

RÅ HVIDBOG

– en materialesamling vedrørende den frie scenekunst i Danmark, 2010



Udgivet marts 2010 af Foreningen Uafhængige Scenekunstnere

Indhold

4	Forord	58	Efter CREATING CONDITIONS	103	Rammer for udvikling og støtte:
6	Hvem er »Uafhængige Scenekunstnere«			104	Dansens Hus, ProjektCentret
8	CREATING CONDITIONS 5.-6. juni 2009 på Krudthuset i København	59	Indlæg i den fortløbende diskussion:	105	Dansens Hus, Scenelaboratoriet
9	Opening speech	60	Mens vi venter ...	106	Værkstedsscenen ved Danseværket i Århus
10	An investigation into the field of European independent performance art	61	Det frie scenekunsthelt – skitse til en nødvendig undersøgelse	108	Kulturhus Århus og dets projektpladser
15	Presentation of European production venues	68	Ord haves, handling søges	110	Scenekunstens udviklingscenter i Odsherred
20	Åbne scener og produktionshuse i Europa	70	Om kunsten at fordele penge	112	Laboratoriet ved Entré Scenen i Århus
21	Open venue – programming democracy or programming art?	72	Økonomi og frie/ uafhængige scenekunstnere	115	Det nu nedlagte »Sceneprojekt«
25	Artists experiences	75	Tanker om begrebet vækstlag – et redaktionelt indskud	116	QUE – et laboratorium for udvikling af scenekunst
29	Arbejdsgrupper: »åbne scener« og »åbne produktionshuse«	77	Beretninger fra huse og kunstnere:	118	Forsøgsstationen – et værksted for professionel scenekunst
37	The politicians and the system	78	DANSEhallerne	121	Mentorordningen
41	Reality check	79	Det daglige liv på Entré Scenen	123	Sceneprofiler:
44	Debate	81	Warehouse 9	125	Musikteater Baltoppen
50	Artikler i kølvandet på Creating Conditions konferencen	84	NYAVENY	126	Bådteatret
		87	The rise and fall of »Ny Tap Scene«	127	CaféTeatret
		92	Cases	129	Dansescenen
		93	Logbog for forestillingen Blackout, Bådteatret 10.-27. november 2009	130	Entré Scenen
		96	I det mindste Europa	132	Får 302
		98	Ting tager tid, In the Field	133	Teater Grob
		102	En liste ...	134	Københavns Musikteater
				135	NYAVENY_åben scene
				136	Republique

- 137 Teater V
 138 Viften
 140 Warehouse 9
- 142 Indlæg fra vore kollegiale forbund og samarbejdspartnere:**
- 143 Dansk Artist Forbund
 144 BørneTeaterSammenslutningen
 146 Danske Dramatikeres Forbund
 147 Dansk Skuespillerforbund
 148 De Frie Koreografer
 150 Foreningen af Danske Dramaturger
 151 Foreningen af Danske Sceneinstruktører
 152 Sammenslutningen af Danske Scenografer
- 153 Strukturelle og økonomiske forhold omkring det frie scenekunsthelt**
- Kunstnerisk ligestilling
 - Genreoverskridende statistik
 - Professionalitet
 - Produktionsmetoder
- 157 Udtalelser fra Kunstrådets scenekunststudvalg

- 159 Afslutningsvis ...**
- Et modsætningsfyldt område
 - Varige værdier og mangfoldighed
 - Landkort, landskab og mangfoldighed
 - Krav til en ny lovgivning
 - Som man råber i skoven
 - Professionalitet og uddannelse
- 163 Tre hovedopgaver

Kolofon:

Rå Hvidbog
 – en materialesamling vedrørende den frie scenekunst i Danmark, 2010
 164 sider

Udgivet marts 2010 af Foreningen Uafhængige Scenekunstnere,
 red. Jette Lund, Christine Fentz og Anette Asp Christensen

Man er velkommen til at citere med kildehenvisning, men anvendelse af de enkelte artikler i deres helhed eller i større uddrag skal aftales med de enkelte forfattere.

Hvor intet andet er angivet:
 © 2010 Foreningen Uafhængige Scenekunstnere
 København

Fotos fra konferencen: Line Paulsen og Peter Sloth Madsen
 Fotos fra værker: copyright hos den pågældende kunstner
 Tegning side 36: Seimi Nørregaard

ISBN 978-87-993706-0-3

Dokumentation:
 Materialesamling, samlet før, under og efter konferencen Creating Conditions,
 afholdt i København 5-6. juni 2009.

Redaktionen påbegyndt 1. december 2008 og afsluttet 26. februar 2010
www.scenekunstnere.dk

Denne publikation er støttet af Kunstrådets scenekunststudvalg



Layout: Randi Schmidt

Forord

Hvidbog: »En dybtgående rapport udgivet af en regering for at oplyse et parlament eller offentligheden om et emne eller et område«

(Politikens Nudansk ordbog med etymologi, 2000)

Efter at foreningen Uafhængige Scenekunstnere (US) afholdt den internationale konference »Creating Conditions« i juni 2009, har vi publiceret de anbefalinger, der fremkom ved konferencen på vores hjemmeside, www.scenekunstnere.dk, samt i form af artikler i Teater1, Det Postomdelte (foreningsblad for Danske Sceneinstruktører) og i tidsskriftet Peripeti.

Imidlertid blev det på konferencen klart udtrykt og dokumenteret, at der i høj grad mangler viden om det professionelle scenekunstmråde, som vi kalder det »frie«, det »uafhængige«, eller det »ikke-institutionelle« felt. Der mangler forståelse af, hvordan dette område adskiller sig fra det, man kunne kalde den »institutionsbaserede« scenekunst, bl.a. qua anderledes produktionsformer, og der mangler bevidsthed om, hvorledes produktionsformer og kunstnerisk udtryk hænger sammen.

For at skabe en platform for informationsformidlingen om dette scenekunstmråde, og for at etablere en kvalificeret dialog – bl.a. med den kommende rapport fra Teaterudvalget – og på sigt forbedre områdets produktionsvilkår, besluttede vi at supplere det materiale, som konferencen resulterede i, med yderligere en række relevante indlæg og oplysninger.

Denne »Rå Hvidbog« er således ikke en hvidbog i ordbogens definition – deraf titlen. De midler, US har til rådighed, strækker på ingen måde til at lave en

»dybtgående rapport« med tilhørende konklusioner, og selve arbejdet har først kunnet påbegyndes kort før årsskiftet. Vores »Rå Hvidbog« er en buket af indsamlet information fra de aktører, personer og organisationer, som vi mener bør komme til orde i forbindelse med en nødvendig, fremtidig kortlægning af dette scenekunstneriske felt.

Denne »Råhvide« er en begyndelse: En materialesamling, som vi håber vil danne grundlag for at udvikle større viden om og forståelse af dette områdes betydning for det scenekunstneriske landskab i Danmark.

En hovedstad uden scene

Senest har komitéen Scenekunstnere Uden Scene gjort tiltag til at få synliggjort behovet for en åben scene i hovedstaden: De udformer en konkret model for en åben scene i København, og ønsker at få udarbejdet en rapport på baggrund af en høring om de behov og ønsker, der er i miljøet, og om mulighederne for at imødekomme disse.

Tilsammen kan den nærværende og den planlagte udgivelse måske hjælpe beslutningstagerne til en bedre forståelse af dette scenekunstneriske områdes behov og til en visionær og fremtidsikret løsning af det akutte problem med manglende scene i hovedstaden.

En teaterforsker har engang bemærket at ca. 80% af de statslige midler til kunsten gives til institutioner og lignende i hovedstaden, hvor 20% af befolkningen bor. Men uden at starte en center-periferi-problematik, er det vigtigt at huske, at tidligere åbne scener i København i vidt omfang også har serviceret resten af landets gæstespillende forestillinger. Når Pia Allerslev i juni 2009 i sin tale under Creating Conditions sagde –

”However, for now, we have chosen to let the established stages be the basis of the open stage.”

– er det også en understregning af, at hovedstaden pt. befinder sig i en overgangsfase til forhåbentlig forbedrede rammer for den professionelle, frie scenekunst.

De scener, der åbner dørene for frie produktioner, gør et vigtigt stykke arbejde. Men det vil kun tjene den scenekunstneriske udvikling på alle scener og alle planer, hvis landets hovedstad beslutter sig for at tage sit ansvar alvorligt: Nemlig at kunne måle sig med udlandet og rumme et hus, der er dedikeret til det at være åbent hus - for indland og udland.

En tiltrængt undersøgelse

US ser derfor også et større perspektiv: Hvis ikke feltet fortsat skal forfølges af kortsigtede manøvrer og lappe-løsninger, må der tages skridt til grundlæggende at afhjælpe den mangel på viden og forståelse og deraf følgende usikkerhed, der er omkring den ikke-institutionsbaserede scenekunst.

Dette kræver mere dybtgående og videnskabeligt funderede undersøgelser af arbejdsvilkår, uddannelse, problemstillinger, muligheder og – ikke mindst – undersøgelse af feltets betydning for scenekunsten i Danmark.

Modellen for en sådan dybtgående undersøgelse kan passende tages i Kirsten Dahls undersøgelse fra 2008 af dansk børneteater.

Praktiske bemærkninger

Creating Conditions blev afholdt primært på engelsk, men med både danske og engelske debatforløb. Denne udgivelse er i hovedtrækket på dansk, men vi har undladt at oversætte de engelsksprogede indlæg og debatter fra konferencen.

Redaktørerne har bestræbt sig på at lade materialet tale for sig selv. Hvor redaktionelle bemærkninger har været nødvendige, er de tydeligt afmærkede. Første halvdel af udgivelsen relaterer sig til selve konferencen, anden halvdel er aktuelt materiale, indsamlet i den første halvanden måned af 2010.

Undervejs har vi placeret en række indstik, som på forskellig måde belyser denne udgivelses omdrejningspunkter.

I et redaktionelt indskud omkring begrebet »vækstlag«, i indledningen til afsnittet Sceneprofiler – og endelig i bemærkninger om strukturelle og økonomiske forhold, og i det afsluttende afsnit har redaktørerne dog taget hul på den diskussion, som gerne skulle følge efter dette initiativ, i samspil med det aktuelle initiativ fra komiteen af Scenekunstnere uden Scene og den ventede rapport fra Teaterudvalget. Vi håber inderligt, at debatten fortsættes frem mod en anerkendelse af denne frie, uafhængige og ikke-institutionsbaserede scenekunst, en forståelse af dens særkender og betydning for det samlede scenekunstdandskab, og dermed også frem mod radikalt forbedrede arbejdsvilkår.

Hvem er »Uafhængige Scenekunstnere«

– og hvad var situationen forud for konferencen Creating Conditions, juni 2009

Tak til:

US vil gerne takke konferencedeltagerne for at sende deres noter, observationer og værdifulde bidrag. En særlig tak til vore referenter, ordstyrere og mange hjælpsomme medlemmer under Creating Conditions.

Tak også til Statens Kunstråds Scenekunstudvalg, som støttede konferencen og dermed gjorde den mulig.

Ikke mindst takker vi alle bidragsyderne til denne »Rå Hvidbog« for deres entusiasme og villighed til at overholde en alt for kort deadline. Særlig tak til de medlemmer af US og af US's bestyrelse, som har bidraget med praktisk arbejde.

Bestyrelsen for Uafhængige Scenekunstnere

Redaktionsgruppen

Ved Jette Lund, Christine Fentz og Anette Asp Christensen

Uafhængige Scenekunstnere (US) blev stiftet 2005. Foreningen er en interesseorganisation og et kulturpolitisk talerør for de professionelle, frie scenekunstnere med base i Danmark. Hovedformålet er at forbedre produktionsvilkårene for den risikovillige scenekunst i Danmark.

Uafhængige Scenekunstnere er en omskrivning af det engelske udtryk Independent Performing Artists og medlemmerne kaldes også for »frie scenekunstnere«: Scenekunstnere, som arbejder professionelt indenfor det ikke-institutionelle felt (ikke at forveksle med forskellige vækstslag, amatøraktiviteter og semiprofessionelle).

De uafhængige eller frie scenekunstnere er som hovedregel ikke fast tilknyttet en institution, men arbejder selvstændigt (som individer, kollektivt eller i et ensemble) med risikovillig og banebrydende scenekunst. De generelle arbejdsbetingelser er freelance-ansættelser.

I Uafhængige Scenekunstnere (US) havde ved årsskiftet 09/10 omkring 100 professionelle scenekunstnere som medlemmer. En væsentlig del af Scenekunstudvalgets frie scenekunstmidler er tildelt kunstnere, som er medlemmer af US.

Vore medlemmer kan anskues som entreprenører og arbejdsgivere for andre kunstnere, i det øjeblik de igangsætter en produktion. I Sverige bruger vor kollegiale organisation Teatercentrum begrebet »ophavsperson«. US samler og repræsenterer størsteparten af det risikovillige og eksperimenterende scenekunsthelt i landet. US' medlemmer udgør således en væsentlig del af »udviklingsafdelingen« for den samlede scenekunstneriske »virksomhed« i Danmark.

US har siden 2005 arbejdet målrettet på at blive et reelt kulturpolitisk talerør for de frie scenekunstneres behov. Foreningen har optrådt som høringspartner i en række kulturpolitiske sager – senest i forbindelse med diskussionerne omkring Åben Scene. Foreningen agerer og indgår desuden i en række danske og internationale netværk.

US oplever imidlertid, at de frie scenekunstneres behov sjældent er i søgelyset. Det frie felts betydning for scenekunsten i Danmark er tilsyneladende endnu ikke blevet åbenbart for bevillingsmyndigheder eller politikere.

US arbejder for at dette frie scenekunsthelt bliver skrevet ind i den kommende teaterlov. Med inspiration fra Norge vil US slå et slag for begrebet »kunstnerisk ligestilling«, så hvor den frie scenekunst anerkendes som et stabilt producerende felt af lige så stor vigtighed som de mere synlige og etablerede institutioner.

Konferencen Creating Conditions

I vinteren 2008/09 kom den frie scenekunst under yderligere pres som følge af den såkaldte teaterrokade i København. Hermed så det ud som om den frie scenekunst ville blive efterladt med færre, dyrere, og mere uegnede rum til prøver og særligt til præsentation af deres produktioner i hovedstaden. Med udgangspunkt i denne aktuelle og påtrængende problematik arrangerede US en international konference i København d. 4.-5. juni 2009 om åbne scener og produktionshuse efter europæiske modeller, og om visioner for den moderne scenekunsts fremtidssikring i Danmark.

Med konferencen ønskede US at dele inspiration fra udenlandske spillesteder

og organisationer med danske kollegaer, beslutningstagere og kulturpolitikere, og udvide perspektivet på hvordan åbne scener og produktionshuse kunne oprettes og drives i Danmark. Det følgende af snit af denne materialesamling er en dokumentation af Creating Conditions.

Konferencen Creating Conditions blev gennemført med midler fra Kunstrådets Scenekunstudvalg.

CREATING CONDITIONS

5.-6. juni 2009 på Krudthuset i København

Opening speech (extract)

by Christine Fentz, chairwoman

Some years ago the idea arose to arrange an inter-Nordic conference focussing on the conditions of the free professional performing art field in the Nordic countries. This idea will perhaps be realized in a few years due to the collaboration with our sister organisations in the Nordic countries. But when we decided to arrange Creating Conditions – only a few months ago, as a long time need and as a response to recent events of restructuring some venues in Copenhagen – we quickly saw that we were on to something important, because of the interest people showed. But even though, the number of people who have wished to sign up to this event – made public with rather short notice – has been overwhelming.

To our knowledge this is the first conference on Danish ground in our generation, which focuses on this specific subject: One of the most vital elements for the free professional performing art field, namely the conditions for production and the venues. Now let me clarify: What is special about this conference is also that it is instigated and arranged by the actual artists themselves, via Independent Performing Artists.

This would of course not have been possible without the quick reaction to our initiative, and the financial support of the Performing Art Committee of The Danish Arts Council – thank you!

Ways of employing and ways of working have undergone drastic changes during the last 10-15 years – also within the performance arts. Freelance is the rule of today, and from all corners of the field the message is that there is a constantly growing pressure upon the artists and their working conditions.

This was for instance the topic of a huge European three day conference held in Berlin in May, attended by some of us present here. The Performing Arts Report that was published was not fun to read ... It seems that the myth of the starving artist being the most creative artist is having a renaissance around the tables of decision making. It seems as if the world is yet again forgetting how important the immaterial values of a society are.

And forgetting that these values – the arts for instance – only can flourish and conquer new land, and move the society further than just keeping the status quo of yesterday, if the conditions for creating and working are decent ... or even better than just decent.

An investigation into the field of European independent performance art

Keynote speaker: Knut Ove Arntzen, Theatre researcher, University of Bergen

I have to a large extent concentrated my research in dramaturgy, criticism and aesthetic. In the performance art of today, the question of context and conditions has been heightening. In this contribution, I will focus on conditions in direction of networking and internationalization. It was a networking of a very dynamic kind that promoted non-institutional art since the 1970s. It was a process mainly taking place in Western Europe as well as in North America, and then spreading onwards. What happened during the 1980s had some predecessors rooted in the 1968 anarchistic movement, but finally, in the meantime turning into new organisations replacing old ones and creating brand new ones, like the Informal European Theatre Meeting [IETM] contesting the slightly ageing International Theatre Institute (ITI). It was also the coming of cultural factories as for instance Trans Europe Halls Network (TEH). These were organisations, which were quite new for the time. It was a development of new networks of an informal kind that replaced older more formal ones, in the sense of covering up new areas and artistic directions. This was the result of some farsighted people's innovative way of working.

New Internationalism

The transition from the 20th century on to the 21st century is far away from beginning a pleasant journey, is the statement of the curator at the time of Høvikodden Arts Centre outside Oslo, Gavin Jantes, while trying to tell us that the only way of getting to understand the changing values is to reconsider your own position. It requires an attitude towards the otherness. Consequently, we are not able to get away from the fact that growth in cultural matters means difference¹. His point is that there is no

way anymore to defend unity or uniqueness in the sense of culture. This implies that cultural and artistic expressions have become hybrid, meaning that different cultures and forms are mixing into unforeseen creations of cultural exchange. The institutions of art as we traditionally knew them have been confronted with otherness. Professor Nikos Papastergiadis at the Melbourne University has told us "..., the crisis in narrating modernism has opened a space for the coding of other aesthetic representations within modernity. What has emerged is a new critical discourse which has re-defined the politics of representation, questioning the status of originality and appropriation thereby revealing the dynamic instability in the distinction between high and low art."² So, different worlds are mixing towards a new hybrid state of affairs, which include debates on post colonialism and "New Internationalism". Eurocentrism is not valid anymore and the question is simply "who is the other"? In "Beyond the pale: Art in the age of multicultural translation" Homi Bhabha stresses the cruciality of the performative role in cultural difference.³ Cultural energies are heading towards processing and translation, and not conservation and uniqueness. Bhabha attacks mainstream institutions in their repression of the image of the other. This was the state of being when it comes to art intermediation until at least the 1970s. A black man in a white gallery would have been impossible to imagine. The black man belonged to folkloristic and not to any kind of artistic institution. The European sense of artistic uniqueness inside a given tradition has been contested by new ideas of centripetal movements and cultural as well as multidisciplinary mixture in the understanding of anthropology and the arts.

¹ Gavin Jantjes, Aftenposten, Oslo, 15.12.1999

² "The complicity of culture: Hybridity and 'new internationalism'", Comehouse Communiqué no 4, Manchester, 1994

³ in Cultural diversity in the arts, ed. R. Lavrijsen, Amsterdam 1993

Art is a question of connections and disconnections, as Nikos Papastergiadis moreover has put it, and continued by saying that "..., the hybridity does not seek either transcendental elevations or reconciliatory conjunctions, but is constituted by the abrasions of the neither/nor, this perennially unhomely condition, is what is most delicately avoided by the popular fascination with migration and cultural difference".⁴ These recognitions of a cultural understanding are based on a non-mainstream, non-axis bound position, as well as on the notion of the dissolution of centres. Post-mainstream is a possible concept to describe what happens when mainstream movements of experimental kinds are being exhausted, and mixes styles and traditions that were not possible to describe in a mainstream concept. A result of this has been the contestation of old systems for artistic exchange and creation, and new art-centres representing new ways of production and curating in the arts have had an immense signification the last 30 years.

Movements of informal networks

When the development of new art-centres started off, it turned out to be at its most fruitful in countries with very liberal attitudes towards traditional culture, like The Netherlands and Belgium. The Dutch Ritsaert ten Cate is one example of people canalising the energy of new cultural understanding, breaking away from traditional state or state-like institutions. In Amsterdam Ritsaert ten Cate attracted artists and theatre people from USA, GB and other European countries to his barn in Loenersloot outside Amsterdam, which he had turned into an art gallery and a show place in 1965. In 1971, it became the Micky Theatre at the Rozengracht in central Amsterdam. This started in

a time when England still had theatre censorship (until 1968), although also Britain became a part of this networking development with the establishment of organisations as International Centre for Contemporary Art (ICA) at The Mall in London. Another offspring for this development was the Paradiso and de Melkweg cultural centres in Amsterdam, where international cultural venues grew forth with among other initiatives the Festival of Fools at de Melkweg.

This new networking starting off in the 1970s, also reflected new multidisciplinary trends in the arts, like the hybrid performance art which combined plastic art, installation work and theatrical performance into a hybrid which can be referred to as a visual kind of dramaturgy. In such a dramaturgical composition, the means of expression are put on an equal footing, like text to image or space to frontality. It was a step towards the breaking down or deconstruction of literary theatre of the romantic tradition and even of the modern director's theatre. Political movements in theatre and cabaret contributed to this development, which had created a crisis in institutional theatre in many European countries since the end of the 1970s and onwards. A traditional theatre of fixed companies was contested with group theatre and then project theatre. Group and project theatre was based on smaller units either of a permanent basis or work units of few persons that could be connected to the art-centres alongside with visual or plastic arts.

Festival of fools to international theatres

The notion of festival of fools originated from the United States, spread around in northern Europe like the Festival of Fools in Copenhagen since the late

⁴ The complicity of culture...", p. 37

1970s. It consequently was leading into new ways of producing culture, like the network of Project Theatres in the 1980s. It was consisting of theatres like the Kaaitheter in Brussels, the Theater am Turm in Frankfurt and Hebbel Theater in Berlin. Kaaitheter was organized by Hugo de Greef and started off in 1975 working as a festival until 1985, and thereafter as a production place for project theatre. They took care of artists like the later so famous Rosa and Jan Fabre. The main focus for both Mickery in Amsterdam and Kaaitheter in Brussels was international networking, and the catchword that Hugo de Greef worked according to, was "you have to be yourself to be international." The Copenhagen International Theatre and The Bergen International Theatre originated on similar premises, first being festivals and later turning into international production centres. In Germany Theater am Turm, since 1986 under the direction of Tom Stromberg, and since 1989 Hebbel Theater in Berlin took a similar position under the direction of Nele Herteling. They became key organizations in the creation of a new euro aesthetics, as joint venture projects across the national borders very much concentrated to north Western Europe.

The Informal European Theatre Meeting and Trans Europe Halls

IETM started off as a club for friends of these ideas in 1981, and subsequently establishing a secretariat in Brussels. By 1991, they had 300 professional members, i.e. theatres, individuals and production organizations. They organise every year different conferences in different cities in Europe. The point is to discuss professional problems, of intermediation as well as of promotion, alongside with theoretical workshops and showcases of theatre

organized by the local representatives. This way different countries can present themselves, and in the later part of the 1990's, more and more the former east block countries have had the possibility to present themselves. By the latest, this was the case in April 2000 when an annual plenary meeting was held in Prague, and by early autumn 2000, it moved on to the Icelandic capital of Reykjavik where they focused on the relationship between science and art. The goals of the IETM to large extent reflects how the informal networking is connected to new internationalism understood as transnational processes. At the core of the IETM to start with were the north western European project theatres and festivals, and some of them were connected with the Trans Europe Halls as art-centres of a multidisciplinary as well as multinational direction.

Trans Europe Halls (TEH) originated when it started in 1994 from a similar movement, concretely to be traced back to the founding of the Cultural house of Halles de Schaerbeek in Brussel's northern Schaerbeek-vicinity in 1984. Out of the same movement and inspiration came the Bloom and City Arts Centre in Dublin, the Kappelithas in Helsinki and Kulturhuset USF in Bergen, Norway, to mention some. This networking of theatres and cultural houses have largely inspired the euro aesthetics movement and largely led to a cooperation in direction of both multidisciplinary and a transnational movement in both a European and a global context. The Hong Kong Arts Centre could be mentioned alongside with the Johannesburg market cultural area, containing both the famous Market theatre as well as the Dance Factory and a Music House. Outside the latter one street children are having their own parties at

night, with singing and dancing. I would also mention The Community Theatre Festival organised by the Market Theatre bringing together community theatre groups not only from South Africa but also from other countries in Southern Africa.

The question of arts-centres and transnational processes comes to a clear expression in a Trans Europe Halls info letter: "The network's main purpose is to facilitate meetings of those active in cultural action in the field: directors, artistic planners, managers, technicians and administrative staff". And then: "TEH goes round all the centres to discover their cultural environment: venues, events meetings with the themes and press, theme-based debates, urban context, etc." The combination of different arts inside one art-centre can be further exemplified by organisations like the Kulturetage in Oldenburg, Germany, Huset in Århus, Denmark and the Podewil Centre for Art and Music in Berlin.

The new art-centres of a non-institutional character

A general background lies in the situation of the 1960s. When it comes to art intermediation and education, this development is fairly interesting described in a book on performance in Canada by Alain-Martin Richard and Clive Barker. "To be an art student and to witness the social practices of both the academy and the marketplace did not avoidably encourage the prospects of an art career", as they put it⁵. This statement was further expanded on the reflection that relationships of artists to their professional institutions, like museums, galleries, art schools, funding agencies, etc., is a peculiar and unique

entanglement. It resulted in a rush to try to replace traditional institutions with networking of an informal kind. In the 1970s informal co-operation movements was widely spread not only in Canada, but also in Britain and Germany. There was a focus on artists who wanted to stay in touch with each other by mail, travelling or by creating modest centres of activity. As Richard and Robertson put it, "this made a lot of sense to artists living in isolation, including behind the -then - "Iron Curtain"⁶. Many artists then took to the alternative notion of networking centres for exhibition, production and distribution. There was a difference evolving between networking as practiced by institution and alternative networking with regard to social and experimental alternatives. This was connected to what would be referred to as "utopian peak" at the end of the 1970s. Artists wanting to experiment in this direction would look for inspiration among other places within the American Fluxus movement, connected to concept like happenings and performance. Groups of artists would go for new directions in different informal art contexts, as it happened in Canada in Vancouver and Halifax, and in Vancouver, it would also be connected with the notion of cabaret. There would in the United States appear a gap in-between two generations, those who would stick to a centrist conceptual art of a formalist kind, and the succeeding generation who worked on media aesthetics, like Laurie Anderson, Julia Heyward and Michael Smith among others. This generation represented the basis for later experimentations in art and new technology.

The impact of the cabaret would reflect a dramaturgical tradition of a fragmented kind, which in many ways both would cover up for political

⁵ Performance au/in Canada, Toronto, 1991, p. 8.

⁶ Performance au/in Canada, p 9.

activism and visual kind of dramaturgy that was represented by Robert Wilson and Richard Foreman in the US. Anyhow, new centres for production were needed and artistic groups popped up from the Fluxus movement until cultural centres like Le Lieu and Obscure in the City of Québec, which were operated on collective basis. This is a vast development to map, and many similar constellations would be found all around what at this time would be referred to as the Western World, also attracting a lot of attention from behind the Iron Curtain as well as from some of the big cities in East Asia where a middle class audience had developed, like in Hong Kong and Singapore.

Some words about the curator-creator and producer

This development is the background for the free enterprise of the curator, somebody who is hired from a museum or a gallery to organise an exhibition or do such work on a freelance basis. Famous are the curators of the big events like Kassel Documenta or the Sao Paulo Biennale. Pontus Hultén is a Swede who directed Centre Pompidou in Paris for many years, and being responsible for some of the big axis exhibitions like Paris-New York. The Belgian Jan Hoet for instance was responsible for the Documenta in 1992, himself coming from the Museum van Hedendaagse Kunst in Gent. He was the kind of curator with a background from the alternative networking generation, bringing his point of view into one of the most significant art events in the world. Another example of a curator in transition from project to project is Nigerian Okwui Enwezor who has been responsible for the Johannesburg Biennale in 1998, and has also been responsible for the Kassel Documenta in 2002.

The curator as well as the producer in project-oriented theatres, is a creator in scientific, artistic and critical way. It is a person who's skills and knowledge about the international artistic scene will be able to take the responsibility for designing and organizing exhibitions. As far as he is not in a fixed position, he will work on a temporary or project oriented basis and go for new jobs after one is finished.

As a conclusion: Geocultural perspectives and new art-centres

Another aspect of the question of art-centres and production houses in relationship to transnational processes is dealing with reflections on layers of geocultural perspectives. Artistic events in different countries are an approach to understanding geocultural dimensions. Geographical and climatic similarities can be related to society structures and political/historical differences and similarities. Why, for instance, is there an identity connected to the countries around the 60th latitude and what consequences does it have to know about it? The aboriginal situation as a common denominator can be mentioned, and one could exemplify by questions connected to Scandinavia as well as Canada, and see what artistic reflections on positions in independent performance art can be raised.

This is also a question of understanding artistic landscapes as a cultural reflection based on defining cultural situations and comparing them.

© Knut Ove Arntzen

Presentation of European production venues

På grund af konferencelokalets karakter var det ikke muligt at optage taler og diskussioner på bånd. De efterfølgende referater er stikordsreferater, nedfældet af 2 referenter og derefter sammenskrevet i stikordsform. Dette betyder også - idet konferencens økonomi ikke rummede mulighed for lønnet dokumentationsarbejde - at nogle svar i de følgende referater desværre er blevet »anonyme«. Vi har vurderet, at det var mere vigtigt at kende essensen af svarene end at vide præcis hvilken udenlandsk scene, der svarer.

English version:

Because of the character of the conference room, it was not possible to record the presentations and the discussions. The following »minutes« were taken by two »keepers of the minutes«, and are summarized here.

Presentation of European production venues.

How do European venues realize the idea of a production house genuinely committed to creating, supporting and presenting the experimental and innovative field of the performing arts? How do they reach out to and connect with audiences?

Niels Ewerbeck - Theaterhaus Gessnerallee, Zürich

You need to understand the immediate conditions – in which you are placed. To understand how luck and circumstances intervene. Coincidences. How and why – are some institutions founded? It is a matter of constellation of people – often it is just two people matching. Then there are the aspects of cultural history, an example: as West Berlin hungered to participate in other western cultural events, money was thrown into cultural initiatives.

Theaterhaus Gessnerallee, Zürich. Gessnerallee – a huge independent scene – a movement of the young generation opposing the older generation – culturally.

The starting point was a famous protest at a big ball at the opera house. Now it reflects the institutionalisation of alternative work. This house exists, practically by law.

Main issues are: Supporting, producing and presenting groups from Switzerland and abroad.

Artists in residence. We appoint generous money to the alternative scene.

25-30 people working at the Gessnerallee on a regular base – 300-350 shows a year.

12 of the shows are produced at the place.

Gessnerallee/Zürich

www.gessnerallee.ch

Im Herzen von Zürich liegt das Theaterhaus Gessnerallee...Symbol einer freien Szene, die sich professionell, experimentierfreudig und trotzdem volksnah neben der bürgerlichen Hochglanzkultur behauptet. ... Als Hochburg des freien Theater- und Tanzschaffens der Schweiz ist die Gessnerallee Produktionsort und Premierspielstätte für die interessanten heimischen Künstler und Gruppen. Von hier aus starten viele von ihnen zu ihren Tourneen ins Ausland. Darüber hinaus sorgen aber ebenso viele Gastspiele aus der ganzen Welt im Rahmen von Festivals und thematischen Schwerpunkten dafür, dass die jüngsten Entwicklungen des internationalen Tanz- und Theaterschaffens in Zürich präsent sind. Im Verbund mit einem starken europäischen Netzwerk kooperierender Häuser und Partner stiftet die Gessnerallee Begegnungen, fördert den künstlerischen Austausch, stützt die Recherche und die Innovation. So gewährleistet sie, dass das Besondere der erfolgreichen Schweizerischen Tanz- und Theaterkunst sich stets im Bewusstsein bestehender und laufend veränderter überregionaler Kontexte entwickeln und wahrgenommen werden kann. Mit regelmässigen Clubevents, Parties und Konzerten erreicht die Gessnerallee nicht nur das informierte Kulturpublikum sondern weite Kreise der jugendlichen Szene. Hier lässt sich die Dynamik kulturellen Wandels und die nachhaltige Wirkung eines konsequenten Abbaus gegenseitiger Berührungspunkte zwischen Hochkultur und Off-Szene, zwischen Bildungsbürgern (im besten Sinne!) und Quereinsteigern ins zeitgenössische Kulturleben hautnah miterleben.

Olivia Khalil – Brut, Vienna

A young co-production venue – an expression of Austrian cultural expansion: Public funding is 743.000 € on culture where biggest part is used for the conservation of cultural tradition – there is no tradition of private sponsorships. Vienna city council initiated an innovative process to investigate the process of funding and establish new concepts of funding. They tried to leave the concept of always giving small amounts to many groups. The performance scene was composed of few groups working nationally, getting money by tradition rather than because of their work. Small younger groups were overlooked. Juries were not professionals – now they are. The new funding meant a generation shift. Venue subsidies went up – subsidies for projects went down, which meant a real crisis of the funding for performance groups. The reform was a good idea but has made some problems.

Brut is a product of this theatre reform. Subsidy (1.7 mill € ann.)

Personnel 700.000 €, Marketing 100.000 €, Rent 240.000 €, Production 400.000 €

50 co-productions (2007).

In 2008 we had: 260 performances in 2 venues, 1 rehearsal space. Conceptual, interdisciplinary work. Dialogue with community and local artists is emphasised.

Trying to establish long-term relations with the groups.

Definition of co-productions: Tailor made form – looking for the specific needs of each performance – sometimes it is space, sometimes cash, sometimes management.

Brut has a local and international network, and share this with the groups.
Audiences: Contemporary art reaches only a minority – in trying to meet this problem Brut work with framing topics, and that has helped. Brut is also programming parties, pop culture – trying to mix audiences by establishment of the BRUT bar.
Referring to Brut's status of a still young venue, it seems that Brut was successful in framing the work rather than just showcasing.

BRUT/Wien

www.brut-wien.at

Et endnu ungt hus, der har fokus på nye tendenser, og tilbyder residency arbejde. Giver understøttelse og vejledning til projektudvikling, giver teknik og salsplads, fundraising og PR – det er forskelligt fra projekt til projekt hvordan de støtter. De videreformidler produktionerne til et udbygget og levende internationalt netværk af spillesteder og andre institutioner såsom Kampnagel, Mousonturm, m.fl. og er en del af turnénetværket Freischwimmer.

BRUT wird als Koproduktionspartner österreichischen und internationalen KünstlerInnen als kompetenter und zuverlässiger Partner zur Verfügung stehen. Unter dem Label BRUT WIEN werden die BRUTproduktionen von der Antragstellung bis zur Vermarktung vom Team des Hauses betreut. Die Produktionstätigkeit reicht von der inhaltlichen Ausarbeitung der künstlerischen Konzepte in enger Zusammenarbeit mit den Künstlern, dem Aufstellen von Produktionsbudgets, über die kompetente fachliche Betreuung der Künstler durch den Produktionsprozess (Technik, Produktionsleitung,

Presse / Marketing, dramaturgische Beratung, Vernetzung und Vermittlung) bis zur Weitervermittlung der Produktionen an Partnerinstitutionen und Festivals.

Helen Medland – The Basement, Brighton

28 groups are working from the venue, funded by the local council and not by the British Arts Council.

There is a local law stating that commercial developers have to contribute to the arts, this can be by placing a sculpture or by giving over a lump of the building to an arts activity. The result – it turned into an experimental space – with exhibitions and community projects. Then later we had to fundraise and develop a business plan – but the work started from scratch. Funding had to be found to get sanitary installations, equipment, etc.

We have an Art Council funding for 2 years. We are in an ongoing process of getting financial supports.

The problems with obligations – parties, conferences etc. are that they do not necessarily comply with the artistic programmes.

The curator's business is to be out to scout works – for the resulting selection process. Artists are for instance given a 2-year period at The Basement, and receive various help as a result. In return, every artist that is at the venue must commit to some administrative work. One of the criteria is a professional commitment to experimental performativity.

Ongoing debate on how to support individual artists. What does the artist get: office space, mentoring, administrative support, feedback, the venue, rehearsing, making, showcasing. Technical equipment etc.

Sub Club is one of the initiatives in the search for ways to create a base for communication and sharing –

The Sub Club is a place that brings all the supported artist together to talk about their art and conditions. Creating a supportive network and a sense of community.

The foundation is showcasing of very very new work – the artist gets a designated amount of time, and showcase the work to invited audience.

Also we have an outdoor programme that deals more with the communal aspect of art. In 2010 we will deliver our first festival: Cross-disciplinary – contemporary art. Curated together with other organisations.

The Basement/Brighton

www.thebasement.uk.com

Located in the heart of Brighton, The Basement is the region's leading purveyor of innovative and experimental performance. Presenting a programme of leading national and international artists alongside the Brighton's most exciting experimental performers, The Basement is a vibrant hub for all things subversive and idiosyncratic. The Basement supports a thriving community of Supported and Associated Artists who develop and present new work in the venue. With a range of unusual performance spaces we offer unique performance possibilities for artists and audiences.

The Basement presents and supports the production of new, experimental performance. Drawing on live art, experimental theatre, dance, new cabaret, music and interdisciplinary practice, the programme presents work that is challenging, risk-taking, engaging, powerful, socially connected and witty. The

programme exploits the wide range of possible performance formats provided by the venue's unusual and flexible spaces. The Basement provides a context for work that falls outside traditional genres and an environment in which artists and audiences can take risks together. The Basement presents a broad view of contemporary experimental performance. It creates a context in which early career artists are seen alongside established artists, and performances developed in the city are seen alongside international work. In this way, visiting performance is always presented in a context that is engaged and relevant and emergent artists present work in a context that is aspirational with connections beyond the immediate region.

The Basement is supported by Brighton and Hove City Council, Arts Council of England South East, SEEDA, Foyle Foundation and Awards for all.

Questions from audience to all three speakers:

Is there any artist taking part in the leadership?

Helen: On my board of directors, we invite artists to participate.

Niels: In my contract, I have total artistic freedom. The board of professional directors established very clear rules: There must also be artists on the board – there are always three artists being part of the board.

Olivia: No artist in the board.

How do you select artist?

Niels: There is another house in Zürich called the “Rote Fabrik”, it is for very young newcomers. They pick what they think is the best. From the National Theatre School.

Through our network, we are getting hints and tips all the time, also from the artists that are already working at the venue.

How do you create a policy for how to “stay alive” in your art view?

NN: See new works - I try to be open and listen to people.

It is a problem also for the artist to “stay alive”. What do you do with the artist

when you see that they are not up to it anymore..

NN: It is a problem to have room for everyone.

How is the traffic between the larger and more established venues?

Helen: We share resources and space with other Brighton institutions

Niels: Artists have one foot in each venue. The directors of the big venues are very interested in the work we present.

What does the city expect to get back from the artist?

Niels: It is the vanity of the city; they want to have a name in the world of other things than for instance banking.

Your dependence on audience? How successful does the artist have to be?

NN: We combine the more popular events with not so popular performances.

NN: We consider us as a research centre for a very limited audience; of course we have to defend that. We have many different events.

NN: To supported works, we invite audience for free.

Åbne scener og produktionshuse i Europa

– en liste

Efter US' foretræde for Folketingets Kulturudvalg i 2009 lovede vi politikerne at lave en liste over toneangivende åbne scener og produktionshuse i Europa. Listen omfatter steder i Sverige, Tyskland, Schweiz, Belgien, Norge, Holland og Storbritannien.

Der er selvfølgelig også andre steder, som kunne være relevante, f.eks. i Finland, flere steder i Storbritannien, samt i de øvrige europæiske lande.

Nærværende liste er imidlertid sammenstillet ud fra US' medlemmers personlige erfaringer og viden om hvilke steder, der pt. er vigtigst indenfor det frie felt i Europa.

Den er altså langt fra udtømmende og kan i princippet aldrig blive det, da feltet naturligt forandrer sig. Den er et forslag til hvor yderligere research om emnet kan påbegyndes: Vores bud på succesfulde huse, der kan tjene som rollemodeller i den udvikling vi håber også vil finde sted i Danmark.

Yderligere korte informationer om stederne er tilgængelig som bilag.

Aktör&Vänner – Göteborg, Sverige www.aktor.se

Atalante-Scen för samtida konst - Göteborg, Sverige www.atalante.org

BIT Teatergarasjen –Bergen, Norge www.bit-teatergarasjen.no

Black Box – Oslo, Norge www.blackbox.no

Brut - Wien www.brut-wien.at

Dansstationen, Malmö www.dansstationen.nu

DeSingel, Antwerpen, Belgien www.desingel.be

Frascati – Amsterdam, Holland www.theaterfrascati.nl

Gessnerallee - Zürich, Schweiz www.gessnerallee.ch

HAU – Berlin, Tyskland www.hebbel-am-ufer.de

Kabelfabrikken – Helsinki, Finland www.kaapelitehdas.fi

Kaaitheater - Bruxelles, Belgien www.kaaitheater.be

Kampnagel – Hamburg, Tyskland www.kampnagel.de

Melkweg - Amsterdam, Holland www.pmpweb.nl

Mousonturm – Frankfurt, Tyskland www.mousonturm.de

Sophiensaele – Berlin, Tyskland www.sophiensaele.com

The Basement - Brighton, UK www.thebasement.uk.com

Weld – Stockholm, Sverige www.weld.se

Open venue – programming democracy or programming art?

Keynote speaker: Tove Bratten, Manager of the Norwegian Association for Performing Arts, Danse og Teater Sentrum

Thank you for inviting me! I am happy to get the opportunity to discuss different models regarding production houses, as a part of an ambitious strategy to better the creating conditions for independent performing artists in Denmark! The story of the “Norwegian experience” has to do with our organisation, and with the development of the Black Box Theatre (*BBT*).

BBT was established in 1985 by Danse og Teater Sentrum (DTS) with financial support from the City of Oslo, as a “Theatre venue for rent”. It was placed at Aker Brygge, a cultural and domestic area that needed regeneration when factories shut down and moved out of the area. Even though we had a kind of sponsored/controlled rent, the rent was very high.

DTS was established in 1977 by independent theatre and dance companies who lived and worked in both Oslo and the rest of the country. So we have had “free, independent companies” as an additional model/way/standard to make art since the early 70-ties. The companies represented a variety of artistic expressions, both in the field of dance, theatre, puppetry, new Circus, modern opera, performance, crossovers, and so on. The organisation was based on the idea of bringing the independent professional field together in one organisation that would work both as a competence centre as well as doing political advocacy work for the total independent field, regardless of what kind of artistic expression you were into. We worked for (and still do) the understanding/acknowledge of equal status between dance and theatre artists working outside the institutions. All of them had some common challenges when it came to status, producing, creating, presenting, and touring conditions. They also had some common potential related to political recognition - the independent contemporary performing arts field is important

for the development of the Norwegian art scene, is crucial for the artistic spirit and represent risk, innovation, artistic will and artmanship – kunstnerskap. We have a strong independent field in Norway due to this artistic pressure, and not because we lack enough places of employment in the established institutions.

I have to remind you that Norway is a young nation. We celebrated our 100 years anniversary in 2005. We have this significant historical understanding, that building a nation happens by building institutions.

Today we focus on the creative ability/power. This is where our conception of “artmanship” – kunstnerskap – comes in. We have used this vocabulary as a part of our conscious strategy of getting more resources and higher status for the independent field, which really has one common source in its total aesthetic diversity, namely the strong will of creativity.

This creative force is what makes the independent contemporary performing art companies excel on the international as well as in the national artistic level.

Before BBT the companies/the artists performed in venues at the museums, in the Henie Onstad Art Centre (the Norwegian equivalent to Louisiana); we had some clubs and a few festivals. But these venues were not created to present contemporary performing art productions. We lacked a place for genuine performing in Oslo and in Norway.

To make this independent field visible in the performing art society as well as making the creating conditions better and more significant due to the actual situation we had to do something. We started the political dialogue with the

City of Oslo, and connected our arguments to the city planning strategies for the new city area Aker Brygge.

The BBT theatre opened with two beautiful stages – black boxes – the main stage could host 220 capite per performance, the small one around 80.

As the state financed the production costs for the companies, the City of Oslo took responsibility of a venue that could present the independent field in Norway. The City of Oslo also established a grant to support the companies.

The model was truly democratic, and it was a goal to keep the costs of arts administration down. The model of a presenting rental theatre was established. You could book you and your company in for three or four days, paying an expensive rent. You had the minimum of technological equipment, remember the independent field was a touring field; they used to bring everything with them, your own technicians, audiovisual equipments, lightning. The companies themselves were also responsible for the entire PR. They just got the key to the theatre, and then they were on their own. This way about 80 productions were presented per year.

It was – as I said – quite democratic. However, a theatre venue without a professional running platform, regarding the PR, the technological recourses, both humans and equipment gets no clear and understandable profile and no credibility, neither by the artists nor by the audience, or by the politicians. Neither in the city level nor at the Parliament. The model resulted in big gaps regarding quality and the various professional artistic levels visible in a non-favourable way. As an audience, you never knew the quality of the work.

It was so expensive to rent the theatre, so you could only perform two or three times. It was impossible to build up a stabile audience and an interesting

artistic profile in a city with lots of cultural offers every evening. Therefore, in this model there was no coherency between the City giving the support and the theatre philosophy of presentation. The city of Oslo took on to the profile problems, and started to discuss the model, without providing the resources to solve the financial trap connected to the rental model. The only thing they did was to delegate the administration of the grant to the theatre itself, to clarify the coherency between the grant and the presenting profile. But it did not solve the deep challenges. We had to build an artistic profile, to develop a relationship to the audience of Oslo. And in the end – the companies still had to pay to perform!

In the period of 1990 – 1995, the strategy of developing the theatre from a “Spillested på dugnad” [*venue of voluntary work*] to a professional programming theatre was outlined.

One main goal was to increase the artistic status of the independent field as such.

We engaged a managing and artistic director of the theatre. We wanted to be a part of the professional institutions organisation NTO [Norsk Teater- og Orkesterforening], in order to be accepted as a professional theatre. We had to develop a high technical service standard.

To the question of artistic profile: How can a theatre based on rent incomes develop a significant aesthetic profile? With companies who rent the theatre some few days, performing for the income at the door? Companies representing a variety of expressions? To rent the theatre, the companies were dependent on getting financial support from different foundations together with the income

from performing. The artists outside the institutions produced under conditions no others would accept. They did it because they did not have any choice, if they wanted to produce. So the BBT director started to profile one company more than the others each month, and in that way to try to make a difference between the rental part and the artistic part of the program. The theatre offered a better deal to those profiled companies. That is how the history of BBT as a programming theatre started.

We have professionalized the organisation of the theatre as well, not only how to run it administratively. BBT was established as a limited company, where DTS owns the block of stocks. The General Assembly is the board of the DTS. The construction gives the director the opportunity to give a significant artistic profile to the theatre. But the financial trap from the old days is still a shadow and a challenge for the theatre, though not in the dramatic way as it was before. Today the model of co-producing is well developed, and the director might give individual deals with a possibility to really emphasize a profile. The theatre is also able to present international performances of a high standard to the Norwegian audience, due to a better financial cooperation between the state and city levels.

BBT is not the only such venue. Both in Bergen and Trondheim we have programming theatres as well, established at almost the same time as BBT. But they did not start to collaborate before around the 1999-2000. They organized this collaboration through a programming network – Nettverk for scenekunst – and they focused both on presenting national as well as international companies through this network. This initiative was very important

due to the promoting of the contemporary performing arts status and visibility in Norway. It also meant a crucial development to build a kind of curating infrastructure in the independent field. In addition to that, DTS established in 1994 a touring network based on partnership with the counties in Norway to present contemporary performing art – Norsk Scenekunstbruk. This network was build up as a part of DTS, but was separated as a limited company – the same construction as the BBT – the block stock also owned by DTS. And today this is the main touring network in Norway especially in charge of presenting contemporary performing art to the schools, but also to the cultural houses, building a new audience. To be presented in this touring network, you have to allow your performance to take part in a selection system. It is not democratic, but it is not curating or programming either. This initiative has also created a new market for the independent artists and companies in Norway, which gives them a predictable economic platform, with the possibility of getting standard fees and so on. This rise of infrastructure, with the programming theatres, touring network combined with the increasing and high artistic standard of the productions themselves and the high international activity that you find in the independent contemporary performing arts, are all elements that have moved the independent field forward according to recognition, visibility and status in our art society.

In Norway, we do not have any Teaterlov [theatre law]; the Government regulates and gives priorities through propositions, annual state budgets and so on. They formulated a Scenekunstmelding last year, where the independent field is for the first time recognised artistically as important and relevant as our institutions. Our main challenge now is to develop a modern system of public

support run by the Norwegian Arts Council, and to increase dramatically our part of the annual state budgets. In 1997 the independent field had about 3,5% of what we use in Norway on theatre, opera and dance, today it is around 5% and we want it to be 15% in 2014. This statistic way of telling the story also has been very important for us in arguing for better conditions, status, infrastructure and so on.

Another keynote is the documentary work. It is not easy to build up a long-term argumentation without proper documentation, statistics, researches, mappings and so on.

But some amount still lacks before BBT – and the two other programming theatres in Bergen and Trondheim as well - reach the same standard for creative conditions as for example the House of Dance in Oslo, which opened last year. The programming model was given by the existing programming theatres, but the financial conditions are quite different. The House of Dance is a programming venue for dance. They choose the companies to perform; they pay for the costs, PR and the fee and so on, and then they take the box office receipt directly. This is a win-win situation for both the theatre and the companies.

So my advice to you is to be very careful about the production house model especially regarding to the financial structure, and that you have the guts to create a model with an arm length distance between the field itself and the programming independency, relying on the competence of your programming director. High artistic standing gives you and your field the needed credibility also by the politicians and in the public sphere, which is very important. And

remember – it is important to work on many levels at the same time – in a coordinated holistic perspective – we started with the programming theatre, then the touring network, and all the time we have worked politically - and we still do...

© Tove Bratten

Artists experiences

Lisa Lucassen, the performance collective She She Pop, Germany, Victoria Melody, UK and Carina Reich and Bogdan Szyber, Reich&Szyber, Sweden

What works, what doesn't? Reporting from being a travelling artists group:

Notes for presentation at the conference Creating Conditions, June 2009, Denmark, by Lisa Lucassen

She She Pop (SSP) applies for funding for every project, often at 2 or 3 institutions (federal, city). Basisförderung in Berlin gives us money for 2 years (= 2 or 3 pieces). 1 "big" piece costs between 70,000 and 90,000€. We do smaller ones that are cheaper.

Theatres are our co producers: they buy the thing without having seen it. Small fees at Kampnagel because theoretically we could use their infrastructure (rehearsal spaces etc.), which we however very rarely do.

There are two reasons for that: 1) most of our members live in Berlin, so rehearsing in Hamburg is more expensive as we need accommodation. 2) If there is more Berlin money in the production, the premiere needs to be there. The theatres used to be richer than they are now; they used to put real money into the projects, sometimes even jumped in when there was no funding from other institutions.

There is an expectation for so called "famous" people among those working independently (as for instance us, Gob Squad, and Showcase Beat le Mot) to either go into Stadttheater and work within their framework or simply just give up. It's hard to create safe structures and ensure that we can stay where we believe that we belong: In the non-institutional sphere.

The problem of the "lack of scandal": if we would get absolutely no funding, we wouldn't make our work; our performances, BUT: Nobody would "notice" it the same way as when a more visible theatre institution gets shut down.

The combination of Federal and/or city funding and poor theatres leads to a weird situation where nobody knows who is doing who a favour. The group (us for instance) still depends on the theatre, but brings in most of the money for the production. The theatre has to program whatever gets funding, though they have ways to make their influence work...This also leads to a lot of new productions and very little touring – which I believe is a terrible waste of money and creative resources. (SSP pieces sometimes are only shown about 15 times and then disappear forever)

We envy young, emerging artists ("Nachwuchs" – aftergrowth, little plants growing on the ground of a forest, though in Germany this expression is used for emerging young *professionals*) for having festivals like German "Freischwimmer": They get their work produced, they get counselling & their work presented in 5 (!) theatres in Austria, Switzerland, and Germany. Networks like that do not exist for more established groups.

As for spaces: Finding rehearsal spaces in Berlin is relatively difficult and expensive. Super-luxury: At Kaaiteater in Brussels or Mousonturm in Frankfurt, there are apartments for artists to stay in right above the theatre space! Theaterhaus Jena once offered us their guest apartment and a rehearsal space for a few weeks in summer as their way of contributing to a co

production (a good way for a theatre with little money to make things happen and help where it can).

The issue of both good & happy technicians: Kampnagel, Hamburg is the best example. The technicians are permanently employed (not free-lancers like at most theatres). They are there all the time, they have time to drop in on a rehearsal, they have time to find technical solutions, there is a good chance that artists and technicians work together more than once. (SSP has been working with some Kampnagel technicians since 2002, they tour with us, they know us, we know them, they know how to make our ideas happen and enhance them, they make our life easier, we trust them, we pay them well.)

The issue of connecting: This is possible the very rare times when artists get to stay all the time a festival runs, and see each other's work, get together & discuss. It is great when festivals or theatres are able to connect artists. Another good example: every September, HAU [Hebbel am Ufer] in Berlin invites the artists that will work there in the following season to spend a weekend in the countryside (in fact, it's only 24 hours in a youth hostel, just 1 hour outside of Berlin, but it feels like a real treat).

Big wishes:

Pools of technical equipment like cameras, screens, video projectors, sound equipment, maybe even musical instruments etc. Now each group has to own whatever they need, or rent it commercially while some other groups have the stuff and most of the time just store it away for long periods between productions.

Production management/administration: a large portion of the costs of groups like ours is office rent, the costs of paying for production management and an administrator. It would be a good idea to share spaces and personnel between groups, especially for younger groups who cannot afford an office plus a person in it on their own.

© Lisa Lucassen, She She Pop



Answers to evaluation questions from British Arts Council

Victoria Melody

Den engelske performancekunstner Victoria Melody talte på konferencen om problemerne med at få støtte til sit arbejde, når man arbejder uden for de afgrænsede og kendte genrer.

Hendes erfaringer omfatter residencies, arbejde for gallerier og andre venues.

Senest har hun været med i et »Supported Artists Scheme 2007-2009« ved »The Basement« - et produktionshus, spillested og kunstnerplatform i Brighton, sydvest-England, præsenteret ovenfor. I dette program understøtter og hjælper »The Basement« udvalgte kunstnere i deres arbejde i en kortere årrække.

Victorias indlæg var en foto-baseret gennemgang af de steder hun har haft arbejdsrammer og -tilskud, og en præsentation af nogle af de kunstneriske resultater, inkl. en film optaget med et videokamera fastgjort på ryggen af en brevdue. Hvad vi bringer her er hendes svar på evalueringsspørgsmål fra The British Arts Council, der har givet midler til det Artist Support Scheme, hun deltog i:

1) How many new pieces of work did you develop?

7 x new pieces including "Stress Ball", "The Sorry Series" (2xperformances), "Free", "The Demographics of a Pigeon Fancier" (collection of work), "A Day in the Life of a Triple Z Celebrity", and "Michael Melody and Uri Geller Argue Over the Value of a Spoon."

2) How many performances did you give / presentations of your work did you make?

2 x solo shows

11 x group exhibitions

3 x residencies

7 x performances

1 x commission

2 x presentations

3) If these took place outside Brighton, where did they take place?

Berlin

London

Aberystwyth (UK/Wales)

Manchester (UK)

Poole (UK)

Spain

France

Bournemouth (UK)

4) What was the approximate total audience for these performances?

3000 (this is difficult to work out as my work is often in the public realm)

5) Did you make any successful funding applications during 2007-09? and

6) If so, what was their total value?

ACE - £4950

Cultural Hub £8000

Poole County Council £1000

© Victoria Melody



Reich & Szyber – by Carina Reich and Bogdan Szyber - Sweden

MINUTES:

A free and an old group; two artistic directors. We have come to a point where we have been through everything and all kinds of possible ways of producing and working.

Two feet - one in the institutions and one in the free field... we want to be free of the institutions. The three T's: Talent, Timing and "Tur" [luck in Swedish]. The fact of having to do everything yourself – from administration to making costumes.

Sometimes we are subsidised by the arts council and sometimes not. Lately we have been. We have made a lot of site-specific projects. We work with an administration group, so some of the tasks have been taken from our shoulders.



Arbejdsgrupper: “åbne scener” og “åbne produktionshuse”

Om eftermiddagen på konferencens første dag blev alle konferencedeltagerne opfordret til at opdele sig i arbejdsgrupper for at diskutere spørgsmålet:

Hvordan kan vi realisere ideen om »åbne scener« og »åbne produktionshuse«?

Dette overordnede spørgsmål havde tre tematiske tilgange, som folk nåede to af på de to timer, der blev arbejdet:

- 1) det organisatoriske, strukturmæssige – hvordan skabes fundamentet?
- 2) innovative platforme – rammer for udvikling
- 3) præsentation – relationen til omgivelserne

En livlig debat, struktureret efter en planlagt progression, førte til en række tæt beskrevne kulørte kartonark, hvis hovedpunkter blev fremlagt i plenum af medlemmer af arbejdsgrupperne.

Indholdsmæssigt var der et stort sammenfald mellem diskussionerne i den første (pink) og den anden (blå) gruppe. Man kan sige, at diskussionen om formen og indholdet ikke lod sig adskille. Begrundelsen for ønsker om bestemte administrative og strukturelle former eller rammer for udvikling var begrundet i det indhold, man ønskede at fremme, og omvendt krævede det indhold, man ønskede at fremme, nogle bestemte administrative og strukturelle former.

I det efterfølgende er hovedpunkter fra diskussionerne ført til protokol i stikordsform. De mange gentagelser understreger de aktuelle og fælles synspunkter.

På selve konferencen var arbejds sproget engelsk, men referaterne blev i de fleste tilfælde afgivet på dansk. Redaktionsgruppen har valgt dansk som hovedsprog i den nærværende rapport, men har her valgt at lade det engelske stå, blandet med dansk. Derved kan læseren også få et lille indblik i den kreative mangfoldighed, som konferencedeltagerne udfoldede mellem kl. 15 og 18 fredag d. 5. juni 2009.



Det overordnede spørgsmål og de tre undertemaers hovedspørgsmål

- How do we realize the idea of open venues and production houses?

1. How do we create open venues for professional artists in Denmark?
2. How do open venues and production houses stimulate, nurse and challenge the artistic environment on which they are depending?
3. How do open venues and production houses relate to contemporary audiences and expectations from the surroundings?

Leading Question:

»How do we realize the idea of open venues and production houses?«

Thematic entrance 1 (pink sheets)

Creating the fundament

1. How do we create open venues for professional artists in Denmark?
 - a. What could be the organisational structure for such a venue?
 - artistic manager? S/he decides the profile
 - a board? Applying to get in, they decide, dividing money. Quality?
 - curative council?
 - b. Political reality and the responsibility of the state.
 - c. House in residence? One manager for one year and then a change?
 - d. What does it mean to be a dedicated open venue?

Ét sted – et samlet venue – kunne være et drømmemål.

Men hvor skulle det så ligge? – derfor ville det være smukt med mange venues med et stærkt internt netværk.

Vigtigt at definere hvem det er for, og hvad behovet er. Det er ikke tænkt som et sted for et »vækstlag«, hvis man derved forstår mennesker, som ønsker at blive scenekunstnere eller har scenekunsten som fritidsinteresse, men som et sted for professionelle scenekunstnere, som bevidst arbejder uden for det institutionelle teater. Det er beregnet for kunstnere i alle aldersgrupper og alle stadier af deres karriere.

Der skal kunne eksperimenteres, men det er ikke defineret som en »legeplads«! Vigtigt at det ikke ses kun som en struktur, men som et professionelt etableret sted, der formidler indhold.

Meget vigtigt at der er en kvalitetssikring, så stedet får en høj standard.

For scenekunstnerne er det vigtigt:

- 1) Et sted med øvelokaler og plads til research, undervisning, studier og træning. Huset skal kunne rumme mange forskellige typer processer.
- 2) at kunne få hjælp til administrative opgaver, fundraising, PR, turné
- 3) at have mulighed for coaching og vejledning
- 4) at der er muligheder for at vise scenekunstneriske værker i en rummelig definition, som medtager tværkunstneriske eksperimenter og nye kunst-former.
- 5) at der bliver skabt et netværk
- 6) at der er teknik til rådighed
- 7) at der er et residency program, både med henblik på at invitere udenlandske

kollegaer til samarbejder/arbejdsophold og for danske kunstnerne fra andre regioner, eller for perioder med mulighed for arbejdsro og -fokus.

For stedet er det vigtigt at:

- 1) - der er midler til at producere, co-producere og til at invitere gæstespil, også fra udlandet. Hvis der er penge at arbejde for (lønninger & drift) og med (teknik, investeringer, køb af forestillinger, co-produktionsmidler), kan man støtte dem, der ikke har midler, men har evner, og man har mulighed for at vælge. Der skal skabes diversitet i det danske scenekunstmiljø.
- 2) - genopdage sig selv hele tiden og ikke gro fast i bestemte valg – at redefinere sin opgave
- 3) - co-producere med andre steder internationalt
- 4) - påtage sig et (del)ansvar for at kunstnerne bliver eksponeret internationalt – kommer ud i verden – at kunne koordinere en turné
- 5) - der er teknisk personale på et højt kunstnerisk niveau - folk der synes at den kunstneriske proces er interessant og morsom, og som ikke bare ser arbejdet som at løse en opgave.
- 6) - skabe fora for diskussion og inspiration kunstnerne imellem. De skal skabe og bruge et internationalt og nationalt netværk af grupper, enkelte kunstnere, og andre scener og venues. Og at skabe et »hængeud-sted« for kunstnere, hvor man kan mødes omkring noget, der svarer til musikeres jam sessions.

Der blev diskuteret, hvor godt og hvor skidt co-produktioner kan være – men det er vigtigt at sådanne venues VIL have forestillinger ind udefra og ikke bare gør det fordi de *skal*.





Et meget konkret forslag til et Hus med en åben scene/scener for uafhængig/fri innovativ scenekunst: (Se illustration side 36)

Huset skal have en administrativ direktør, med en tidsbegrænset ansættelse og fire kuratorer, der sidder i en fire-årig periode, med forskudt udskiftning, så huset altid bevarer både et flow og en sammenhængskraft. En af kuratorerne kunne med fordel være fra udlandet.

Art is not a democratic thing

Financielt

- 1) Stedet skal have et sikret økonomisk grundlag, så det meste af energien ikke skal bruges på ansøgninger og ansøgningsfrister for at få driften hjem hvert år. Finde partnere i det private erhverv, som ikke blander sig i det kunstneriske.
- 2) Holde festivaler for at trække publikum og liv til.
- 3) Holde professionelle workshops.
- 4) Få fat i uddannelsesmidler – undervisning, formidling, oplæring af publikum til at tage denne form for kunst ind, lave et kompetencecenter/videnscenter.
- 5) arbejde sammen med det lokale område. Det er vigtigt at inddrage publikum, og at »oplære« publikum.
- 6) Da disse former for scenekunst ofte er ikke-tekstbaserede, kan der være et marked i turisme – bare tænk på hvor meget teater engelsktalende lande sælger til turister! Det er jo altid spændende at se fine bygninger indefra, at se kunst og opleve en forestilling, som man – i kraft af det oftest ikke-sproglige udtryk – har en chance for at forstå.

Thematic entrance 2 (blue)

Innovative platforms

2. How do open venues and production houses stimulate, nurse and challenge the artistic environment on which they are depending?

- a. Investigating the possibilities of curating
- b. Production and co-production
- c. Residencies and research units
- d. The responsibility of the state, different models for grants and subsidies.

Finding the balance between: Artist need venue, venue need artists

The “open venue” must offer:

administration help, fundraising help, residencies, festivals, exchange with international groups, network, possibility for workshops, several disciplines in one location, possibilities to share your work – festivals, etc., a pool of advanced technical equipment, technicians with an understanding of artistic processes (‘pro-art’), mentoring, professional feedback, ownership of the work by the artists, open space where there is always somebody to talk to (not only a building free to be used) – the social aspect of a working place is important, the place really has to want to be an open venue. Location was also mentioned as important.

Discussion whereas the best would be one or several open venues or whether DK should change the “Teaterlov” to oblige every theatre to take in artists and

projects. Problem:... the law cannot be changed before 2012 at the best. But the problem is real now!

A well-functioning and successful open venue concept MUST have production finances in order to freely present artists that don't necessarily have funding. Production and co-production venue should not depend solely on income from rent. Open venues must have the possibility to do residencies; this can create a good fundament and continuity – artists not only depending on arts council support.

There is a lack of understanding in Denmark that art plays an important role in connection with science, technology, etc. and that artists interact with society and vice versa.

Theatre/performing arts should be a window on the world and not only a window on itself.

More than one audience. Nurse relationship with several target groups. What kind of curator-role should the artistic director of an open venue play in coordination with the arts council...? How to work vis-à-vis arts council in selecting artists for presentation...? This relationship must be developed and diversified. Understanding between the venue and the local and state policies.

Thematic entrance 3 (green)

Presentation

3. How do open venues and production houses relate to contemporary audiences and expectations from the surroundings?

- a. What is a “successful” profile?
- b. How to develop audiences?
- c. How to develop networking?

In relation to the audience

An open venue will have to generate its own audience. It means, that it should develop the participation of the audience. The question could be divided into two:

- let the artists create art
- but develop the meeting with and the participation of the audience

Necessary to connect to the audience and not give a damn about the art...

What is good quality and what isn't?

Let the audience in on this; have considerations happen in the open; shared.

- Performing Arts consist of 95% crap, 5% good stuff. But all 100% is needed!
- Develop new relations to audience and to innovation. Visible processes, open processes.



The “open venue” should provide:

- a clear profile, an honest contract with the public: Don't say everything is fantastic, especially if you haven't seen the final product, or the artists are new.
- possibility for the public to give real feedback to artists and the house.
- flexibility in its communication strategies. Trust that audiences can and will see different types of work. Don't dumb-down or under-estimate the audience.

The project here is ART and EXPERIENCE/MEETING AN AUDIENCE.

We (the venue) cannot always guarantee highest quality or total success for the audience. But we can guarantee passionate investigations and presentations/ “servings” for those persons who are mandatory and indispensable for the performing arts; the audience

- a common knowledge that the artists have been chosen because of artistic quality and NOT because of money.
- possibilities for the audience to learn about and understand the concept of the presented artistic work.
- the textualization of the investigations, experiments and research behind the work of art. It doesn't have to be written by the artist. Not just “it's only what you see that counts”.
- a theatre pedagogue who arranges audience talks, briefings and de-briefings.

In relation to communication and relation to the surrounding society

An open venue must relate to their immediate surroundings: community/ education system/local artists.

Is a “big audience” a must or a sign of success?

How to make sure that various political/economical demands don't control the artistic profile?

A so-called “normal average audience” needs to be present at the premiere, and not only journalists, curators and other colleagues – otherwise interactive performances are likely to fail at the night upon which the reviews are written...

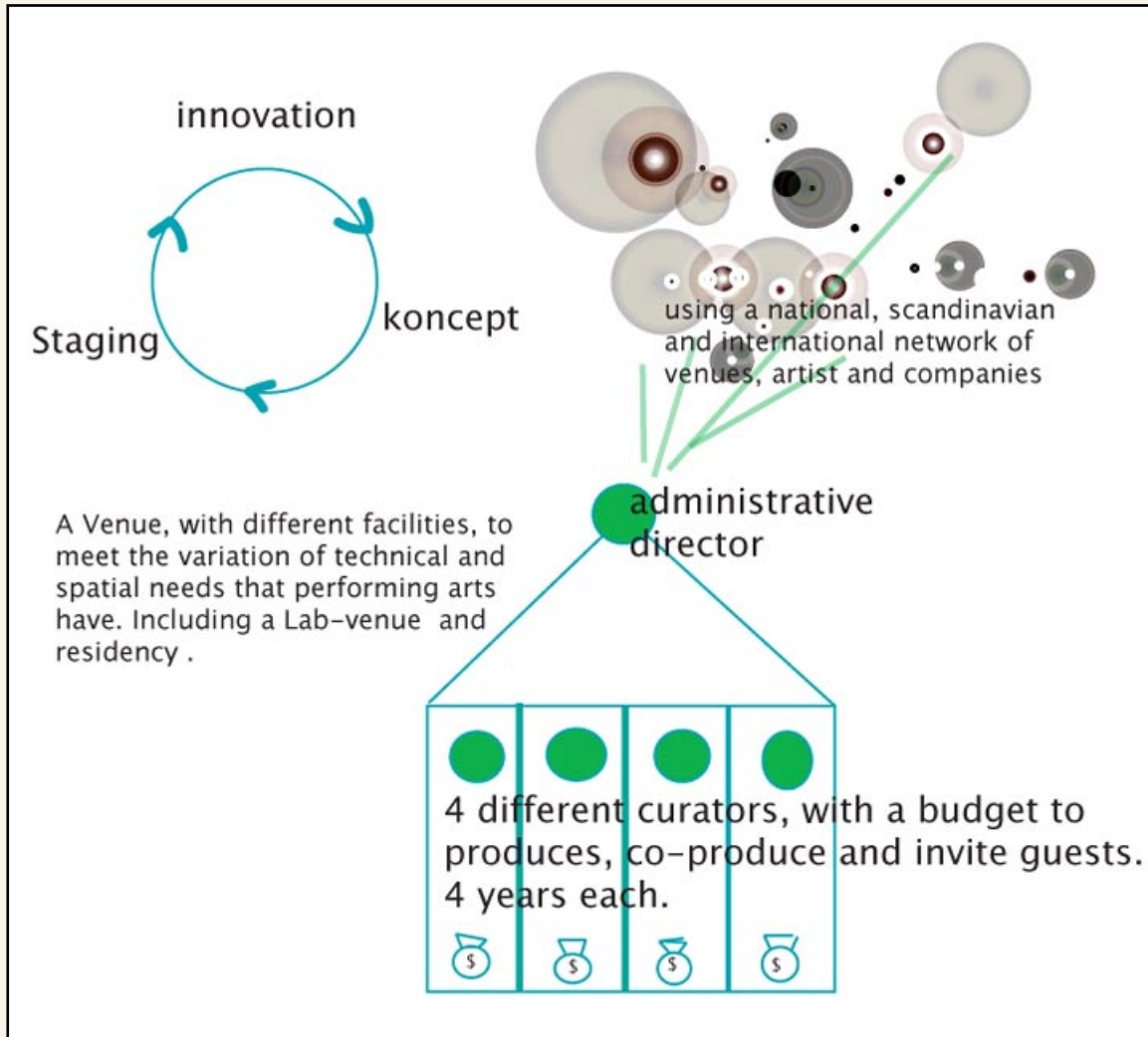
Devising: Ask different people/groupings what occupies them. Make art about this. - excellence in communication to the public, media and artists.

Starting pieces from a community reality; transposing unknown realities into art. Be very sensitive towards how the surroundings communicate to you as a venue.

In relation to the artists

- international programming that can attract the public and help make a name for the house for the best of the less known local artists,

– Inclusive or exclusive places ... “The Danes don't like theatre...” – a strong tradition for “pure” entertainment, for instance revue; “it's gotta be fun, otherwise its too elitist”.



Good rotation/turnover of the house directors. Some participants thought that the director should not be employed by the house or do their own artistic work in the house during their director job. Others thought s/he absolutely should!

The politicians and the system

Speech by Pia Allerslev, mayor of culture and leisure in Copenhagen

Thank you for letting me speak here today.

A versatile and many-sided theatre environment is needed in Copenhagen as well as any big city that wants a rich cultural life.

Therefore, it is naturally also important that we can offer traditional as well as open stages and thus create broadness for the entire theatre world and the audience.

This way, established, experimental as well as smaller up-and-coming groups and soloists have the room and opportunity to challenge themselves and their audience.

And this is where the open stages are a very important factor in the entire theatre picture.

As an innovative platform that can help develop and renew art in co-operation with the more traditional theatre.

Therefore, I am happy to have been invited to this conference.

And therefore, I am also happy that we were able to provide some financial support to the theatre world last year that made it possible to expand the 11 small city theatres to 13 and thereby help create even more open stages in Copenhagen.

How the concept "open stages" should be viewed and interpreted is one of the things that we are here to discuss today.

Basically, we are of the opinion that the open stages are the stages that are rooted in the city theatres that we support through the Cultural Affairs Committee.

On these stages, professional groups and soloists can make guest performances during the periods where the usual theatre group is not using the stage.

But, there are obviously also other ways of viewing the open stage. As a completely open and independent platform.

However, for now, we have chosen to let the established stages be the basis of the open stage. And in principle, they are just as open to independent art as the independent stage.

But this does not mean that we are not open to consider and discuss how to create the best platforms for artistic innovation and look at the possibilities of a completely open and independent stage in Copenhagen.

However, as politicians, we are also obligated to consider what is financially achievable.

However, having said that, I think most people gathered here today agree that art and culture and not least their development need as many professional levels as possible.

And together, we can create the best framework for artistic and cultural multitude.

So a conference like this one is an obvious starting point to begin this kind of dialogue and share the experiences available in the European theatre environment.

Thank you.

© Pia Allerslev

Short introduction to the present law structure for open venues

Mikkel Harder Munck-Hansen, chair of Danish Arts Council's Committee for Performing Arts

MINUTE:

MMHM briefly explained the structure of funding in Denmark.

First, we have the National theatre and regional theatres, underneath them are the small /local theatres, underneath them are the small city venues.

The Arts Council has 12 mio € a year to distribute, to be divided among those that are chosen out of 400-500 applications each year.

25 % of this is spent on theatre for children.

Dance institutions and independent dance projects get 2 mio €

10 larger companies/houses get support plus (approximately) 14 independent projects.

On the Arts Council and the theatre “castling” [rokade] in Copenhagen

Before the decisions were made, there were meetings between the Arts Council and the mayor of Copenhagen. The Arts Council disagreed to the plans and warned against the model used on the Copenhagen Theatres.

On the old theatre law

We are trying to develop a new theatre law. The old one is outdated and difficult to understand as it divides theatre into different genres. There has to be flexibility between different genres. The law system should support this. In Denmark we plan so far ahead, we have a rigid structure, and we have to change that. The rigid structure is not good for touring and exchange with other countries. It is not good for the arts. It is a problem that we have

created this focus on safety. You can find other ways of producing; they do so in other countries.

On the lack of venue

There is no flexible venue anymore in Copenhagen.

One can ask; why don't we build a house? But The Arts Council does its work through the applications we receive. That is our main strategy, to get the most out of the money we distribute. We don't build houses.

We listened to you all here today and we [The Arts Council] will have a dialogue with the City Arts Council of Copenhagen.

[I sit indlæg refererede Mikkel Harder Munck-Hansen til udvalgets åbne brev til Københavns Kommune. Brevet bringes her som supplement til det korte og desværre ikke ganske fyldestgørende referat af MMHM's indlæg \(se næste side\).](#)

ÅBENT BREV fra Kunstrådets Scenekunstudvalg til Københavns Kommunes Kultur og Fritidsudvalg, 19. november 2008.

Af Mikkel Harder Munck-Hansen

Med udnævnelsen af Martin Tulinus, Rasmus Adrian og HC Gimbel som ny ledelse af Teater X, åbner der sig nye muligheder i det københavnske scenekunstmiljø. I den forbindelse rettes opmærksomheden naturligt nok ikke kun mod de visioner som denne trio vil præsentere for deres teater i de kommende år, men også mod det teater som Martin og Rasmus nu forlader.

Kaleidoskop har spillet en meget vigtig rolle, ikke bare for scenekunsten i København, men for dansk og international scenekunst. Dette skyldes dels Kaleidoskops egne produktioner men også Kaleidoskops ledelses evne til at præsentere væsentlige gæstespil og co-produktioner af høj kunstnerisk kvalitet, ofte produktioner støttet af Scenekunstudvalget.

Det har blandt andet kunnet lade sig gøre fordi Kaleidoskop har nogle af byens bedste teaterrum. Både K1 på Nørrebrogade og i særdeleshed K2 på Øster Fælled Torv er fantastiske teaterrum.

Nu hvor Kaleidoskop skal definere deres fremtidige rolle i teaterbilledet, er det uhyre vigtigt ikke at fjerne grundlaget under dem. Kaleidoskop har i deres egen pressemeddelelse foreslået tre scenarier for fremtiden.

Den første går ud på, at de fortsætter som hidtil og slår stillingerne som kunstnerisk og administrative ledere op, og arbejder videre med nye kunstneriske visioner og med nogen lunde samme fordeling af egenproduktion og gæstespil.

Den anden model går ud på at de to lokaler ledes af hver sin ledelse, som det

var før Kaleidoskop overtog Kanonhallen, hvilket giver plads til at nye grupper kommer på banen i mere faste rammer.

Begge disse modeller rummer mange spændende muligheder som scenekunstudvalget kan bakke op om.

Den tredje model, hvor K2's lejemål opsiges af Kommunen til sommer, ser udvalget derimod med stor bekymring på. Set med Scenekunstudvalgets øjne vil det være en katastrofe for de uafhængige grupper, hvis lokalet på Øster Fælled Torv ikke længere er tilgængeligt for de frie grupper. Det er uden sammenligning, det mest attraktive scenerum i København, som giver de bedste muligheder både for kunsten og publikum. At opgive det, vil være en katastrofe for scenekunsten. Det kan ikke uden videre reetableres et andet sted, da lokaler med de faciliteter ikke findes i byen.

I dagspressen har der været spekulationer fremme om at Københavns Teater muligvis kunne tænkes at ville overtage lejemålet på K2, hvis det bliver ledigt. Disse spekulationer er ikke bekræftet, og de betyder sådan set ikke noget, for konsekvenserne for de frie grupper er de samme, som hvis lokalet opsiges og anvendes til andre formål end teater. Det forholder sig nemlig sådan, at produktioner støttet af Kunstrådets scenekunstudvalg ikke skal spille på teatre under Københavns Teater, der i teaterlovsforstand ligger uden for udvalgets område. Ligesom udvalget ikke støtter produktioner på landsdelsscenerne i Odense, Ålborg og Århus. De er med andre ord udelukket fra K2, selvom der fortsat spilles teater der.

Konsekvensen af det er til at tage at føle på. Tager man et hurtigt blik på hvilke forestillinger der har spillet på Kaleidoskop i de sidste sæsoner, bliver det meget hurtigt klart, hvor meget det vil betyde, hvis de nu pludselig bliver hjemløse.

Fra teatersæson 2004/05 og frem til i dag er der blevet præsenteret omkring 55 forskellige forestillinger på Kaleidoskops scener, og langt over halvdelen af disse er produceret med tilskud fra Kunstrådets Scenekunstudvalg.

Det er på den baggrund en uhyre alvorlig sag for hele teatermiljøet, hvis de fremover mister adgang til disse scener. Derfor henstiller Kunstrådets Scenekunstudvalg til, at Københavns Kommune vælger at opretholde lejekontrakten på Kanonhallen/K2. Om teatret så skal tilbydes en anden teatergruppe eller ledelse, eller om det fortsat skal være Kaleidoskop der driver spillestedet, er naturligvis af stor betydning, men uvæsentligt i det store spil. Det helt afgørende er, at de frie grupper har adgang til det unikke spillested. Af forestillinger der med støtte fra Kunstrådets Scenekunstudvalg har spillet Kaleidoskops scener de senere fire sæsoner, kan man bl.a. fremhæve:

X-act/Kitt Johnson: Palimpsest (K2)

Mammutteatret: Ikke om Nattergale, Fobiskolen og Grace Was Here (K2)

Hotel pro Forma: Relief possible relief (K1)

Veras Øje: Realia, Kærlighedens Optik (K1)

Teatret Opus X: Babelstorm (K2)

Corona La Balance - Statsensemble for børneteater: In real life (K2)

Neander: Frelserens Genkomst (K1)

Produktion Fantasia: Don't let me down, Kunsten at dø (K1)

Entréscenen: Om en time er jeg stiv (K1)

Grob: Hjem, kære hjem og Dig, mig, mit samt Håndbog i overlevelse (K1)

Holland House: Annas Tema samt Død, død og meget død (K2)

Meridiano: Transit (K2)

Det Lille Turnéteater: Hamlet (K1)

Vision 4: Miraklet (K1)

Teatret: August (K1)

Projekt D2: Barnet i papkassen (K1)

Kaleidoskop: Mit århundrede, PSK (K1)

Astrid Øye: Rørvig (K1)

Københavns Internationale Teater: Præsentation af forestillinger under den internationale scenekunsthøjsfest P@rt, NyCirkus-festival samt andre internationale gæstespil (K1 og K2)

At påstå at disse forestillinger udgør en væsentlig del af Københavns udbud af scenekunst er ikke nogen overdrivelse, og netop derfor anbefaler scenekunstudvalget på det kraftigste, at Kommunen ikke opsiger lejemålet, men giver enten de nuværende eller andre mulighed for at føre spillestedet videre til glæde for de frie grupper og københavnere.

På vegne af Kunstrådets Scenekunstudvalg

Mikkel Harder Munck-Hansen, formand

Reality check

– feedback on the work group visions from the artists and curators

MINUTES:

Ditte Maria Bjerg, curator of the former CampX, Copenhagen

Olivia Khalil, BRUT, Vienna

Lisa Lucassen, She She Pop, Germany

Helen Medland, The Basement, UK

Tove Bratten, Norwegian Association of Performing Arts

Helen Medland, The Basement:

To the question of production houses/open houses: It is really important that there is an organic growth, you learn from mistakes, from taking risks. Look for possibilities of getting specific support. There is a need for honesty and transparency, and to be aware of not alienating the venue. Open up to the environment, have round table discussions and open offices.

Olivia Khalil, BRUT:

It is a danger to become too institutionalised, it is important to be present, go to the bar, listen to what the audience says. There should be a space for working with no explicit goal, just giving the possibility for artists to work together.

Lisa Lucassen, She She Pop:

I have a big admiration for the big thinking that is going on here: Not everything we are thinking of now will happen. Think about where you want to go and make compromises on the way. All working groups here asked for residencies, workshops and festivals = creating contacts. Residencies and workshops are an obvious need.

Ditte Maria Bjerg, curator:

Nice to hear that critical thinking (Germany) and community work (UK) now is in the pool of our thinking here.

When we feel dizzy about where to relate or orientate ourselves, we tend to do copy pasting of already existing things. We have the chance to place ourselves in Scandinavia, in an UK constellation, in a middle Europe network – and not just be envious.

A new house should think that all productions should be co-productions. The exchange of ideas happens here. The mentoring happens here. Residencies are therefore important.

Tove Bratten, Norwegian Ass. for Performing Arts:

What will you do after this conference? What is the next step? I suggest that you start mapping – what is your political strategies, are you going alone or together. Have a new look at the lobby! Then we can meet and discuss models.

Audience, Svend E. Christensen:

The decision makers should make sure that there is a space for processes to take place.

Christine Fentz, moderator:

The development funds were closed down – because of “not good enough projects” – which is paradoxical, when you know how many good professional artists there are around.

Ditte Maria Bjerg:

One of the real challenges is to not be too distant to contemporary visual art. For instance, the contemporary exhibition initiative U-turn wants to invite visual artist Lillibeth Cuenca. The education system has to be part of the new venue.

Jesper de Neergaard:

To emphasize what Tove said: The first step is crucial, DK is in a peculiar situation concerning performing arts, all other countries are far ahead of us, education is one problem – contemporary educations will create a demand for performance art and different views on our lives. What comes first – their knowing what to demand rather than their demand? Education is crucial.

Christine Fentz, moderator:

People move abroad to get a performance art education.

Helen Medland:

Can't you start by Warehouse 9 that is already here? Let it not be a white elephant. You have to have an entrepreneur leader. Grow it from a small point and invest in your leader.

You are not going to get the big sort of thing, get over it!

Christine Fentz, moderator:

Important to make clear that this conference is made in order for us to get together and gather visions, it is for creating a mutual language, it is not that US as an organisation wants a house.

Ditte Maria Bjerg:

To build up a contemporary performance audience, we have to have 10-15 international visiting groups, and this is not hard to find. Otherwise, the young generations of audiences think that performing art is just people walking slowly – and audience will go to contemporary art and never to a theatre. We have to find some money to fight that. We do not need to build up new institutions.

Gritt Uldall-Jessen, audience:

At Warehouse 9 there is a co-production festival with Spill (UK) in October.

Christine Fentz, moderator:

You are not visible in Denmark if you are not in the annual theatre programme!

Jette Lund, audience:

It would be nice if venues like Warehouse 9 were in the annual theatre program, but the long term planning of this publication (1 - 1½ year ahead) doesn't give the possibility to include new projects and new artists along the way.

Helen Medland:

All the small theatre groups should get together and have a program come out ½ a year ahead.

Advice to Warehouse 9 – communicate! Use the other theatres, become friends with them.

Christine Fentz, moderator:

What kind of solution would it be in your opinion if more theatres have the obligation to function as open spaces during a part of their season?

Lisa Lucassen:

From an audience perspective, it is important to have one place for experimental art – for the context/brand, it is important to have an open house. Though technically and economically it is a shame not to share.

Ditte Maria Bjerg:

The structure in Copenhagen now is so that the institutional theatres cannot take in resident artists. You are being punished as a theatre, you can never open up. The big houses are empty 2-3 months a year, the nightmare is people being allowed to use these spaces, but the institutions not taking responsibility for their guests – you could make festivals.

Helen Medland:

Brighton Festival's partnership deal for the contemporary festival is that during July – August residence space is provided for making work to present at the festival in March 2010.

Lisa Lucassen:

The problem by being a guest in residence at a more traditional theatre is the architecture –

Seimi Nørregård, audience:

The existing venues don't know about contemporary performance art.

Christine Fentz, moderator:

When presenting your work here and there at various institutions who themselves have totally different profiles, you risk to become invisible...

Debate

***How do we realise the idea of open Danish performance houses?
How to offer proactive platforms that facilitate artistic innovation and discourse?***

The debate discussed the possibilities of curating, producing and co-producing, making residencies, research units, etc.

Debatten blev hovedsageligt ført på dansk, og det følgende kort-forms-referat er delvist på dansk, delvist på engelsk.

I debatten deltog et panel, bestående af Claus Flygare, Erik Pold, Jesper de Neergaard, H.C.Gimbel og Jørgen Callesen. Louise Seibæk, Dansescenen, var desværre blevet forhindret i at deltage.

Tove Bratten, moderator:

Beskriv kort hvem I er, jeres visioner, drømme, udfordringer, så vi får et billede af, hvad der faktisk foregår.

Claus Flygare, NYAVENY:

Jeg har været teaterleder i 30 år, de sidste 26 år har vi haft Mammutteatret, som ellers aldrig har haft et fast spillested, men det fik vi fra 1.juli, efter teaterrokaden. Vi kom til at stå i spidsen, det var Tina Gylling Mortensen, Thomas Bendixen og mig. Jeg er dramatiker. Vi er ikke et performanceteater, men vi har to performanceforestillinger (gæstespil). Vi har fået penge, lige nok til at få det til at køre rundt.

Mammut er et dramatikerteater og skuespillerteater, og vi har de bedste dramatikere til at skrive for os. Når året er omme skal vi finde et nyt spillested

i stedet for NYAVENY. Vi vil bruge det her år på kampen for at etablere det. Jeg var lykkelig for at se Victoria Melody's film med de flyvende duer. Det er et billede på, hvad der kommer til at ske. Det bliver lidt op og ned, men vi er i luften, og vi flyver.

Jesper de Neergaard, Entré Scenen:

Jeg kommer fra Entré Scenen, som er en åben co-producerende scene i Århus. Den kom jeg til for 8 år siden. Her er dannet netværk for performance teater og verbalt teater, men først og fremmest performance teater og moderne dans. Det er ikke noget stort sted, vi har sal, prøvesal, teknik. Vi har laboratorieforsøg, som lønner grupper, der kommer og kan gennemprøve ting, det er vigtigt med et eksperimentarium. Vi har Junge Hunde teatertræf, man skal være til stede alle 10 dage for at netværke, være på workshops, eller man kan komme for Junge Hunde domstolen som går til den med ordentlig feedback på forestillingerne.

Herudover har vi DNA-projektet med 5 østeuropæiske scener.

Min vision: At blive lille storbyteater, at sikre en økonomi som gør, at der er en steadyness i et internationalt miljø som producerer til mange forskellige slags publikum.

H.C.Gimbel, Teatret Republique:

Vores mål er at skabe en stor åben scene. Nogle egenproduktioner og nogle andre. Republique har laboratorium og et højt profileret program med store navne, hvor der skal komme et stort publikum. Laboratoriet er vores hjerte, hvor kunstnere kan komme ind og afprøve ideer som ikke er



produktionsorienterede, hvor ideer først testes, herefter kan de gå ind i en produktionsfase og til slut til tredje fase hvor der spilles for publikum.

Erik Pold, Ny Tap Scene [på daværende tidspunkt endnu i projekteringsfasen]:
Jeg har i ti år været uafhængig scenekunstner med base i København. Jeg har produceret alle mulige steder i DK og udlandet. Jeg var opmærksom på teateromlægningen og med Ny Tap Scene tog jeg initiativ: Vi så et fantastisk rum ude i Ny tap på Carlsberg, den må og skal blive ny åben scene. Repertoiret skal skabes af gæstespil. Jeg savner at der en åben scene, som profilerer de gæstespil, der kommer ind. Det skal være ikke-tekstbaseret, det skal være live art og performance. Det skal være et uforudsigeligt teater. Vi har minus støtte, vi ansøger Kunststyrelsen og andre, vi arbejder hårdt, vores mål er at blive Pia Allerslevs nye storbyteater.

Jørgen Callesen, Warehouse 9:

Jeg har Warehouse 9. Et lokale i bydelen Kødbyen, som tidligere var til opstaldning af køer, før de skulle slagtes. En holdeplads mellem livet og døden. Vi er et sted, hvor vi sætter ting på spidsen og tager chancer. Jeg er uddannet forsker inden for kunst og medier, og performer, queer aktivist, nu leder af Warehouse 9. Vi var heldige at få penge fra Kunstrådets idépulje, til at skabe kontekst for live art og internationale kunstnere. Vi har fået 1,5 mio kr til at gennemføre dette over 3 år. Vi vil snarest melde ud til de eksperimenterende scenekunstmiljøer om Warehouse 9, da vi først for nyligt har fået tildelingen.

Vi har et kunstnerisk råd bestående af Stuart Lynch, Erik Pold, Gritt Uldall-

Jessen, og mig selv. Vi har siden 2007, delvist uden støtte, produceret omkring 60 begivenheder, Foto, musik, scenekunst, co-produktioner.

Tove Bratten, moderator:

Hvis man skal udvikle et hus, hvordan tilvaretager I de kunstneriske krav?

Jørgen Callesen:

Vi må få alliancer mellem husene, og få koordineret indsatsen. Der skal arbejdes ud fra lyst ikke pligt. Jeg håber vi kan snakke sammen.

Tove Bratten, moderator:

I begyndelsen af 2000 etableredes det norske Netværk for Scenekunst, med midler til at flytte forestillinger rundt i Norge. En ny puls, større møder. Pengene følger kompagnierne.



Mikkel Harder Munck-Hansen, fra salen:

Scenekunstvalget har startet Turnénetværket i Danmark.

Jesper de Neergaard:

Norden skal med. Der skal være et internationalt afsæt.

Erik Pold:

Internationalt samarbejde er vigtigt, fx i festivalform. Jeg savner en model som Junge Hunde. Vi vil fokusere på internationale potentialer, men vi vil også gerne have forestillingerne rundt på turné i DK. Det er ikke et enten-eller.

Claus Flygare:

Vi turnerer i landet. Og måske får vi en udveksling med Italien.

H.C.Gimbel:

Lige nu finder turnéer sted i særlige cirkler. Det er vigtigt at give støtte til kunstnere, præsentationsstøtte, som kan få kompagnierne til at cirkulere på anden måde.

Jørgen Callesen:

Den type kunstnere vi præsenterer, solo kunstnere, er mere »fine arts« end de er traditionelt teater. Det er den tradition, vi prøver at indskrive os i.

De støttemodeller, der findes nu, passer dårligt til det vi laver. Vi søger også støttemidler gennem billedkunst, som passer bedre til vores formater.

Kommentar fra salen:

Det er dyrt at lave teater og det er synd at se forestillinger spille kun 14 dage og derefter dø. Det er svært at få dem ud internationalt, de falder til jorden, går i glemsel. Et stort problem, der bliver tænkt alt for nationalt.

Jesper de Neergaard:

Enig. Der er en snobbethed i DK. Det er kun Den Kongelige Ballet der kommer af sted. Der skal være mere turné, det skal være kvalitet, men også bredde. En åben scene bør have forpligtelse til at opbygge et turnénetværk.

Erik Pold:

Der skal være en udveksling, i form af co-produktioner, men det koster penge. For at være i dialog med udlandet og for at komme ud, skal vi også kunne give noget igen, det vil sige selv tage imod udenlandske gæstespil.

Mikkel Harder Munck-Hansen, fra salen:

Divaaordningen er der. Det er ikke kun Den Kongelige Ballet der kommer ud.

Spørgsmål fra salen:

Jeg er stadig forvirret over åben-scene-terminologien. Er den med basis i et fast tilknyttet team, eller er det at grupperne/kompagnerne producerer andre steder og så kommer med produktioner til den åbne scene?

Erik Pold:

En blanding. Jeg drømmer om et hus, som kan producere. Min tanke er, at

der også tegner sig en profil gennem de grupper, der kommer, at det netop ikke bliver fastlåst. Det er vigtigt at være med og diskutere projekterne. Det er interessant med dialog. Vi har ideer om at tilknytte en brugergruppe.

Jesper de Neergaard:

I et residency har man ret til mentoring, men en kunstnerisk leder skal redefinere sig selv og kende sin begrænsning. Det er en pligt at erkende det og lægge noget af styringen fra sig.

Kommentar fra salen:

Man skal kigge på dansk børneteater som i 20 år har været innovative. Som har turdet at sætte sig sammen og diskutere kvalitet. Dansk børneteater er i dag slået igennem internationalt.

Lotte Faarup:

Jeg vil gerne lave reklame for et projekt, jeg har lavet sammen med 4 andre teatergrupper: »Forsøgsstationen« som åbner august/oktober. Det kommer til at være et sted kun for research og træning, et sted hvor man kan opfinde, træne, holde håndværk i live. Gå amok i ting man ikke ved om holder vand. Vi håber at kunne åbne i efteråret måske i Boulevardbiografen på Søndre Boulevard i København.

Tove Bratten, moderator:

Jeg vil spørge jer som kunstneriske ledere, hvordan foregår udskiftningen i Danmark?



Jesper de Neergaard:

Det er kotyme at efter en årrække skal en leder skiftes ud. I mit tilfælde valgte foreningen bag teatret at fastholde min ansættelse.

H.C.Gimbel:

Vi er ansatte for 4 år. Strukturer har deres berettigelse. Godt hvis der var cirkulation også i små storbyteatre. Men med et teater som Mammutteatret, der handler det om personlighed.

Erik Pold:

Vi skriver ind i vedtægterne at der skal være udskiftning, minimum hvert 4. år

Jørgen Callesen:

Jeg synes det handler om miljø og kontekst. Vi har kun midler til en 3-årig projektperiode. Vi er udsprunget af fine arts scenen, og måske skulle vi evalueres mere som dette. Vi søger at finde en platform for, hvordan ledelsen skal evalueres.

Claus Flygare:

Når der ikke er naturlig udskiftning i ledelsen i Mammutteatret, må vi sørge for frisk luft ved fx hele tiden at have helt unge skuespillere med - så vi får frisk luft ind.

Tove Bratten, moderator:

På hvilken måde fungerer kvalitetsdiskussionen med kunstnerne?

H.C.Gimbel:

Det er et problemfyldt område. Vi laver et laboratorium for ikke at sætte mere end de 5 % kvalitet på scenen. [jf. at der under gruppearbejdet blev citeret at 95% af performancekunst er crap, 5% er godt, men alle 100% er nødvendige].

Men hvordan diskuterer man kvalitet med kunstnere, hvor et projekt måske ikke bliver vist på scenen. Den diskussion kræver gensidig respekt.

Det er en diskussion, hvor vi ikke er smagsdommere, men vi skal tage den endelige beslutning om, hvorvidt et projekt kommer på scenen.

Kommentar fra salen:

En kvalitetsdiskussion kan kun udspringe af faglig debat. Det sker i børneteatermiljøet på den årlige festival. I børneteatret er vi ikke optaget af genrer. For at tale kvalitet i denne sammenhæng mangler vi et forum, hvor vi kan tale om det og udveksle.

Christine Fentz, fra salen:

Jeg deltog i børneteaterfestivalen i år. Men på børneteaterfestivalen tør opkøberne ikke købe fx Katrine Karlsens forestillinger [Graense-loes], som ellers er af høj kvalitet og højt berømmede. Hun har også repræsenteret Danmark i udlandet. Hvordan fungerer turnéordningen, de der får flest krydser får lov at spille – er det godt? Hvornår er noget kvalitet?

Kommentar fra salen:

Man skal turde stille sig op og give de svar ingen tør give. Vi skal kæmpe for publikum og kvaliteten. Men det er overhovedet ikke sikkert at det, der sælger, er det bedste.

Tove Bratten, moderator:

Vi har lavet et stort formidlingsnetværk i Norge, som har fokus på kunstnerisk

mod. Vi er nødt til at stå frem med morgendagens kunst. Have kunstnerisk mod og innovation og skabe alliancer hvor man ønsker at gøre forskel i publikums bevidsthed. Man vælger publikum ud specifikt.

Jørgen Callesen:

Vi havde et arrangement med et livligt, debatterende publikum, hvor kunstnerens værk debatteredes. Det vil vi arbejde videre med. Det kræver kunstformidlere, der sørger for at debatten og niveauet findes.

Kommentar fra salen:

Open Source fra internettet har indbygget viden til at dele. Udviklingen sker hurtigt og effektivt, drevet af lyst, den er inspirerende, og effektivt i forhold til PR. Vær opmærksom på internettet og det netværk, der ligger der.

www.wimeo.com. Det har givet os flere optrædener i udlandet.

Jørgen Callesen:

Vi har et projekt over internettet. Det behøver ikke koste 25 mill. som på Statens Museum for Kunst.

Tove Bratten, moderator:

Nu må jeg gå! [skulle nå et fly]

Christine Fentz, ordførende for US:

Tak til jer alle – uden jer var denne konference ikke blevet til noget!

Artikler i kølvandet på Creating Conditions konferencen

Efter konferencen er dens del-resultater blevet offentliggjort i en række artikler.

Den første blev bragt i [Teater1 nummer 145](#), september 2009, med titlen »**Følg helhjertet og modigt anbefalingerne**«, af Christine Fentz, Deborah Vlaeymans og Maj-Britt Mathiesen.

Disse anbefalinger er essensen af de diskussioner, som er refereret i denne materialesamlings foregående afsnit.

Derefter kom artiklen »**Efter konferencen Creating Conditions**« i »[Den postomdelte](#)«, udgivet af Danske Sceneinstruktører, november 2009.

Denne artikel er en forkortet udgave af nedenstående, skrevet af Anette Asp Christensen, Christine Fentz og Deborah Vlaeymans.

Endelig følgende artikel til [Peripeti](#), tidsskrift for dramaturgiske studier, udgivet af Afdeling for Dramaturgi, Aarhus Universitet i samarbejde med Teatervidenskab, Københavns Universitet og Dramatikeruddannelsen, Aarhus Teater. Artiklen blev bragt i nr. 12, efteråret 2009.

Udviklingszoner i dansk scenekunst

- af Anette Asp Christensen og Christine Fentz (uddrag)

Hvis scenekunsten skal forny sig, så er der behov for at få lovfæstede rammer for de decentrale, frie scenekunstnetværk. Det kræver politisk nytænkning og investeringer i entreprenørerne indenfor dansk scenekunst. Fornyelse handler om at sætte processer i gang, og om at skabe de rigtige forudsætninger for, at noget nyt overhovedet kan finde sted. Fornyelse er lig med risikovillig investering. Sådan tænker fremsynede mennesker, også indenfor erhvervslivet.

Vil kulturpolitikkerne fremtidssikre scenekunsten og være med til at sætte kunstneriske processer igang for at skabe ny og spændende scenekunst i Danmark – scenekunst, som også har international appel – så er det nødvendigt at samarbejde med scenekunstens forskellige aktører om at skabe rammer for, at det samlede felt kan udvikle sig. Det følgende er vores bud på, hvad det er nødvendigt at tage i betragtning.

Hvem er de der frie scenekunstnere?

Foreningen af Uafhængige Scenekunstnere (US) afholdt juni 2009 en international konference i København med titlen Creating Conditions.

Emnet var produktionshuse og åbne spillesteder efter europæiske modeller. Hensigten var dels at indsamle inspiration og erfaring fra europæiske kollegaer om måder at organisere produktionshuse og åbne spillesteder på, dels at skabe en platform for dialog om og udvikling af en fælles vision for fremtidens mulige produktionsvilkår for frie scenekunstnere i Danmark. Vi

ville med udgangspunkt i vores eget felt opkvalificere perspektiverne i den igangværende debat om strukturelle problemer i dansk scenekunst. Med andre ord: Hvilke rammer skal der til for at udvikle dette felt? Og hvorfor?

Hvad er de vigtigste karakteristika for det frie, professionelle felt? Hvordan er feltet struktureret og hvordan produceres der?

Hos interesseorganisationerne for de frie scenekunstnere, De Frie Koreografer og Uafhængige Scenekunstnere, findes samlet ca. 140 medlemmer. Alle er freelance-arbejdende kunstnere: koreografer, instruktører, dramaturger og iscenesættere på anden vis. De fleste med egen teatergruppe eller kompagni. Der er enkelte sammenfald mellem voksenteater- og børneteatergrupper, og enkelte grupper med driftstilskud, men uden »mursten«. Langt størstedelen er frie scenekunstgrupper uden »mursten«, det vil sige uden spille- og øvelokaler og uden driftsmidler. Hvor mange forestillinger produceres om året? Hvor mange klarer sig uden statsstøtte, fx på kommunernes kulturbudgetter? Hvor spiller de? Hvor mange turnerer i udlandet? Og hvad betyder feltet for det samlede scenekunstneriske landskab? En samlet redegørelse for dette område, som dækker alle kendte og endnu ukendte genrer, er helt nødvendig.

Feltet er kendetegnet ved en meget høj grad af fleksibilitet og entreprenørånd – små produktionsenheder, ledet af én eller to personer. Med ofte meget små midler ansættes skuespillere, dansere og performere til de enkelte projekter. Der er en høj grad af erfarings- og vidensudveksling. De freelance-arbejdende scenekunstnere rejser nationalt og internationalt, og opdyrker nye netværksrelationer. Og måske vigtigst af alt: Produktionsformerne er meget forskellige fra de etablerede teatres produktionsformer. De peger ofte tilbage til

gruppeteatrets flade arbejdsmetoder: Devisingmetoder, hvor startpunktet ikke er i et manuskript, har været brugt i en menneskealder i både børneteateret og det frie felt. Gennem afsøgning af udtryk og metoder på tværs af discipliner og fagligheder blandes dans, fysisk teater og dramatik med nyere tilgange som fx live art, steds-specifikke og konceptuelle værker etc. Nye genrer opstår, mens de skabes. For at gøre en lang og spændende historie og mulig analyse kort: Måden man producerer på, determinerer det kunstneriske resultat.

Fornyelse af kunstneriske udtryk handler derfor i høj grad om de fleksible rammer, der er til stede for produktionen, fysisk, organisatorisk, såvel som økonomisk. Den kunstneriske æstetik og etik er ikke noget, der applikeres undervejs. Den ligger dybt i det dna, som arbejdsrammerne er skabt af. Hvad vi ofte ser, er, at de fysiske rammer tænkes ind som en væsentlig del af det kunstneriske koncept. For eksemplets skyld kan vi nævne: Helloearth's byvandring, Secret Hotels performance lecture, Teatret Graense-loes' klasselokaleforestillinger, Kitt Johnsons stedsspecifikke værker, o.m.a.

Forældede teaterparagraffer

Grundlæggende er problemet, at det frie, professionelle scenekunsthelt ikke er skrevet ind i den eksisterende teaterlov, og dermed mangler et lovfæstet fundament, som sikrer de nødvendige rammer for udvikling – på feltets egne præmisser.

Den teaterlov, som første gang så dagens lys i 1963, er ikke befordrende for det stadige udviklingsbehov. Som loven ser ud i dag ved den for det første ikke, om den skal være en erhvervslov eller en kunstlov, hvilket vi har set rigeligt med eksempler på. Senest i den bebudede fastfrysning af erhvervsstøt-

teordningerne for egnsteatre og små storbyteatre på 2009-niveau i de næste 6 år. Teaterloven er et uoverskueligt sammenrend af paragraffer, dynget op efterhånden som verden har ændret sig og nye scenekunstformer er opstået. Måske var det det, tidligere kulturminister Brian Mikkelsen havde regnet ud. I det kulturpolitiske arbejdsprogram, som han nåede at offentliggøre, var den gode nyhed, at han ville have en ny teaterlov. En kraftindsats og styrkelse af teaterlivet skulle til. Et tremands-teaterudvalg blev nedsat, som skal komme med et inspirationsoplæg til en ny teaterlov. Endelig skete noget. Og længe, længe ventet.

Teaterloven har stor indflydelse på ikke bare det frie scenekunsthelt, men hele det scenekunstneriske øko-system – også kaldet fødekæden. Den nye lov bør derfor også være et udtryk for en helhedsvurdering af, hvilke rammer der skal til for at sikre det samlede scenekunstlandskab de bedste udviklingsmuligheder. Scenekunsten er i dag støttet, kontrolleret og organiseret sådan, at alle kender deres plads i konstruktionen. Den økonomiske faktor maser sig ned gennem et gennemkontrolleret, hierarkisk opbygget system. Logikken er, at størst er bedst og ligger øverst. De enkelte led i systemet er bundet på hænder og fødder af resultatkontrakter, øremærkede midler og i nogle tilfælde politisk udpegede bestyrelsesmedlemmer. Men det hierarkiske system som teaterloven afspejler, er utidssvarende og absurd set fra det frie scenekunsthelt.

I den eksisterende konstruktion kaldes de forskellige niveauer for flagskibe, fyrtårne og vækstlag. Kulturministeriets hjemmeside giver os følgende groft skitserede vue: På toppen balancerer det absolutte flagskib, Det Kongelige Teater. Derefter den statsligt støttede, selvejende konstruktion Københavns Teater med 5 store teatre i hovedstaden under kasketten og de tre

landsdelsscener i Århus, Odense og Aalborg. Også flagskibe. På de næste niveauer ligger de kulturelle fyrtårne: En hel del mindre teatre, i alt 22 små storbyteatre og 34 egnsteatre. Endelig, allernederst i tilskuds-hierarkiet: En for mange kulturpolitikere komplet usynlig og dermed ubetydelig ophobning af frie, professionelle scenekunstgrupper og scenekunstnere, som går under den misvisende betegnelse »vækstlag«.

Ord betyder noget

Hvis der skal være et seriøst formål med en ny teaterlov, så er det tvingende nødvendigt at kaste et differentieret blik på, hvad ordet vækstlag egentlig dækker over. Her antydes, at nogle »lovende« scenekunstgrupper med tiden kan vokse sig store og »rigtige«. Engang måske endda kunne nyde udsynet fra toppen. Som om målet med det hele er at blive direktør på Det Kongelige Teater. Selv den selvbestaltede Teaterlovskommission, som i august 2008 afleverede deres betænkning til kulturministeren, fastholder vækstlagsbetegnelsen, trods US' appel om et mere tidssvarende begreb.

Både til det frie og til det institutionelle felt findes der naturligvis vækstlag, semiprofessionelle, folk under uddannelse etc. Dette felt bør også indtænkes i den kommende teaterlov, men at benævne både det reelle vækstlag og det frie, professionelle felt under ét i tale, tænkning og i lovgivning, er en fastholdelse i uproduktive og hierarkiske strukturer.

Men den selvbestaltede Teaterlovskommission synes alligevel at hente nogle væsentlige pointer hjem. En af konklusionerne i betænkningen er, at der er vigtige ting at hente i »vækstlaget«. Impulser til udvikling og fornyelse af scenekunstheltet i hele teaterlivet. Forståelsen af det frie felt som

rekrutteringsfelt for »talenter« til de store institutioner er dermed en sidegevinst. Det er nye toner. Det er afgørende at få formuleret vigtigheden af det frie felts betydning for det samlede scenekunstlandskab. For er der nogen, der har tænkt på, at der findes endog adskillige professionelle scenekunstnere, som synes, at det er i det frie felt, det er spændende at være? At det nye og innovative sker i et fluktuerende felt, der krydser grænser internationalt og genre-mæssigt, hvor erfarings- og videnuveksling er vigtige omdrejningspunkter. Hvor man ikke har lyst til at flytte sig op, men ud, og hvor man kan rykke hurtigt, fordi man ikke har et hus på ryggen?

Det, vi – i overensstemmelse med praksis i andre nordiske lande – kalder det »frie, professionelle«, eller »ikke-institutionelle« felt, udgøres af professionelle scenekunstnere, som har deres egne kunstneriske agendaer. Scenekunstnere, som arbejder ude i felten, men som også bevæger sig ind og ud af institutionerne, fordi institutionerne ikke kan undvære dem, og fordi der i Danmark er mangel på spillesteder, som er dedikeret til dette felt. Scenekunstnere, som sagtens kunne blive mere synlige og have en langt større offentlig gennemslagskraft. Her være sagt, at der også kan gribes i egen barm. Men når selv teatre som Får 302 betegnes som del af vækstlaget, må man spørge: »hvor er det lige, at de skal vokse hen?« Flere midler vil alle jo altid gerne have. Men skal den enkelte også forandre sit arbejds-dna og blive en anden? Hvis man fra kulturpolitisk og lovmæssigt hold turde droppe vækstlagsbetegnelsen, når man taler om det frie, professionelle felt, inddrage det i det scenekunstneriske helhedsbillede og ligestille dette felt med den institutionaliserede del af dansk scenekunst, så ville man se en styrkelse og opblomstring af hele scenekunsten, og man kunne begynde at tale om såkaldt kunstnerisk ligestilling.

Er det frie scenekunsthelt hjemløst?

Manglen på sikre og definerede rammer for det ikke-institutionelle felt kunne man helt konkret se udfoldet under det, der i efteråret 2008 uofficielt blev døbt den københavnske teaterrokade, initieret af Københavns Teater. Manøvren fik det i forvejen dårligt funderede og skrøbelige korthus omkring det frie scenekunstmiljø til at vælte.

Et enigt Kultur- og Fritidsudvalg i Københavns Kommune valgte at give grønt lys for, at Københavns Teater kunne overtage bygningen, kendt som Kanonhallen på Østerfælled Torv, og føre midlerne fra de sidste to års satsning Camp X herover. På daværende tidspunkt var stedet Teatret Kaleidoskops 2. scene »K2«. Dette betød i praksis, at de frie grupper endegyldigt mistede et spillested, som i sin tid blev oprettet for at huse netop dette felt.

Hovedstadens bedste lokaler for samtids-scenekunst gik til Københavns Teaters nye satsning, Republique. Siden teaterrokaaden har det ikke-institutionelle scenekunstmiljø så spillet ud med to forskellige kort: Mammutteatret lagde hurtigt billet ind på det efter tidens standarder forældede og dårligt vedligeholdte Aveny T på Frederiksberg Allé. Stedet kaldes nu NYAVENY_ åben scene og finansieres i sæsonen 09/10 med akut støtte fra Scenekunstudvalget og Københavns Teater. Her er Mammutteatret »viceværter« for nogle af de produktioner, der har modtaget projektmidler, men som blev hjemløse ved vinterens teaterrokade. I skrivende stund med lidt over et halvt år før huset endegyldigt lukker, er det dog en stakket frist for det frie miljø. Samtidigt blev en grundig køreplan forberedt for en åben scene specifikt for den nyskabende scenekunst og performance: Ny Tap Scene på Carlsbergområdet. Københavns Teater har de sidste par år ikke brugt af deres

pengepose øremærket til nyskabende initiativer. Den er der formodentligt nu taget hul på til den akutte hjælp til Mammutteatrets ene år som »viceværter«. KT havde også lovet midler til etableringen af Ny Tap, hvis Scenekunstudvalget gav etableringsmidler. Men udvalget gav afslag, og Ny Tap-projektet faldt.

Konsekvensen er, at fra afslutningen på sæson 09/10 vil der ikke længere findes en scene i hovedstaden, som kan honorere de frie gruppers særegne profiler og behov. Man kan spørge, om grupperne ikke bare kunne spille på Republique, på Café-teatret, Plex, eller Teater Får 302, når disse teaterhuse ikke selv har gang i en produktion? Republique er et spændende koncept, og det er på mange måder en gevinst for dansk scenekunst, at det er lykkedes at etablere en scene, der vil gøre Berlins Volksbühne kunsten efter. Men konceptet er et andet end de formater konferencen »Creating Conditions« pegede på. Sagen er, at der er stor forskel på at få tildelt fysisk plads på diverse scener med deres respektive profiler, og på at have mulighed for at operere på et sted, der er sat i verden for netop at facilitere det ikke-institutionelle felt. Det frie scenekunsthelt må lige nu melde sig hjemløs, hvad angår anstændige og fremtidssikrede produktions – og præsentationsmuligheder

Når pessimisten siger »nu kan det ikke blive værre«, siger optimisten: »Jo det kan«. Efterfølgende byder vi på to fremtidsscener: Et optimistisk, inspireret af anbefalingerne, der fremkom under konferencen Creating Conditions, og et, man måske kunne kalde en dystopi...

To fremtidsscener

Der satses på det ikke-institutionelle scenekunsthelt som udviklingszone for

hele scenekunsten Området tilføres flere og decentrale, risikovillige midler, herunder udviklingsprogrammer. Bl.a. i form af flere, og reelt frie midler til Scenekunstudvalget, som ikke skal bruges til opretholdelse af nødvendige infrastrukturer, sådan som tilfældet er nu med drift til blandt andet Entré Scenen i Århus. Det etableres konkrete, fysiske produktionshuse, som faciliterer og medudvikler, i København etableres 1-2 huse med profiler, der supplerer hinanden (som fx NYAVENY og Ny Tap Scene ville have kunnet gøre det), og den åbne scene Entré Scenen i Århus styrkes. Alle steder med residensprogrammer, festivalaktiviteter og publikumsudviklende arbejde.

Vigtige punkter for dette scenarie er:

At tage landets og miljøets lidenhed meget alvorligt og derfor operere med en høj grad af fortløbende kommunikation, udveksling og transparens i miljøet – samt at skabe alliancer. Coproduktioner, internationalt netværk og samarbejde med det nære lokalmiljø blev fremhævet.

Bevidst, alternativt – og meget nært – publikumsarbejde blev også fremhævet.

Herunder at det er muligt at opdrage tilskuerne til at elske det risikovillige.

Vigtigheden af adskillelse blev påpeget: Mellem dem, der kan stå for den kunstneriske ledelse af et hus, og dem, der kan stå for det administrative arbejde (i bred forstand). Ingen administrerende kunstnere, ingen kuraterende administratorer.

Kuratormodellen blev også rost som velfungerende mange steder.

Et hus, der er dedikeret til at være åbent, skal også have teknikere, der virkelig forstår forskellige kunstneriske arbejdsprocesser; i Tyskland siger man, at en sådan tekniker er »pro-artist«.

Det nemmeste er at kopiere profil og struktur fra eksisterende huse, men det

blev understreget, at det er uhyre vigtigt at skabe sit eget stærke manifest og gøre det hårde arbejde med at udvikle stedets egen profil.

Denne profil bør til gengæld også være dynamisk og hurtigreagerende, om nødvendigt. Og lokale normer for marketing bør bøjes og udfordres.

I det andet scenarie er der to parallelle forandringer i spil på en gang

En del af scenekunstnerne opsluges af det institutionelle felt. De laver bestillingsopgaver på scenerne, eller spiller deres egne værker skabt i større eller mindre grad efter de arbejdsmetoder og -forhold som institutionerne byder på. Måske foregår der ligefrem en koordineret strukturering af de produktionsløse perioder på de københavnske institutionsteatre, hvor udefrakommende scenekunstnerne kan få adgang, og dette får sin egen gennemgående pr-profil på tværs af adresserne. Dette vil betyde at hverken gæstende kunstner, eller værts-stedet skal bekymre sig om, hvorvidt værkerne passer til hinandens profiler.

Parallelt hertil søger scenekunstnerne væk fra tænkningen om større eller mindre produktioner opsat i – skal vi kalde det – grundteatrale rammer: Der gøres op med ønsket om og behovet for lysdesign, scenografi, prøveperiode med et ensemble af optrædende, og at det færdige værk skal vises i et black box teater, og for en sal med minimum 100 tilskuere. I stedet arbejder man i endnu højere grad med værker, der kan udfoldes i helt andre rum end teatrets, som kan skabes og gennemføres af blot kunstneren selv, og som udvikler andre konceptbaserede former for dramaturgi, nye æstetikker, og andre publikumsforventninger og -relationer.

I dette sidste scenarie vil institutionsteatrene måske fortsætte med at trække

inspiration fra det ikke-institutionelle miljø. Men der vil udvikle sig en stærkere æstetisk og metodisk polarisering end tilfældet er i dag, når en del af feltet opererer helt udenfor en black-box-teater- og ensembletænkning, mens resten af feltet fortsætter i mere traditionelle arbejdsrammer.

Overordnet lyder en del af første scenarie måske som en ønskeseddel, der har været ført til torvs før og ofte; tiltag, der har været prøvet en kortere periode, eller drømt om. Men når internationale og succesfulde kollegaer igen og igen fremhæver de nævnte punkter, burde det være på høje tid at satse helhjertet her til lands. Hvad er det egentlig, der forhindrer kulturpolitikkerne i modigt at følge anbefalinger som disse, og skabe både lovfæstede og økonomiske rammer for at scenekunsten på bedst mulig vis kan være både tidssvarende og forny sig? Vi lader spørgsmålet stå.

© Christine Fentz, Anette Asp Christensen

Teater1 nummer 145, september 2009,

»Følg helhjertet og modigt anbefalingerne«

af Christine Fentz, Deborah Vlaeymans og Maj-Britt Mathiesen (uddrag)

... Hvert et sæde var besat og flere stod på venteliste, da cirka 70 deltagere fra det danske og udenlandske scenekunstlandskab mødte op for at diskutere produktionsvilkår og -muligheder for eksperimenterende og innovativ scenekunst. Fremtrædende teaterproducenter, udøvere og forskere inden for nutidig og nyskabende scenekunst var på gæstelisten, sammen med internationale såvel som danske kunstnere, performere, kulturentreprenører, scenekunstproducenter, repræsentanter fra institutioner og politikere.

Stemningen var intens, diskussionerne skarpe og pointerne væsentlige, da Uafhængige Scenekunstnere med denne konference søgte at sætte fokus på – og i særdeleshed slå et slag for – bedre betingelser for den innovative scenekunst i Danmark.

Erfaringer, anbefalinger og advarsler

Overordnet er det essentielt for et åbent spillested, dedikeret til scenekunst i Danmark

- at anerkende og handle ud fra det lille danske miljøes behov ved at have fortløbende kommunikation, international udveksling og gennemsigtighed/transparens, - at skabe alliancer, - at søge nye mulige relationer mellem spillested-kunstner / spillested-publikum / kunstner-publikum – at arbejde intensivt på at skabe coproduktioner både nationalt og internationalt.

Anbefalinger angående den organisatoriske strukturering af spillesteder

- Roterende lederskab, – professionel ledelse, selvfølgelig komplementeret med en kunstnerisk ledelse. Kuratorer, såvel danske som udenlandske, modtager en bestemt portion midler som de kan bruge ifølge deres specifikke kunstneriske ambitioner.

Angående medarbejdere

- der er behov for kunstnerisk orienterede teknikere, med ekspertise dedikeret til kunsten og kunstnerne, et permanent fundraiserteam, som arbejder fuldtid på at finde midler til at huset kan have residencies, udvekslinger, coproduktioner, forestillinger og midler til andre generelle behov for huset, en mulighed for »mentorship«.

Anbefalinger angående profil for spillested/produktionshus

- Huset bør ikke »copy-paste« strukturer og profiler fra eksisterende succesfulde steder andre steder i verden. Det er nødvendigt at anstrenge sig for at etablere en selvstændig profil, som udspringer af stedets specifikke ambitioner, omgivelser og samfund.

- Det er vigtigt at stedets profil er baseret på en form for stærkt manifest. På denne måde bliver stedet transparent og troværdigt, både med hensyn til publikums og kunstnernes forventninger og behov.

- Stedets profil bør være dynamisk: Det er ledelsens ansvar at bibeholde profilen som levende og interessant til enhver tid, så både kunstneres og publikums opmærksomhed fanges.

International programmering bør være højt på prioriteringslisten for åbne spillesteder i Danmark.

- Vigtigt at være en modig entreprenør hvad angår marketing. Stive strukturer om »hvordan man gør i dette land« bør udvides og bøjes. For at dette vitterligt kan ske, bør samtids-scenekunstens miljø skabe alliancer og handle i fællesskab.

Anbefalinger angående tilskuerrelationer

- Overordnet bør spillesteder eller produktionshuse være inkluderende, frem for ekskluderende. Både kunstnere og alle slags tilskuere skal føle sig velkomne og kunne relatere sig til stedets profil. Dette vil have en positiv ekstra-effekt: At stedets eksperimenterende del anerkendes – idet det mislykkede opleves som ligeså vigtig en del af tilskuerrelationen som det succesfulde. Tilskuerne lærer at risikovillig scenekunst ikke altid lykkes fuldt ud; at kunstnere også kan komme til kort, men at man sammen har bevidnet et forhåbentligt modigt forsøg.

Stedet kan uddanne tilskuerne gennem at forvente noget af dem: Give publikum mulighed for at møde kunstnerne og give feed-back; altid have en åbenhed overfor tilskuernes oplevelser for bedre at kunne relatere til disse og deres virkelighed.

Anbefalinger angående relationen mellem spillested/produktionshus, omgivende samfund og innovative platforme

- Et spillested/produktionshus bør arbejde hårdt for at udvikle international udveksling, residensprogrammer, festivaler, workshops og community-baseret arbejde- coproduktion er nøgleordet!

- Potentialet for samarbejds muligheder med det omgivende miljø/samfund bør tages meget seriøst. Stedet kan være et sted hvor folk ikke kun kommer for at opleve kunst og lære mere, men også for at tilbringe social tid sammen. Arrangementer kan forbindes: Samtaler, workshops, events, fester og mindre forestillinger. Ved sådanne anledninger kan særligt uformelle møder og networking finde sted både mellem kunstnere og mellem kunstnere og tilskuere.

© Christine Fentz, Deborah Vlaeymans og Maj-Britt Mathiesen

Efter CREATING CONDITIONS

Indlæg i den fortløbende diskussion:

Mens vi venter ...

af Jørn Langsted, professor ved Århus Universitet, Afdelingen for Dramaturgi

I Norge og Sverige talte man i slutningen af 1900-tallet om »frie grupper«. Samtidigt var vi i Danmark i fuld gang med at oprette mini-institutioner, egnsteatre og små storbyteatre, for det område af scenekunsten, der i de andre nordiske lande forblev uafhængigt med de fordele og ulemper, der fulgte af det. Frie grupper kom jo dér ikke alene til at betyde en ekstrem kunstnerisk frihed, men også en økonomisk og støttemæssig ekstrem frihed, dvs. usikkerhed.

Udviklingen i Danmark blev særegen, fordi vi var gode til at opbygge institutioner, også i virkelig mini-miniformat, men udviklingen har så alligevel ikke »lukket hullet« for den frie og uafhængige scenekunst. Den er groet frem uden for og ved siden af store som små institutioner. Oftest projektstøttet, hvis den da overhovedet har modtaget offentlig støtte.

Man bør selvfølgelig ikke sige, at alt nyt eller alt godt nyt kommer fra den frie scenekunst. Men meget nyt kommer herfra. Og en ganske vigtig pointe er, at det kunstneriske engagement her er usvækket. Det forstyrres ikke af hensyn til pligter, repertoireplaner, der skal fyldes ud, etc. Viljen til kunst bliver ikke fanget i institutionaliseringens fælde nr. 1, nemlig risikoen for rutine. Forskelligartethed og personlige udtryk bliver derfor karakteristisk for det frie scenekunsthelt.

Det frie scenekunsthelt minder én om, at teater som kunst bl.a. bygger på et brændende engagement, der får form, så udtryk og indhold også bliver vigtige for et publikum.

Hvis man – utopi! utopi! – ville styrke kunsten i teatret og engagementet, så burde man for det første satse på frie scenekunstproducenter og på steder, hvor de kunne producere og vise. For det andet burde man nok i højere grad indrette den offentlige teaterstøtte som projektstøtte. Og med projekt mener jeg ikke udelukkende det enkelte brag på nattehimlen, der er væk lige så hurtigt som det dukker op, men også længerevarende, sammenhængende udviklingsforløb ud fra klare kunstneriske ideer og målsætninger. Altså: projekt kan godt være flerårigt.

Mere af den offentlige teaterstøtte som projektstøtte/frie midler og derudover en satsning på produktionshuse/spillesteder. Det kunne godt være et ønske til en kommende teaterlov. Særlig hvis loven skal have mere teaterkunst og mindre branchestøtte som mål.

Det frie scenekunsthelt – skitse til en nødvendig undersøgelse

af Stig Jarl, Lektor, Institut for Kunst og Kulturvidenskab, Københavns Universitet

Godt og vel hvert tiende år kommer der en **teaterlovsbetænkning** fra et udvalg nedsat af Kulturministeren. Den s.k. gule betænkning kom i 1988 og den følgende (og seneste) betænkning om Teaterstøtte i Danmark er fra 1999. Til marts 2010 kommer Lars Seeberg/Monna Dithmer/Staffan Valdemar Holm-udvalget med deres bud.

Ind i mellem er kommet bud fra anden side; mest markant med den såkaldte Selvbestaltede Teaterlovskommission, som leverede sit forslag til principper for en ny teaterlov i august 2008.

Samtidig har vi haft et par **ekspert-redegørelser** om delområder. I 2001 udgav danseforskeren Karen Vedel *Dokument om Dans – den første danseredegørelse*. Og i 2008 kom børneteateranmelderen Kirsten Dahls *redegørelse om professionel dansk scenekunst for børn og unge*.

Begge redegørelser har indsamlet og præsenteret værdifuldt materiale om vilkår for scenekunstnere og scenekunstproduktion inden for de respektive områder. Et materiale, som ikke blot er beregnet til, at man skal blive klogere, men som også kan og skal indgå i argumentationer om hvad der skal til for at forbedre forholdene for disse områder.

Noget tilsvarende er der behov for i forhold til det felt, som lidt upræcist benævnes fri/uafhængig scenekunst. Ud over en afklaring af feltet, er der **behov for viden** om, hvad der karakteriserer dette område, viden om vilkår både for produktion af scenekunst og for de involverede, om afsætning og udbredelse, om samarbejde, uddannelsesmæssige forudsætninger osv.

En sådan viden vil være med til at kvalificere diskussionen i branchen, blandt kulturpolitikere og i forvaltninger. Og ikke bare diskussioner, men

også beslutninger. – Forhåbentlig **til gavn for scenekunsten og dens publikum**.

Teaterhistorien vrimler med eksempler på, at der **ved siden af det etablerede** har eksisteret et frit felt, som bestod af faste eller midlertidige grupper og enkeltpersoner, som så sig selv som mere eller mindre autonome i forhold til det etablerede, institutionaliserede felt. Her var andre arbejdsbetingelser og oftest også arbejdet med andre kunstneriske metoder og målsætninger end hvad man gjorde på institutionerne.

Teaterhistorien giver os også mange eksempler på, at det i høj grad er fra dette ikke-institutionaliserede felt, at der er kommet **kunstnerisk nyskabelse**.

Langt hen er det vel naturligt. En **institution** er netop karakteriseret ved, at den traditionelt økonomiske bedre sikrede position følges af en temmelig fastlagt placering i en struktur med nogle mål og spilleregler, som er givet på forhånd.

Institutionerne er virksomheder, hvis rammer er fastlagt – i dette tilfælde gennem Teaterloven. Fra Det Kongelige Teater over de store turnéteatre, landsdelsscener, Københavns Teater til egnsteatre og små storbyteatre.

Hov! vil nogen sige, *er egnsteatrene og de små storbyteatre også institutioner på linje med Det Kgl.?* Jo, det er de. Når vi ser på rammer, struktur, overenskomster, kontraktperiode med bevilligende myndigheder osv. så er det karakteristiske institutionstræk.

I virkeligheden siger det meget om **den traditionelle danske optik** på teaterpolitik at tage udgangspunkt i institutionerne og se resten som *det andet* – ikke-institutionerne. I rigtig mange andre lande vil en sådan synsmåde ikke give megen mening.

Det gør den imidlertid i vores del af verden, og Teaterloven har faktisk også en sådan tilgang, idet de tidligere nævnte områder svarer til Teaterlovens kap. 2 – 7a. Men det kan være sundt nok med mellemrum at erindre, at **man kan se anderledes på tingene.**

Den ikke-institutionaliserede virksomhed har en anden frihed end institutionen, der jo netop var karakteriseret gennem sine rammer. Grundlæggende ser jeg **to typer af ikke-institutioner:**

De kommercielt baserede og de ikke-kommercielt baserede.

De kommercielle virksomheder er orienterede i forhold til markedet med henblik på at skabe indtjening. Her er det økonomiske afkast således den afgørende – eller i hvert fald en væsentlig – succesparameter. Disse virksomheder fungerer langt hen ad vejen som »almindelige« erhvervsvirksomheder, baseret på at den investerede kapital skal give et tilfredsstillende afkast.

Den kommercielle virksomhed søger ikke offentlige støtteordninger, for her vil det ikke være tilladt at trække et overskud ud af virksomheden.

Men den kommercielle virksomhed er måske »bare« kommerciel, fordi den faktisk godt kan klare sig. Eller fordi den ikke tidligere har kunnet opnå offentligt tilskud og så vælger at tilrettelægge sin virksomhed herefter.

Der er ikke så mange kommercielle scenekunstvirksomheder, men alligevel flere end man sædvanligvis tror. Oftest fremhæves Det Ny Teater. Eller mere præcist skulle man sige de enkelte produktioner på Det Ny Teater, idet teatret jo modtager tilskud til dækning af huslejen. Men kan kunne også nævne London Toast Theatre og Cirkusrevyen.

Hvad er så tilbage? **Restmængden af ikke-kommercielle, ikke-institutionaliserede virksomheder og projekter.** Helt ærligt! Sådan kan man da ikke skrive. - Nej, det generer. Men som en afgrænsning i første omgang tror jeg, at det er en god vej at bevæge sig. Uden at jeg vil udelukke andre tilgange. Spørgsmålet er imidlertid, om vi her har indkredset, hvad vi er ude efter. Er dette felt vores s.k. frie scenekunsthelt? Eller er det frie felt snarere en delmængde af den rest? Denne såkaldte restmængde indeholder vidt forskellige arbejds- og udtryksformer og det kan næppe besvares uden at man forholder sig til empirien.

Jeg er således nået frem til **tre kategorier af virksomheder:**

- Institutioner (som i sin natur ikke er kommercielle)
- Ikke-institutioner, som er kommercielle og som ikke vil søge offentligt tilskud
- Ikke-institutioner, som er ikke-kommercielle og som oftest søger – og nogle får, andre ikke – offentligt tilskud. Det er denne gruppe, som jeg i det følgende med alle forbehold benævner som »fri scenekunst«

Uden at det har været nævnt direkte, er vi indtil videre gået ud fra, at de omtalte typer af virksomheder er **professionelle.**

Jeg vil ikke her gå ind i diskussionen om hvad der kendetegner professionalitet - sædvanligvis indgår faktorer som relevant/anerkendt uddannelse og tilpas længe lønnet arbejde som scenekunstner. Scenekunststudvalget lavede i 2006 et notat herom, som burde kunne findes på deres hjemmeside. Men det er tydeligt, at der er en **gråzone**, som indeholder ganske forskelligartede aktiviteter.

I praksis har det spørgsmål mindre betydning i forhold til institutionerne (selv om netop undtagelserne sagtens kan vise sig at være interessante). Tilsvarende gør sig gældende i forhold til de kommercielle virksomheder. Men det er tydeligt, at denne gråzone er interessant i forhold til det endnu ikke fuldt afklarede fænomen fri scenekunst. Ikke mindst i betragtning af at en stor del af den kunstneriske nyskabelse, der er kommet til teatret gennem tiden, faktisk stammer fra andre sider end fra den pågældende periodes professionelle scenekunst. Tænk på de tidligere naturalistiske initiativer (Antoine og Théâtre Libre). Hvordan startede Stanislavskij? Den tidlige gruppeteaterbevægelse? Store dele af 1900-tallets scenekunstavant-garde og hele performance-genren er i højere grad udviklet i og af en billedkunstnerisk tradition end en teatermæssig.

Så langt kan vi altså konstatere, at der befinder sig **et felt med scenekunsvirksomhed, som er karakteristisk ved at det er ikke-institutionelt, ikke-kommercielt og som udgangspunkt er professionelt. Imidlertid er der også projekter og initiativer, som det giver mening at have med i feltet, men som ikke kan betegnes som professionelle.**

Jeg er godt klar over, at dette med at diskutere professionalitet er en varm kartoffel. Men det bliver den altså ikke mindre interessant af, og jeg vil godt argumentere for, at en undersøgelse af dette felt ikke på forhånd er for ekskluderende. Det bliver man sjældent klogere af.

Måske er denne restgruppe, som vi fandt frem til ovenfor, dækket af det felt som udgøres af **ansøgninger til Scenekunstudvalget**. Dvs. i henhold

til Teaterlovens kap. 8, hvor der tales om at *tilgodese alle genrer inden for det professionelle teater, herunder dans og musikdramatik. + lægges vægt på at fremme udviklingen af nye teaterformer og anden eksperimenterende virksomhed + geografisk spredning + en væsentlig del af støtten til teatervirksomhed, for børn og unge*. Og så suppleret med den gråzone, jeg fremhævede, som indeholder aktiviteter, der ikke sædvanligvis betegnes som professionelt teater; men som heller ikke er »traditionelt amatørteater«.

Jeg skal ikke bruge mere plads på det spørgsmål her. Det skal undersøges nærmere. Vigtigt er det, at en sådan teoretisering over begrebet ledsages af nogle helt **konkrete eksempler**. Konstant må empirien inddrages for at man ikke kommer til at sidde med en afgrænsning eller definition på et område, som ikke hænger sammen med virkeligheden.

Jeg indledte med kort at nævne nogle områder, hvor jeg mener, at der er behov for viden. Lad os se nærmere på dem.

Jeg har kaldt feltet for et rest-område. Vi må starte med at få et overblik over hvilke **virksomheder** (dvs. både grupper og enkelt-produktioner) der overhovedet kan komme på tale.

Scenekunstudvalget er et udmærket sted at starte. Det er klart, at mangfoldigheden blandt ansøgningerne er større end blandt de, der slipper igennem nåleøjet og får tilsagn.

Men også i denne første afsøgende fase bør man gå videre ud i en gråzone og inkludere bredt, før man siden kategoriserer og ekskluderer. Fx i **independent-miljøet** og i forhold til scenekunstformer, som man ikke sædvanligvis inkluderer

i forhold til Teaterloven. En oversigt, som viser hvilke virksomheder der er på spil inden for **en to-tre års periode**, vil være passende.

Virksomheden/det enkelte projekt er en vigtig enhed i en sådan undersøgelse. For de virksomheder/projekter (=enkeltforestillinger), der modtager støtte fra Scenekunstudvalget, har Danmarks Statistiks **Teaterstatistik** en række oplysninger. Selv om jeg har lagt op til at det samlede undersøgelsesfelt bør være større, er det et sted at starte.

Da vi netop har behov for at gå ned i materialet, kommer vi imidlertid hurtigt til kort over for den anonymisering af data, som er et grundlæggende vilkår Danmarks Statistik er underlagt.

Derfor vil det være oplagt at lave en database med oplysningerne i samarbejde med teaterbilletter.dk og **TeReBa-databasen**.

Til brug for Teaterstatistikken modtager Danmarks Statistik indberetninger fra offentligt støttede teatre, og specielt til den del af statistikken, der vedrører ikke-produktionsstøttede teatre og projekter indhenter Danmarks Statistik selv oplysninger vedrørende forestillinger, som Scenekunstudvalget har godkendt til formidlingsordningen som »professionel scenekunst« eller som Refusionsudvalget har godkendt til refusion som børneteater eller voksen-opsøgende teater.

Danmarks Statistik er klar over, at det materiale, som kommer fra det ikke-produktionsstøttede område er ufuldkomment. Dels er disse indberetninger frivillige, dels vil forestillinger som ikke har været gennem godkendelsesproceduren ikke være med, og disse er ofte netop forestillinger af fri scenekunst. Det samlede materiale fra Danmarks Statistik kan således ikke betragtes som dækkende for det samlede scenekunsthelt.

Fra virksomheden som organisation er det let at gå videre til **medarbejderne**. Hvem er de? – Deres baggrund/uddannelse/alder/erfaring osv. – Samt ikke mindst indkomstforhold. Hvor stor en del af deres årsindkomst udgør indtægter fra dette område? I hvilket omfang er der tale om en »pendling« mellem dette område og de øvrige to kategorier af scenekunstvirksomheder?

Sådanne oplysninger får man bedst gennem en kombination af en **spørgeskemaundersøgelse** og udvalgte **interviews**.

Hvad angår **produkterne** – sædvanligvis vil vi sige: forestillingerne – har vi behov for en form for kategorisering. Fx hvilke typer af forestillinger?

Danmarks Statistik har faktisk en tabel, hvor forestillinger fordeles i forhold til »art« i disse otte kategorier: *ballet/dans, musical/operette, opera, skuespil, revy/kabaret, børneteater, performance* samt *andet*. Imidlertid er tabellen opstillet samlet for alt statsstøttet teater i den enkelte sæson, og ikke i forhold til, hvad Scenekunstudvalget har støttet. Men sådanne oplysninger kan Danmarks Statistik godt levere i form af særkørsler. Problemet er imidlertid stadig anonymiseringen.

Men der er mange andre oplysninger vedrørende produktet/forestillingen, som giver indsigt i vilkår for disse virksomheder. En væsentlig side af scenekunstprodukterne vedrører **det, der ligger forud for opførelserne**: valg af kunstnerisk koncept, idé, forhold under prøver, arbejdsmetoder, varighed osv. Sådanne oplysninger må også indhentes gennem spørgeskemaer og evt. interviews.

Og så skal vi lige have med, at der måske også kunne være former for produkter/ forløb, som skal medtages, men hvor begreber som prøver og forestilling slet ikke er relevante.

Det lyder rigtig abstrakt, og jeg skal ikke komme med eksempler, men vil blot fremhæve en af mine yndlingssætninger fra den mere end tyve år gamle s.k. gule betænkning, hvor man talte om, at teaterlovgivningen skal fastholde en »åbenhed over for teaterkunstens mange udtryk, herunder **de fremtidige udtryk, som vi ikke kan kende endnu**« [Teaterloven. Betænkning nr. 1132, 1988 p. 31].

Hvad angår scenekunstvirksomhedens produktion er ikke mindst det **økonomiske aspekt** interessant: Forhold mellem de enkelte indtægtsgrupper (billet- og forestillingsalg, offentlig støtte - herunder hvorfra, fondsstøtte, sponsorering) og tilsvarende for omkostninger. Hvor stor er egendækningen? Osv. Samt ikke mindst: i hvilket omfang er det muligt for disse virksomheder at opnå de forskellige typer af indtægter. For at kunne undersøge sådanne forhold skal man naturligvis have **adgang til regnskaberne**.

Fra at se på indtægter ligger det lige for at gå videre til **afsætning**.

I hvilket omfang er der tale om »salg til videresalg«? B2B eller Business to business hedder det i marketing-sproget. Dvs. til en køber/arrangør, som betaler en forestillingspris og står for videresalg/videredistribution af billetter. Det er tilfældet, når en forestilling sælges til en forestillingspris til fx teaterforeninger, skoler, biblioteker o. lign. Også når der sælges til en forestillingspris til et

andet teater, som fx har forestillingen i sin abonnementsordning. Denne afsætningsform er den sædvanlige for området af turné og opsøgende teater. Alternativet hertil er »at spille på døren«, B2C/Business to consumer, hvilket er det sædvanlige vilkår for det stationære område, men også for scenekunstvirksomheder, der lejer eller låner et lokale til en konkret enkeltproduktion.

På hvilken måde afsætter de forskellige virksomheder deres produkter? Ad hvilke kanaler, til hvem? Med hvilken omkostning? Selv om enkelte oplysninger kan hentes i regnskaber skal også her spørgeskemaundersøgelse og interviews i brug.

Afsætning i forhold til s.k. **åbne scener** og vilkårene for at spille på åbne scener samt ikke mindst ønsket fra både organisationen Uafhængige Scenekunstnere og andre aktører om et åbent spillested i hovedstaden, er centralt i denne udgivelse.

Derfor har jeg valgt nedenfor at optrykke en beskrivelse af en undersøgelse af vilkårene på de åbne scener, som det daværende scenekunstudvalg i 2007 bad mig om at udarbejde. Det næste udvalg var imidlertid ikke interesseret i en sådan undersøgelse og den blev ikke til noget, men punkterne i den daværende skitse, er for så vidt stadig aktuelle og kunne være inspirerende for en ny undersøgelse.

Den gang skrev jeg således:

»Undersøgelsen skal

1) diskutere og indkredse begrebet 'åben scene'

2) kortlægge hvilke scener (faste teatre og spillesteder) i Danmark, der inden for de seneste 2-3 sæsoner har haft virksomhed (hel eller delvis) som åbne scener for teater og anden scenekunst samt omfanget heraf (aktivitet såvel som omsætning). Scenerne karakteriseres på baggrund af oplysninger om geografisk beliggenhed, faciliteter og tilskudsforhold.

3) kortlægge hvilke teatre og projekter, der inden for de seneste 2-3 sæsoner har opført forestillinger på åbne scener. Teatre og projekter karakteriseres på baggrund af oplysninger om aktivitet og tilskudsmæssige placering

4) gøre rede for de forskellige typer af aftaler, der har været indgået mellem åben scene og gæstende teater/projekt. Baseret på oplysninger fra begge parter.

5) undersøge tilfredsheden med samarbejdet for såvel åbne scener som gæstende teatre/projekter. Baseret på interviews med udvalgte repræsentanter fra begge parter.

6) vurdere den aktuelle situation vedrørende åbne scener i forhold til teaterpolitiske målsætninger og udnyttelse af offentligt tilskud og ressourcer, herunder belyse og diskutere omfanget af eventuel dobbeltsubsidiering.«

Herefter er vi ved at være fremme, hvor **publikum** møder forestillingen.

Hvor stort publikum er der - og hvem er det egentlig, der ser disse forestillinger? Der findes en række kvantitative data i eksisterende materiale. Således indeholder Danmarks Statistiks Teaterstatistik oplysninger om **tilskuerantal** for de teatre og projekter, der støttes af Scenekunstudvalget. En anden type oplysninger får man fra publikumsundersøgelser, som fx spørger hvor meget/ hvor ofte man går i teatret og evt. til bestemte typer af forestillinger.

Til brug for betænkningen om Teaterstøtte i Danmark lavede jeg i 1999 (med Gallup som varetager af den rent tekniske del) en sådan undersøgelse (Teaterfrekvens 1999), som skulle belyse befolkningens **teatervaner**¹. Her blev bl.a. direkte spurgt til *performance*, og 2 pct. af det repræsentative udvalg svarede, at de havde været til sådan en inden for de sidste 12 måneder. Endvidere kan man se en række oplysninger om basisvariable (køn, alder, uddannelse osv.).

Undersøgelsen er jo mere end ti år gammel og kan ikke bruges til meget i dag; men med tiden er jeg nu også blevet ganske **skeptisk** over for den type enkeltstående kvantitative survey-undersøgelser, hvor man spørger hele befolkningen. De er dyre, og jeg er meget i tvivl om den store økonomiske udgift, der er forbundet med dem også står mål med resultatet.

Der er imidlertid ingen tvivl om, at sådanne undersøgelser – helt uanset kvaliteten! – kan have vægt i en argumentation over for politikere og embedsmænd ...

Jeg tror snarere på undersøgelser af publikum ved de enkelte forestillinger og på kvalitativt orienterede fokusgruppeundersøgelser.

¹Undersøgelsen er beskrevet i betænkningen, som ligger på Kulturministeriets hjemmeside: <http://kum.dk/sw2031.asp>. Særligt interesserede kan få en fil med det samlede datamateriale ved henvendelse til stigarj@hum.ku.dk

En anden type publikum, som det kunne være interessant at se nærmere på, at det professionelle publikum, der udgøres af teaterkritikerne. Eller måske snarere: undersøge hvor meget (eller hvor lidt) at dette område er genstand for **omtale og anmeldelser i pressen.**

Synlighed er eksistens, er der nogen, der påstår. Det gælder i forhold til publikum og salg. Og det gælder i forhold til politisk bevågenhed.

I branchen taler man om, at det er tydeligt at scenekunsten dækkes stadigt dårligere i dagspressen, som så pludselig kan gå i selvsving i forhold til enkelte sager. Det tror jeg er korrekt, men der er så vidt jeg ved ingen konkret undersøgelse, der viser det sort på hvidt.

I forhold til området af fri scenekunst kunne det være interessant med en undersøgelse af presseomtalen af disse virksomheder og produktioner.

Set i det lys bliver en undersøgelse af det frie scenekunsthelt også nødvendig. Undersøgelser skaber viden (og kritik), der skaber opmærksomhed og interesse.

Jeg har brugt nogle sider på at diskutere forskellige tilgange og spørgsmål til en sådan undersøgelse. Det er vel nærmest at betragte som et **idékatalog.**

Det er klart, at det er bekosteligt at komme »hele vejen rundt« – ja måske slet ikke realistisk. Og jeg er da ikke en gang sikker på, at jeg rent faktisk er kommet hele vejen rundt. Man kan stadig finde nye interessante vinkler og aspekter.

Men på samme måde som dansen og børne- og ungdomsteatret har fået deres ekspertundersøgelser, bør det være oplagt, at det lidt mere uafklarede

område af ikke-institutionaliseret og ikke-kommerciel scenekunst (☺) både **har behov for og har fortjent en undersøgelse.**

Ord haves, handling søges

– af Bjørn Lense-Møller, teatermenneske

I teaterlovens bestemmelser lægges der flere gange vægt på, at de forskellige aktører på helt eller delvist statsligt støttede danske teatre er forpligtede på at medvirke til scenekunstens fortsatte kunstneriske udvikling. Der, hvor det ikke nævnes, ligner det mere forglemmelse end omtanke.

Det må imidlertid konstateres, at lovgiver og kulturministerium ikke bevillingsmæssigt følger op med ressourcer, der kan stimulere og virkeliggøre sådant et udviklingsarbejde. En udvikling, der for scenekunstens både nutidige og fremtidige betydning i samfundet rummer afgørende perspektiver.

Det er vigtigt, at den er mulig inden for alle teaterformer, genrer og formater, fordi fornyelse af scenekunst kan opstå hvorsomhelst i de skabende miljøer.

Som det altid har været i kunstarternes historie vokser behovet for og energien til fornyelse klarest frem fra vækstlaget af morgendagens initiativtagere og kunstnere. At stimulere det lag er af den største betydning for at sikre en udvikling af en kunstart som helhed.

Dansk teater rummer i vor tid et talentpotentiale, som aldrig har været større, og aldrig har vi kendt til en vækstlagets aktivitet af større diversitet og omfang. Derfor er det så meget mere perspektivløst og foruroligende, at lovgivers og ministeriums bevillingspraksis i forhold til dette område, som tilmed omkostningsmæssigt er i den beskedne ende af systemet, stimulerer potentialet så u hensigtsmæssigt dårligt.

Det er klart, at der kan peges på manglende politisk opmærksomhed omkring de fleste niveauer i dansk teater, men aktuelt, og i høj grad aktualiseret af den nylig opståede mangel af en egentlig åben scene i hovedstaden, skal der her

peges på det frie, åbne, ikke-institutionaliserede vækstlags vilkår, som ganske utilstrækkelige i forhold til den i teaterloven ønskede udvikling og fornyelse.

Udspillene fra dette teaterfelt består af:

1) Enkeltprojekter, der er støttet af Kunstrådets Scenekunstudvalg efter en udvælgelsesproces, der giver o. 10% af de indsendte ansøgninger tilskud til gennemførelse. En procentdel, der er for lille i forhold til de kvalificerede. Scenekunstudvalget er pga. sin bevillingssituation gået tilbage til en tilskudspraksis, som så småt ændredes fra midten af 1980'erne, idet tilskud igen er af mere usikker størrelse, men forventes som kvalitetssignal fra Scenekunstudvalget at kunne tiltrække støtte fra anden side. Arbejdet med at finde sådan støtte er omstændeligt for initiativer med et minimalt administrativt apparat, forlænger usikkerheden omkring vilkårene for projektets gennemførelse, og hvor statstilskud bør sikre en nogenlunde blød økonomisk landing, vokser risikoen for, at initiativtagerne lammes periodevis af privat pådraget gæld.

2) Nogle få projektansøgere har via en række projekter gennem årene vist en så interessant kunstnerisk kvalitet, at de støttes mht. til fortsat planlæggende aktivitet, men dog fortsat må fremlægge deres projekter i konkurrence med de øvrige til Scenekunstudvalgets stillingtagen. De er producenter uden egen scene og derfor sammen med enkeltprojekterne helt afhængige af tilgang til en åben scene. De burde have tilgang til periodevis, fx 4 års bevillingstøtte med den kunstneriske og planlægningsmæssige frihed og sikkerhed, der deraf vil følge.

3) Enkeltprojekter, der uden statslig støtte gennemføres, fordi initiativtagerne vil det på trods og på egen risiko.

Udspillene kan være af mange arter og formater. Nogle vil se deres både lokalemæssige og kunstneriske fordel i at indgå i forskellige grader af samarbejde med eksisterende teatre, når deres projekt af karakter og format passer ind i et teaters profil. Tilsvarende vil værtsteatre være interesserede i, at gæstende projekter stemmer overens med teatrets egen repertoireprofil og dermed forøger teatrets tilbud til dets publikum udover, hvad de selv har økonomi til.

Projekter er således, som gæster i aktive teaterhuse underlagt en form for censur, som kan gøre det vanskeligt at finde et spillested. Derfor er det nødvendigt for scenekunstens frie udvikling, at der eksisterer egentlig åben scenekapacitet, og det er mangel på indsigt at henvise til, at der da må være ledig kapacitet på eksisterende teatre. Den udnyttes allerede i den praktiske og kunstneriske udstrækning, det passer de to parter.

Staten er i den absurde situation, at dens eget teater, Københavns Teater, som startede sit eksperimenterende og udviklende teater, Camp X, i nogle uegnede faciliteter, ved et sammenfald af udskiftning af ledelsen for dette teater med en udvidet ledelse fra teatret Kaleidoskop, der i forvejen drev K 2 (tidligere Kanonhallen), har sat sig på dette ene store, fleksible teaterum, der tidligere var anvendeligt for også de større enkeltprojekter. Det har, i hvert fald facilitetsmæssigt, løst Københavns Teaters problemer. Men det betyder, at en række projekter og teatergrupper til udvikling og fornyelse af scenekunsten, der efter en særdeles restriktiv udvælgelse ved Scenekunstudvalget har opnået tilskud til gennemførelse, nu står uden scene.

Skal Teaterlovens gentagne ønske om fornyelse og udvikling stå til troende, bør den akutte situation, der blokerer for det ønskede, sætte Kulturministeriet

i højeste gear. Det haster. Det midlertidige husly på NYAVENY lukkes om 5 måneder, og teaterplanlægning kræver tid både mht. kvalitativt og driftmæssigt tilfredsstillende resultat.

Det sted og de faciliteter, der er behov for, vil bedst kunne findes i et samarbejde med den organiserede kreds af fremtidige brugere, som står bag denne udgivelse. Med hensyn til stedets organisation vil jeg gerne bidrage med en skitse til diskussion.

Stedet skal være karakteriseret ved højeste grad af åbenhed. Dets ledelse bør have karakter af facilitetsbestyrer, som ikke skal meritere sig selv ved repertoirevalg, så stedet, som andre teatre, der tager gæster ind, underlægger dem en profildensur.

Stedet skal være dimensioneret til at kunne og forpligtet til at være spillested for de af Scenekunstudvalget støttede initiativer, der måtte ønske at spille der. Det må ikke være sådan på en af staten etableret åben scene, at projekter udvalgt af en instans underlægges en ny udvælgelse af en anden.

I den udstrækning kapaciteten slår til, kunne den åbne scene give husly til såkaldte på-trods-projekter og gæstespil af fornyende karakter, men det må af kvalitative grunde naturligvis ske efter en udvælgelse fx ved periodevis skiftende grupper af tre konsulenter, der rådgiver ledelsen.

Sådanne indslag i de præsenterede produktioner peger på, at der udover det nødvendige store, fleksible rum burde være mindst et mindre, intimt lokale.

Om kunsten at fordele penge

– af Mikkel Harder Munck-Hansen

Formand for Statens Kunstråds Scenekunstudvalg, januar 2010

Det er på sin egen måde et privilegium, at være en del af Statens Kunstråds Scenekunstudvalg. For i de fire år man er med, får man et unikt indblik i alle scenekunstneriske genrer og ikke mindst i kunstnernes drømme og ambitioner. Vi læser mange ansøgninger om fra nogle få tusind kroner til mange millioner.

Vi har ret meget at skulle have sagt, fordi loven lader det være meget op til os at vurdere, hvad der er scenekunst, og hvordan vi vil prioritere vore midler. Så vi har altså både penge og frihed, – men også et ansvar.

Og det er her det begynder at blive svært, - og spændende. Mange har meget svært ved at forstå logikken i, at man ikke får støtte, når man har fået før, – især hvis man har fået meget ud af den hidtidige støtte, har udviklet sig og nu kan meget mere. Man har måske endda oparbejdet en vis anerkendelse og fundet et publikum, der nok vil komme igen, næste gang. Har man fået støtte i mange år, kan det virke endnu mere absurd, pludselig ikke at få, eller at få meget mindre. Man kan sjældent sige om ansøgere, at de bare fordi de er erfarne, ikke er nytænkende og eksperimenterende, eller at de ikke udvikler scenekunsten.

Og så er der den naturlige udvikling og fornyelse i scenekunsten, som den nuværende teaterlov ikke forholder sig til. Nycirkus, performance, Queer, stand-up, spoken word, animationsteater, interaktivt teater, elektroniske performative genrer, det post-dramatiske teater, dans på film, osv. Alle sammen genrer for børn, unge og voksne, for det danske og internationale publikum, som enten ikke var udviklet, eller i hvert fald ikke var defineret som genre med særlige behov, da loven blev skrevet. Det nye mindsker ikke behovet i de »gamle genrer«, – men der kommer ingen nye penge.

De mange forskellige udtryk beriger hinanden, og udfordrer og påvirker

hinanden, – men de har også hver for sig behov for særligt fokus for at udvikle sig, og publikum har brug for at vide, hvor de kan finde den genre de er nysgerrige på. Spillestederne ønsker for det meste en profil der er tydelig og unik i landskabet, så de kan fange publikum med klare signaler rettet det rigtige sted hen.

Publikum udvikler sig ligeså meget som kunstarterne, og stiller nye krav ligeså hurtigt som kunsten ændrer sig. Som scenekunstudvalg har vi også et ansvar for publikum, – eller har vi? Vi prøver ikke at lade os styre af det, for vi skal ikke sælge billetter, vi skal sikre at publikum får adgang til spændende scenekunst med meget forskellige udtryk. Men vi skal gerne sikre at den mulighed eksisterer i hele landet og for alle slags mennesker. Her er altså et geografisk ansvar om lighed og et diversitetsaspekt om retfærdighed og ligeværd. Det tager vi alvorligt.

Derfor kaster vi ikke alt hvad vi har efter en ny bygning i København for den »ikke-institutionelle scenekunst«. Men vi råber gerne med i koret om, at behovet er der, og det er stort. For mange af de produktioner, der er sluppet gennem vores lillebitte nåleøje og er blandt de 9% af samtlige ansøgere på voksenområdet, der får et positivt svar om produktionsstøtte, er der flere, der ikke kan finde et spillested.

Problemet har været der længe, men blev forstærket efter den seneste teaterrokade og bliver stadig mere presserende, – bl.a. fordi den mere alternative scenekunst professionaliseres, internationaliseres og udvikler sig eksplosivt i disse år. Der mangler et dansk spillested i stil med f.eks. HAU i Berlin. Warehouse 9 er et skridt på vejen, Remisen et andet, – men ingen af dem har lige det, der er så stort behov for.

Scenekunstudvalget er i dialog med Københavns Teater og Københavns Kommune, og vi håber på, at de ved fælles hjælp kan løse noget af problemet, et problem scenekunstudvalget forudså og advarede imod. Udfordringen for scenekunstudvalget er, at vi ikke kan drive et sted, ej heller bede andre om at gøre det. Vi modtager ansøgninger, og prioriterer på den baggrund. Vi opfordrer ikke specifikt nogen til at søge om noget bestemt, og kan ikke binde et kommende scenekunstudvalg op på bevillinger ud i fremtiden til drift af en bygning. Gjorde vi det, – ja så var der ingen penge til projekterne, – og så kan det være lidt det samme. Vi skal støtte kunstnerne i deres skaben, ikke finansiere rammer. Det har vi Kommunerne til, og derfor prøver vi også at vejlede og rådgive kommunerne, når vi får lov til det.

Vi er havnet lidt i venteposition, fordi vi brændende ønsker os en ny teaterlov. En lov der nedbryder barrierer i stedet for at opretholde og fastholde dem. Udviklingen stopper ikke nu, og om nogle år er der nye og anderledes behov. Vi drømmer derfor om en større helhedstænkning, der giver muligheder for flow mellem genrer og bygninger frem for isolerede uigennemtrængelige kasser, som på hver sin måde må slås med både indre og ydre begrænsninger. Hvis det lyder lidt kryptisk er det fordi det er en stor udfordring og det kan godt være »rigtigt« ikke findes. Vi vil imidlertid gå aktivt ind i kampen for »bedre« når Teaterudvalget har offentliggjort deres vision for en ny teaterlov. Det er uhyre vigtigt for fremtidens scenekunst, at vi får skabt nogle bedre rammer med muligheder for flere. Ikke for kunstnernes skyld, – men for publikums, som fortjener kvalitet, intensitet og diversitet.

Økonomi og frie/uafhængige scenekunstnere

– en betragtning på kanten af København, af Jan Kiwi, Musikteater Baltoppen

I 2009 blev der skrevet meget om scenekunsten. Om de vanskelige år, vi er i og vil komme i. Om teatre, der var i økonomiske vanskeligheder. Om at kunsten i det hele taget er i krise.

Det var også året, hvor vi så, at det københavnske scenekunstillbud gik efter publikumstække og billetomsætning. Året hvor musikteater og letbenede stand-up shows var nytænkning. Hvor det turnerende teater spillede de sikre kort ud på turneerne, for så selv at spille de sammen forestillinger på deres eget teater. Det var ligeledes året, hvor tv-programmerne stort set kun viste livsstilsudsendelser om, hvor svært vi har det med haven, børnene, indretningen, parlivet og vores hund. Programmer, der lagde op til drømme om flottere huse, mere eksotiske steder i verden, og hvor svært det vil blive at få solgt huset i Vanløse.

Det var også året, hvor der blev talt om, hvor vigtig den kreative proces er.

At det er nytænkning og kreativitet, der er vort lands fremtidige resurse. Dette til trods for, at kunst og kultur stort set er væk fra den offentlige debat og dagsorden.

Nu kommer jeg selv fra det, der engang blev kaldt »de forkromede kulturcentre«, dem der har pengene. Her har der i lange, lange tider hersket en forståelse af, »at sådan har vi altid gjort«.

Som generel tommelfingerregel er det på disse spillesteder rundt om i landet oftest sådan, at de er vældig personorienterede. Den person, der leder stedet, bestemmer, hvordan huset tænker.

De fleste huse er sat i verden med en eller anden ide, og der er man så blevet.

Gennem rigtig mange år har teaterscenen været styret af, at der var én

støtteordning, som kun én teaterudbyder i hver kommune kunne få del i, og det var som regel den lokale teaterforening.

Den tilbudte scenekunst var og er således bestemt af gode ildsjæle rundt om i teaterforeningerne. Disse ordninger er som bekendt nu ændret, og efter min mening er det i dag ikke nok at være en hyggelig ildsjæl, det er området for vigtigt til.

De, der skaber kunsten, har efter mine fornemmelser ligeledes befundet sig i en »klokke« af kunstnerisk salighed. Det virker oftest som kunsten ikke tager del i ansvaret for, at publikum bliver opmærksomme, og at formidlerne får brugbart og forståeligt materiale til at sælge forestillingen med. Oftest høres blot »Vi er jo dem, der skaber kunsten!« – hjælp os!«. »Vi har elendige vilkår!«. » Vi vil ikke arbejde gratis« o.s.v.

Efter min mening står vi nu på kanten af 2010 med et scenarie, der tæller populistisk mainstream scenekunst i storbyerne. Et publikum der vil underholdes, og som ikke gider noget, »der gør ondt«. Teaterforeninger, der er ved at tabe luften, og et udbudsbillede af teater, der ændrer sig. Kulturhuse rundt om i det danske land, som det ikke lige er gået op for, at vi lever i en anden tid.

Et scenekunstmiljø, der er traditionelt tænkende, eller som ikke er interessant nok for publikum. Bevilligende myndigheder, der ønsker dokumentation og salgstal, og som ikke lige har øje for, at kunst som oftest er dårlig økonomi, men højt belagt smørrebrød for samfundsudviklingen, kreativiteten, det sociale samvær og den demokratiske tænkning.

Ok! Lad os lukke lortet!! – det mener jeg nu ikke. Nej, lad os begynde – begynde at tænke i fælles udvikling. Lad os begynde at turde komme ud af vores indelukkethed.

For øjeblikket ser det ikke ud til, at støttemulighederne er så store. Der mangler garanteret også fysiske rammer til »de nye«.

I samarbejde med Viften i Rødovre har Baltoppen sat et projekt i søen, vi kalder Zene+. Det er et non-kommercielt projekt, hvor økonomien til projektet findes i vores eget budget. De to huse har i samarbejde forsøgt at skabe en platform for de frie/uafhængige scenekunstnere nationalt som internationalt. Vi tilbyder gratis brug af vores faciliteter, begrænset teknisk hjælp og et honorar svarende til, hvad et musikerhonorar er. Vi støtter med et katalog og program samt lokal annoncering.

Det er anden gang, vi starter her i februar 2010, og vi har endnu ikke fundet den helt rigtige model, men er stærkt på vej.

Jeg tror på, at den frie/uafhængige scenekunst kunne »komme indenfor« ved selv at åbne sig op, at tage et medansvar for, at der kommer publikum, at PR materiale blev delt rundt, at de nye medier som Facebook o.s.v blev brugt i deres netværk. Jeg tror på, forestillinger med en lidt større udadvendthed, måske til tider klassiske nutidsbearbejdnings som supplement til de mere personlige ofte indadvendte forestillinger, kunne hjælpe. At PR materialet var i en lidt bedre professionel kvalitet, samt en beskrivelse af hvad det er, man gerne vil fortælle publikum, som stod lidt klarere.

Jeg tror, at i de næste år vil billedet af scenekunstformidlere ændre sig til mere professionelle rammer, da tilskud og viljen i Scenekunstrådet ser ud til at ville ny scenekunst, ny-cirkus og dans med mere. Jeg tror på, at mine kollegaer får en større villighed til at brede deres profil ud til også at vise den uetablerede kunst. Kulturen skal i forvandling – husene skal i forvandling, det er en nødvendighed.

Så en samlet konklusion eller håb må være: Sænk paraderne, åbn »familien« op og lad os alle kæmpe for, at publikum kan se det logiske i at gå i byen og se noget, der flytter dem, at de vil opleve glæde ved live performances. Lad producenter og dem, der lægger hus til mødes i et fællesskab, hvor økonomi fordeles, så alle kan føle sig ok behandlet, og hvor begge parter tager ansvar. Det gælder for den såkaldt etablerede verden, som for dem, der er på vej. Baltoppen er klar – er du?

Tanker om begrebet vækstlag

– et redaktionelt indskud

Ordforklaring: »Vækstlag« er et ord, som Politikens ordbog fra år 2000 ikke vil kendes ved. Encyklopædien siger derimod:

Vækstlag, cellelag i stængel og rod hos planter, der har tykkelsesvækst. Ved gennemsvævning af en træstamme ses et vækstlag, det vaskulære kambium, mellem ved og bark; cellerne i vækstlaget er skrøbelige, og derfor slipper barken og veddet let hinanden. To forskellige vækstlag, de to laterale meristemer, bidrager til tykkelsesvækst. Det ene, det vaskulære kambium, danner indefter ved (xylem) og udefter sivæv (phloem), som ligger inderst i barken; det andet vækstlag, som ligger længere ude i barken, er korkkambiet, der udefter danner korkceller og indefter få parenkymceller.

Kilde: Den store danske encyklopædi www.denstoredanske.dk

Der er ingen ubetinget sammenhæng imellem det, at en person eller en gruppe af personer kan defineres som værende »på vej frem« – og så det, at de »skaber ny udvikling på et område«. En kunstner kan godt være på vej »frem« uden at skabe »ny udvikling«. For hvad vil det sige at være på vej »frem«? Der er mange vejvisere, der peger »fremad«, men de peger ofte i forskellige retninger.

Den almindelige forståelse vil være, at en kunstner er på vej »frem«, når vedkommende er på vej mod kunstnerisk og social anerkendelse, samt et

rimelig godt levebrød. I en scenekunstnerisk sammenhæng og sat lidt hårdt op: På vej mod at blive mainstream (for det er endnu sådan, at det er der de fleste penge er), men endnu ikke nået så »langt«, at man er blevet kedelig.

Hvis man forstår det på den måde, at begge betingelser skal være opfyldt, for at man kan benævnes som værende »vækstlag«, er det derimod ordet »ny udvikling«, der bliver interessant. Begrebet »på vej frem« bliver da til det mere sanseligt direkte: »Kommer til syne«. I vækstlaget kommer en ny udvikling på den måde »til syne«. Hvis man altså kigger efter, og hvis man kan anerkende det, der kommer til syne, som noget, der er interessant for iagttageren. Det er disse dobbelte betydninger, som gør at begrebet »vækstlag« kan bruges som det, man kalder »newspeak« – en ikke særlig flatterende betegnelse.

Det følgende er en kort gennemgang af nogle aspekter af de duellerende forståelser af begrebet.

Den Store Danske Ordbog siger:

Cellelag der giver celledeling og vækst, især et sådant cellelag mellem barken og veddet i træer.

De mange vækstlag kender vi alle som det fældede træs smukke mønster af årringe.

I overført betydning: Gruppe af personer der er på vej frem, og som skaber ny udvikling på et område.

Projektet vil kunne få stor betydning for hele vækstlaget i dansk film, kunstnere på vej frem.

Kilde: Den Store Danske Ordbog, www.ordnet.dk/ddo/ordbog

Uafhængige Scenekunstnere har siden sin oprettelse diskuteret begrebet »vækstlag«. Vores ønske har været helt at undgå ordet som betegnelse i forbindelse med professionel scenekunstaktivitet. Det har i den forbindelse været væsentligt for os at fastholde professionalitetsbegrebet, jf. afsnittet under »Bemærkninger til strukturelle og økonomiske forhold« ...

Allerede i de tiltag, der gik forud for stiftelsen af US – fx SAFSA/Sammenslutningen af Frie Scenekunstnere, Aarhus – blev det klart, at betegnelsen vækstlag rummer (utilsigtet) hæmmende faktorer i økonomisk og strukturel henseende.

På den ene side er det heldigvis sådan, at der findes et »vækstlag« af unge inden for alle kunstens områder, også indenfor den frie scenekunst.

I Københavns Kommunes Kulturstrategi 2009-2011 hedder det om vækstlag:

«Miljøerne fungerer som base for unge, spirende talenter med professionelle ambitioner. Vækstlagets betydning for København ligger i miljøets foranderlighed, vilje til at eksperimentere og evne til hele tiden at forny sig.

København skal sikre, at vækstlagenes talentmasse kan udvikle og dygtiggøre sig i et levende, kreativt, inspirerende og eksperimenterende miljø. Hurtig sagsbehandling og penge fordeles løbende via initiativet »Snabslanten« til unge københavneres projektidéer. Men vækstlagets potentialer kan også fremmes af andre veje. København skal sikre vækstlaget faciliteter i form af lokaler og værksteder. Byens etablerede kunst- og kulturinstitutioner skal i stigende grad medvirke til at stimulere vækstlagenes potentiale – bl.a. ved at understøtte og vejlede kunstnerne i overgangen fra talent til etableret kunstner.

I den sammenhæng tolkes begrebet direkte som de unge spirer, der er på vej frem og som forventes at skabe ny udvikling. Men som endnu ikke er at regne for professionelle. Fra et politikerperspektiv kan det være givtigt – og nemt – at se på alt, der ikke er institutionelt, som vækstlag, sådan som Københavns Kommunes Kulturstrategi beskriver det: Det felt hvorfra institutionerne henter det nye og friske. Det, som i hvert fald det faste institutionspublikum endnu ikke har set magen til. Alle – også US – kan være meget tilfredse med, at Københavns Kommune vil understøtte dette vækstlag, og vi ser frem til de tiltag, der vil vise sig.

På den anden side giver »Vækstlag« associationer til at den enkelte kunstner ønsker at vokse – et andet sted hen. Men hvad nu hvis man som professionel kunstner primært står for risikovillige tiltag og afsøgninger af udtryk, men samtidig har en del eller ligefrem mange års professionel erfaring indenfor scenekunsten?

Så skaber man »ny udvikling«, og »noget nyt kommer til syne«, men man er ikke nødvendigvis selv »på vej frem«. I det tilfælde kan betegnelsen »vækstlag« være direkte nedsættende, fordi det negligerer den erfaring, man har vundet inden for sit område og måske ligefrem antyder, at når man fortsat »roder rundt« udenfor de mere etablerede institutioner, er det nok fordi man ikke er god nok til at komme »frem«.

Men hvorhenne er »frem«, når man ser på et scenekunsthelt, der ikke engang figurerer i lovgivningen om scenekunst endnu? For det frie felts kunstnere er der meget få muligheder for at etablere sig – økonomisk og strukturelt. Men disse manglende etableringsstrukturer berettiger ikke til brugen af begrebet

»vækstlag« om et felt, der opererer professionelt, og hvor de enkelte kunstnere ønsker at kunne fortsætte med de produktionsformer, de har valgt.

Det er netop i erkendelsen af behovet for bedre etableringsstrukturer for vores felt, at vi har været helt konsekvente med betegnelserne. Det professionelle, det frie eller det ikke-institutionelle felt – bl.a. inspireret af både norsk og svensk sprogbrug. Som Langsted bemærker det, er begrebet 'fria grupper' fx et veletableret begreb med årtier på bagen i Sverige og Norge.

For den frie scenekunsts vedkommende er det af afgørende betydning at blive anerkendt i egen ret, som et professionelt producerende felt af samme vigtighed som scenekunstens mere synlige og murstensbaserede institutioner.

Beretninger fra huse og kunstnere:

DANSEhallerne

– af Benedikte Paaske, direktør for Dansens Hus

DANSEhallerne er blevet en realitet pga et fantastisk samarbejde med Carlsberg. Desuden også som resultat af et enestående samarbejde mellem Dansk Danseteater, Dansescenen og Dansens Hus.

Den første henvendelse til Carlsberg blev foretaget i september 2006, og mindre end tre år senere kunne DANSEhallerne holde officiel åbning den 16. august 2009.

Det blev hurtigt klart, at Carlsberg var interesseret i at få dansemiljøets daglige aktivitet med mange mennesker ind og ud af dørene til den nye bydel, der skulle udvikles når produktionen flyttede fra Valby. Denne gensidige interesse har givet DANSEhallerne en unik aftale med Carlsberg med den nuværende midlertidige løsning og en permanent større adresse indenfor en overskuelig årrække.

Forskellige muligheder i forskellige bygninger på området blev undersøgt, og TapE blev løsningen, fordi bygningen dels var stor nok og dels var indrettet på en måde, så den kunne rumme alle tre institutioner.

Den meget fordelagtige huslejeaftale der blev lavet med Carlsberg betød, at institutionernes drift kunne fortsætte på samme bevillingsniveau som hidtil, hvilket var medvirkende til, at der kunne skabes politisk velvilje til projektet. Samtlige partier i Københavns Kommune stemte dog for yderligere at reservere en særlig pulje til Dansescenens aktivitetsudvidelser.

DANSEhallerne er ikke i sin nuværende form optimal, og derfor rummer aftalen med Carlsberg en senere permanent løsning. Ønskerne er bl.a projektkontorer, redigeringsrum, scene med større publikumskapacitet, flere studier, dagslys i alle studier mv.

Valget om at flytte ud i TapE med det samme, og ikke vente på den endelige og permanente løsning blev truffet, fordi tiden var inde til at komme igang med samarbejderne de tre institutioner imellem – for at samles om at løse nogle af de opgaver, som trængte sig på. Desuden var der enighed om, at det var interessant fra første færd at deltage i det pionérarbejde, som det er at skabe liv, vækst og udvikling i en ny bydel. DANSEhallerne vil være med til at give området en puls allerede inden bydelen er færdigudviklet.

Etableringen af DANSEhallerne betyder, at størstedelen af det moderne dansemiljø i København arbejder under samme tag, hvilket giver en mærkbar energi i huset. Desuden vil de store fællesarealer forhåbentlig være medvirkende til, at DANSEhallerne kan åbne sig over for andre kunstarter.

© Benedikte Paaske
www.dansehallerne.dk

Det daglige liv på Entré Scenen

– af Jesper de Neergaard, kunstnerisk leder

Entré Scenens hverdag er i høj grad styret af, at der findes meget få forskellige og anerkendte scenekunstneriske former her i landet. Samtidig er den danske scenekunst generelt styret af, at der tilsvarende findes meget få anerkendte uddannelser indenfor scenekunst, og næsten ingen udover stanislavskij-teaterundervisning og moderne dans

Entré Scenen var fra 90'erne ment som et teater, der skulle ligne de andre i landet. Konkurrere med dem og blive anerkendt som ét af dem. Men virkeligheden var og blev en anden. Behovene var anderledes. Både publikums behov og de danske scenekunstneres behov. Entré Scenen er i dag blevet til noget andet end et teater efter almindelig dansk skabelon – den er blevet et europæisk produktionshus – i absolut miniformat. Nogen vil måske snarere sige »in spe«, men ikke os, der arbejder her, selvom vi føler os utilstrækkelige til opgaven.

Entré Scenens udvikling til den scene den er i dag, skal ses på baggrund af en række faktorer. To af dem er beliggenheden i Århus (Århus er langt væk fra centralmagten og branchens centrum) og manglen på status i teaterpolitikken (scenen er i de 18 år, den har eksisteret, endnu ikke blevet lille storbyteater med tilhørende forpligtelser). Desuden har Århus i samme periode rummet to, nu nedlagte, alternative teaterskoler: Først Århus Teater Akademi, og siden Nordisk Teaterskole, hvorfra flere indenfor dansk performance og fysisk teater er uddannede.

De bedste af de lokale uafhængige/frie kunstnere er, hvis de ikke er uddannede i udlandet, uddannede fra disse skoler. De har gennem de mellemliggende 15 år

huttet sig vej mellem manglende muligheder og ingen efteruddannelse. Mange er faldet fra, de sejeste tager stadig livtag med scenekunstverdenen, og Entré Scenen kan kun hjælpe i forsvindende lille omfang, fordi der er så mange, der mangler en platform til deres forestillinger. Entré Scenen afviser 90% af 200 ansøgninger om året. 2/3 af de ansøgte gæstespil kommer fra udlandet.

Endelig er Århus, som landets næststørste by, stor nok til at have et publikumsgrundlag til forsøg og uventede oplevelser, og det nyder Entré Scenen godt af.

Den ene halvdel af vores hverdag går med at skrive ansøgninger. Driften støttes pt. med 700.000 fra en et-årig bevilling fra Scenekunstudvalget og 950.000 fra Århus Kommune. Projektstøtte får vi så fra Scenekunstudvalget, Kommunen, Regionen, Norden og EU. Vi opnår et samlet budget på mellem 3 og 7 millioner kr. årligt.

Det gælder altså om, hver dag, at sikre midler til fortrinsvist den uafhængige/frie scenekunst.

Den anden halvdel går med at snakke med kompagnier og kunstnere om deres planer, om deres forestillinger, om deres muligheder for produktion, turné, udenlandsrejser, videreuddannelse, og om deres ansøgninger.

Selvom vi ikke er en uddannelse, er der automatisk kommet et dannelses-aspekt med i planlægningen. Vi må gøre vores til, at så mange som muligt får forbedrede muligheder for at udvikle sig kvalitativt og jobmæssigt. Det gør vi med en sparring, kunstnerne kan vælge i festivaler, i laboratorieforsøg og

residencies. Og ved at forøge mulighederne for networking og for at komme til scener i Europa, som Entré Scenen samarbejder med.

Vi prøver på Entré Scenen at vise et varieret udbud på alle de teaterformer, vi kan finde og har råd til i ind- og udland. Det er for at vænne publikum til de mange former, give dem sammenligningsgrundlag, og få dem til at indse, at også danske bud på disse udtryksformer er gode.

Vi har i flere år her på teatret arbejdet med en grundregel indenfor det scenekunstneriske marked i Europa: At udveksling starter med import og fører til eksport.

Man kan ikke promovere danske kompagnier i udlandet, hvis der ikke er interesse for at købe forestillinger i udlandet. De enkelte danske kompagniers chancer i udlandet er altså proportionale med scener og danske opkøbere, der præsenterer internationale forestillinger.

Det, vi føler os temmelig alene med (nu er Republique der dog), er at være en åben scene, eller rettere en scene, der er åben for vilde chancer, ligesom vi føler os alene med på helårsbasis at handle med forestillinger ind og ud af landet.

Det, vi specielt føler os utilstrækkelige med, er reelt at gøre den store forskel, reelt at kunne tilbyde produktionsforhold, hvor kunstnere trygt og med mad i maven kan bruge 100% tid på at være skabende kunstnere og ikke skal bruge al deres tid med at vende fem-ører eller tiggende ti-kroner.

Vi ville meget gerne snart gå ind i et samarbejde med ti konkurrerende produktionshuse her i landet, der med forskellige profiler faktisk satte gang i mere end knopskydning indenfor dansk scenekunst. Derved vil nye scenekunstneriske uddannelser i Danmark kunne være et naturligt samtidigt skridt.

Scenekunst er diskussion. Mere end nogensinde bliver scenekunst i Europa brugt til at vende komplekse emner med et interesseret og aktivt publikum. Det gør scenekunst også i Danmark- bevarer, men scenekunsten her i landet følger ikke med den øvrige kunsts udvikling, vil jeg påstå. Komplexiteten i den øvrige kunst udspringer af de sidste 20 års eksplosion af måder at opleve på. På internettet, i hjemmebiografen, I-pod, kos-play, computerspillet, mobiltelefon. Scenekunsten har derimod kun på overfladen ændret sine træk. Den er klart blevet dygtigere, men ikke mere kompleks.

For at nå det komplekse moderne publikum er dansk scenekunst nødt til at udskille, anerkende og kvalificere flere former.

© Jesper de Neergaard

www.entrescenen.dk

Warehouse 9

– af Jørgen Callesen, kunstnerisk leder

Warehouse 9 er et lille udstillingssted og performanceteater i Kødbyen i København. Vi arbejder på tværs af de etablerede grænser og udtryksformer inden for musik, kunst, teater og natklubscenen. Vi henvender os til det lokale miljø med en bred vifte af udstillinger, koncerter og events og er i en direkte dialog med den internationale scene.

Siden januar 2009 har Warehouse 9 modtaget driftsstøtte fra Kunstrådets Idépulje til projektet Live Art Kontekst i perioden 2009-2011. Støtten dækker helt basale driftsudgifter og 2 deltidsstillinger til en kunstnerisk leder og en scene- og udstillingsleder. Til alle vore projekter må vi søge særskilt støtte. Med dette projekt ønsker vi at kontekstualisere lokale såvel som nationale og internationale tendenser på Live Art og performance scenen. Det sker ved et månedligt nationalt performance program, et program for forskning, dokumentation og formidling og en årligt tilbagevendende international festival samt fortløbende internationale gæstespilsprogrammer.

De fysiske rammer

Warehouse 9 har til huse i en tidligere staldbygning i bygning 66 i Den Brune Kødby i København ved siden af Øksnehallen. Området ligger i hjertet af Vesterbro og er præget af kvarterets urbane puls samt de øvrige tilbud fra kulturhuse, organisationer, udstillingsbygninger, musik-, billed- og teaterskole osv. Bygningen er delvis istandsat og forvaltes af Kultur Vesterbro, som har lejet 2 nyistandsatte rum på 180 m² ud til Warehouse 9 i perioden 2009-2011.

Rammerne i Warehouse 9 er relativt små og præget af deres tidligere brug som kreaturstalde, med jernsøjler og rustikke vægge. Det vælger vi at se

som en fordel. Det er ikke meningen, at vi skal lave de store spektakulære teaterproduktioner, i stedet kan vi netop tillade os at fokusere mere på den direkte, intime kontakt til publikum og til de enkelte kunstnere, at skabe netværk til internationale undergrunds (scene-)kunstmiljøer, og skabe grobund for inspiration og dialog.

Scenen egner sig til mindre, smalle og eksperimenterende produktioner, installationer og udstillinger, som ellers ofte er henvist til foyer-scener i de etablerede teater eller arrangementsrum i de forskellige kulturhuse og prøvescener. Derudover er Warehouse 9 også en scene for projekter, som ellers benytter sig af gallerirum og kunstinstitutioner, hvor der ofte ikke er de fornødne rammer til performance og avancerede tekniske opstillinger.

Historik

Warehouse 9 startede som et lille uafhængigt performance art, musik og queer projekt i April 2007, som opfølgning på den internationale Queer Festival 2006, der blev afviklet i samarbejde mellem et større antal danske og internationale queer organisationer i området omkring de gamle kreaturstalde på Vesterbro. Tanken med Warehouse 9 var at skabe en lille permanent scene i lokalområdet, som modspil til de større årlige festivalbegivenheder, og da Jørgen Callesen, som var en af de aktive projektledere og kuratorer i queer-festivalen, havde kendskab til, at flere af de 6 staldlokaler i Bygning 66 stod ubrugte hen, fik Warehouse 9 en midlertidig uformel aftale med Kultur Vesterbro om brug af et af rummene. Kultur Vesterbro administrerede lokalene på baggrund af en mundtlig aftale med maskinmesteren i Den Brune Kødby. Hos Københavns Ejendomme (KEJD) som ejer bygningen, var bygning 66 registreret som værende uden lejer.

På det tidspunkt var lokalet uden varme, vand og toiletforhold. Flere vinduer var knust og bygningen var i en meget nedslidt tilstand med snavsede vægge og et råt betongulv. I de følgende måneder blev Warehouse 9 indirekte involveret i forhandlingsprocessen mellem Kultur Vesterbro, Københavns Ejendomme, Kultur og Fritidsforvaltningen og Borgerrepræsentationen om at overtage og indrette bygningen til kulturelle formål. Det endte i en tilspidset diskussion og medieomtale, da KEJD krævede en husleje, som ikke på nogen måde tog højde for bygningens dårlige tilstand. I december 2007 blev alle midlertidige mundtlige aftaler opsagt, og bygningen forlangt rømmet. Den 17. januar 2008 besluttede Kultur- og Fritidsudvalget i borgerrepræsentationen imidlertid, at bygning 66 skulle anvendes til kulturelle formål, samt at lejen skulle afstemmes ifht. bygningens stand. 5 af bygningens 6 lokaler blev udlejet til Kultur Vesterbro og 1 af lokalerne til Husets Teater. Som en sidste hilsen fra administrationen af de tomme kreaturstalde blev der her – midt i bygningen – indrettet et snedkerværksted for teatret. Støjen fra værkstedet umuliggjorde, at de øvrige lokaler – herunder det lokale, som Warehouse 9 havde benyttet – kunne anvendes til mere direkte kulturelle formål, og dette har efterfølgende nødvendiggjort en lydisolering.

Kultur Vesterbro har bekostet 3.2 mio. kr. på istandsættelsen af 3 af de 5 lokaler til »arrangementsrum« med nyt gulv, varme, nye vinduer, elinstallationer og belysning.

I december 2008 blev Warehouse 9 tildelt en treårig-bevilling på 1.5 mio. kr. fra idépuljen under Statens Kunstråd til projektet »Live Art Kontekst« og da Warehouse 9 nu stod uden brugbare lokaler, godkendte Kultur Vesterbros bestyrelse og personaleudvalg, at Warehouse 9 kunne benytte det

nyistandsatte »dobbeltrum« på 180 m² i en 2 1/2 årig periode fra august 2009 frem til januar 2011. Warehouse 9 åbnede officielt i den nye lokaler d. 4. september 2009.

Internationalt program

Med det internationale program vil vi skabe en direkte kontakt og en høj grad af dialog mellem »Live Art« scenen i Danmark og de internationale gæster. Vi arrangerer workshops, artist-talks, seminarer og lign. i relation til de enkelte gæstespil, samtidig med at vi ønsker at bakke op om og skabe de bedst mulige rammer for de enkelte events.

Warehouse 9 ønsker at skabe plads for, at internationale performance-kunstnere m.v. kan besøge Danmark med et kunstnerisk arbejde i flere formater, skabe nogle mindre events, som kan udfordre, inspirere og være et løbende alternativ til det, der foregår i den danske scenekunst.

Det er tanken, at vores internationale gæstespilprogram både skal rumme dederede »queer-kunstnere« og andre dele af live art genren og scenekunstmiljøet i bredere forstand, men som alle netop arbejder med et »andet scenisk rum« og en anden kontekst end den traditionelle »black box« eller proscenium scenerum. Vi vil ikke kun invitere færdige, perfekte værker men også »work in progress«, radikale kunstneriske eksperimenter, foredrag, film og lignende.

Kunstnerisk profil

Warehouse 9 ønsker at bringe kunstneriske produktioner, processer og eksperimenter ud i nærmiljøet, så det er muligt at være i dialog med de forskellige grupperinger og kulturelle strømninger, som præger bylivet.

En vigtig opgave i etableringen og formidlingen af Warehouse 9's kunstneriske profil er at kunne navigere mellem forskellige kulturbegreber i de omkringliggende kommunale institutioner og kommercielle tilbud, samtidig med at vi fastholder en høj professionel kunstnerisk standard. Warehouse 9 bestræber sig på, at alle med indflydelse på den kunstnerisk ledelse og økonomisk prioritering også er udøvende kunstnere.

Dokumentation og formidling

Vi ønsker så vidt det er muligt at gøre en aktiv indsats for formidling og kontekstualisering af de forskellige projekter og netværk som præsenteres i Warehouse 9. Dette sker gennem artist talks, seminarer og gennem et web-tv projekt, etableret i samarbejde med Vesterbro Lokal TV.

© Jørgen Callesen

www.warehouse9.dk

NYAVENY

– et interview med Mammutteatret, af Anette Asp Christensen

Følgende tekst er et interview, som indgik i en eksamensopgave på faget Kulturformidling ved Københavns Universitet, Institut for Kunst- og Kulturvidenskab, maj 2009.

Indtil 1848 havde Det Kongelige Teater monopol på teater inden for voldene. »Den Danske Skueplads«, står der med store bogstaver hen over indgangen til Det Kongelige Teaters Gamle Scene. Sidenhen er det danske scenekunstlandskab ekspanderet voldsomt og »skuepladsen« er ikke længere forbeholdt Det Kongelige Teater. Alligevel har den gamle nationalscene for nylig fået nye, store prestigescener i Skuespilhuset og Operaen til den betydelige sum af henholdsvis 750 mio. kr. og 1,2 mia kr.

Nu skal det være slut med monopol-tænkningen. En storby skal have en åben scene, der præsenterer det frie, nytænkende og eksperimenterende.

Det mener Tina Gylling Mortensen og Thomas Bendixen fra Mammutteatret. De byder på neskaffe i lokalerne over døgn-Irma.

I de store og lyse rum med udsigt til Nørrebrogade har mammutterne haft kontor de sidste tre år.

»Uden denne del af fødekæden, kan de andre ligeså godt lukke,« siger Tina Gylling Mortensen insisterende og mener, at det er på tide, at det etablerede teater vedkender sig dét vækstlag, som det selv henter en stor del af sin inspiration fra. Hun lægger tryk på hvert eneste ord, mens hun læner sig frem i stolen.

Og at der er behov for en åben scene, er Tina Gylling Mortensen og Thomas Bendixen fra Mammutteatret fuldstændig enige i.

Men Mammutteatret vil ikke være smagsdommere. Det er rummeligheden

der skal gøre en åben scene interessant. »Vi mangler det der kanonstore sted, som kan rumme det her,« siger Tina Gylling Mortensen gestikulerende og mener, at det handler om at inkludere frem for at dele alt op i kasser og modarbejde hinanden. Også dem, der måske ikke har fået penge. Kun på den måde kan det frie scenekunstmiljø gøre sig håb om en mere varig, politisk løsning på behovet for en åben scene. Som så mange andre frie og professionelle scenekunstgrupper i Danmark, er Mammutteatret afhængig af at søge scene og midler til deres produktioner fra sæson til sæson. Trods de usikre produktionsvilkår, har mammutterne ikke været så lette at blæse omkuld. Om lidt fejrer de 25 års jubilæum, og det sidste stormvejr i dansk teaterpolitik har de også overlevet.

De kraftige vindstød fejede hen over hele det københavnske scenekunstlandskab i december 2008, da Kanonhallen på Østerbro blev nedlagt som led i en større teaterrokade foranstaltet af Københavns Teater og godkendt af Københavns Kommune. Netop dét sted har siden starten af 90'erne været centrum for eksperimenterende teater og performance og gennem årene spillested for mange frie scenekunstgrupper. Scenen er også et af de få steder, som har kunnet rumme Mammutteatrets store og visuelle forestillinger.

Nu har Mammutteatret overtaget det skrottede Aveny T på Frederiksberg. Her skal de køre en midlertidig åben scene for en et-årig periode. Det var en god portion idealisme og udsigten til at skulle kaste håndklædet i ringen og lukke biksen, der tidligere på året fik Mammutteatret til at ringe det statslige Scenekunstudvalg op og forelægge dem idéen. Udvalget øjnede en chance for at komme ud af en slem kattepine. Som et resultat af

rokaden stod nemlig cirka 20 frie scenekunstproduktioner med bevilgede statsmidler, men uden spillested.

NYAVENY, som Mammutteatret har valgt at kalde den åbne scene, bliver en realitet fra og med sæson 2009/10.

»Vi vil gerne have, at det bliver loaded, det hus, «siger Tina Gylling Mortensen.
»Og hver gruppe får lov til at profilere sig på sin måde. Vi lægger ikke en stor, fed, tyk hånd nedover dem,«supplerer Thomas Bendixen.

Det dræbende institutionsteater

Thomas Bendixen siger, at det er problem, at de etablerede teatre helst kun vil tage projekter ind, som passer til deres egen profil. Men han og Tina Gylling Mortensen mener, at nytænkende teater ikke skal vurderes på æstetik, men på kunstnerisk nødvendighed. Og den trues af det etablerede system som sådan. »Københavns Teater-strukturen som skulle være en vibrerende pendant til Det Kongelige Teater og skulle berige kulturlivet og skulle være mere avanceret, det er blevet som en algesuppe om sommeren, der breder sig og dræber alt nede på havbunden. Det kvæler både vores PRmuligheder, vores spillesteder, vores billettilskud, vores øvrige økonomi. Det skyder ind på alle felter og opfører sig som en stor koncern, der skal udkonkurrere de andre, «siger Thomas Bendixen. Fordi der er tænkt i stordrift og effektivitet, mener han, at det ad Absurdistan er blevet en alt for dyr og dybest set uansvarlig struktur. »De kaster om sig med penge, og de lander de mærkeligste steder.« siger Thomas Bendixen.

Resultatkontrakter og krav om høje belægningsprocenter gør det nødvendigt for institutionsteatrene at henvende sig til et meget bredt publikum. Samtidig

kæmper teatrene mod alle de andre kulturudbydere om forbrugerens opmærksomhed.

De frie scenekunstgrupper er ikke som institutionsteatrene bundet af økonomi og kravet om at levere underholdning til det brede publikum. Tina Gylling Mortensen og Thomas Bendixen ser i det frie scenekunstmiljø et potentiale som kan give teaterunderholdningsmaskinen et modspil. Og det skal ikke være på de etablerede teatres præmis.

»Der bliver lavet vidunderligt og gradbøjet teater på de der kammerspilsscener. Det har bare en begrænsning, og der skal du igen ind på et bestemt teaters præmis«, siger Tina Gylling Mortensen, og holder stædigt fast i, at scenekunsten skal udvikle sig fra bunden uden krav om høje belægningsprocenter.

Kun plads til de etablerede teatre?

At politikerne på denne måde har hevet gulvtæppet væk under de frie scenekunstgrupper er ifølge Thomas Bendixen en manøvre, som sender et klart politisk signal: »For så siger man: Der er kun plads til Det Kongelige Teater, Københavns Teater og de Små Storbyteatre.« De mener, at at det er uvidenhed og manglende forståelse for, hvad der skal til for at udvikle scenekunsten, der har resulteret i den håbløse situation.

Thomas Bendixen og Tina Gylling Mortensen efterlyser en bæredygtig strategi, som inkluderer alle vitale dele af scenekunstens krop fra idé til produktion til et sted at spille. Men de er ikke entydigt positive. »Man har endnu ikke kunnet få ud af Københavns Kommune hvad deres tanker er på scenekunstens vegne. Hvilken profil ønsker de for hovedstaden? Der kommer ingen svar. De har ikke nogen strategi, og derfor sejler det,« siger Thomas Bendixen og mener at

konsekvensen er et udemokratisk magtspil, hvor den bedste lobbyist er den, der får noget at skulle have sagt.

Mammutteatret overtager med Aveny-teatret en historisk bygning, som ingen længere kan bruge til teater. Men det skal ikke forstås sådan, at de vil lade sig nøje med smulerne. For Tina Gylling Mortensen og Thomas Bendixen er det et signal til politikerne om, at de nu har ét år til at finde en holdbar løsning på det store problem: Hvordan skabes der kulturhuse og scenerum, som kunstnerne kan bruge, og som ligger udenfor de etablerede institutioner?

© Anette Asp Christensen

The rise and fall of »Ny Tap Scene«

– af Erik Pold, instruktør og performer

The Rise

I slutningen af januar måned 2009 fik jeg en email fra teatret Får302: Deres forsøg på at rejse den fornødne økonomi til at drive Pakhus 11 som en ny åben scene i København var faldet til jorden. Samtidig klikkede endnu en ny email ind i min mailboks, en email med nogle fantastiske fotos fra en stor tom lounge i Ny Tap, en tapperihal ved det tidligere Carlsberg bryggeri på ydre Vesterbro i København. Denne email kom fra Jørgen Callesen, den kunstneriske leder af Warehouse9, et lille Live Art spillested og galleri i Den brune Købby i København. Jeg havde i efteråret 2008 været med til at skaffe en mindre 3 årig bevilling fra Kunstrådets idépulje til at drive Warehouse9 som et Live Art venue, med fokus på queer-performance.

På daværende tidspunkt var vi ude at lede efter mulige nye lokaler til Warehouse9, og Jørgen var altså faldet over dette fuldstændigt unikke rum.

Rummet som bliver kaldt »loungen« i Ny Tap, så på billederne ud til at kunne blive et fantastisk rum til en ny åben scene i København, hvilket jeg senere ved selvsyn skulle få bekræftet. Og i løbet af en times mailen frem og tilbage og et par telefonopkald var projektet Ny Tap Scene (herefter betegnet NTS) sat i søen.

Vi var med det samme i kontakt med Kunstrådets Scenekunststudvalg (herefter betegnet SKU), som i udgangspunktet var meget positive overfor initiativet og opfordrede os til at lave en projektbeskrivelse og sende den ind til udvalget hurtigst muligt. Jeg kastede mig sammen med Jørgen Callesen og teaterproducent Søren Sønderstrup ud i arbejdet. Efter en uges tid og en del overvejelser fra Jørgen Callesens side, besluttede vi dog at gøre NTS uafhængig af Warehouse9, som i mellemtiden af Kulturhus Vesterbro

havde fået lovning på det lokale, som nu udgør det lille spillested og galleri i Købbyen.

Ambitionen og formålet med Warehouse9 er ikke som sådan at være en åben scene for de projekter, der har fået støtte af Scenekunstudvalget. Warehouse9 har et andet og mere specifikt fokus på Live Art i krydsfeltet mellem scenekunst, billedkunst og koncert, og vi var bange for at dette specifikke »brand« ville blive opslugt af et projekt som NTS. Som det senere viste sig, var det en god beslutning for Warehouse9.

Årsagen til at Scenekunstudvalget med det samme viste interesse for NTS, og at idéen om en ny åben scene i København overhovedet var aktuel, skal findes i det, der i medierne er blevet betegnet som »Teaterkabelen der aldrig gik op«.

Teaterkabelen der aldrig gik op

Som mange sikkert ved, opstod der i efteråret 2008 en lettere kaotisk situation, fordi teatret Camp X, Københavns Teaters nye store flagskib, efter kun 1,5 år og et par dårlige anmeldelser, med hård hånd blev fejlet af banen til fordel for det nye teater Republique, under en ny tredelt ledelse, med Martin Tulinius som kunstnerisk leder.

Martin Tulinius er tidligere direktør for Kaleidoskop Teater, der som bekendt rådede over de to scener: K1 og K2, hvor K2 tidligere var kendt som Kanonhallen, der igennem de sidste 18-20 år havde fungeret som Københavns største åbne scene. Derfor betød etableringen af Republique ikke blot at Martin Tulinius fik nyt job, men også at teatret flyttede fra Frederiksberg og

ud i Kanonhallen og den tidligere Dansescene på Østerfælled Torv, og at Kaleidoskop som institution blev nedlagt af dens egen bestyrelse.

Alt dette skete meget hurtigt i løbet af efteråret 2008. Hos Københavns Kommune var man rigtig glade for at få foræret et nyt stort teater med 20 millioner i nakken, nemlig Republique. Så på trods af protester fra det frie scenekunstmiljø, og selvom SKU ifølge formanden Mikkel Harder Munck-Hansen højt og tydeligt sagde til kommunen, at de synes denne beslutning var en rigtig dårlig idé, ja så blev resultatet det vi alle kender i dag.

Og i et ihærdigt og velment forsøg på at stoppe de mange telefonopkald fra desperate scenekunstnere, der fra den ene dag til den anden stod uden spillested, så igangsatte SKU altså forsøget på at etablere en åben scene i Pakhus 11, under ledelse af teatret Får302, en plan som nu var kuldsejlet, fordi pengene ganske simpelt ikke var store nok.

»En scene, som er begejstret for at være åben scene«

Så SKU var lydhør overfor andre initiativer og Københavns Teater viftede også med et par millioner til etableringen af en ny åben scene. Vi havde fået øje på ikke bare et fantastisk rum, på en unik location i byens nye bydel: Vores By (det tidligere Carlsbergbryggeri), men også et rum med en husleje på 1/5 del af Pakhus 11. - så meddelelsen til os var altså et GO!

Vi greb chancen, og smækkede på rekordtid en projektbeskrivelse med et 3 årigt driftsbudget sammen, med vores tilbud om at lave *»En scene, som er begejstret for at være åben scene«*

Ambitionen med NTS var, som vi skrev i vores projektbeskrivelse: at skabe en åben scene i København for de uafhængige scenekunstprojekter og frie grupper. NTS skulle være platform for den scenekunst, som ofte falder uden for de etablerede teaterscener: performance, live art, tværkunstneriske projekter og for dem, der opfinder deres egne genrer eller fusionerer dem til uigenkendelighed. NTS skulle opdyrke interessen for denne del af scenekunsten overfor publikum, skærpe dens særegne identitet, og være udgangspunkt for en dynamik, som skulle styrke performancekunsten som seriøs, vedkommende og professionel scenekunst, lokalt, nationalt og internationalt.

NTS skulle være en model for en fremtidig åben-scene funktion i København. Med blikket rettet mod succesfulde åbne scener som HAU 1,2 og 3 i Berlin, Kampnagel i Hamburg, Mousonturm i Frankfurt og Brut i Wien skulle NTS stå for kunstnerisk konvergens og fusion. Det skulle være et væksthus for partnerskaber mellem uetablerede og etablerede scenekunstnere med henblik på professionelle produktioner.

Gode kræfter og forskellige interesser

Som det fremgår af den ovenfor skitserede historik, så var det altså SKU, vi havde den primære dialog med, og som vi forestillede os i første omgang skulle betale for scenens drift.

Heri ligger jo allerede et stort problem, da vi alle ved hvor hårdt pressede SKU er økonomisk, og det var jo også Københavns Kommune, der betalte for driften af Kaleidoskop Teater, før det blev nedlagt. Kommunen fik bare lidt travlt med

at fordele de penge, der var tilovers fra det nedlagte Kaleidoskop, og tog derfor i al hast de tre projektbeskrivelser, der lå øverst i ansøgningsbunken (Grob på K1, Teater V i Prøvehallen i Valby og Corona la Balance på Amager, som nu hedder Zebu).

Det skete igen uden at man lyttede til at SKU frarådede denne procedure, og på trods af at jeg personligt, med back up fra bestyrelsen i Uafhængige Scenekunstnere, havde haft stort set hele kommunens Kultur- og Fritidsudvalg i telefonen for at fortælle dem, at de skulle sikre en åben scene til de frie grupper.

Det skal så også i denne sammenhæng bemærkes, at en ansøgning om noget i stil med NTS jo desværre heller ikke lå i denne bunke af tidligere modtagne ansøgninger. I så fald havde historikken måske set anderledes ud.

En skrabeløsning som en midlertidig løsning.

I løbet af foråret 2009 var vi altså ganske ofte i dialog med SKU, og vi justerede i et vist omfang projektet i forhold til de ønsker, der kom fra udvalget, og den økonomi vi kunne fornemme var i spil.

Med andre ord forsøgte vi at skrue budgettet så langt ned som vi synes var forsvarligt.

Vi opererede med at skulle køre en delt kunstneriske ledelse (på deltids-lønninger!!), have en daglig administrativ leder og en teknisk chef (på minimumslønninger). Det var det! Og ligeledes budgetterede vi med at skulle opkræve husleje fra projekterne, på linie med det, man betalte på Kaleidoskop, samt med et minimalt PR budget. Det var altså en meget skrabet model, vi opererede med, langt fra de drømme, som blev luftet på konferencen

»Creating Conditions«, hvor der var ønsker om dramaturgiat, projektstyring, co-produktions apparat, minimal husleje og så videre. Vi endte med at ansøge om en driftsbevilling på mellem 2,5 og 3 millioner om året, som absolut ikke er meget, men som vi vurderede ville kunne lade sig gøre.

Vores idé var, at vi ville være bedre tjent med dette end alternativet, som er det vi sidder med, når NYAVENY lukker til sommer: ingenting.

Samtidig var det vores strategi i 2011 at ansøge om at blive Lille Storbyteater under Københavns Teater, støtten fra SKU skulle altså ses som en midlertidig løsning.

The fall

Undervejs i vores forhandlinger med forskellige aktører omkring NTS, var vi i dialog med alle de parter, vi havde fantasi til at forestille os ville kunne bidrage økonomisk, udover SKU.

Københavns Teater var som nævnt tilsyneladende villige til at betale for etableringen af scenen, og Københavns kommune begyndte ovenpå den voldsomme mediedebat, der fulgte i kølvandet på de ovenfor beskrevne begivenheder, at vise interesse. Den samme dag, som vi fik afslag fra SKU – tilbage i september måned 2009 – havde vi faktisk fået arrangeret, at hele Kultur- og Fritidsudvalget under Københavns Kommune skulle ud i Ny Tap og besigtige herlighederne. Det blev så efterfølgende aflyst. Både kommunen og Københavns Teater gjorde nemlig deres støtte betinget af, at SKU leverede den grundlæggende driftsbevilling.

I NTS stod vi med et rum, som vi vurderede havde en god størrelse til den

type åben scene vi ville skabe. Men der var også visse begrænsninger. Det så eksempelvis ud til, at vi maksimalt ville få plads til 140 tilskuere p.g.a. brandtilladelser. Det ville muligvis være et problem for de større projektteatre som eksempelvis Holland House, Hotel Pro Forma og Mammutteatret.

Vi var også klar over, at vi af denne årsag til en vis grad ville komme til at bekræfte det sørgelige »status quo«, som vi har p.t., nemlig at projektteatret er skåret ned til sokkeholderne, og hvor man meget sjældent ser frie scenekunstprojekter med mere end 4 medvirkende, og hvor der også sjældent er råd til den helt store scenografi og teknik. Men dog med et vist håb til fremtiden.

Vi ville altså ikke være helt så store som Kanonhallen, men dog noget større end K1 og Københavns Musikteater eksempelvis. Og da vi noterede os, at projektet NYAVENY samtidig blev igangsat, så vurderede vi at det samlet ville kunne fungere. Altså med både NYAVENY og NTS, der ville kunne supplere hinanden i faciliteter og profil.

Her tog vi så fejl. Det viste sig at være enten NYAVENY eller NTS, og valget faldt på det første.

Problemet med NTS var, at vi stod med en etableringsudgift på omkring 1 – 1,5 millioner, og det ville tage tid at få bygget brandvægge o.lign. Derfor var det nok urealistisk at nå at være klar med stedet til sæson 2009/2010, og vi endte efter samråd med SKU, og mens alle endnu var optimistiske, med at formulere projektbeskrivelsen med henblik på at åbne i sæson 2010/2011. Altså for at følge efter NYAVENY!



Derfor blev vi bedt om at vente med vores ansøgning til den årlige ansøgningsrunde 1. juni. Og efterfølgende fik vi afslaget i september.

Det er vi selvfølgelig meget ærgerlige over, og mener, at chancen for at give det ikke-institutionelle scenekunstmiljø og projektteatret et tiltrængt løft udeblev i denne omgang. Men behovet er stadig lige presserende.

At man så kan have forståelse for, at SKU havde svært ved økonomisk at finde midlerne i deres utroligt pressede budget, det er en anden debat.

Scenekunstnere uden scene.

Nu er NTS så midlertidig lagt på is; om vi vælger at genoplive projektet i 2011 må tiden vise. Lige nu handler det i høj grad om at forpligte de bevilgende myndigheder på, at de ikke har løst dette problem. Teaterkabalens er IKKE gået op, som vi skrev i den pressemeddelelse, vi sendte ud i forbindelse med afslaget. Derfor er en række andre aktive aktører og jeg gået sammen i denne kamp for en åben scene, om at forsøge at samle miljøet. En lang række af individer og organisationer (heriblandt U.S.), som er påvirket af denne situation, har vist stor interesse og initiativ til at lave det stykke kulturpolitiske arbejde, der skal til. Vi har kaldt os »Scenekunstnere uden Scene« og man kan læse sig til de aktører der p.t. er på banen her: www.scenekunstnereudenscene.dk Vi mangler stadig denne åbne scene!! Det handler om fremtiden for projektteatret og den frie scenekunst i Danmark!!

© Erik Pold

Cases

Da vi påbegyndte arbejdet med denne rapport, ønskede vi os en lang række forskelligartede cases over arbejdsforløb, skrevet af US' medlemmer – et uvurderligt indblik i hvordan produktionernes tilblivelse og efterfølgende levetid forløber, og hvordan arbejdsforholdene er.

Af mange grunde har det ikke været muligt – dette kan delvist ses som en overordnet case i sig selv. De tre, som vi bringer her, giver – efter vores erfaringer – et typisk indblik i, hvordan virkeligheden er for de enkelte kunstnere i det frie felt.

Logbog for forestillingen Blackout, Bådteatret 10.-27. november 2009

– af Adelaide Bentzon og Daniel Norback

2007

Juni

Vi sender ansøgningen ind til Scenekunstudvalget.

Oktober

Daniel sidder iført kattedekostume i Viborg og får et opkald hjemmefra: I har fået støtte fra Scenekunstudvalget til Blackout! Svaret falder tidligt i år.

November

Kaleidoskop stod oprindeligt på ansøgningen, vi kontakter dem og aftaler at mødes i det nye år.

Januar

Vi har lagt billet ind på at spille i foråret 2008, men pga. Kaleidoskops egen produktion på K1 kan vi først komme til at spille helt frem i juni. Vi synes ikke det er optimale betingelser - så sent på sæsonen er en svær periode for en lille produktion, og desuden er det begrænset hvor meget prøvetid vi kan få på teatret. Vi aftaler derfor at flytte hen til efteråret, og ansøger scenekunstudvalget om lov til at udskyde til næste sæson. Det får vi.

2008

Januar-marts

Vi prøver at få et møde med Kaleidoskop omkring dato og aftale.

Marts-maj

Vi holder møder med Kaleidoskop. Taler om forskellige mulige samarbejds-

former. I udgangspunktet håber vi på at Kaleidoskop har lyst til at lave en joint venture med os i en eller anden form.

September

Vi får fastsat en dato med Kaleidoskop i efteråret- den præcise aftale skal stadig på plads.

Oktober

Eftersom Kaleidoskops fremtid er usikker, sættes alle gæstespil på hold. Det bliver klart at vores forestilling ikke kommer til at spille i Kaleidoskopregi.

September-oktober

Da GROB overtager teatret K1 på Nørrebrogade, kontakter vi dem for at høre om vi kan spille vores forestilling under dem. De har mange ting der skal afklares først og vi kan ikke forvente svar før i begyndelsen af 2009.

Oktober

Vi holder en workshop over to uger – arbejder med konceptet, laver aftaler med medvirkende. Gode arbejdsdage. En pause midt i al logistikken.

November

Vi har nu brugt et år på at få et spillested og en dato. Synes ikke vi kan vente længere og beslutter os for at finde et andet teater. Men hvor? De fleste teatre har på nuværende tidspunkt fastlagt deres sæsonrepertoire, og desuden er antallet af scener, der vil præsentere gæstespil med performance stærkt begrænset.

December

Efter godt råd fra Mads Wille på Husets Teater, kontakter vi Bådteatret. De har ikke resurser til et direkte samarbejde, men de er meget imødekomende og tilbyder os en god aftale.

2009

Januar

Vi har en dato og et spillested. Endelig! Det føles fantastisk.

Februar

Midt i det hele skal de første pressebilleder tages. Dummie-dukker bliver lavet færdige i turbotempo. Tak. (gid vi havde budget til en producent/produktionsleder der kunne holde styr på alt det praktiske...)

Februar

Sceneprojektet som administrerer vores projekt, fik ikke deres bevilling forlænget. De vælger dog at fortsætte vores samarbejde uden at ændre vores økonomiske aftale. Tak for det.

Marts

En uges workshop med dukker. Svend E. Kristensen har masser af erfaring, vi andre har brug for at afprøve og undersøge en for os helt ny form.

Marts

Vi begynder at fundraise. Det viser sig at være en svær opgave. Vi ender med at få mindre tilskud fra private fonde end på nogen tidligere projekter. Finanskriser? Nedsikringer?

Maj

Knytter kontakter til de sidste medvirkende. Især volder vores dokumentariske del af projektet vanskeligheder. Ikke nemt at finde de rette journalister til opgaven, og svært at formulere samarbejdet.

August

Vi mangler stadig et prøvelokale!

September

Går i gang! Vi har et rigtig godt hold med nogle meget dedikerede medvirkende. Men vi mangler stadig noget konkret materiale fra vores journalister, og det presser efterhånden processen. Har meget venligt fået lov at øve i baglokalet på Cafétéatret. Hvis alt går i orden kan vi leje teatrets nye øvelokale på 3. sal.

Oktober

Vi flytter op på 3 sal hos Cafeteatret. Reddet i sidste øjeblik.

November

Arbejder intensivt. Dokumentardelen fylder og vi bokser fortsat med den. Vi når ikke at få tid til prøvepublikum. Desværre.

10. november

Premiere med et begejstret publikum. Idéerne fungerer, dukkerne fungerer, vores slutning fungerer næsten.

10-27. november

Vores PR-person Anja kæmper en brav kamp med journalister der ikke har tid eller spaltepads. Endelig en anmeldelse i Information og på sidste spilledag en anmeldelse i Berlingske. Publikums-mæssigt har vi en god første uge, en svær anden uge og en god sidste uge.

27. november

Sidste forestilling i København. Alt skal ryddes og pakkes.

1-3. december

Forestillinger i Århus. Sover hos venners venner i byen. »Her ligger brød, peanutbutter og andet, bare tag hvad I vil«. Forestillingen bliver godt modtaget. Masser af unge mennesker. Dukkeekvilibristerne fra Teater Refleksion meget glade – sjovt.

Og her har vi en god lejlighed til at takke de folk der har lagt en masse energi i projektet og uden hvem, Blackout ville have været meget svær at få på benene:

Erling Larsen, Anja Olsen, Bådteatret, Svend E. Kristensen, Rebecca Arthy, Katrine Karlsen, Seimi Nørregaard, Jette Lund samt Jesper de Neergard og Jette Skjoldborg på Entré Scenen.

Forestillingen blev skabt med støtte fra Kunstrådets Scenekunstudvalg, Statens Kunstfond, Statens Værksteder for Kunst og Håndværk og Københavns Kommunes Scenekunstudvalg.

© Adelaide Bentzon og Daniel Norback

www.norpol.org



I det mindste Europa

– af Cecilie Ullerup Schmidt, februar 2010

Forestil dig et hus med tre prøvesale, der syder af produktion i workshop, prøve- og dokumentationsstadier, hvor unge og garvede, danske og internationale kunstnere udveksler erfaringer over frokosten i den fælles kantine. Forestil dig at producere et sted, hvor teaterchefen har lyst til at diskutere publikumsinteraktion og arbejdsmetode med dig og dine kolleger. Forestil dig at føle dig tryk, når teaterledelsen inviterer til en snak om fremtidens samarbejde efter en mellemgod, men modig premiere. Forestil dig publikumsarrangementer, hvor du i samtale med en jurist debatterer ophavsret eller med en hjerneforsker diskuterer, hvad det vil sige at være genial. Forestil dig at producere i rammen af en festival, hvor fokus er »re-enactment«, »teori i praksis«, »medieret virkelighed«, »dialog«, eller »europæisk, ny performance«. Forestil dig at sidste forestilling kun er sidste forestilling i Danmark inden rækken af gæstespil går i gang: next stop (vælg 3-4 favoritter) Wien, Bruxelles, Berlin, Amsterdam, Stockholm, Bergen, Basel, Zürich, Beograd, Frankfurt, Hamborg, Bordeaux, Reykjavik...

Hvorfor koproducerer danske kunstnere fra min generation ikke med tyske, schweiziske, belgiske og østrigske huse? Og hvorfor producerer den danske stjernekoreograf Mette Ingvarstsen aldrig i Danmark? Fordi vi ikke har et hus, som vi kan referere til. Kaleidoskop var ved, med Kanonhallen som fortidens »brand«, at være et navn, men nu trækker de internationale producenter og dramaturger fra huse som HAU Berlin, Kampnagel Hamborg, og Pact Zollverein Essen opgivende på skuldrene, når jeg foreslår dansk koproduktion. Er der ikke en scene, de kan udveksle deres performancegrupper som Rimini Protokoll, deufert+plischke, AndCompany&Co., Gintersdorfer/Klaßen,

SheShePop eller iscenesættere som Boris Nikitin, Rabih Mroué og Tim Etchells, koreografer som Hermann Heisig, Laurent Chétouane og Ezster Salamon med? Og er det virkelig kun SIGNA og Hotel ProForma, der er værd at invitere ud af Danmark?

Vi har brug for besøgende kunstnere her og vi har brug for at udveksle den danske scenekunst med udlandet. Der er sprogbarrieren, som vi kunne kalde en hindring – men indenfor såkaldt postdramatisk teater, performance og dans er sprog en relativ størrelse. I Tyskland og Belgien produceres der på engelsk eller med tekstprojektioner inkluderet i iscenesættelsen. Det kunstneriske niveau og de danske kunstnere er ikke for ringe. Det er de danske produktionsvilkår og -strukturer, der er dyre, trygge og gammeldags. Danske produktioner er fuldfinancerede inden for landets grænser, hvilket betyder, at internationale huse højst køber gæstespil. Forskellen på gæstespil og koproduktion er, at det opkøbende teater køber »well-done« forestillinger, hvorimod de koproducerende huse indgår i en lang og engageret dialog med kunstnerne og satser på mere end et one night stand. Desuden tilbyder koproducerende huse prøveperioder i deres sale, hvilket betyder en fysisk armslængde på tværnationalt plan.

Forestil dig en måneds prøver i Bruxelles, hvor du samtidig får indblik i dansescenens aktuelle debatter. Forestil dig tre uger i Essen, hvor kunstnere arbejder i atelierer omkring dig og weekenderne fyldes af diskussioner om konceptkunst uden minimalisme, koreografi uden virtuositet, billedkunst uden billeder, Shakespeare uden tale. Forestil dig en repræmiere i Berlin, hvor du finder ud af, at det tyske publikum synes du er blødsøden og eksotisk, når

du prøver at være provokerende. Forestil dig en genopførelse for et dansk publikum efter Bergen, Sarjevo og Athen ...

København har brug for en åben scene med en klar og vedholdende eksperimentvenlig identitet. Danmark har brug for en scene, hvis navn og identitet vi kan foreslå for koproducenter i udlandet: en scene, der er baseret på internationale koproduktioner, festivaler, residencies og diskursiv praksis i højere grad end fuldproducerede 3-ugers spilleperioder for halvfulde sale. Vi har brug for et hus, der opmuntrer sit publikum til at skrive og tale i ukendte termer om den muterende genre »performance«. Det almindelige teaterpublikum udgør kun en brøkdel af sådan et hus' publikum. Invitationerne skal henvende sig til et ikke-teatervant publikum: 1) unge akademikere, der ikke kan identificere sig med mennesker på scenen, der ureflektet lader som om, de er en anden end sig selv 2) kunstmiljøet, der ikke ser sig forbundet med teatret, men med æstetiske formbrud 3) almindelige mennesker, der interesserer sig mere for politik end for finkultur 4) børn og skoleklasser, der i deres unge fordomsfrihed møder performancekunst med glæde og umiddelbar identifikation med, at det jo bare er noget vi leger. Og det skal henvende sig til 5) de internationale kolleger, der med harme, glæde og konstruktiv kritik vil møde de danske kunstnere, som alt for længe har været strandet i hjemstavns tryghed ...

Forestil dig hvor befriende det er, at din kunstneriske praksis ikke er begrænset af din nationalitet og endelig kan gå i dialog med Europa (i det mindste Europa) ...



Workshop forud for performance "Rusland" med den danske performer Sofie Volquartz Lebech og den græske danser Georgia Vardarou, Bruxelles 2008. Foto: Cecilie Ullerup Schmidt.

© Cecilie Ullerup Schmidt, Bruxelles, februar 2010

Ting tager tid

– om “In the Field”, en performance lecture – af Christine Fentz, Secret Hotel, februar 2010

Dette handler om hvor væsentligt det er at have tid nok, når man skal skabe en levedygtig forestilling.

”In the Field” er en performance lecture, skabt af Secret Hotel.

Secret Hotel er en produktionsenhed med Christine Fentz som kunstnerisk leder; organiseret som en teaterforening.

Siden 2004 har jeg rejst til republikken Tuva, beliggende nordvest for Mongoliet i den Russiske Føderation i centralasiatisk Sibirien.

Det første år havde jeg et rejselegat fra Danske Sceneinstruktører med, i 2006 lavede jeg dokumentarfilm for DR (hvor jeg fandt finansieringen, og DR endte med ejerskabet), de følgende år har et guidejob, en udstilling i Kina, eller jeg selv finansieret rejserne.

Mine erfaringer fra rejserne og samværet med de mennesker jeg traf og som blev mine venner, formede sig efterhånden til en række iagttagelser og tanker, jeg ønskede at arbejde videre med. Engang i løbet af 2006, efter tre rejser til Tuva, og “Fall Fall She Fell” – en forestilling, der stadig turnerer, og som er baseret på mine oplevelser blandt Tuvas shamaner – ansøgte jeg residency-programmet Nordic Resort.

2007

Februar-maj

Jeg blev en af de fire optagne på det års Nordic Resort og får dermed et 4 måneders residency på Högscholan för Scen & Musik ved Göteborgs Universitet.

Denne ordning var igangsat af Nordscen Center for Scenekunst, og eksisterede cirka 2 år med stor succes og mange gode, konkrete resultater. Man fik midler til opholdet, men lønnen måtte man selv finde. Da Nordisk Ministerråd valgte at nedlægge centret, medsamlet dets søstercentre Norbok, Nomus og billedkunstens Nifca, blev ordningen lukket ned.

Eftersom jeg er en af de fire sidste kunstnere, der gennemfører programmet, er der undervejs en del administrative forviklinger, når embedspersoner på Nordisk Ministerråd skal afklare økonomi eller andet, som Nordscen tidligere tog sig af.

Mit ønske er at lave en stærkt politisk og polemisk forestilling om hvordan mennesket ser på planeten. Det bliver en meget hård fødsel, fordi jeg – undervejs i mit ophold i Sverige – indser at jeg først grundigt må undersøge, hvordan jeg selv placerer mig i verden. Ikke mindst må jeg finde ud af, hvorfor jeg splitter mit liv mellem Danmark og landet Tuva. Jeg er alene om denne proces, det er nyt for mig at arbejde helt alene, men det er kun mig, der kan gøre dette arbejde. (Om dette kan man læse mere i min artikel i antologien “At the Intersection between Art and Research: Practice-Based Research in the Performing Arts.” fra www.nsuweb.net)

Juni

Som en del af Kulturhus Århus’ Kunstnerisk Laboratorium III (et initiativ, der afvikledes i forskellige former i ’04, ’05 og ’07) – arbejder jeg med min performance lecture, har prøvepublikummer, har min scenograf på besøg, og diverse elementer og greb debatteres med de andre deltagere.

Thomas Hejlesen er konsulent og udover mig er også Lisbeth Sonne Andersen, Tina Andersen og Annika Lewis udvalgt til Laboratoriet.

Alle fire forestillingsidéer – og kunstnerne – fik undervejs gode puf i den rette retning, sådan at forestillingsidéerne eller elementer fra dem lever videre: Kassandra Production har skabt en forestilling omkring den nøgne kasse-performance Annika udviklede. Tina Andersens overraskelses-stunt til firmaer blev finpudset. Lisbeth har sammen med Kasper Daugaard Poulsen søgt Scenekunstmidler til deres produktion, som vil få premiere i marts 2010.

Denne gang får de fire medvirkende kunstnere endda et honorar, mens vi deltager i laboratoriet – det må jo siges at være et væsentligt fremskridt fra første gang Laboratoriet blev afviklet i 2004.

For mig fungerer Laboratoriet som en vigtig opsamling og udkrystallisering af den research og det forarbejde, jeg har lavet i Gøteborg.

Man kan sige at jeg er min egen dramatikere og til dels dramaturg, samtidigt med at jeg selv optræder – som mig selv, uden rolle – og derfor også delvist er instruktør for mig selv. Samarbejdspartnere er uundværlige, for at mit hoved ikke skal implodere af og til. Men det bliver også ofte en ensom affære, når alle har supertravlt med egne projekter, og med at holde skindet på næsen. Jeg får hjælp fra Sceneagenturet med respons på tekster og andre praktiske valg. De har også hjulpet med fundraising og PR. Jeg har en bogholder, men er også selv administrator.

SCENEAgenturet løser en række kommunikations- og administrationsopgaver, giver kreativ sparring og hjælp til fundraising. Medlemmerne er alle århusianske scenekunstnere.

Efterår 2007

Jeg har travlt med jobs for andre, og arbejdet med "In the Field" ligger stort set stille.

2008

April-maj

Ti intensive prøvedage henover en tre ugers periode. I en stue i København. Af de i alt 91.000,- i konkrete støtte kroner som dette soloværk laves for, er der ingen midler til prøvelokale. Selv hvis jeg havde, ville det ikke forbedre min proces. Det er faktisk en slags luksus i miniputformat at have de få genstande stående i stuen og ikke skulle pakke op og ned hver gang, der skal arbejdes.

Maj

Premiere i Århus

Hvis man regner de første rejser og indtryk med, kan man sige at værket har været undervejs i fire år, hvoraf de to var med bevidstheden om, at der skulle skabes en forestilling. Heraf har ca. fem måneder været finansieret ved den støtte, jeg har modtaget.

"Endelig i mål"-fornemmelsen forstyrres lidt af, at PR-aftalerne med co-producenten nærmest forsvinder sammen med en person, der skifter job.

Spiller på Festivalen Kvindelige Sceneinstruktører i Sverige.

Juli

“In the Field” på Nordic Summer University, Brandbjerg Højskole.
Festivalen Zene+ i Virum. Egå Gymnasium, låner den 3.g dramaklasse, som jeg har været huskunstner for – afprøvning af versionering for deres aldersklasse.

2009

Januar.

Hørdum Kro under Hørdum Kulturlandsby, og Thisted Teaters “Festival Teater på Kanten”, begge Thy. Klim Valgmenighed har købt en forestilling.

Jeg har nu spillet forestillingen 8 gange siden maj 2008.

På baggrund af invitationer til Canada, Sverige, Rusland, Holland, Tyskland og Finland, søger jeg Scenekunstudvalgets Pulje til International udveksling. For første gang nogensinde at der er bid: Jeg modtager halvdelen af det ansøgte: 25.000,-. Modtager ligeledes halvdelen af det ansøgte: 25.000,- fra Århus Kommune til gæstespillene.

April

Teatret Aktör&Vänner i Göteborg, tre aftener.

Oktober

Body Navigation Festival, Skt. Petersborg. Hårdt som altid at gæstespille i Rusland: Aftaler er aldrig helt aftaler, eksibilitet er ikke en kvalitet her, men et obligatorisk overlevelsesværktøj. Og tålmodighed. Men en superoplevelse.

December

To ugers turné til Berlin og Amsterdam. Disse gæsteoptrædender i Amsterdam er en fest! Måske kan min planlagte vandringsforestilling få en residency-periode på det teater, jeg gæstede.

2010

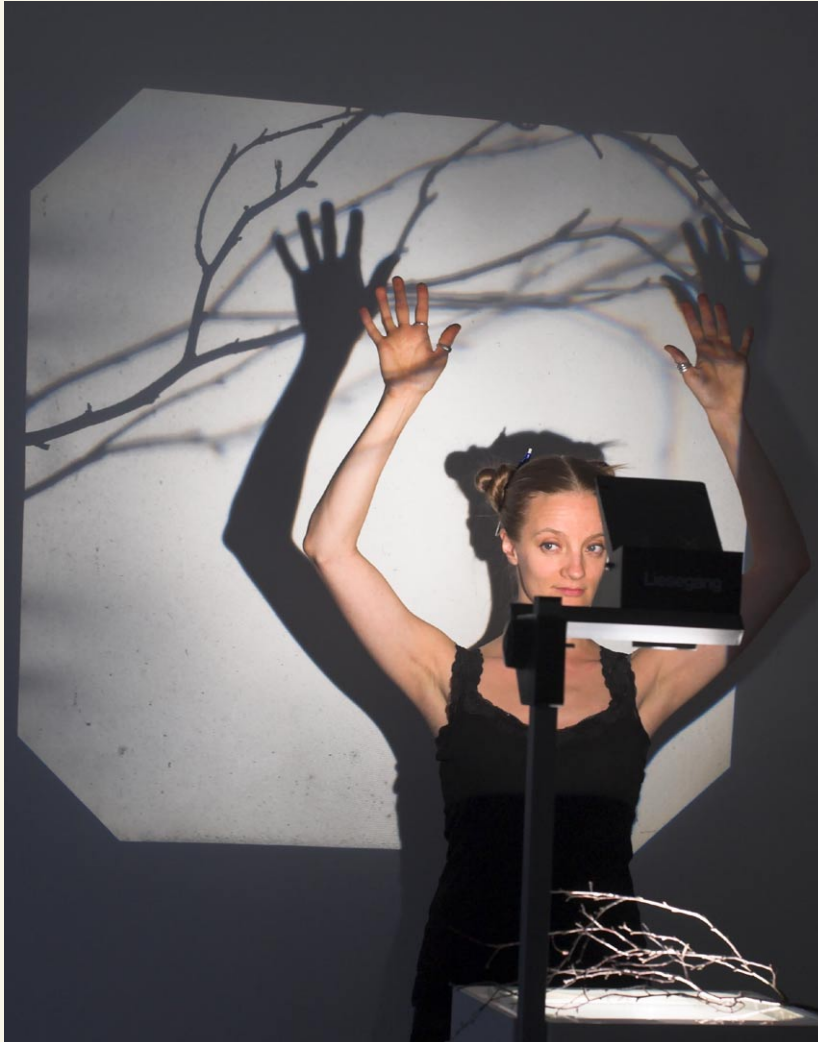
Januar

Turné i Finland, den samiske del nord for polarcirklen, samt Helsinki. Super-spændende og meget anderledes gæster/tilskuere. Arbejdede også med to skoleklasser. Aftale om at vende tilbage til Helsinki, og også spille i Oulu. Måske et workshopjob oppe ved den norske grænse i maj måned.

Forhåbenligt står der Canada i kalenderen senere i 2010 – eller det følgende år. Her er også workshops en del af programmet. Jeg håber, at denne aftale kan danne basis for at lave flere gæstespilsaftaler, når jeg nu alligevel skal til det store land. Jeg har nu spillet forestillingen 25 gange siden maj 2008 (uden at regne work in progress-visninger med), og har udsigt til at skulle spille i hvert fald et par forestillinger i det kommende kalenderår.

Disse gæstespil kom alle i stand via mine egne personlige kontakter og opsøgende arbejde, og dette arbejde har indtil videre strakt sig over yderligere to år.

At skaffe og lande gæstespilsaftaler og turnéer er hårdt arbejde, og jeg forstår godt folk, der mere eller mindre urealistisk drømmer om bureauer, der kan ‘trylle’ sådan, at en forestilling får et liv, der er langt nok til at balancere dens lange tilblivelse.



Min oplevelse er, at produktet bliver bedre af konstant at blive udfordret af nye møder med publikum. Og den økonomiske investering får også mere perspektiv. Men det kræver, at der kan findes passende rammer omkring tilblivelsen; rammer som har plads til, at ting tager tid.

"In the Field" er støttet af Århus Kommunes Kulturudviklingspulje og Scenekunstudvalgets Aktualitetspulje, samt via Nordic Resort Residency/Högskolan för Scen & Musik og Laboratorieplatformen under Kulturhus Århus. Har gæstespillet i Rusland, Tyskland, Sverige, Holland, og Finland og skal til Canada med støtte fra Århus Kommunes Kulturudviklingspulje og Scenekunstudvalgets Pulje til International Teaterudveksling.

Tak til samarbejdspartnerne: Adelaide Bentzon, Sara Hamming, Tobias Stål, Henrik Vestergaard Friis, Thomas Hejlesen, Carsten Friberg, Vera Mäder, Cecilia Lagerström, samt Sceneagenterne m. .

© Christine Fentz

En liste ...

48 scenekunstproducerende enheder blandt US' 99 medlemmer – og vi er ikke engang sikre på, at vi har dem alle med. I løbet af foråret 2010 begynder US en dataindsamling om producerende enheder blandt US' medlemmer i et planlagt samarbejde med Danmarks Statistik.

www.bagtrappen.dk

Chez Debs, Alloy Alloy

www.clubfisk.dk

www.coreact.dk

Creative Unrest www.rosaisaldur.dk

www.detandetteater.dk

www.denkreativemuskel.dk

Eklektisk Teaterproduktion www.eklektisk.dk

www.5fatal.com

www.fortaellenderum.blogspot.com

www.freezereproductions.dk

www.giraffgraff.com

www.graense-loes.dk

www.helloearth.cc

www.kassandra-production.dk

X-act www.kittjohnson.dk

www.liminal.dk

www.livingstoneskabinet.dk

www.l-o-b-o.com

Lucky Motel

www.lynchcompany.dk

www.medietogmasken.dk

www.misskato.dk

www.molly-and-me.com

www.norpol.org

www.opusx.dk

www.outofjoint.dk

www.paradance.net

www.pozzo.dk

www.recoil-performance.org

www.spektakelstad.wordpress.com

www.secrethotel.dk

www.spordans.dk

www.studioru.dk

www.teaterblik.dk

www.teaterdyrelab.dk

www.teaterkunst.dk

www.teaterriorose.dk

www.teaterviva.dk

Teater Værk

Beagle www.thebear.dk

www.t-nova.org

www.warehouse9.dk

www.wego.dk

www.wilmaversion.dk

www.wunderland.dk

www.xofia.dk

Zarathustras Onkel www.zonkel.com

Rammer for udvikling og støtte:

Behovet for åbne scener er et gennemgående tema i denne udgivelse. Vi har bedt om en kort profil fra de af os kendte steder i Danmark, hvor der tilbydes eller har været tilbudt mulighed for at arbejde med scenekunstnerisk undersøgelse og udvikling uden produktionspres. Sådanne muligheder for fordybelse er vitale for scenekunsten.

Dansens Hus, ProjektCentret

– af Benedikte Paaske, Direktør for Dansens Hus

Koreografer bør koncentrere sig om at koreografere – ikke om at administrere.

ProjektCentret i Dansens Hus blev etableret i 2005 med det enkle formål at løfte mest mulig administration væk fra de koreografer, der ikke har driftsmidler og dermed heller ikke har en administrator.

På samme tid var det nødvendigt at afgrænse ProjektCentrets opgaver, så disse kunne varetages af to deltidsansatte medarbejdere. Det er derfor ikke meningen at ProjektCentret har en egentlig producentfunktion.

ProjektCentret er dog, som værende en del af Dansens Hus, også et servicecenter, og opgaverne er derfor mange og forskelligartede udover den egentlige projektadministration. Koreograferne har brug for sparring, og det kan de altid få på ProjektCentret, der fra begyndelsen har rådgivet alle, der har haft behov. De tilknyttede koreografer får udstrakt service, men også de helt nye får sparring vedrørende ansøgninger, budget, idéer, spillesteder etc.

Det har dog vist sig essentielt, at ProjektCentret har ekspertise på den helt tunge administration, ikke mindst med hensyn til økonomistyring. Desuden drejer det sig om lønudbetalinger, kontrakter, indberetning til Skat, aflæggelse af regnskab mv.

ProjektCentrets kunder er koreografer, som har modtaget tilskud fortrinsvis fra Scenekunstudvalget. Forestillingerne er både voksen- og børneforestillinger,

der opføres på både små og store scener, og nogle tager også på turné. De fleste koreografer er bosiddende i København, men også koreografer bosiddende i Århus er begyndt at være en del af kredsen.

ProjektCentret administrerede 17 produktioner i sæson 2008-09 med et samlet tilskud på 8.145.100 kr.

ProjektCentret har en ansat på 30 timer og en ansat på 15 timer.

ProjektCentret er i sig selv et projekt med et-års bevillinger fra Scenekunstudvalget

Ved Benedikte Paaske

www.dansenshus.dk

Dansens Hus, Scenelaboratoriet

– af Benedikte Paaske, direktør for Dansens Hus

Koreografer behøver et scenerum til research, og Scenelaboratoriet i Dansens Hus er endelig blevet en realitet efter udflytningen til DANSEhallerne på Carlsberg.

Helt tilbage i november 2003 besluttede et udvalg under Kulturministeriet, at der skulle være en værkstedsscene til dansen i København og i Århus. Det blev Dansens Hus der, i forbindelse med at flere små institutioner blev fusioneret i 2005, fik til opgave at finde et egnet lokale og etablere dette scenelaboratorium i hovedstaden.

Rigtig mange lokaler blev undersøgt, men enten var der for lavt til loftet eller søjler, eller det kostede en formue at leje. Dansens Hus' allerførste indledende kontakt til Carlsberg drejede sig om et rum til Scenelaboratoriet.

Med flytningen til DANSEhallerne har Dansens Hus omsider fået et Scenelaboratorium, og endda i samme hus som alle andre aktiviteter.

Scenen fungerer som en enhed i sig selv med tekøkken og toilet. Det er en blackbox på 317m², loftshøjde ca 4,6m. Scenegulvet er 14x12m sprungfloor med dansevinyll. Der er et mindre antal lamper og et mindre lydanlæg, som varetages af koreografen selv eller af andre tilknyttet projektet. Koreografen får en nøgle og har ansvaret for at der bliver forsvarligt aflåst, og at alarmen sættes til.

Fordi Laboratoriescenen er en egen enhed, er koreografen ikke afhængig

af, om Dansens Hus er åbent eller ej. Arbejdet på scenen kan foregå på alle tidspunkter af døgnet, når det måtte passe bedst.

Der kan opnås ophold på Laboratoriescenen i max 3 uger.

Ophold på Laboratoriescenen:

Koreografer kan søge ophold med koreografløn – skal der bruges dansere, musikere, teknikere mv i perioden, skal den enkelte koreograf selv søge andre midler til at aflønne disse

Koreografer kan søge ophold uden koreografløn

I enkelte fastsatte uger kan NyCirkusartister søge ophold

Koreografer kan søge ophold til klargøring inden turné

Desuden vil Laboratoriescenen blive brugt til andre aktiviteter som workshops, platform mv.

Aktiviteterne på Laboratoriescenen er igangsat i efteråret 2009, og de forskellige behov vil søges dækket bedst muligt efterhånden som de viser sig.

Ved Benedikte Paaske

www.dansenshus.dk

Værkstedsscenen ved Danseværket i Århus

– af Charlotte Mors, leder af Danseværket i Århus

Helt tilbage i november 2003 besluttede et udvalg under Kulturministeriet, at der skulle være en værkstedsscene til dansen i København og i Århus. Der blev afsat midler til en 3-årig forsøgsperiode til dette formål.

I Århus blev det Danseværket der, i samarbejde med den daværende danse-scene – GRAN – teater for dans, fik til opgave at definere og udmønte denne værkstedsscene. Danseværket etablerede desuden samarbejde med Kulturhus Århus og Entré Scenen omkring faciliteringen og afviklingen af værkstedsscenen aktiviteter. Udgangspunktet for samarbejdet var en fælles målsætning, hvor institutionerne bød ind med deres forskellige ressourcer og kompetencer.

Målsætningen for den århusianske Værkstedsscene var at

- Styrke det professionelle vækstlag inden for moderne dans
- Give gode rammer for koreograferes udvikling
- Skabe synlighed om koreografernes arbejde

I Århus tog man udgangspunkt i de eksisterende rammer og gik således allerede i gang i efteråret 2004 med at huse de første projekter.

Den århusianske Værkstedsscene stoppede som forsøgsordning i 2007, og satte her et – forhåbentligt kun foreløbigt – punktum for aktiviteterne.

I perioden efteråret 2004 til efterår 2007 afvikledes omkring 25 projekter af koreografer fra såvel Århus som København og Odense.

Koreografierne varierede mellem egentlige selvstændige forestillinger (2 styk), mindre koreografier af 15–30 minutters varighed og helt små researchprojekter med studio-visninger for kollegaer.

Flere af de skabte koreografier blev efter den første præsentation i regi af værkstedsscenen turneret og præsenteret flere steder – bl.a. på Danse-scenen i København og sågar i udlandet. En enkelt koreografi turneres fortsat som en del af repertoiret hos en koreograf. Resultaterne fra flere af de afviklede research-projekter har desuden siden fundet form i større produktioner.

Værkstedsscenenens struktur

Da Danseværket endnu ikke havde egne danselokaler lejede Værkstedsscenen sig ind pr. projekt på den lille scene på GRAN-teater for dans, samt på studioscenerne under Kulturhus Århus. Disse studier ligger alle i umiddelbar nærhed af hinanden og med kort afstand til Danseværkets kontor. En stor del af Værkstedsscenenens præsentationer af koreograferes arbejde fandt sted i form af koreografiske platforme på Entré Scenen.

Værkstedsscenen i Århus henvendte sig til alle professionelle koreografer – dog med et særligt fokus på nye, ikke-etablerede eller såkaldt frie koreografer. Det var tanken, at værkstedsscenen med sin profil skulle være et godt tilbud om udvikling for koreografer fra alle dele af landet. Værkstedsscenen kunne ligeledes tilbyde dansere, som overvejede et »karriereskifte« til et koreografisk virke, en god ramme for at undersøge dette.

Værkstedsscenen optog koreografer og deres projekter på baggrund af ansøgninger og tilbød facilitering af disse koreografer på følgende tre vejledende niveauer:

Studio-research – hvor koreografer kunne søge om at få stillet værkstedsscenenens faciliteter til rådighed i 1–2 uger for researchprojekter og eksperimenter.

menter samt uformelle præsentationer for et publikum eller visning for inviterede kolleger, venner, og sparringspartnere med henblik på feedback. Koreograferne havde her mulighed for mødet med publikum i en uformel men seriøs ramme, som skulle medvirke til en modning af materialet.

Studio-projekt – hvor koreografer fik mulighed for at arbejde intensivt i 2-4 uger med henblik på at skabe små koreografier af ca. 15 minutters varighed. Afslutningsvis kunne disse koreografier præsenteres i et samlet program for et publikum i en uformel atmosfære i regi af f.eks. en koreografisk platform. Værkstedsscenen stillede studiofaciliteter, kunstnerisk sparring samt i visse tilfælde et mindre budget til rådighed for studioprojekterne.

Det var muligt for koreografer, som arbejdede på værkstedsscenen studio-niveau – med såvel research som egentlig projekt - at søge om tildeling af ekstra ydelser såsom video, teknisk assistance, rejser, dækning af boligomkostninger og lignende, som var forbundne med projektet. Der oprettedes en særlig pulje til dækning af denne type ydelser.

Værkstedts-produktion – hvor koreografer kunne arbejde på projekter af længere varighed – koreografier af ca. 20-30 minutters varighed. Værkstedsscenen stillede faciliteter, administration samt et budget til rådighed. Det tildelte budget afhang af det enkelte projekts egenart og behov. Opholdets varighed kunne være op til 6–8 uger. Resultatet præsenteredes for publikum – oftest i et program med en eller flere andre koreografer. Værkstedsscenen hjalp i disse tilfælde koreografen med at invitere publikum af særlig relevans for koreografernes fremtidige virke (samarbejdspartnere, støttestivere, kunstråd mv.).

Gennem arbejdet med Værkstedsscenen fik Danseværket stor indsigt i den kunstneriske »tilstand« blandt koreograferne – såvel århusianske som fra andre dele af Danmark: De kunstneriske processer såvel som de drømme og rammemæssige behov, koreograferne har.

Selvom Danseværket ikke længere har midler til opretholdelse af en værkstedsscene i Århus, har vi fortsat glæde af det brede kendskab til koreografer fra hele landet og den fortsatte gode dialog.

I regi af Værkstedsscenen og den indbyggede dialog opstod således flere idéer om tiltag, som retter sig mod støtte af koreografer og deres kunstneriske udvikling:

- I februar 2008 afviklede Danseværket for første gang den »netværks-stimulerende« dansefestival Connections (*) - Danseværket arbejder lige nu på at etablere endnu en Connections-festival i foråret 2011.

- I 2010 starter Danseværket et program af miniresidenser for koreografer fra henholdsvis Århus og Gøteborg i samarbejde med Danscentrum Väst i Gøteborg.

På baggrund af resultaterne fra perioden med Værkstedsscenen i Århus, håber Danseværket at kunne få mulighed for at arbejde videre med en århusiansk værkstedsscene i fremtiden. Eksistensen af dette tilbud om facilitering af kunstnerisk research og eksperiment har i Danseværkets erfaring stor betydning for koreografernes kunstneriske udvikling – og for stimuleringen af et kollegialt og intersemæssigt netværk blandt koreograferne.

Kulturhus Århus og dets projektpladser

af Martin Robert Nielsen og Jette Sunesen

(*)

*CONNECTIONS var en international fringe festival for dansens »gazeller«
– unge koreografer og dansere på vej frem.*

CONNECTIONS handlede om forbindelser. Forbindelser mellem dansen og publikum, og mellem danske koreografer og deres udenlandske kolleger. Princippet for festivalen var enkelt: Danseværket indbød 4 århusianske koreografer, som hver især fik til opgave at invitere en udenlandsk kollega, hvis vej de engang havde krydset, og som ved den lejlighed havde gjort et varigt indtryk på dem. I løbet af festivalen dannede de par; de præsenteredes parvis i dobbeltprogrammer med hver deres færdige værk, og sammen indgik de i afviklingen af tiltag, som var rettede mod udviklingen af et nyt publikum.

Ved Charlotte Mors

www.danseværket.dk

Kulturhus Århus er et kulturelt iværksætterhus, et produktions- og ressourceter, der arbejder for at sikre professionelle vilkår for lokale kunstnere, og for at skabe optimale rammer for samarbejde, gensidig inspiration og nytænkning. Kulturhus Århus virker bl.a. som producent af enkeltstående kulturelle arrangementer og som skaber af forskellige festival-platforme, og gennem det løbende arbejde med talentudvikling, hvor Kulturhus Århus afholder foredrag, workshops, kunstnerlaboratorier og seminarer med inviterede gæsteundervisere, eller etablerer nye samarbejder på tværs af de kunstneriske discipliner.

Kulturhus Århus er rådgiver og sparringspartner for byens kulturgrupper og kunstnere. Derudover fungerer Kulturhus Århus som en netværksorganisation med mange lokale, nationale og internationale kontakter.

Projektpladserne

Et af Kulturhus Århus' tilbud til de seriøse kulturelle projekter er kontorpladserne. Her får projekterne arbejdsro i et inspirerende miljø sammen med andre kulturelle iværksættere og projekter, tæt på øvefaciliteter og byens øvrige kulturinstitutioner og -arrangører. Desuden giver Kulturhus Århus' medarbejdere rådgivning om forskellige relevante områder, samt arrangerer korte workshop i bogføring, fundraising, PR m.v. Projektkontorerne har eksisteret siden 1995 og er sidenhen blevet kopieret af Dance City Newcastle.

I øjeblikket bebos kontorerne i Officersbygningen og Brobjergskolen beliggende i centrum af Århus af 32 selvstændige projekter, som spænder over musik, teater, dans, litteratur og billedkunst. På vor hjemmeside kan man læse mere om de enkelte projekter.

For at komme i betragtning til en projektplads skal man indsende en skriftlig ansøgning til Kulturhus Århus, hvor ens projekt, samt hvad man vil bruge projektpladsen til, er beskrevet. Det eneste krav er, at man arbejder professionelt med sit projekt. Kontorpladserne stilles til rådighed i op til et år. Der betales en mindre pris, justeret efter projektets indtægt, og her medfølger gratis netopkobling og adgang til kopiering mv. mod betaling.

Kunstnerisk Laboratorium I, II og III

Kunstnerisk Laboratorium er et andet af Kulturhus Århus' initiativer. Her sættes en gruppe kunstnere sammen med erfarne instruktører, koreografer o.l., som kommer udefra og altså ikke har base i Århus.

Laboratorierne henvender sig til de bedste og mest lovende scenekunstnere – instruktører, koreografer, skuespillere, dansere, performere m.fl.

De deltagende kunstnere får i løbet af laboratoriet mulighed for at udvikle deres forestillinger og -idéer under supervision af "laboratorie-konsulenterne". Konsulenterne og kunstnerne mødes regelmæssigt i løbet af laboratoriet, som løber over flere måneder, og til sidst slutes af med en visning af forestillingen i den form, den har opnået.

Der er blevet afviklet tre laboratorier: I, II og III i hhv. 2004, 2005 og 2007.

I 2004 afholdt Kulturhus Århus i samarbejde med Århus Filmværksted Kunstnerisk Laboratorium I med Kirsten Dehlholm, Jacob F. Schokking, Willie Flindt og Thomas Hejlesen som konsulenter, og 15 kunstnere fra billed- og film- og scenekunstmiljøet deltog i laboratoriet.

I 2005 blev Kunstnerisk Laboratorium II afviklet i samarbejde med Willie Flindt – denne gang med Kitt Johnson, Jacob F. Schokking og Willie Flindt som

konsulenter. I laboratoriet deltog 4 instruktører og 8 skuespillere, og der var fokus på instruktørens og koreografens arbejde.

Det hidtil tredje og foreløbigt sidste kunstneriske laboratorium blev afholdt i 2007 med Thomas Hejlesen som konsulent. De deltagende kunstnere var Lisbeth Sonne, Annika B. Lewis, Tina Andersen og Christine Fentz, og temaet for laboratoriet var "Opbrydning med hidtidige konventioner indenfor performance".

Kunstnerisk Laboratorium I, II og III blev støttet af: Scenekunstudvalget og Kulturhus Århus

Yderligere information om projektkontorerne, Kunstnerisk Laboratorium m.m.: www.kulturhusaarhus.dk

Ved Martin Robert Nielsen og Jette Sunesen

Scenekunstens udviklingscenter i Odsherred

– af Martin Elung, rektor ved Scenekunstens Udviklingscenter

Et åbent udviklingscenter for alle professionelle scenekunstnere – alle er velkomne!

Scenekunstens Udviklingscenter, Odsherred Teaterskole, (SUC) er en selvejende institution under Kulturministeriet, der har til opgave dels at sikre uddannelse og udvikling til alle faggrupper indenfor scenekunsten med særlig fokus på det professionelle scenekunstmråde for børn og unge, dels at indsamle og formidle viden om scenekunstmrådet.

SUC's fokus ligger på det decentrale scenekunstmråde, der består af over 200 små teatre og scenekunstenheder, samt et stort antal autodidakte og uddannede kunstnere, videns- og kulturarbejdere, der arbejder tværfagligt og tværkunstnerisk på såvel teaterscener, som i andre sammenhænge, med kvalificering af kunstens kompetencer i kunst-, lærings- og innovationsprocesser med fokus på børn, unge og voksne. SUC er pt. på europæisk plan den eneste statslig anerkendte uddannelsesinstitution for det professionelle kunstmråde, der arbejder med at kvalificere kunstens kompetencer i lærings- og innovationsprocesser.

Uddannelses- og udviklingstiltag

Kurser og workshops:

SUC afholder i løbet af et år ca. 115 kurser, workshops og residencies med ca. 1200 kursister og et samlet timetal på efteruddannelse på omkring 50.000 timer. Kurserne udbydes på baggrund af efterspørgsel og på denne måde fungerer centret som ramme og arrangør af mange forskellige kurser.

Residencies:

I løbet af et år har centret besøg af ca. 30 kortere og længerevarende residencies. Det er meget forskellige scenekunstnere, der med meget lidt støtte eller ingen støtte har ønske om at arbejde med deres projekt. Afhængig af projektet indgår centret i sparring med de enkelte scenekunstnere.

Udviklingsforløb:

Centret har gennem årene faciliteret mange forskellige udviklingsforløb. Bl.a. udvikling inden for dukke- og animationsteater med bl.a. Neville Tranter, laboratorium for nye og anderledes former for scenekunst med Jette Lund og Catherine Poher, udvikling indenfor auteur med Vibeke Wrede og Line Frank, nordiske fortællere med Abbi Patrix, masker med Steve Jarand, improvisation og forumteater med Steen Håkon Hansen, Henrik Lauge, Katrin Byreus, Keith Johnstone og Augusto Boal.

Kompetencegivende uddannelser:

SUC har på baggrund af et markant ønske fra scenekunstmiljøet om kompetencegivende videre- og efteruddannelser fokuseret på akkreditering af kompetencegivende diplomuddannelser indenfor det kunstneriske og kulturelle område. Uddannelserne har til formål at kvalificere og udvide uddannelsesmulighederne inden for det kunstneriske felt, samt kvalificere og udvide udnyttelsen af de kunstneriske og kulturelle kompetencer i lærings- og innovationsprocesser i undervisningssektoren og i det offentlige og private erhvervsliv. Uddannelserne udbydes gennem en samarbejdsaftale med UCSJ (University College Sjælland) og UCSYD (University College Syddanmark)

Kulturformidler diplomuddannelsen:

SUC har siden september 2007 udbudt en forsøgs diplomuddannelse i »Kulturformidling for Børn og Unge« i administrativt samarbejde med Danmarks Biblioteksskole. BKN har taget initiativ til denne uddannelse, der er blevet til i et samarbejde mellem en række institutioner under Kulturministeriet og Undervisningsministeriet, bl.a. Den Danske Filmskole, Det danske Filminstitut, Odsherred Teaterskole, Organisationen Danske Museer, Konservatoriet for Musik og Formidling m.fl. Der var 90 kvalificerede ansøgere til uddannelsen, hvoraf 30 blev optaget. Uddannelsen er blevet evalueret af Pluss Leadership, som har rost SUC for sin udvikling og håndtering af uddannelsen.

Kunst- og kulturleder diplomuddannelsen:

Oktober 2008 startede Danmarks første kompetencegivende kunst- og kulturleder diplomuddannelse. Der var 65 meget kvalificerede ansøgere, men for at sikre den bedste udvikling af uddannelsen blev der kun oprettet et hold med 30 studerende. September 09 startede to nye hold Kunst- og Kultur Ledere. Og det forventes at der tilbydes et nyt hold sep. 2010 med udgangspunkt i Roskilde. Diplomuddannelsen henvender sig til nuværende og kommende ledere indenfor scenekunsten, samt biblioteker, museer, musikbranchen, festivaler, kulturhuse, events, projekter, børnekulturkonsulenter, kulturskoler, turistattraktioner m.fl.

Videncenter og kultur- og oplevelsesøkonomi:

SUC har flere projekter inden for dette område. Der arbejdes på at realisere et Videnscenter for Scenekunst og Børnekultur, og i slutningen af 2009 fik

SUC bevilget midler af CKO (Center for Kultur og Oplevelsesøkonomi) til at gennemføre et projekt, som har til hensigt at tilpasse en scenekunstnerisk iscenesættelsesmetode udviklet på Scenekunstens Udviklingscenter, så den har relevans i industrien. Fra sommeren 2009 har SUC bidraget med løbende sparring i forhold til mulige udviklingsperspektiver for Moesgaard Museum. Det har nu ført til udarbejdelse af en iscenesat formidling af Illerupfundene, et forslag, som vil blive udarbejdet af skolens undervisere, iscenesætter Vibeke Wrede og scenograf Kim Witzel.

Samarbejdsprojekter og Ph.d.-stipendier:

SUC afleverede ultimo 2008 en redegørelse i samarbejde med Århus Universitet og BTS om scenekunstmrådet for børn og unge til Kulturministeren, der viser at netop scenekunstmrådet for børn og unge er det sted, hvor der foregår den største udvikling af kunsten. I øjeblikket arbejdes der på at få finansieret en redegørelse om dukke- og animationsteateret i Danmark.

I samarbejde med Københavns Universitets Institut for Kunst og Kulturvidenskab og Danmarks Pædagogiske Universitet har Odsherred Teaterskole finansieret et 3-årigt ph.d.-stipendium til forskning i »Professionelt Dansk Børneteater og Æstetiske Læreprocesser«. Forskningsprojektet blev igangsat i 2007 og forventes færdigt i august 2011.

ved Martin Elung

www.nyscenekunst.dk

Laboratoriet ved Entré Scenen i Århus

– af Barbara Simonsen, kunstnerisk leder af Laboratoriet

Laboratoriet ved Entré Scenen i Århus har eksisteret siden 2005 som et laboratorium for den professionelle, moderne scenekunst i Danmark. Laboratoriets aktiviteter består af praktisk, kunstnerisk forskning og eksperimenter samt i mindre grad møder og konferencer. Laboratoriet fungerer som en scenekunstens afdeling for forskning og udvikling.

Laboratoriet er:

- et forum for fagfolk, hvor scenekunstens processer kan afprøves, reflekteres over og fornyes.
- et frirum for fagfolk, hvor man uden pres fra publikum, penge, anmeldere, chefer og deadlines kan udvikle og undersøge ideer, metoder og samarbejder.
- en vidensbank, der opsamler og videreformidler viden og erfaringer fra scenekunstnere til andre scenekunstnere, bl.a. via dokumentationsmateriale på laboratoriets hjemmeside (se nedenfor).

Professionelle scenekunstnere kan ansøge om at afprøve en ide eller en metode i f.eks. en uges arbejde i Laboratoriet. Laboratoriets ledelse kan også igangsætte eksperimenter og invitere kunstnere til at deltage. Der stilles ikke krav om produktion eller visning – det, der stilles til rådighed, er arbejdsro, plads til fordybelse og sparring til refleksion og udvikling. Til gengæld skal kunstnerne opsamle og dokumentere erfaringerne fra eksperimentet og stille dem til rådighed for andre. Eksperimenterne er på én gang praksisforskning og kunstnerisk praksis.

Hvordan?

Eksperimenter bliver organiseret, afviklet, evalueret og dokumenteret efter en ret fast procedure:

- Laboratoriet og scenekunstnerne formulerer i fællesskab eksperimentets undersøgelsesfelter, rammer og spørgsmål
 - scenekunstnerne får mulighed for at arbejde i et frirum for lukkede døre uden at skulle producere et resultat, heller ikke i form af arbejdsdemonstration eller visning, medmindre det er et specifikt ønske
 - mindst én ansat fra Laboratoriet deltager i eksperimentet som procesanalytiker, dramaturg eller som minimum observatør
 - scenekunstnerne afleverer efter eksperimentet en opsummering af resultaterne af arbejdet – formen på opsummeringen aftales med Laboratoriet
 - eksperimentet dokumenteres i et passende medie
- arbejdet med eksperimenter i Laboratoriet er lønnet forsknings- og udviklingsarbejde
- eksperimenter og workshops adskilles nøje. Eksperimenter er ikke talentudvikling, undervisning eller videreuddannelse, men professionel forskning i praksis

Hvorfor?

Det centrale mål er at medvirke til en stadig udvikling, fornyelse og kvalificering af den moderne scenekunst.

Laboratoriet bidrager, trods sin beskedne størrelse og budget, til øgede muligheder for ideudvikling, ideudveksling og integration af forskellige scenekunstmiljøer, nationaliteter og kunstnere/forskere. I samspillet mellem disse elementer kan nye landområder kortlægges, og horisonter kan flyttes. Man mødes, lytter, arbejder sammen og vinder ny viden, nye ideer, nye kompetencer.

Fokus på procesanalyse medvirker til at gøre bevidsthed om metoder, valg og prioriteringer til en central del af det kunstneriske arbejde. Noget, der er helt centralt for, at scenekunsten skal leve og være i konstant bevægelse.

Pressede og krævende produktionsrutiner giver ofte ikke plads til fejltagelser, til »farlige« nye ideer eller til at få punkteret vante forestillinger, sikre metoder og rygmarvsreaktioner. Men som i enhver anden branche må man, hvis man vil arbejde for at skabe scenekunst for fremtiden, udfordre arbejdsprocesserne. Udfordre dem for at forny dem. Det er der, forsknings- og udviklingsafdelingen kommer ind.

Hvem?

Laboratoriet er åbent for scenekunstnere fra hele Norden, og en ansat fra Laboratoriet deltager i alle eksperimenter som procesanalytiker eller evt. forsøgsleder. De ansatte kan ofte være dramaturger, men ikke nødvendigvis. Vi lægger vægt på, at Laboratoriet består af personer, som for det første mestrer procesanalysen og har erfaring og redskaber til at reflektere over scenekunstneriske processer og metoder – og for det andet selv også er udøvende kunstnere. Det er vigtigt, at Laboratoriets arbejde er levende og praktisk funderet, og vekselvirkningen mellem refleksion og praksis er et kardinalpunkt, så det virker rigtigt, at Laboratoriets egne folk må personificere det princip.

Laboratoriets aktiviteter retter sig mod at prøve at finde ud af, hvordan teatral/dramatiske/sceniske processer opfører sig, og hvordan de også kunne opføre sig, udfordres og udvikles – og det gør vi ved at betragte udvalgte processer og delprocesser i fast definerede forsøgsrammer. Ofte med internationale eller utraditionelle samarbejder.

Som i al forskning afhænger resultatet af undersøgelsen af, hvad man leder efter. Man kan komme som koreograf, skuespiller, dramatiker, instruktør osv. – og blive klogere som netop det, på netop sin del af processen. Og på andres. Altsammen med det formål at smække vinduerne op for ny luft, nye horisonter, ny indsig. Ny scenekunst.

Organisation

Ledelse:

Barbara Simonsen – kunstnerisk leder (dramaturg og instruktør)

Deborah Vlaeymans – projektkoordinator og informationsansvarlig (dramaturg og musiker/performer)

Isabelle Reynaud – projektleder (instruktør)

Jesper de Neergaard – kunstnerisk leder af Entré Scenen (instruktør)

Tænketank:

Klaus Hoffmeyer (instruktør)

Rolf Alme (scenograf)

Kim Eden (cultural manager)

Janek Szatkowski (lektor ved Afd. for Dramaturgi, Århus Universitet)

Erik Exe Christoffersen (lektor ved Afd. for Æstetik og Kultur, Århus Universitet)

Jette Lund (dramaturg, underviser)

Catherine Poher (instruktør)

Trine Rytter Andersen (billedkunstner, kurator)

Ved Barbara Simonsen

www.laboratoriet.org

Det nu nedlagte »Sceneprojekt«

– af Erling Larsen, leder af Sceneprojektet

sceneprojekt.dk blev etableret som forsøgsordning med en 2-årig bevilling fra Scenekunstudvalget pr. 1.3.2007 som et rådgivnings- og servicetilbud til projektskabende og -søgende enkeltkunstnere og grupper inden for scenekunst excl. dans, som allerede havde og har et sådant kontor. Kontoret blev bemandet med Erling Larsen fra CaféTeatret som leder, og Helle Haagen fra (bl.a.) Mammuteatret. Efterfølgende blev bevillingen forlænget til 30.6.2009. Herefter blev bevillingen ikke forlænget, men senere erstattet af en mentor-ordning under Kunstrådets Scenekunstudvalg.

På baggrund af de 27 måneders drift har vi tydeligt mærket behovet for et sådant kontor, både til assistance med udformning af bevillingsansøgninger og budgetter, generel sparring omkring etablering og drift af teatre og foreninger med det formål at drive teater, samt til assistance med regnskabsføring mv.

Vi har i perioden ydet gratis assistance til over 200 ansøgere om støtte til projekter til især de »store« ansøgningsfrister pr. 1.6.2007, 1.6.2008, og 1.6.2009, men også løbende gennem sæsonerne til de andre ansøgningsfrister, og med henblik på fundraising hos private fonde mm, og vi har herudover pr. mail og pr. telefon assisteret en række ansøgere med gode råd til budgetter, formuleringer mv.

Vi har herudover ydet regnskabsassistance og administrativ rådgivningsassistance til en halv snes projekter mod en symbolsk betaling, og har efter bevillingens bortfald valgt at fortsætte med denne administrationsassistance mod en lidt mindre symbolsk men dog rimelig betaling, foreløbig til et lige så

stort antal projekter i sæson 2009-2010, og indtil videre enkelte projekter i 2010-2011.

Denne mængde er langt mere, end vi havde forestillet os. Behovet var og er meget større end vi troede. Både et behov for sparring mht udformning af ansøgninger og projektbeskrivelser, mht blot at finde rundt i tilskudsjunglen, og ikke mindst mht assistance med budgetlægning og i et vist omfang med efterfølgende regnskabsassistance. Vi har haft travlt, ind i mellem lidt for travlt, ikke mindst i perioden op til 1.juni hvor alle skulle søge og have gode råd ... men vi er også blevet lidt høje af dels at mærke idérigdommen i scenekunstverdenen, dels at mærke en begejstring over muligheden for hjælp, som kontoret var. Langt de fleste har uopfordret udtrykt deres glæde og lettelse over at kunne få kvalificeret modspil og hjælp i forbindelse med udformning af ansøgninger, skemaer og ikke mindst budgetter, og for 'bare' at kunne få en generel sparring.

På den baggrund er det ærgerligt, at der ikke var midler til rådighed til at fortsætte den gratis rådgivning under 'sceneprojekt.dk'. Behovet er helt klart lige så stort på den del af scenekunstmrådet, der ikke er dans, som den er på danseområdet, hvor man heldigvis fortsat har bevilling til rådgivning og assistance. De to miljøer er skruet forskelligt sammen, men på mange områder er behovene for kvalificeret rådgivning og assistance det samme. Ikke mindst når vi kommer ind på det økonomiske, formelle og strukturelle felt.

Vi kan kun håbe på, at den nyligt etablerede mentor-ordning kan dække noget

QUE – et laboratorium for udvikling af scenekunst

af H.C. Gimbel, teaterdirektør og international leder for Københavns nye teater, République

af behovet, og at scenekunstnerne uden for danseområdet ikke blot er blevet ladet i stikken. Det vil være synd, hvis ukendskab til søgemuligheder, usikkerhed omkring formuleringer mm, eller opgivet over for den mere bureaukratiske og økonomiske del af ansøgningsprocessen får nogle til at droppe de gode idéer, der helt tydeligt ligger og ulmer på scenekunstmrådet trods nedskæringer og begrænsninger.

Der er ikke gjort meget ståhej ud af mentor-ordningen, men gå ind på kunst.dk og find oplysningerne, og henvend jer så til Kunststyrelsen/Scenekunstcentret og bed om bistand hos en af de 10 udpegede mentorer. Vi vil alle gøre, hvad vi kan for at dække behovet og hjælpe jer på vej med jeres projekter.

ved Erling Larsen

På République sætter vi en meget kraftig skillelinie mellem vores udviklingsarbejde og vores færdige produktioner. Det er nødvendigt for os, for at vi kan garantere vores publikum, at de kan komme på République og se en færdig forestilling, hvor eksperimenterne er slut og det de oplever, har en færdig form.

Der hvor vi satser på udviklingsarbejde og dermed også den udvikling vi stræber efter at bruge, når vi som scene vil udvikle ny scenekunst, foregår i vores laboratorium QUE.

Vores laboratorium er et forum, hvor vi arbejder med alle stadier af ideer. Ideer som blot er tanker om nye former, tekniske muligheder, dramatiske elementer, måder at udtrykke sig overfor publikum, osv. Eller ideer forankret i specifikke produktioner og helt frem til afprøvning af konkrete produktioner. Det er også her vi inviterer internationale gæster til at arbejde med danske scenekunstnere i forskellige formater, ligesom vi inviterer danske scenekunstnere indenfor med projekter, som vi også har en interesse i at se blive udviklet.

Vi sammenligner det med medicinalindustriens faseopdelte udviklingsforløb og har også hentet inspiration herfra til at systematisere vores udviklingsprojekter. Arbejdet i Que deler vi derfor op i 3 faser. En første fase hvor vi udelukkende arbejder ud fra en helt abstrakt ide om noget, som kan betyde et væsentligt skridt for en hvilken som helst forestilling. Det kan være tekniske, dramaturgiske eller interagerende elementer, afprøvning af tekstelementer o.lign. Vi kan kalde denne første fase for grundforskningen.

I den anden fase bliver det mere konkret og vi arbejder med en specifik forestilling i tankerne. Men det er stadig kun delelementer, som vi tager op. Det kan være karakterarbejde i en konkret forestilling, arbejdet med betydninger, udvikling af empathiske forløb med robotter og meget andet.

Sidste fase er en fase, hvor vi afprøver konkrete forestillingsforløb og dermed også har mere præcise planer for at færdigproducere en forestilling.

Men her mangler der stadig elementer, som skal afprøves overfor publikum, inden vi begynder at spille med dem i en færdig forestilling.

Alle laboratorieforløbene afsluttes med en visning. Det sker typisk for vores særligt interesserede publikum i vores klub, Publique, eller overfor en målgruppe, der arbejder professionelt med det specifikke emne, som laboratoriearbejdet har forsket i.

Da denne form for udviklingsarbejde er så ny i en dansk sammenhæng, hvor alt ellers er så produktionsorienteret, er vi stadig i gang med at udvikle måden, vi præsenterer visningerne på og dermed også den måde, som vi ønsker respons på. For ligesom det er fremmed i dansk teater at arbejde uden en specifik og planlagt produktion for øje, er det også nyt at invitere et testpublikum ind så tidligt i et udviklingsforløb.

Netop responsen har en helt særlig betydning, da det netop er den, som er afgørende for, hvordan vi senere kan arbejde videre med projektet i en evt. ny

udviklingsfase. Ikke at responsen skal fortælle vejen. Men den kan fortælle os noget om, hvorvidt vi er på vej mod det, vi havde sat os for eller om vi er på galt spor.

At vi sammenligner vores udviklingsarbejde i QUE med medicinalindustrien fortæller også om, hvor vigtigt vi tager netop disse udviklingsforløb. For QUE er ikke bare en legestue, hvor man kan have et frirum, blot fordi der ikke er produktionskrav til arbejdet. Det er mindst lige så seriøst et arbejde som det at producere en forestilling, da det skaber hele forudsætningen for, at de færdige forestillinger kan finde nye formater, som er interessante for den tid vi lever i. Og det er netop den medicin, som det er vores opgave at udvikle.

Ved H.C. Gimbel

www.republique.dk

Forsøgsstationen – et værksted for professionel scenekunst

Uddrag fra artikel i »Det postomdelte« (Foreningsblad for Foreningen af Danske Sceneinstruktører), efteråret 2009.

Forsøgsstationen har til opgave at fremme forskning, udvikling og træning indenfor professionel scenekunst i Danmark. Ved scenekunst forstås skuespil, musikteater, opera, performance, fysisk og visuelt teater, dans, nycirkus, animationsteater samt fusioner mellem disse genrer, rettet mod børn, unge eller voksne. For at arbejde mod dette mål, har Forsøgsstationen etableret sig som et åbent værksted for alle professionelle scenekunstnere i den gamle biograf Boulevard Teatret på Vesterbro, hvor der tilbydes kontinuerlige træningsforløb, udvikles forskningsprojekter, organiseres workshops samt etableres bibliotek med fagrelaterede bøger, film og musik. Her ser Forsøgsstationen sig som en platform for scenekunstnere, der ønsker at træne og eksperimentere indenfor deres håndværk i samarbejde og udveksling med hinanden. Her kan forskning og vanvittige forsøg risikofrit prøves af, hvorefter erfaringer vil blive opsamlet og videreformidlet, for forhåbentlig på lang sigt at få indflydelse på nye tiltag og nye strømninger indenfor scenekunsten.

Historien bag

I løbet af 2007 og 2008 mødtes en række scenekunstnere fra Figura Ensemble, Teater Hund, Teater Kriskat, Asterions Hus og Det Olske Orkester under nogle laboratorieprojekter med fokus på forskning indenfor scenekunst. Vi gjorde os nogle vigtige fælles erfaringer. Arbejdet under laboratorierne fik kreativiteten mellem de deltagende skuespillere, musikere, scenografer og instruktører til at eksplodere. Bevidstheden

om at undersøgelsen var i centrum frem for resultatet, frigjorde uanede kunstneriske ressourcer. På baggrund af disse fælles oplevelser, ansøgte vi om midler til at åbne et værksted for scenekunstnere, alene baseret på træning og forsøg, og fik efterfølgende en bevilling fra Kunstrådets Scenekunstudvalg til at starte Forsøgsstationen. Det er på denne baggrund, at Forsøgsstationens kunstneriske ledelse består af de grupper, som oprindeligt mødtes. Forsøgsstationens daglige ledelse består af Lotte Faarup og Öyvind Kirchhoff (Det Olske Orkester) samt administrator Lone Vibe Pedersen, mens Thorbjørn Tønder Hansen (Sekretariat for Ny Kompositionsmusik), Claus Reiche (Kulturprinsen) og Erling Larsen (Café Teatret) udgør Forsøgsstationens bestyrelse.

I eksperimentets tjeneste

At eksperimentere er vitalt for al kunst, ikke for at opfinde nyt for det nyes skyld, men for at tvinge den kunstneriske proces et andet sted hen, end der hvor kun den rationelle tankegang bestemmer. Et virkeligt eksperiment forhindrer den forudsigelige og fordomsfulde løsning, fordi det sætter os i en ukendt situation. For at navigere der, tvinges vi til at være nysgerrige og ydmyge over for opgaven, og det vil - hvis vi ellers har investeret både håndværk og sjæl - uvægerligt få os til at flytte os kunstnerisk. Hvis vi for alvor vil nyskabe indenfor scenekunsten, skal vi udvikle vores bekendtskab med dette irrationelle underbevidste landskab. Forsøgsstationen er i eksperimentets tjeneste og har dermed som hovedformål, gennem træning, forskning og udvikling, at sætte gang i opfindelserne indenfor dansk scenekunst.

Huset

Forsøgsstationen har til huse i den gamle biograf Boulevard Teatret på Vesterbro i København. Stedet rummer et areal på ca. 750 kvadratmeter og fremstår pt. som en gammel biograf fra 20'erne, delvist ombygget til en stor sal, to mindre sale samt et antal mindre rum og spøjse afkroge indrettet til foyer, køkken, bibliotek, omklædning, bad og kontor. Det er ønsket, at Forsøgsstationen skal være en kreativ arbejdsplads og et socialt netværkssted, som lever i kraft af det kunstneriske arbejde og personlige engagement, der lægges i huset. Derfor forsøger vi at skabe et hus, som vores medlemmer kan føle ejerskab til i kraft af den daglige træning og deltagelse i de forskellige aktiviteter, men også ved at benytte bibliotekets materiale, slå sig ned med sin bærbare eller hænge ud i foyeren og netværke med hinanden. Det er en kongstanke, at Forsøgsstationen ledes og bebos af kunstnere. Derfor har fire af de fem scenekunstgrupper, der udgør den kunstneriske ledelse, fast bopæl i Forsøgsstationen og kan dagligt følge og støtte op omkring aktiviteterne i huset.

Aktiviteterne

For sæsonen 09/10 har Forsøgsstationen bl.a. følgende aktiviteter på programmet: Træning, forsøgsprojekter, udviklingsprojekter. Derudover opfordres og støttes medlemmerne i Forsøgsstationen til at lave egne forsøgsprojekter, ligesom flere udefra kommende aktører planlægger deres forsøgsprojekter her, heriblandt Dramatikervæksthus under BTS, Glad Teater og Rejsescenen.

Kunstnerisk konsulentordning

Forsøgsstationen stiller en faglig kompetent konsulent til rådighed for grupper, der ønsker hjælp til at sætte et forsøg i gang. Udvikling af arbejdsmetoder seks grupper inden for forskellige scenekunstgenrer gives fast ugentlig tid til at udvikle en træningsform eller arbejdsmetode.

Samarbejdspartnere

Foreløbig har Forsøgsstationen startet et samarbejde med Efteruddannelsen under Statens Teaterskole, Dansk Skuespillerforbund, Uafhængige Scenekunstnere, BørneTeaterSammenslutningen, Dramatiker Væksthus og Glad Teater. Forsøgsstationen håber i fremtiden at kunne udvikle kontakt til flere samarbejdspartnere, heriblandt også andre »Forsøgsstationer« i udlandet.

Formidling

Al den viden, der forventes at akkumulere i Forsøgsstationen, skal opsamles og videreformidles til gavn for hele scenekunstmiljøet, universitetsmiljøet og alle andre, som kunne få teoretisk eller praktisk glæde af det. Forsøgsstationen ønsker på den baggrund at samarbejde med mennesker og grupper i de teatervidenskabelige miljøer i forbindelse med opsamling af denne viden.

Medlem af Forsøgsstationen

Alle professionelle scenekunstnere, færdiguddannede eller under uddannelse, kan blive medlem af Forsøgsstationen.

Information om alle Forsøgsstationens aktiviteter

Alle medlemmer kan deltage i den åbne træning der tilbydes.

De forsøg som den kunstneriske ledelse arrangerer i løbet af Året, annonceres i god tid og medlemmerne kan tilmelde sig efter først til mølle princip. Nogle forsøg vil være rettet mod en speciel målgruppe og derfor lukkede. Medlemmer kan derudover tilmelde sig Forsøgsstationens workshops og udviklingsprojekter efter først-til-mølle princip. Medlemmer kan låne en sal til deres eget forsøg. Ved et forsøg forstås en undersøgelse af et givent emne/spørgsmål/forhold indenfor scenekunst, som ikke styres mod et fast resultat, men som afprøves, observeres og opsamles som ny viden. Forsøgsstationen forventer en beskrivelse af forsøget før start og efterfølgende en beskrivelse af forsøgets resultater. Alt dette materiale opsamles i biblioteket og vil være offentligt tilgængeligt.

Forsøgsstationen bliver støttet af Kunstrådets Scenekunststudvalg samt Scenekunstudvalget under Københavns kommune.

Øvrige oplysninger omkring medlemskab, priser, tider og aktiviteter findes på hjemmesiden: www.forsogsstationen.dk

Mentorordningen

– fra idé til ansøgning - Statens Kunstråds Scenekunstudvalg

(fra www.kunst.dk)

Statens Kunstråds Scenekunstudvalg har fokus på diversitet og ønsker at modtage ansøgninger fra alle dele af scenekunstmiljøet. Derfor har udvalget etableret en mentorordning for professionelle scenekunstnere, der ikke har fuldt kendskab til ansøgningsprocedurer kan få hjælp til at udarbejde projektbeskrivelser, budgetter mm.

Mentorordningen tilbyder rådgivning til kunstnere, der arbejder med scene-kunst, i forbindelse med udarbejdelse af projektbeskrivelser og budgetter forud for ansøgning til Statens Kunstråds Scenekunstudvalg.

Brug af mentorordningen er ikke i sig selv et forhåndstilsagn om støtte.

Hvornår er der ansøgningsfrist?

Løbende

Hvem kan søge?

Den enkelte kunstner eller kunstnergruppe, som endnu ikke har fuldt kendskab til procedurer for ansøgning, og hvordan man bedst udarbejder en projektbeskrivelse.

Hvad er formålet med mentorordningen?

Statens Kunstråds Scenekunstudvalg ønsker at modtage ansøgninger om alle former for scenekunst og fra alle dele af scenekunstmiljøerne i Danmark – også de mindre etablerede og institutionaliserede. Formålet er at give ansøgere hjælp til at omsætte deres idéer til praksis, dvs. at kunne beskrive projektet og opstille et budget.

Kunststyrelsens Scenekunstcenter giver vejledning om, hvordan man udfylder selve ansøgningskemaet og om de aktuelle krav til ansøgninger til Statens Kunstråds Scenekunstudvalg.

Hvad ligger til grund for vurderingen?

Der skal være tale om professionel scenekunst.

Udvalget har desuden fokus på kulturel mangfoldighed.

Hvordan vælges en mentor?

Støtten kan ydes til bistand hos de konsulenter, der er godkendt af Scenekunstudvalget. Mentor og mentee aftaler selv, hvordan vejledningen skal foregå, og til hvilke dele af projektet, der skal vejledes.

Hvor meget vejledning kan du få af en mentor?

Får du tilsagn om et mentorforløb, kan du få op til 10 timers rådgivning (inkl. forberedelse).

En del af de 10 timer, der maksimalt kan tildeles, kan anvendes efter ansøgningen er behandlet af udvalget, hvis man får tilsagn om støtte. Ansøgere, som har fået tilsagn kan få vejledning af mentoren, hvis der skal indsendes en revideret projektbeskrivelse eller et revideret budget.

Hvor skal du henvende dig, hvis du ønsker et mentorforløb?

Send en e-mail til scenekunst@kunst.dk med overskriften: Mentorordning – fra ide til ansøgning.

Rådgivning for interkulturelle kunstnere - Statens Kunstråd

Statens Kunstråd har oprettet et særligt to-årigt rådgivningsprojekt, der har til formål at fremme mulighederne for en professionel kunstnerisk karriere for interkulturelle kunstnere bosiddende i Danmark og skabe opmærksomhed om kunstneriske projekter med tilknytning til det interkulturelle område. Satsningen omfatter rådets fagområder: billedkunst, litteratur, musik og scenekunst. Projektet vil lancere en mentorordning for kunstnere og kulturinstitutioner i Danmark, som har til formål at tilbyde rådgivning via en professionel tilknyttet mentor med kendskab til det interkulturelle område og til kunststøttesystemet.

Begrebet »åben scene« er ikke særlig klart defineret. Alle teatre i Danmark – fra det Kongelige over landsdelsscenerne og egnsteatrene til de »små storbyteatre« og hvad der ellers er i og udenfor kategorierne, er »åbne« i den forstand, at scenekunstnere med en god idé er velkomne til at henvende sig. Hvis teatret finder, at ideen er god, at den »passer« med teatrets profil og behov, og der er plads i repertoireet – tre krav, som man bestemt ikke kan rette nogen indvending imod – så er døren i princippet »åben«.

Her kommer begrebet »vækstlag« som Bjørn Lense-Møller definerer sit indlæg til denne materialesamling, også ind i billedet: Nye unge kræfter, som har nået et professionelt niveau, er noget, som alle teaterdirektører er interesserede i og føler et ansvar for. Og det er jo godt.

Imidlertid er det et gennemgående træk, at institutionerne prioriterer det tekstbaserede teater. Som eksempel kan man se på Katapult i Århus, som klart definerer sig som »åben scene«. Katapult skriver på sin hjemmeside www.katapult.dk:

Teater Katapult [er] kendt for sine til tider kontroversielle men altid vedkommende og altid tekstbårne samtidsdramatik. Katapults mål er at få teatergængerer til at slå autopiloten fra og faktisk forholde sig til det, der sker på scenen og i samfundet generelt.

Katapults vigtigste bidrag til kulturlivet har længe været udvikling og iscenesættelse af ny dansk samtidsdramatik. Vi fungerer som bindeled mellem dramatikeren og den professionelle scene. Mange, nu professionelle dramatikere, har trådt deres børnesko på Teater Katapult

Man kan derfor sige, at det danske teaterlandskab har mange tilbud, både hvad angår »vækstlaget« for det tekstbaserede teater – samtidsdramatikken eller »ny dansk dramatik« – og hvad angår det tekstbaserede »projektteater«.

Den åbne scene som pt. mangler i Danmark, skal derfor primært betjene andre former for scenekunst.

Det frie felts scenekunstnere arbejder oftest med æstetiske udtryk, som ikke ville finde plads eller passe ind på institutionerne. Og som heller nødvendigvis ville kunne bruge et institutionsteaters proscenium- eller black boxfaciliteter. Tilgangen til kontekst, tilskuerrelationen, arbejdsprocessen og -funktionerne er ofte markant anderledes end den måde institutionsteatret sædvanligvis er struktureret og arbejder på. Og endelig er behovet – som nævnt i indskuddet om vækstlag – ikke blot at skabe rum for nye unge kræfter, men også at give erfaring, anerkendte og risikovillige scenekunstnere et sted, hvor de kan videreudvikle og vise deres kunst på en platform, dedikeret til dette formål.

Derfor har vi valgt ikke at have Katapult og deres vigtige arbejde med i den følgende liste – en liste over sceneprofiler, som kunne have været længere.

Vi har desuden vægtet København, der som hovedstad og efter tabet af Kanonhallen i særlig grad mangler dette åbne spillested.

Listen viser nogle af de muligheder, som pt. findes i Storkøbenhavn, samt Entré Scenen i Århus.

De scener, der har modtaget vores spørgeskema er: Baltoppen(kulturhus), Bådteatret, Café Teatret, Dansescenen, Entré Scenen, Får 302, Teater Grob, Københavns Musikteater, NYAVENY, Republique, Teater V/Prøvehallen, Viften (Kulturhus), og Warehouse 9.

Brev til spillestederne, udsendt 14.1.2010

Diskussionen om den ikke-institutionelle – frie eller uafhængige – scenekunst er – som I ved – mere aktuell end nogen sinde.

Foreningen Uafhængige Scenekunstnere afholdt i juni 2009 en konference »Creating Conditions« om dette problemkompleks. Materialet fra konferencen vil nu blive udgivet, men vi vil gerne supplere det med aktuell oplysning og dokumentation, sådan at mest muligt af den spredte viden, der er om området, bliver samlet et sted i en slags »hvidbog« for området.

I den forbindelse vil vi gerne lave en oversigt over de teatre eller spillesteder, som lægger scenerum til denne form for scenekunst, med nogle helt nøgterne oplysninger om vilkår og muligheder, sådan som I ser dem.

Vi har følgende spørgsmål:

1) Hvordan var forholdet hos jer (målt i antal opførelser) mellem egne produktioner, »gæsteproduktioner« (hvor der er plads til prøvetid) og gæsteforestillinger (visning af færdigproducerede forestillinger) – i de sidste to sæsoner?

Stiller I teknisk udstyr til rådighed? Tekniker? Lejudgifter?

2) Hvad er kriteriet for at komme »indenfor« hos jer?

Har I en formuleret skriftlig målsætning eller »profil« som I styrer efter ?

3) Hvordan forstår I området den »ikke-institutionelle (frie eller uafhængige) scenekunst«, og hvordan ser I jeres rolle i den sammenhæng?

4) Har I andre kommentarer eller bemærkninger, som I gerne vil have frem i denne sammenhæng?

Vi beklager, at vi har en deadline allerede d. 1. februar. Vi håber, I vil anse denne diskussion for så vigtig, at I vil ofre lidt tid på at finde disse oplysninger frem.

Vi vil tillade os at ringe til jer om en uges tid og høre, i hvilket omfang I vil deltage.

Vedlagt vores målsætning for »hvidbogsprojektet«.

Hvis I har spørgsmål, så henvend jer venligst til Uafhængige Scenekunstneres redaktionsudvalg:

hvidbog@scenekunstnere.dk

Jette Lund info@jettelund.dk

Christine Fentz mail@secrethotel.dk

Anette Asp Christensen anetteasp@gmail.com

Musikteater Baltoppen

Navn: Musikteater Baltoppen, www.baltoppen.dk

Adresse: Baltorpvej 20, 2750 Ballerup,

Tlf: 44773060

Etableret: 1995

Størrelse: publikumspladser ca. 450 personer (ståkoncert ca. 800)

Status: Kommunalt drevet kulturhus, Ballerup Kommune /Zene+2010

1. Musikteater Baltoppen har over de sidste 5 år skiftet profil fra et vilkårligt spillested på Vestegnen til en seriøs defineret scene for internationale gæstespil, især inden for danseområdet. Vi er ikke et producerende teater, men præsenterende, hvor vi typisk på de internationale ting har opstillings- og prøveperiode. Derudover har vi en teaterforening der viser det turnerende teater med ca.16 forestillinger og ca., det samme indenfor børneteater. Baltoppen er en del af Scenekunstrådets teaternetværk og derigennem viser vi »smalle« forestillinger – typisk af en dags varighed.

Konklusion: Vi har det turnerende teater, debatteater, moderne dansk dans og internationale gæstespil.

2. Vores vision og mål er: Baltoppen spiller scenekunst der IKKE bekræfter, men udfordrer.

Vi spiller IKKE international scenekunst som findes i Danmark – det skal være en anden dimension end vi selv kan i Danmark.

Vi er meget opmærksomme på det uetablerede scenekunstmiljø.

3. Baltoppen mener der skal ske noget i dansk scenekunst. Det vil vi være med til at gøre noget ved – men hvad skal der ske?? Er der nok mange meninger om. Vi synes blot, at det hele er lidt forudsigteligt i øjeblikket, hvor underholdningsniveauet er i top i stedet for efter vor mening holdningsniveauet.

Vi synes der trænger til, at andre kommer til – andre vinkler på begrebet scenekunst.

Vi ser ikke den store økonomi for området, for slet ikke at tale om publikumsbegejstring, men det er vigtigt for udvikling af publikum og scenekunstmiljøet, at vise forestillingerne. Vi skal til at »KICK starte« begrebet LIVE performance med indhold. Vi bør alle kæmpe for, at kunsten kommer tilbage og glæden ved meningsfyldt kultur.

4. Baltoppen håber på en mental ændring hvad angår synet på vigtigheden af at få præsenteret LIVE kunst. Vi må alle i fællesskab til at se vigtigheden i formidling, billetansvar, økonomifordeling, risiko, udvikling og forskning.

Scenerne bør være lydhøre over for den kommende scenekunst og byde indenfor uanset publikumsgejst. Kunstmiljøet må tage et medansvar for kunstnerisk vigtighed, formidling og risiko.

Bådteatret

Navn: Bådteatret, www.baadteatret.dk

Adresse: Nyhavn 16 Z, 1051 København K

Tlf: 33132151

Etableret: 1973

Størrelse: publikumspadser: ca 80 personer

Status: uden driftsstøtte, fondsstøttet, projektstøtte fra SKU

1. Der har i de sidste 2 sæsoner været en ligelig fordeling mellem visning af egne forestillinger og visning af gæsteproduktioner. Gæsteproduktionerne har dog ikke spillet så lang tid som egenproduktionerne – deres eget ønske.

Gæsteproduktionerne har også haft lang prøvetid i salen.

I indeværende sæson 2009-2010 har vi 3 gæsteproduktioner og 1 egenproduktion.

Vi stiller teknisk udstyr til rådighed og vi har en tekniker ved get-in og get-out. Lejeudgifterne dækker ofte kun Bådteatrets udgifter.

2. Kriteriet er, at grupperne matcher Bådteatrets kunstneriske profil og at de har en »minimums« økonomi, men vi strækker os langt for at hjælpe et projekt, der har en høj kunstnerisk profil men en dårlig økonomi.

3. Ikke kommercielle projekter med en eksperimenterende eller høj kunstnerisk tilgang til teater, som derfor ikke har mulighed for at spille på de etablerede scener. Disse projekter er som regel støttet af Scenekunstudvalget eller selvfinansieret igennem fonde eller egenkapital.

Bådteatrets rolle i den sammenhæng er, at vi så vidt muligt tilbyder dem meget gode økonomiske vilkår, f.eks at lejen kun dækker Bådteatrets omkostninger eller, at vi tit overskrider vores egne økonomiske muligheder, går ind i en form for co-produktion.

Vi forsøger også i det omfang det er muligt at holde gang i Ubåden – d.v.s. projekter, ofte ustøttede, der får lov til at prøve ting af een aften eller flere og selv står for hele arrangementet.

Vi synes at det er vigtigt at der også er plads til undergrunden.

Navn: CaféTeatret, www.cafeteatret.dk

Adresse: Skindergade 3, 1159 København K

Tlf: 33135813

Etableret: 1972

Størrelse: publikumspladser:

1.Salsscenen, ca. 100, Kælderscenen: 55, Cafés scenen: 80

Status: Lille Storbyteater under Københavns Kommune

CaféTeatret er et lille storbyteater under Københavns Kommune. Den nuværende kontrakt løber til 31.12.2012. Ifølge kontrakten med kommunen er vi dels egenproducerende, dels åben scene og dels udviklingssted for ny dansk dramatik.

Både for egenproduktionerne og for gæsteproduktionerne gælder, at de vælges af et repertoireudvalg på 7 personer, der mødes ugentligt og diskuterer egne idéer og udefra kommende forslag til repertoire. Vi har ikke en nedskrevet målsætning, vi vælger efter, men vi går primært efter den nye danske og udenlandske dramatik, og vor profil er generelt det relativt smalle, tekstbaserede repertoire.

Kriteriet for at komme ind på en af vore scener er først og fremmest, at vi udelukkende præsenterer professionelt teater for unge og voksne. Vi har valgt børneteateret fra, fordi der er så mange andre kvalificerede der tager sig af det, og fordi det ikke ligger inden for den profil, vort publikum er »opdraget« til.

Et andet kriterium er, at vi helst vil være først – i verden, i Skandinavien, i

Danmark eller i hvert fald i hovedstaden – med det, vi præsenterer på vore scener.

Om det er mere eller mindre etablerede grupper eller enkeltpersoner, altså uafhængige scenekunstnere, der kommer med forslag til os og bliver valgt til, er et fedt. Det primære er, at forslaget ligger inden for det, vi har lyst til at præsentere, og at vi selv tænder på idéen.

Som udviklingssted for ny dansk dramatik med årlige workshops og readings, som vi i år kører på 12te år i juni, har vi naturligt en forkærlighed for dette område. Det betyder ikke, at vi er blinde over for ny udenlandsk dramatik. Dog er vi mindre tilbøjelige til at give plads til mainstream-dramatik, der lige så godt kunne spilles på andre af byens scener.

Som udviklingssted har vi p.t. en endnu ikke-realiseret plan om at tilbyde vor kælderscene i en halv eller hel sæson til scenekunstnere, der har behov for et workshop- og evt. præsentations-sted. Tanken er at stille kælderscenen til rådighed i f.eks. 2-3 måneder for workshop-arbejde efterfulgt af en serie readings eller work-in-progress opførelser. Planerne er endnu på tankeplanet, men vi satser på at kunne igangsætte det i sæson 2010-2011.

Vi har kun sjældent egentlige gæsteforestillinger hos os. Langt det meste, der præsenteres hos os, er produceret i huset, enten som egenproduktion, som co-produktion eller som gæsteproduktion. I alle tilfælde gennemføres produktionerne som et samarbejde, hvor husets stab bidrager med assistance til produktion, markedsføring, billetsalg og administration. Derfor betales der heller ikke husleje for prøver og opførelser på vore scener, men gæsteproduktioner bidrager til husets drift med et på forhånd aftalt

antal lønmåneder afhængigt af graden og omfanget af ydelserne fra os, og afhængigt af produktionens egen økonomi.

Som gæsteproduktioner betragter vi de produktioner, der kommer med egne (støtte)midler udefra, og de produktioner, der kommer uden støttemidler og får gratis husly som gæsteproduktioner med egen økonomi og gratis bistand i et eller andet omfang fra husets stab.

Egenproduktioner er de produktioner, der produceres for vore egne drifts- og produktionsmidler. Oftest er det produktioner, der opstår på vort eget initiativ, men det kan også være idéer og oplæg udefra – fra grupper eller enkeltpersoner – som vi vælger at tage på vor økonomiske kappe.

De sidste to sæsoner har forholdet mellem opførelser af egenproduktioner og gæsteproduktioner været :

2007-2008. Egenproduktion 48 opførelser, gæsteproduktioner 70 opførelser.

2008-2009. Egenproduktion 61 opførelser, gæsteproduktion 28 opførelser, 50/50 coproduktion 26 opførelser.

Navn: [Dansescenen, www.dansescenen.dk](http://www.dansescenen.dk)
Adresse: [Pasteursvej 20, 1778 København V](#)
Tlf: [33291010](#)

Etableret: [1991, Carlsberg 2009](#)
Størrelse: [publikumspladser: Store Carl, 180-204, Lille Carl, 70](#)
Status: [Lille Storbyteater under Københavns Kommune](#)

1. Langst størstedelen af Dansescenens program udgøres af gæsteproduktioner med støtte fra Kunstrådets Scenekunstudvalg. Dansescenen har årligt en egenproduktion, som også er støttet af SKU. Herudover har vi ganske få danske eller internationale gæstespil (det lave antal er grundet i det forhold at alle aktiviteter på dette område skal fuldfinansieres fra fonde etc.) typisk maks. to af hver pr. sæson.

Vi har i sæson 2007/2008 spillet 131 forestillinger fordelt på 9 forpremierer, 8 forestillinger for børn i dagtimerne og 114 aftenforestillinger for voksne og unge. Forestillingerne har været fordelt på 15 programmer/produktioner skabt af i alt 19 forskellige koreografer fra ind- og udland.

Dansescenen har i sæsonen 2008-2009 præsenteret 141 forestillinger fordelt på 18 forskellige produktioner. Vi har hermed overgået den aftalemæssige forpligtelse i forhold til Københavns Kommune med 31 forestillinger + forpremierer, skoledansedage og workshops. Oprindeligt var der planlagt yderligere en lang produktion med 14 forestillinger, som desværre måtte aflyses grundet dødsfald.

2. Den kunstneriske leder bestemmer programmet efter formålsparagraffen. Derfor vil alle forestillinger på Dansescenen have enten udgangspunkt i dansen eller have et kraftigt element af dans.

Vores formålsparagraf: »Institutionens formål er at drive teatervirksomhed inden for det professionelle danseområde. Institutionen skal virke for at profilere, styrke og stimulere dansekunsten i Danmark.« Hvorledes dette udmøntes i den kunstneriske programlægning er op til den til enhver tid siddende kunstneriske leder.

3. Professionelle, producerende aktører på scenekunstmrådet, som ikke har egen scene eller er fast tilknyttet en specifik scene. Den type af aktører på danseområdet er vores kerne-producenter. Det er blandt disse at sæsonprogrammet lægges. Dansescenen er således en mulighed men ikke en rettighed og vi er ikke forpligtet til at skaffe samtlige aktører på området sceneplads. Dog er det Dansescenen, der præsenterer den største procentdel af, hvad der produceres af dans i Danmark. Dansescenens sæson er typisk længere end andre teatres netop for dels at kunne rumme så mange af de danske produktioner som muligt, og dels for at leve op til de aftalemæssige krav om antal forestillinger overfor Københavns Kommune.

Entré Scenen

Navn: Entré Scenen, www.entrescenen.dk

Adresse: Grønnegade 93 D, 8000 Århus C

Tlf: 86190079

Etableret: 1991

Størrelse: 86 personer

Status: et-årig bevilling af SKU, samt støtte fra Århus Kommune

– søger om status som Lille Storbyscene

1. En gennemsnitlig sæson på Entré Scenen:

Sjældent egenproduktion. 15 -30 opførelser.

10 coproduktioner: 6 lokale og 4 fra resten af Danmark (måske 1 fra udlandet)

Lokale spiller op til 15 opførelser, andre ml. 5 og 10 opførelser. Moderne dans færrest opførelser.

10 gæstespil: 6 fra Danmark og 4 fra udlandet.

Danske gæstespil fra 3 op til 10-12 opførelser og udenlandske 3 opførelser.

1 festival med 15 forestillinger, 5 fra Danmark resten fra udlandet. Festivalen er typisk et residencyforløb over ti dage, hvor kompagnierne har visse forpligtelser og en række tilbud. Forestillingerne spiller 2 gange.

3 residencyforløb fra Danmark, mest lokalt, med visninger 1 aften, sjældent forestilling (5 – 10 opførelser).

2 residencyforløb fra udlandet, med visninger (1) og forestillinger 3-7 opførelser).

Nogle af disse residencies er eksperimenter i »Laboratoriet«.

Co-produktioner:

Teknisk udstyr stilles til rådighed.

Tekniker stilles kun lidt til rådighed. Entré Scenen har ingen fuldtidstekniker!

Der afkræves kun lejeudgift på 2% af budgettet, hvis tilskuddene er tilstrækkelige.

I flere tilfælde tilfalder entré-indtægten kompagniet.

2. Af de følgende kriterier er de tre første afgørende for udvælgelse til Entré Scenens repertoire:

Professionalisme.

Der er en nødvendighed som gør at publikum må se forestillingen eller projektet.

Projektet er dybt personligt forankret.

For kompagniet, kunstneren eller publikum grænseoverskridende. »Knald eller fald«

Projektet er »utraditionalistisk«, eller eksperimenterende. Det kan være kombination af forskellige kunstarter, eller en i landet oversat scene-kunstform.

Kompagniet eller kunstneren kan tydeligvis ikke finde andre scener.

Entré Scenen kan hjælpe en turné på vej.

Har I en formuleret skriftlig målsætning eller »profil« som I styrer efter ?

a. Entré Scenens formål er at drive teatervirksomhed og dertil knyttet almenkulturel virksomhed fra Entré Scenens lokaler

b. Formålet opfyldes hovedsageligt gennem professionelle gæstespil fra

ind- og udland samt co- og egenproduktioner, der opføres stationært og på turné i ind- og udland. Hertil kommer forskellige former for kunstnerisk talentudvikling indenfor moderne scenekunst, som for eksempel festivaler, laboratorievirksomhed og residencies.

c. Entre Scenens særlige fokus er internationale samarbejder og udveksling af kunstnere og forestillinger. Med høj faglighed, kunstneriske kompetencer og indsigt i alle kunstneriske processer skal Entré Scenen kunne indgå i internationale netværk som værdig bidragsyder.

Vores profil beskrives bedst således:

Entré Scenen er et produktionshus for moderne scenekunst.

Her skal grænserne for scenekunst i DK sprænges.

Enhver form for eksperimenterende kunst på en scene, i et byrum eller i andre medier understøttes og formidles til et interesseret publikum.

Publikum skal overraskes af både indhold og form.

3. Hvordan forstår I området den »ikke-institutionelle (frie eller uafhængige) scenekunst«, og hvordan ser I jeres rolle i den sammenhæng ?

Vi ser en uhomogen gruppe af kunstnere, der kan defineres på to måder:

1) Stærkt mobile kunstnere, der i meget høj grad henter inspiration og uddannelse fra udlandet, og som naturligt søger sit publikum i både ind- og udland ved at sælge sine forestillinger til festivaler eller teaterhuse med internationalt repertoire.

2) Uafhængige kunstnere, som er fanget i et hjemland, hvor der findes meget, meget få muligheder for at blive præsenteret og endnu færre muligheder for

at producere. Af den simple grund, at deres kunstarter indenfor performance, moderne dans, objektteater etc. er forholdsmæssigt ukendte eller/og underkendte. Traditionen udelukker dem.

Entré Scenens rolle ser vi i denne sammenhæng som en lille støtte til det, der burde være en langt større og sammenhængende praksis her i landet: at præsentere flere scenekunstneriske former sammen med de traditionelle.

Får 302

Navn: Får 302, www.faar302.dk

Adresse: Toldbodgade 6-8, 1253 København K

Tlf. 33143024

Etableret: 1988

Størrelse: 48 pladser

Status: Ensembleteater, driftsbevilling fra SKU

Gennem de sidste to år har Teater Får302 i sæson 07-08 haft 4 egenproduktioner og 3 gæstespil, hvoraf et af dem var med en helt ung gruppe fra vækstlaget. I sæson 08-09 var der 3 egenproduktioner, 6 gæstespil heraf 2 fra udlandet og en co-produktion. I indeværende sæson er der igen tre egenproduktioner og seks gæstespil heraf to internationale. Der er en del af gæsteproduktionerne, der spiller på meget favorable vilkår, idet de ingen økonomi har udover billetindtægten. Dem hjælper vi så godt vi kan.

Der er ingen specifikke kriterier for hvem der kan spille her og vi prøver at indrette hvert enkelt forløb til den enkelte forestilling både mht hjælp og økonomi.

Uddrag af vores målsætninger:

Vi vægter at integrere nyuddannede og nye talenter på teatret.

Her er plads til, at både nye og erfarne talenter kan udvikle sig og vores opgave er at skabe de bedste kreative og professionelle rammer for denne udvikling. Skuespillere, scenografer, instruktører, dramatikere og koreografer kan efter endt uddannelse prøve sig selv af i et samarbejde med det erfarne ensemble og andre erfarne gæstespillere.

Der gives også plads til gæstespil, som på grund af stedets størrelse og værdisæt kommer i animerende og overskuelige rammer.

Udviklingsarbejde

Fra tid til anden vil teatret meget gerne præsentere det professionelle vækstlag og give dem en chance for en større eksponering og tilmed komme i kontakt med et andet og yngre publikum. I sådanne tilfælde ser vi på mulighederne for at co-producere samt giver yderligere vejledning i fundraising, organisation, dramaturgiske råd og driftsmæssige råd og vejledning.

Vi føler os absolut som del af det frie scenekunstmiljø, da vi eksisterer på en driftsbevilling fra Scenekunstudvalget.

Der er to ting som er uhyre vigtige for os;

Det første er, at vi har brug for en stabil organisation dvs. en bevilling, der har en flerårig tidshorisont, sådan at vi kan udvikle og skabe kunst med indhold og relevans. Det skal være muligt at indgå aftaler om turneforestillinger i rette tid, så de kan sælges til sæsonen efter, og indgå aftaler om stationære opsætninger i så god tid, at vi kan konkurrere med de store scener om de bedste kunstnere. I det hele taget lave rentable aftaler hele vejen rundt.

Det andet er, at vi har brug for et åbent co-produserende kunsthuse med en egen moderne profil og brand, hvor vi kan spille vores store forestillinger, der appellerer til et stort publikum. Til eksempel måtte vi flytte forestillingen »Klumpfisken« til et større teater, da der allerede efter tre ugers abonnementsalg i ta-i-teatret var udsolgt.

Navn: Teater Grob, www.grob.dk

Adresse: Nørrebrogade 37, 2200 København N

Tlf: 35 300 500

Etableret: 1995, 2009

Størrelse: publikumspladser: 125

Status: Lille Storbyteater under Københavns Kommune

1. *Hvordan var forholdet hos jer (målt i antal opførelser) mellem egne produktioner, »gæsteproduktioner« (hvor der er plads til prøvetid) og gæsteforestillinger (visning af færdigproducerede forestillinger) – i de sidste to sæsoner?*

Vi har kun været spillested i et halvt år. I denne, indeværende sæson har vi 2 egenproduktioner (60 opførelser) og fire gæsteproduktioner (58 opførelser).

2. *Hvad er kriteriet for at komme »indenfor« hos jer?*

Har I en formuleret skriftlig målsætning eller »profil« som I styrer efter?

Ja, kriteriet er nyskrevet dansk dramatik/originalt materiale, med vægt på skuespillet/det talte teater, men vi er også åbne for et relevant emne eller problematik, hvor formen er mere eksperimenterende.

3. *Hvordan forstår I området den »ikke-institutionelle (frie eller uafhængige) scenekunst«, og hvordan ser I jeres rolle i den sammenhæng?*

Vi er bestemt en del af fødekæden og vi udvikler også talentmassen og vækstlaget i egne produktioner, ved at bruge nye unge dramatikere, instruktører, skuespillere etc., og vi hjælper de gæstende grupper med produktionsapparatet.

4. *Har I andre kommentarer eller bemærkninger, som I gerne vil have frem i denne sammenhæng?*

Vi ønsker jer alle god vind!

Københavns Musikteater

Navn: Københavns Musikteater, www.kobenhavnsmusikteater.dk

Adresse: Kronprinsensgade 7, 1114 København K

Tlf. 33323830

Etableret: 1995, 2009 (efterfølger Plex på samme adresse)

Størrelse: publikumspadser: store scene op til 150, lille sal op til 40

Status: 1-årig bevilling fra musikdramatisk pulje

1. Københavns Musikteater slog først officielt dørene op per 1. januar 2009. Men den nye ledelse trådte til allerede i august 2008. I perioden har vi forsøgt at bruge vores lokaler så meget, som det overhovedet er muligt. Alle gæstespil har mulighed for prøvetid i vores Lille Sal (etableret af den nye ledelse i teatrets gamle administrationskontor) og har adgang til Store Sal i minimum en uge før deres premiere. I sæson 08/09 havde vi to egenproduktioner (der rådede over Store Sal i ca. 3 måneder). Herudover havde vi ca. 10 gæstespil (som spillede helt ind i juli måned). I indeværende sæson har vi 3 egenproduktioner (ca. 4 måneder) og har 11 gæstespil i huset.

2. På Københavns Musikteater præsenterer vi iscenesatte musikoplevelser for vores publikum. Det er vores helt overordnede profil og vi udvælger derfor i første omgang gæstespil med musik som en vigtig del af forestillingen. Musikgenren er ikke afgørende, men der må meget gerne være tale om nykomponeret eller nyarrangeret musik. Genremæssigt spreder vi os bredt. Fra musikdramatik til koncerter og fra nycirkus til dans.

Hvis vi ikke kan fylde vores lokaler op med musikoplevelser, så kan talestykker få plads på vores scenen. Men det har dog 2. prioritet og hænger (ud over vores brand/profil) sammen med den måde vi er støttet på.

3. Vi er et åbent spillested og projektstøttet under Musikdramatisk Pulje. Derfor er vores første prioritet at være spillested for dem, der får penge fra denne pulje. Det er ikke umiddelbart logisk at kalde stedet en teaterinstitution, for til trods for at vi har mursten omkring os, så arbejder vi med en 1-årig bevilling fra Musikdramatisk Pulje.

Fri og uafhængige må være alt det der er støttet under kunststyrelsen eller støttet andetstedsfra som projektstøttet

NYAVENY_åben scene

Navn: NYAVENY, www.nyaveny.dk

Adresse: Frederiksberg Allé 102, 1820 Frederiksberg C

Tlf: 22990367

Etableret: 2009 (Mammutteatret har 25 års jubilæum)

Størrelse: publikumspadser: mellem 70 og 200

Status: 1-årig bevilling fra SKU

1.

	prøvedage	forestillinger
Zhang Guantian	4	6
Rusland	24	14
PPP (egen prod)	14	22
Flugten	12	25
BWC	12	24
Red Dress	12	12
Skyggen af Kain	1	17
Friends	12	14
Fobiskolen (egen prod)	2	13

2. Hvad er kriteriet for at komme indenfor på NYAVENY_?:

Repertoiret på NYAVENY_ er udvalgt efter Scenekunstudvalgets liste over projektteatre, der havde fået støtte til sæson 2009/2010 og som var »hjemløse« efter at Kanonhallen var lukket som åben scene. Der var fra NYAVENY_'s side ikke tale om en udvælgelse eller smagsdommeri, og meget heldigt lod det sig gøre, at alle projektteatre, der var i spil, kunne være på NYAVENY_.

Profilen på NYAVENY_ har været mangfoldighed og et ønske om, at publikum kunne få meget forskelligartede oplevelser i løbet af sæsonen, både performance, dans, kammerspil og stor skuespilopsætning. Forskelligheden i de 9 forestillinger er blevet markedsført og defineret som en styrke og en ressource.

3. Hvordan forstår I området »ikke-institutionel scenekunst« (frie eller uafhængige) og hvordan ser I jeres rolle i den sammenhæng?

Den ikke-institutionelle scenekunst er ikke forpligtiget på profil, repertoire eller f.eks publikumsbelægning, men har den ultimative frihed til at vælge. Til gengæld kan man sagtens se ikke-institutionel scenekunst på institutionsteatre. Grænserne mellem det institutionelle og ikke-institutionelle er flydende.

Vi ser det som en stor udfordring og nødvendighed at nuancere debatten om den ikke-institutionelle scenekunst, ikke mindst for at finde så mange lag i det som muligt, og for ikke at bygge flere unødvendige mure op end hvad godt er. Der ER forskel på scenekunstens vilkår i Danmark, der er forskel på tilgangen til scenekunsten alt efter, hvem man taler med, men der er efter vores mening ikke altid helt så glasklare skel mellem de forskellige institutioner/ikke-institutioner som tidligere.

Republique

Navn: Republique, www.republique.dk

Adresse: Øster Fælled torv 37, 2100 København Ø

Tlf: 33233100

Etableret: 2009 (afløser Kalejdoskop, K1 og K2)

Størrelse: 2 scener (tidl. Kanonhallen og Dansescenen)

Status: Københavns Teater

1. *Hvordan var forholdet hos jer (målt i antal opførelser) mellem egne produktioner, »gæsteproduktioner« (hvor der er plads til prøvetid) og gæsteforestillinger (visning af færdigproducerede forestillinger) – i de sidste to sæsoner?*

I den periode, Republique har eksisteret har der været 160 egne opførelser, 0 gæsteproduktioner, 2 gæstespil.

2. *Hvad er kriteriet for at komme »indenfor« hos jer?*

Har I en formuleret skriftlig målsætning eller »profil« som I styrer efter?

Vi sætter program efter kunstnerisk profil. Der gælder ingen særlige retningslinier for dem vi samarbejder med bortset fra at vi skal kunne garantere kvalitet overfor vores publikum. Vi præsenterer ikke eksperimenter for vores publikum, når det handler om andet end laboratorium-visninger.

3. *Hvordan forstår I området den »ikke-institutionelle (frie eller uafhængige) scenekunst«, og hvordan ser I jeres rolle i den sammenhæng?*

Ikke-institutionel scenekunst er scenekunst udviklet udenfor de offentlige kulturinstitutioners rammer. Vi samarbejder med frie og uafhængige kunstnere om projekter, vi har en fælles interesse i.

Navn: TeaterV/Prøvehallerne, www.teater-v.dk

Adresse: Prøvehallerne, Porcelænstorvet 4, 2500 Valby

Tlf: 20188081

Etableret: 2005

Størrelse: 150 personer

Status: Lille storbyteater under Københavns Kommune

1. De sidste 2 sæsoner har vi haft flere gæsteforestillinger end egenproduktioner på programmet. Teater V er i sæson 2009-2010 blevet lille storbyteater og vil fremover også have flere gæsteforestillinger end egenproduktioner.

Vi stiller teknisk udstyr til rådighed og der er teknikere ved get-in og get-out. Som udgangspunkt skal vi kun have vores lejeudgifter dækket.

2. Som udgangspunkt fokuserer vi på nyskrevet dansk dramatik, dette behøver dog ikke gælde alle produktionerne. I forhold til gæstespil har vi ikke nogle specielle kriterier udover, at vi ligesom i vores egenproduktioner gerne på skift vil favne hele bydelen, de unge, de ældre, de voksne og deres børn. Vi udvælger samarbejdspartnere/gæster fra gang til gang og efter mavefornemmelsen. Efter hvad vi umiddelbart synes lyder spændende, hvilke projekter/forestillinger vil vi gerne tilbyde teatrets publikummer. Vi ser en del på, hvad vi tror kunne trække publikum til teatret, og hvad vi selv ville have lyst til at se. Vi mener, at publikum er en vigtig faktor i enhver forestilling, Teater er langt sjovere at spille og opleve, når der sidder publikum i salen.

3. Vi forstår området som en vigtig faktor i udviklingen af dansk scenekunst og Teater V var selv indtil for ganske kort tid siden en del af dette miljø. Det er først efter vores nye status som Lille Storbyteater og efter underskrivelsen af samarbejdsaftalen med Prøvehallen, at vi har fået en officiel fast status i Prøvehallen.

4. Teater V har indtil videre kun råderet over teatersalen i Prøvehallen i 6 måneder om året, da der som udgangspunkt også skal være plads til andre (teater)aktiviteter, lokale amatørinitiativer, Valby skole samt diverse musikalske arrangementer.

Hvis Teater V overtog driften af teatersalen på helårsbasis kunne vi have plads til flere professionelle gæstespil/produktioner.

Viften

Navn: Viften, www.viften.dk

Adresse: Rødovre Parkvej 130, 2610 Rødovre

Tlf: 36704500

Etableret: 1989

Størrelse: ca. 400 personer

Status: Kommunalt drevet kulturhus, Rødovre Kommune

1. Viften har ingen egenproduktioner – vi har kun i samarbejde med teaterforeningen haft færdigproducerede forestillinger fra det etablerede miljø ca. 15-20 forestillinger årligt – herudover har vi hvert år besøg af familieteateret med deres forestilling, hvor de typisk har 3 ugers prøvetid efterfulgt af en fuld spilleuge – dette teater afholder selv udgifter til prøvedage og spilledage i Viften.

Herudover har vi typisk årligt 3-5 børneforestillinger der er færdigproducerede, samt et par udenlandske gæstespil.

År 2009 var første år hvor vi inviterede de uafhængige professionelle scenemiljø indenfor via Zeneplus – her fik kunstnere stillet et professionelt hus med udstyr, teknikere og pr. gratis til rådighed – i Viften var der tale om 14 dage inkl. prøvetid af 1-dags varighed for nogle forestillinger.

I 2010 har vi inviteret 17 grupper indenfor (Baltoppen og Viften) – med tid til opsætning og prøver 1-3 dages varighed – herudover får de optrædende et honorar, tekniske og fysiske rammer samt pr. gratis. Vi tager en besked

entre på 30 kr. pr. billet – og forventer ikke nogen fortjeneste men et pænt underskud på denne aktivitet.

2. Kriteriet for at komme »indenfor« hos os er, at det er interessant for et publikum, at det er professionelt i sin udførelse, at det meget gerne skal være en premiere, at man gerne vil lave samarbejde med skoler ol. – herudover er man meget velkommen i sommerhalvåret (maj til sept.) til at bruge teatersalen mod betaling af leje eller i form af en samarbejdsaftale, der forpligter gruppen til at vise deres foretelling for et relevant publikum.

Har I en formuleret skriftlig målsætning eller »profil« som I styrer efter? Det skal være professionelt.

3. *Hvordan forstår I området den »ikke-institutionelle (frie eller uafhængige) scenekunst«, og hvordan ser I jeres rolle i den sammenhæng ?*

Det er kunstnere som ikke har fået søgt eller som ikke har fået tilsagn om støtte fra det offentlige/scenekunstudvalget – men som arbejder professionelt med deres kunst. Viften ser det som en oplagt mulighed for at hjælpe dem frem i lyset, fordi vi mangler spændende tiltag på det sceniske område – herudover ønsker vi som kulturhus, at være med til at skabe rammer for al kulturel udvikling og netværk, som så igen kan smitte af på det lokale miljø og dermed give huset en lokal forankring – hvorved vi står stærkere i den politiske bevidsthed.

4. Har I andre kommentarer eller bemærkninger, som I gerne vil have frem i denne sammenhæng ?

Jeg syntes selvfølgelig at det er lidt ærgerligt at de frie kunstnere kun søger ind mod centrum for at finde egnede spillesteder – i de fleste metropoler er det oftest i yderkanterne at fornyelsen og det spændende finder sin begyndelse – så min opfordring er »Indtag landets kulturhuse» – på kanten af København med jeres spændende initiativer – de har ofte de faciliteter der skal til – og så er der mange af dem, der i perioder ikke bruger deres gode sale – især i sommermånederne.

Warehouse 9

Navn: Warehouse 9, www.warehouse9.dk

Adresse: Onkel Dannys Plads 1, Bygning 66, 1711 København V

Tlf: 33222847

Etableret: april 2007.

Størrelse: ca. 50 personer

Status: Driftsstøtte fra Kunstrådets idepulje 2009-2011

1. *Hvordan var forholdet hos jer (målt i antal opførelser) mellem egne produktioner, »gæsteproduktioner« (hvor der er plads til prøvetid) og gæsteforestillinger (visning af færdigproducerede forestillinger) – i de sidste to sæsoner? Stiller I teknisk udstyr til rådighed? Tekniker? Lejeudgifter?*

Warehouse 9 kan i et vist omfang stille teknik og personale til rådighed.

Warehouse 9's lokaler må ikke udlejes, alle foranstaltninger og produktioner sker derfor i Warehouse 9's regi. Projekter, som er støttede eller som kan opbygge en økonomi ved billetsalg/bar, betaler en afgift for brug af Warehouse 9's faciliteter.

Warehouse 9 – produktioner 2009

Egne arrangementer: 5

Gæstespil og eksterne grupper, udstillinger og artist's talks: 9

Koncerter – co-produktioner: 13

Events – co-produktioner: 4

Residencies: 1

2. *Hvad er kriteriet for at komme »indenfor« hos jer?*

Har I en formuleret skriftlig målsætning eller »profil« som I styrer efter?

Warehouse 9 har en skriftlig målsætning og der findes en ansøgningsformular. Projekterne bedømmes af et kunstnerisk råd ca. én gang om måneden. I rådet sidder pt: Stuart Lynch, Erik Pold, Gritt Uldall-Jessen og Jørgen Callesen.

3. *Hvordan forstår I området den »ikke-institutionelle (frie eller uafhængige) scenekunst«, og hvordan ser I jeres rolle i den sammenhæng?*

Warehouse 9 er et kunstnerdrevet »live art venue« og ser det som sin opgave at skabe en scene og en kontekst for aktører indenfor det »ikke-institutionelle«, frie eller uafhængige scenekunstmråde. Det sker gennem egne initiativer, gæstespil, et internationalt udvekslingsprogram/festival, div. co-produktioner samt arbejdet i det kunstneriske råd. Warehouse 9 bestræber sig på at alle med indflydelse på den kunstnerisk ledelse og økonomisk prioritering også er udøvende kunstnere.

4. *Har I andre kommentarer eller bemærkninger, som I gerne vil have frem i denne sammenhæng?*

Warehouse 9 søger gennem en aktiv indsats at medvirke til at udvikle nye konventioner og udtryksformer indenfor scenekunst, billedkunst, eksperimenterende musik og beslægtede kunstformer. Dette sker gennem forskellige former for netværk på tværs af etablerede institutionelle grænser – bla

også med inddragelse af forskellige grupperinger, både internationalt og i nærmiljøet, som medvirker til opbygge nye publikum og publikumsrelationer.

Det er vigtigt at understrege at man som institution eller spillested for det »ikke-institutionelle« område må være aktivt opsøgende og netværksskabende.

Det er vigtigt at skabe transparens og synlighed i forbindelse med organisation og beslutningsprocesser i den kunstneriske ledelse og programlægning overfor de forskellige aktører i det udøvende miljø.

Indlæg fra vore kollegiale forbund og samarbejdspartnere:

Januar 2010

Uafhængige Scenekunstnere, projekt "Hvidbog",
i forlængelse af konferencen Creating Conditions, juni 2009.

Spørgsmål til vore kollegiale forbund og samarbejdspartnere:

Hvordan opfatter I feltet »Den professionelle, frie, ikke-institutionelle – scenekunst«?

Har I som forbund/forening beskæftiget jer med området, f.eks. i form af artikler eller workshops, som indsatsområde eller på anden vis?

Har I et indtryk af, hvor mange af jeres medlemmer der har deres primære faglige aktivitet som »ophavs personer«, d.v.s. initiativtagere eller med-initiativtagere til selvstændige ikke-institutionelle projekter?

Har I et indtryk af hvor mange af jeres medlemmer derudover, der har erfaringer fra dette område?

Hvordan ser I det fremtidige scenekunstlandskab?

På vegne af Uafhængige Scenekunstnere
Redaktionsudvalget

Deadline: 1. februar 2010

Hvordan opfatter I feltet »Den professionelle, frie, ikke-institutionelle – scenekunst«?

Først og fremmest som et bredt felt, der dækker scenekunst/optræden/forestilling, der ikke er igangsat af en etableret scene, eller af et etableret teater.

Det er et mangfoldigt felt. På området har vi medlemmer indenfor cirkus, nycirkus, trylle- og børneunderholdning. En mindre del laver cabarets og mindre shows.

Derudover ser vi det endnu bredere, som kunst fra scenen, der ikke er igangsat af en institution. Herunder også musik.

Har I som forbund/forening beskæftiget jer med området, f.eks. i form af artikler eller workshops, som indsatsområde eller på anden vis?

DAF har de sidste to år arbejdet meget for at formidle dansk ny-cirkus: Udgivet katalog, støttet showcase-forestilling, oprettet hjemmeside og database, indsamlet viden og udgivet publikationer, nyhedsbreve og publikationer.

I samarbejde med AFUK og KIT arrangerede vi en konference i 2008.

I 2009 startede vi en række fyraftensmøder for tryllere, der fortsætter ind i 2010.

Derudover arbejder vi løbende for at forbedre, forhandle og rådgive om arbejdsmarkedsvilkår for sceneoptrædende kunstnere.

Har I et indtryk af, hvor mange af jeres medlemmer der har deres primære faglige aktivitet som »ophavspersoner«, d.v.s. initiativtagere eller med-initiativtagere til selvstændige ikke-institutionelle projekter?

I den første kategori vil et bud ville være ca. 50 -100 personer .

Bredt set, hvor musikken inkluderes, er der tale om 1100-1200 personer.

Har I et indtryk af hvor mange af jeres medlemmer derudover, der har erfaringer fra dette område?

100-200 personer. I den brede scenekunstforståelse, alle vore ca. 1500 medlemmer.

Hvordan ser I det fremtidige scenekunstlandskab?

Forhåbentlig en frugtbar vekselvirkning mellem produktioner på de etablerede scener og eksperimenter, udvikling og risikobetonet kunst på det ikke-institutionelle område.

Artistforbundet www.artisten.dk

BørneteaterSammenslutningen

Hvordan opfatter I feltet »Den professionelle, frie, ikke-institutionelle – scenekunst«?

Vi ser den professionelle, ikke-institutionelle scenekunst som en væsentlig del af børneteaterområdet. Den udgør en vigtig del af de erfarne og etablerede små projektteatre og enmandteatre, såvel støttede som ustøttede. Samtidig er området også en vigtig del af børneteaterets vækstlag og det rækker som en gråzone ind i, og grænser op til scenekunstnere, der er i gang med en kunstnerisk uddannelse og til scenekunstnere der ernærer sig i andre brancher men udøver scenekunst.

Der er ingen klar definerbar grænse mellem den professionelle, ikke-institutionelle scenekunst og den institutionelle scenekunst fordi de personer, der opererer mest i den ene gruppe oftest også i mindre og større omfang opererer i den anden gruppe. Enten gennem direkte periodiske ansættelser på institutioner, eller ved at deres forestillinger opføres på institutioner som gæstespil.

Når vi bevidst ikke medtager ordet »frie« i definitionen er det fordi det er et alt for dobbelttydigt ord til at give mening i denne sammenhæng. Modsætningen, nemlig at scenekunstnere der indgår i institutionelle sammenhænge ikke er frie, er et meningsløst udsagn. På samme måde som det er meget diskutabelt om det ingen penge at have er en frihed, eller om frihed netop opnås ved at have mange penge at udøve sin scenekunst for. Opfattelsen afspejler efter vores opfattelse i bedste fald et forældet billede af scenekunstmrådet.

Har I som forbund/forening beskæftiget jer med området, f.eks. i form af artikler eller workshops, som indsatsområde eller på anden vis?

Vi skelner i vores aktiviteter ikke mellem institutionel og ikke institutionel scenekunst, da vi opfatter de mindste medlemsteatre som ikke-institutionelle, selvom de juridisk set er organiseret som foreninger eller selvejende institutioner og dermed er arbejdsgivere. Alle vores aktiviteter dækker derfor også dette område, i hvert fald ifølge den definition, vi har af området. Endelig tilbyder vi også seminarer og kurser til enkeltpersoner, der regelmæssigt er ansat i BTS medlemsteatre.

I øvrigt vil vi henvise til den store Børneteaterredegørelse af Kirsten Dahl, hvor der findes en meget grundig gennemgang af hele børneteaterområdet.

Har I et indtryk af, hvor mange af jeres medlemmer der har deres primære faglige aktivitet som »ophavspersoner«, d.v.s. initiativtagere eller med-initiativtagere til selvstændige ikke-institutionelle projekter?

BTS medlemmer er teatre og ikke enkeltpersoner, så forudsat at ikke-institutionelle projekter også er dem der udøves i f.eks. enmands- og topersonersteatre falder 1/3 af BTS 55 medlemsteatre ind under den kategori, men i mange af de øvrige teatre er det teatrets kunstneriske leder eller ledere der selv er ophavspersoner til alle, eller de fleste forestillinger.

Har I et indtryk af hvor mange af jeres medlemmer derudover, der har erfaringer fra dette område?

Det kan ikke besvares meningsfuldt, da BTS medlemmer er teatre og ikke personer. Vi kommer det ikke nærmere end svaret på foregående spørgsmål.

Hvordan ser I det fremtidige scenekunstlandskab?

Scenekunstmrådet er i konstant forandring, og der er flere samtidige tendenser i gang.

Der er en begyndende nedbrydning af de tidligere næsten uigennemtrængelige mure mellem de store teaterinstitutioner og de små institutioner og enkelte scenekunstpersoner. Tendensen er i gang fra begge sider af muren.

Grænserne mellem den professionelle udøvelse af scenekunst og det pædagogiske område er også i ny udvikling i Danmark. Scenekunstnere har fået bedre mulighed for at forblive i deres profession ved at kombinere deres virke som skabende, med arbejde som formidlere og undervisere.

Generelt har al kunstudøvelse været under øget økonomisk pres under den regering, vi har haft de sidste ni år. Den har konstant og trods eget udsagn, udhulet det offentliges tilskud til og ansvarstagen for at der udøves professionel kunst i Danmark. En tendens der nu har skabt yderligere vanskeligheder fordi den private støtte til kunst er faldende under den økonomiske krise.

Scenekunsten er sat på stand by, mens det såkaldte teaterudvalg arbejder med en rapport om en mulig ny teaterlov, og det må forventes, at vores

område vil blive holdt hen yderligere et til to år mens et egentligt teaterlovs-udarbejdende udvalg arbejder.

På den positive side skal det nævnes, at pres af forskellig art ser ud til at avle modpres også når det gælder viljen til og behovet for at udtrykke sig scenekunstnerisk. Der er flere gode eksempler på fora, hvor ikke-institutionelle scenekunstnere kommer til udtryk.

Børneteatersammenslutningen www.btsam.dk

Danske Dramatikers Forbund

Hvordan opfatter I feltet »Den professionelle, frie, ikke-institutionelle – scenekunst«?

Som på den ene side omfattende en del af dansk teater, der er vigtig som nyskabende og initiativrig, og som på den anden side tit er en diffus størrelse, der kan være svær at få »hold på«, viden om.

Har I som forbund/forening beskæftiget jer med området, f.eks. i form af artikler eller workshops, som indsatsområde eller på anden vis?

Vi har ikke konkret beskæftiget os med det, men nogle af vores medlemmer kommer fra dette område.

Har I et indtryk af, hvor mange af jeres medlemmer, der har deres primære faglige aktivitet som »ophavspersoner«, d.v.s. initiativtagere eller med-initiativtagere til selvstændige ikke-institutionelle projekter?

Nej, desværre, men det er ikke mange.

Har I et indtryk af hvor mange af jeres medlemmer derudover, der har erfaringer fra dette område?

Som ovenfor bemærket mener jeg, at vi fra tid til anden genererer medlemmer fra området, men hvor mange vides ikke.

Hvordan ser I det fremtidige scenekunstlandskab?

... bare sådan kort her til sidst? Det er et stort spørgsmål ... men det er i hvertfald vigtigt, at der er plads til alle, der kommer med talent og passion! Det er derfor vigtigt, at der er muligheder, steder, ressourcer til at arbejde frit med scenekunst – disse muligheder skal vi skabe i samarbejde med et publikum, der skal dyrkes, og ved hjælp af støtte fra staten.

Danske Dramatikers Forbund www.dramatiker.dk

Hvordan opfatter I feltet »Den professionelle, frie, ikke-institutionelle – scenekunst«?

Som den kunst, der falder uden for det etablerede rum. Det med »frie«, har jeg aldrig rigtig forstået. Det er vi alle efter min opfattelse.

Har I som forbund/forening beskæftiget jer med området, f.eks. i form af artikler eller workshops, som indsatsområde eller på anden vis?

Der er, så vidt jeg er orienteret, skrevet om det i vores medlemsblad. Hvad angår overenskomster har vi ikke beskæftiget os med området.

Har I et indtryk af, hvor mange af jeres medlemmer der har deres primære faglige aktivitet som »ophavspersoner«, d.v.s. initiativtagere eller med-initiativtagere til selvstændige ikke-institutionelle projekter?

Det er svært at sige noget entydigt derom. Jeg tror ikke at det er mere end højst 5 procent, der beskæftiger sig primært som ophavspersoner. Men vi har ingen nærmere undersøgelser, der understøtter det.

Har I et indtryk af hvor mange af jeres medlemmer derudover, der har erfaringer fra dette område?

Jeg har heller ikke et entydigt indtryk af dette, men min egen overbevisning er, at det er betydelig flere, måske 30 procent.

Hvordan ser I det fremtidige scenekunstlandskab?

Det er et meget stort spørgsmål. Umiddelbart ser jeg det, som det ser ud i dag, med etablerede og ikke etablerede grupper og scener. Men jeg ser det også bedre økonomisk funderet end nu og med bedre overenskomster over hele linjen.

Dansk Skuespillerforbund www.skuespillerforbundet.dk

De Frie Koreografer

Hvordan opfatter I feltet »Den professionelle, frie, ikke-institutionelle – scenekunst«?

Overordnet opfatter vi det som en essentiel gren af den samlede scenekunst:

Et alternativ til den etablerede og kommercielle scenekunst, der gennem sin eksperimentelle karakter skaber forudsætning for fortsat udvikling af kunstformen. Avantgarden indenfor kunstformen stammer fra den frie scenekunst.

Her er det tilladt at være individuel og smal. Et scenekunstlandskab uden fri scenekunst ville være forødemende for kunstformens mangfoldighed.

Realistisk i dagens DK: meget sporadisk, usammenhængende, tilfældig og i konstant kamp for overlevelse og berettigelse.

Har I som forbund/forening beskæftiget jer med området, f.eks. i form af artikler eller workshops, som indsatsområde eller på anden vis?

Vi har beskæftiget os med relaterede emner specifikt for koreografer. Fx en festival – Fri og Frejdig, et nordisk-baltisk koreografmøde og medlemsarrangementer med fagligt indhold. Stort set alle vores medlemmer er professionelle og bekymrende meget frie og er meget sjældent tilknyttede institutioner eller ansat af andre i fag-relaterede jobs.

Vi har også regelmæssig kontakt med Kunststyrelsen og Scenekunststudvalget for at informere om dansemiljøets ønsker og meninger i forhold til ministeriets arbejde.

Har I et indtryk af, hvor mange af jeres medlemmer der har deres primære faglige aktivitet som »ophavspersoner«, d.v.s. initiativtagere eller med-initiativtagere til selvstændige ikke-institutionelle projekter?

Alle – ca. 40 – er eller har i perioder været ophavspersoner. Vi har dog en del medlemmer, der var mere aktive indenfor faget for nogle år siden og måske er på vej ind i andet arbejde eller som tager en ny uddannelse. Levetiden som initiativtager (som primær aktivitet) er desværre alt for kort og foranderlig.

Økonomisk, vurderer vi, at det måske er 5 personer i foreningen, der har deres primære faglige aktivitet som ophavspersoner, forstået på den måde at deres primære indtægt stammer derfra.

Har I et indtryk af hvor mange af jeres medlemmer derudover, der har erfaringer fra dette område?

Alle – ca. 40.

Hvordan ser I det fremtidige scenekunstlandskab?

Ønsket er flere midler, som kan bruges bedre ved at gå til den kreative produktion og lønninger af kunstnere i stedet for til administration, ved at samkoordinere det administrative arbejde.

Der er helt klart en værdi i at være uafhængig af de store institutioner, men vi har stadig brug for scener, produktionshuse med tilhørende administrationsapparat og midler, der kan give væsentligt bedre arbejdsvilkår til vores felt

og dermed give os ro til at fokusere på den kunstneriske proces. Der er også behov for mange flere residencies forskellige steder i landet.

Realistisk lige nu er mulighederne meget begrænsede ved den desperate mangel på 'frie' spillesteder. Til gengæld har det udmøntet sig i mere solidaritet scenekunstnere imellem, og det er meget positivt.

De Frie Koreografer www.defriekoreografer.dk

Foreningen af Danske Dramaturger

Hvordan opfatter I feltet »Den professionelle, frie, ikke-institutionelle – scenekunst«?

Forstår ikke helt spørgsmålet? Men tænker på performance teater, danseforestillinger, site specific forestillinger, postdramatisk teater – kort sagt alt det der ikke ligger inden for det traditionelle klassiske dramatiske tale teater.

Tænker også på andre arbejdsmetoder end institutionsteatrets – som devising fx.

Har I som forbund/forening beskæftiget jer med området, f.eks. i form af artikler eller workshops, som indsatsområde eller på anden vis?

Ja, vi har holdt et fyraftensmøde med Daniel Wetzel fra Rimini Protokoll i januar 2010. Som forbund ellers ikke, men som enkeltpersoner, ja. To af dramaturgerne i bestyrelsen arbejder løbende inden for området.

Har I et indtryk af, hvor mange af jeres medlemmer der har deres primære faglige aktivitet som »ophavspersoner«, d.v.s. initiativtagere eller med-initiativtagere til selvstændige ikke-institutionelle projekter?

Tror det ligger på omkring 8 stk ud af 50 – men det er et gæt. Tror det primært er dem, der også er organiseret i Uafhængige Scenekunstnere.

Har I et indtryk af hvor mange af jeres medlemmer derudover, der har erfaringer fra dette område?

Nej ikke på nuværende tidspunkt.

Hvordan ser I det fremtidige scenekunstlandskab?

Hvordan vi tror det vil blive, eller hvordan vi håber det vil blive?

Vi oplever, at mange af de tendenser der opstår i det uafhængige miljø langsomt bliver indoptaget af institutionsteatrene, og synes ikke, det er en dårlig bevægelse, men tværtimod en nødvendig bevægelse, hvis teatret skal forny sig og følge med ind i det nye årtusind. Men der er selvfølgelig uhyggelig stor mangel på en åben scene i københavn og en international teater-danse festival ud over KIT ville heller ikke være af vejen. Vi trænger også til en teaterskole, der uddanner inden for området.

Er overbevist om, at man ikke kan slå et vækstlag eller eksperimenterende teater i stykker. Det vil altid findes også i et fremtidigt teaterlandskab – men kvaliteten af det, der bliver produceret og den samfundsmæssige indflydelse afhænger selvfølgelig af støttekronerne.

Foreningen af Danske Dramaturger www.dramaturgnet.dk

Foreningen af Danske Sceneinstruktører

Hvordan opfatter I feltet »Den professionelle, frie, ikke-institutionelle – scenekunst«?

Vi opfatter »Den professionelle, frie, ikke-institutionelle scenekunst« som yderst vigtig for det samlede danske teaterbillede, på samme måde, som vi betragter den øvrige professionelle, frie scenekunst som vigtig.

Vi interesserer os ikke i så høj grad for, hvor scenekunsten bliver skabt – blot at det sker under gode vilkår for det kreative arbejde. Og helst naturligvis med gode resultater. Vores medlemmer er i høj grad en del af dette frie felt og lang de fleste af os arbejder ofte på åbne scener i små, ofte selvtablerede grupper.

Har I som forbund/forening beskæftiget jer med området, f.eks. i form af artikler eller workshops, som indsatsområde eller på anden vis?

Vi beskæftiger os løbende med vores medlemmers og scenekunstens vilkår og har netop i forbindelse med omstruktureringer i teaterbilledet lagt vægt på muligheden for, at scenekunsterne kan arbejde frit og kreativt – og at de har adgang til spillesteder, hvor de – mere selvstændigt – kan udforske deres arbejde. Fx ved muligheden for »gæstespil« på etablerede scener og på åbne scener og i alternative rum.

Har I et indtryk af, hvor mange af jeres medlemmer, der har deres primære faglige aktivitet som »ophavs personer«, d.v.s. initiativtagere eller med-initiativtagere til selvstændige ikke-institutionelle projekter?

Vores indtryk er ca. 80 procent.

Har I et indtryk af hvor mange af jeres medlemmer derudover, der har erfaringer fra dette område?

Vores indtryk er alle, altså 100 procent.

Hvordan ser I det fremtidige scenekunstlandskab?

Vi ønsker en tilfredsstillende balance mellem såkaldt etableret scenekunst og fri og mere risikovillig scenekunst. Vi ser det som vigtigt, at begge former tilgodeses, da begge er en vigtig del af den samlede balance. Vi er afhængig af den eksperimenterende, banebrydende kunst, for at vi som scenekunstnere kan udvikle os og søge nye veje. Vi mener, at begge områder er trængt i øjeblikket, og at det derfor er vigtigt, at den ene form ikke overlever på bekostning af den anden – bredde er essentielt.

Foreningen af Danske Sceneinstruktører www.stagedirectors.dk

Sammenslutningen af Danske Scenografer

Hvordan opfatter I feltet »Den professionelle, frie, ikke-institutionelle – scenekunst«?

Feltet har et stort potentiale i forhold til multidisciplinære og tvær- og interkulturelle manifestationer. Det entreprenøse aspekt ved feltet – altså kunstnerne som ophavspersoner og også ofte som direkte organisatorer og realisatorer – er et vilkår, som indebærer både risiko og udbytte. Risikoen i forhold til den enkeltes begrænsede mulighed for finansiering, måske med privatøkonomiske konsekvenser. Og udbytte i forhold til ejerskab og engagement i forhold til produktet. Feltets økonomiske vilkår minder om billedkunstnerens, men måske endda mere risikabelt da der ikke nødvendigvis opstår et værk som kan sælges. Dog har feltet et økonomisk potentiale i forhold til udvikling af projektet o.lign som så kan tilbydes institutioner og/ell. private aftagere.

Har I som forbund/forening beskæftiget jer med området, f.eks. i form af artikler eller workshops, som indsatsområde eller på anden vis?

Sammenslutningen af Danske Scenografer har i fagbladet 1:25 haft en del tematiske numre hvoriblandt også scenografen som projektudvikler har været belyst. Området er et af de mange, som betegnes som »gråzoner« indenfor faget. Vi er også opmærksomme på, at bl.a. scenografiuddannelsen ved Statens Teaterskole i forskellige perioder har tilbudt de studerende mulighed for at virke som entreprenører, ved selvstændige (devisede) projekter.

Har I et indtryk af, hvor mange af jeres medlemmer, der har deres primære faglige aktivitet som »ophavspersoner«, d.v.s. initiativtagere eller med-initiativtagere til selvstændige ikke-institutionelle projekter?

Vi har ikke nogen opgørelse over dette. Det typiske er nok at medlemmerne, der beskæftiger sig med projekter af denne type, også har mere konventionelle scenografengagementer i ny og næ.

Har I et indtryk af hvor mange af jeres medlemmer derudover, der har erfaringer fra dette område?

Se ovenfor.

Hvordan ser I det fremtidige scenekunstlandskab?

Det område som Uafhængige Scenekunstnere dækker vil blive et udviklingsfelt i de kommende år. Derfor er det nødvendigt at området styrkes i forhold til uddannelse, etablering/udbygning af statslig finansieringsmulighed, samt etablering af visningsmuligheder af typen åbne scener.

Sammenslutningen af Danske Scenografer www.scenograf.dk

Strukturelle og økonomiske forhold omkring det frie scenekunsthelt

Hvordan er scenekunstens frie felt stillet økonomisk?

Ud fra de oplysninger, som står til rådighed for offentligheden, kan dette spørgsmål ikke besvares klart. I det følgende ser vi derfor kort på tilgange som kunstnerisk ligestilling, statistiske problemstillinger, professionalitetsbegrebet, samt produktions-metoder. Herefter lader vi det siddende scenekunstudvalg komme til orde gennem deres forskellige kommentarer ved hoveduddelinger o.a.

I Stig Jarls artikel i denne »Rå Hvidbog« er der bud på de forudsætninger, der må være opfyldte, før man kan besvare spørgsmålet om de økonomiske forhold tilfredsstillende.

Ser man på Kulturministeriets »Faktuel redegørelse om teatersituationen i Danmark 2004/2005-2007/2008«, udgivet 2009 (herefter benævnt »FT09«), skal det vi her har kaldt »frie eller uafhængige, ikke institutionelle scenekunstnere« findes *både* blandt de kategorier, som FT09 kalder projektteatre, danseteatre samt børneteatre, og i forbindelse med egnsteatre og små storbyteatre. Vi skal ikke udelukke, at en enkelt kunstner eller en forestilling eller to dukker op i landsdelsscenernes og Det Kongelige Teaters regi.

Derfor vil dette afsnit ikke indeholde noget afgørende nyt, men alene forholde sig til nogle få kendsgerninger, som vi har kunnet støve op undervejs, samt til nogle temaer, som spiller med i sammenhængen.

Det er muligt, at der kan findes tilgængelige materialer og undersøgelser. Men problemet med at finde relevante og sammenlignelige tal begynder jo – som Stig Jarl påpeger – med at definere dette »Scenekunstens frie felt«

Kunstnerisk ligestilling

I forlængelse af FT09 peger Professor Jørn Langsted ved Institut for Dramaturgi ved Århus Universitet i sin faste klumme i Børneteateravisen.dk (maj 2009) på de urimelige uligheder, der hersker indenfor det offentlige støttesystem.

Langsted henviser til undersøgelsens diagrammer, som viser, at afviklingen af en opførelse ved Det Kongelige Teater koster 20 gange så meget, og at tilskuddet målt pr. tilskuer er tre gange så stort, som ved et af de små storbyteatre.

Imidlertid foretrækker Langsted at måle dette forhold på produktet, dvs. forestillingen eller opsætningen. Han skriver:

«I sæson 2007-08 var situationen i dansk teater den, at egnsteatre, små storbyteatre og projektteatre laver en opsætning for en offentlig støtte på knap 1 mio.kr. Andre bruger ca. 3½ mio.kr. pr. opsætning i offentlig støtte. Det er de store turnéteatre og Københavns Teater. Landsdelsscenerne bruger godt 5 mio.kr. i offentlig støtte pr. opsætning. Og Det kongelige Teater bruger 9 mio.kr. i offentlig støtte pr. opsætning.

Igen ser vi ulighederne i produktionsbetingelserne illustreret. Denne gang måske på en mere teaterrelevant måde. Problemet i det her er, at når vi ser på teatret som publikum, som anmeldere og som teaterpolitikere, så kræver vi den samme kvalitet hele raden rundt, uanset om det offentlige har støttet

produktionen med 900.000 kr. eller med det 10-dobbelte. Vi siger jo ikke, at dem med den 10-dobbelte støtte pr. produktion, skal lave 10 gange så kvalitetsprægede forestillinger. Eller hvis vi siger det, så er det at stikke os selv blå i øjnene. Kvalitet er et generelt krav til offentligt støttet teater, og al erfaring lærer os, at som teaterkunsten er nu, så kan kvalitet dukke op alle mulige underlige steder. Det kan være i et projektteater i tredje baggård. Det kan være i et egnsteater i Haderslev. Det kan være i et lille storbyteater i første baggård i Århus. Eller det kan såmænd også være på Det Kgl. Teater i

København. Pointen er, at kvaliteten ikke følger den offentlige støttes størrelse. Sådan er virkeligheden, og det er der ikke rigtig noget at gøre ved.

Det, der er noget at gøre ved, er imidlertid de muligheder, vi gennem offentlig støtte giver for teaterproduktion. Uden at forfalde til ligemageri på en dum og firkantet måde kan man godt ønske sig, at teaterpolitikken i langt højere grad har de til himlen råbende urimelige forskelle i produktions-, arbejds- og præsentationsbetingelser i dansk teater som grundlag for forandringsønsker. At man altså først og fremmest satser på at forbedre situationen for de teatertyper, der har de ringeste produktionsvilkår, og ikke på at gøre produktionsvilkårene bedre og bedre for de mere velaflagte, og dermed gøre ulighederne større.

Vi lever med et teatersystem fra engang i 1800-tallet. Det bør der gøres op med, det bør rettes mere mod kunst og mindre mod traditionalitet.«

Genreoverskridende statistik

Definitionen af hvem der hører til i dette felt af »fri scenekunst« må også forholde sig kritisk og produktivt til de genrer og kategorier, som støtteordninger og statistik arbejder med. Her har scenekunstnernes interesseorganisationer og teatrene også et ansvar for at sikre, at feltets aktiviteter fremgår af de tilgængelige databaser og indrapporteres til Danmarks Statistik.

Det kan imidlertid være svært for den frie scenekunst, hvis værker i vidt omfang karakteriseres som fx. »genreoverskridende« og »tværæstetiske«. I hvilken kategori i statistikernes system lander man meningsfuldt en given forestilling?

Når man indrapporterer sin forestilling til www.tereba.dk, lægges den samtidig ud på www.kultunaut.dk, ifølge Tereba »Danmarks største kulturkalender«. Her vil en stor del af den frie scenekunsts forestillinger være svære at identificere under de kategorier, som Kultunaut tilbyder. De forsvinder måske under kategorierne »anden forestilling«. Som eksempel –

Big Wheel Café. Buddha møder Chuck Norris. Krops-teater. Aldersgruppe: Fra 14 år. Varighed: 75 min. uden pause. Arrangeret af Teater Neander www.neander.dk

Denne forestilling med bl.a. Kristján Ingimarsón – en scenekunstner med flere Reumert-nomineringer bag sig – optræder her i en broget buket af sangkor, amatørgrupper og rundvisninger på det nye skuespilhus.

I andre sammenhænge bruges kategorien »performance«. Det kan man se som et fremskridt. Men når det sker uden skelen til performancekunstens historie indenfor scenekunst og billedkunst, og uden forbindelse til de begreber, der benyttes i udlandet, vil også denne betegnelse ende som en samlebetegnelse.

Opgaven er – i alles interesse - at finde relevante betegnelser for denne frie scenekunsts forskellige produktioner, sådan at statistikken bliver meningsfuld. Og ikke mindst vil også det publikum, som ikke har forhåndsviden om fx. Neander, kunne finde frem til disse forestillinger, fx. på »Danmarks største kulturkalender«.

Professionalitet

Det genreoverskridende og tværæstetiske element rejser – som Stig Jarl anfører – spørgsmålet om at definere professionalitet.

Scenekunstudvalget definerer i september 2006 begrebet således:

«For at en forestilling kan betegnes som »professionel« kræves at forestillingens instruktør/ scenograf/ koreograf samt en væsentlig del af de medvirkende er professionelle i kraft af

- en scenekunsthøgskoleuddannelse på en af staten anerkendt uddannelsesinstitution eller tilsvarende international uddannelsesinstitution
- en professionel karriere inden for scenekunst

For at en forestilling skal kunne anses for scenekunst skal forestillingen være baseret på et samlende kunstnerisk koncept.

Forestillinger af skuespil, musikdramatik, dans og performance på et professionelt kunstnerisk kvalitetsniveau falder normalt inden for begrebet »scenekunst«.

Hvis formålet er didaktisk/pædagogisk falder det normalt uden for begrebet professionel scenekunst.

Men spørgsmålet om, hvad der er scenekunst kan ikke afgøres ud fra en genremæssig afgrænsning alene. Udvalget kan betragte enhver forestilling (uanset genre) som scenekunst, hvis den efter sin karakter og sin kvalitet på et kunstnerisk professionelt niveau kan bidrage til scenekunstens udvikling i Danmark.

Som det fremgår, er definitionen åben i forhold til, at det siddende scenekunstudvalg selv kan anlægge en vurdering af en forestillings scenekunstneriske professionalitet. Der er heller ingen krav om, at scenekunst som sådan skal finde sted på »en scene«, i modsætning til f.eks. »site-specific«.

Når temaet berøres her er det derfor alene for at pointere, at scenekunstens udvikling har bevirket, at ny scenekunstnerisk professionalitet opstår, ikke blot fordi de traditionelle scenekunstgenrer overskrides og blandes, men også fordi der udvikles nye scenekunstneriske tiltag og udgangspunkter, f.eks. omkring

programmering af computergrafisk scenografi, performance animation, og ved at andre professioner, f.eks. billedkunstnere, udvikler scenekunst. Professionaliteten kan altså være placeret i nogle andre scenekunstneriske fagligheder end dem, vi er vant til og uddanner til i Danmark. Som en konsekvens heraf kan det være svært at se og anerkende dem på lige fod med de kendte fagligheder.

Det betyder noget for de professionelle uddannelser i Danmark. Ligesom statistikken, støtteordningerne og publikumsformidlingen tenderer de til at hænge fast i forældede og dermed indsnævrende genrebetegnelser, der ikke yder de nyere æstetiske udtryksformer retfærdighed. Resultatet er en manglende erkendelse af deres særkender og mangel på tidssvarende rammer for produktion og afsætning. Som både Ditte Maria Bjerg bemærkede det under Creating Conditions og Jesper de Neergaard i nærværende artikel om Entré Scenen, så vil en stor del af publikum faktisk gerne opleve de nyeste trans-mediale udtryk. Hvis scenekunstens afsætningsplatforme ikke er opdaterede, bliver samtidsudtrykkene sværere at finde – også fordi det notorisk ikke er her de store pr-budgetter er. Det interesserede publikum søger i stedet til f.eks billedkunsten, og møder der de udtryk, som er mere fremme i skoene.

Produktionsmetoder

Dette tema tages op her, fordi alle støttesystemer og fælles formidlingssystemer er tilpassede institutionsteatrets traditionelle produktionsmønstre. Tendensen i det frie scenekunsthelt går i retning af andre produktionsmåder. Indtil egentlige

undersøgelser foreligger, kan der blot peges på indikationer som: En generelt længere research- og udviklingsperiode, laboratorieagtige forløb med brug af prøvepublikum, »devising« af ikke blot tekst, men af samtlige mulige udtryksformer, og et manus/drejebog som resultat af en prøveproces, ikke som udgangspunkt for den. Begrebet »ny dansk dramatik«, som almindeligvis opfattes som en nyskreven dramatisk tekst, får her et andet indhold, idet dramatiske tekster ikke ses som et definerende udgangspunkt, men som et udtryksmiddel på linie med andre i en »ligestillende dramaturgi«.

Disse produktionsmåder er ikke ukendte for institutionsteatrene, selv om de nok ikke er de mest dominerende. Disse teatres mere sikrede økonomi kan tænkes at tillade en vis fleksibilitet i forhold til planlægning og ressourceforbrug, og dermed også for produktionsmåden. Men for den frie scenekunst er spørgsmålet om anerkendelse af produktionsmåden eksistentielt f.eks. i forhold til støtteperioder, støttemidlers frigørelse og aflæggelse af regnskab.

Udtalelser fra Kunstrådets scenekunstudvalg

Som afslutning på dette blik på struktur og økonomi inden for det frie felt, kommer følgende relevante klip fra www.kunst.dk. En nærmere analyse af tallene er uden for denne materialesamlings rammer.

Vi kan kun ved en smule talbehandling sandsynliggøre, at de økonomiske midler er blevet beskåret, mens den kunstneriske kreativitet er en mere konstant størrelse.

20. dec. 2007 – Hoveduddelingen i sæson 2008-2009

Udvalget har samlet til hele hoveduddelingen modtaget 359 ansøgninger for i alt 347,7 mio. kr. og har imødekommet 108 ansøgninger og i alt ydet tilskud for 71,8 mio. kr.

Ca. 1/3 af ansøgerne fik i gennemsnit 2/3 af, hvad de havde søgt om.

Bevillingen på 71,8 mio svarer til ca 2% af det ansøgte beløb.

Formanden for Kunstrådets Scenekunstudvalg Mikkell Harder Munck-Hansen udtaler:

Kunstrådets Scenekunstudvalg har modtaget utroligt mange kvalificerede ansøgninger. Vi har valgt udelukkende at yde étårige driftsbevillinger i år, fordi det giver os god mulighed for at få et overblik over området inden vi laver den hårde prioritering, som flerårige bevillinger kræver.

11. dec. 2008 – Hoveduddelingen for sæson 2009/2010

Udvalget har samlet til hele hoveduddelingen modtaget 329 ansøgninger for i alt 491.475.331 kroner 96 ansøgninger er imødekommet og der er i alt ydet tilskud for 76.092.000 kroner.

Knap 1/3 af ansøgerne fik i gennemsnit knap 2/3 af, hvad de havde søgt om. Bevillingen på 76,1 mio. svarer til ca. 1,5% af det ansøgte beløb.

Formanden for Kunstrådets Scenekunstudvalg Mikkel Harder Munck-Hansen udtaler:

Vi har igennem denne hoveduddeling været optagede af at sikre kontinuitet hos etablerede grupper og teatre og samtidig give så mange af de nye lovende ansøgere en chance. Vi har i år valgt at yde udvalgte teatre flerårige bevillinger for at forbedre teatrenes muligheder for at langtidspanlægge.

I 2009 er der ingen »hoveduddeling«, tallene kan ikke umiddelbart sammenlignes.

14. sept. 2009 – Midler til voksenområdet i sæson 2010/11 slår ikke til.

Formanden for Kunstrådets Scenekunstudvalg Mikkel Harder Munck-Hansen udtaler:

»Ærgrelsen over de mange uberettigede afslag, fylder mere end glæden over de få, der modtager støtte. Udvalget må derfor understrege vigtigheden af, at der skabes en vision for en ny dansk scenekunstlov, og at man får skabt bedre betingelser for udviklingen af scenekunsten. Kunstformen udvikler sig i dag på nye måder – det ser vi i ansøgningerne – og skal dansk voksen-scenekunst være med på internationalt plan, så skal rammerne for kunstnerisk udvikling ændres betydeligt i de kommende år. Vi ser derfor med spænding frem til de tanker, der kommer fra kulturministerens arbejdsgruppe om en ny teaterlov og glæder os til at bidrage til debatten om fremtidens scenekunst.«

Et modsætningsfyldt område

Vi er ikke blinde for det modsætningsfyldte billede, der oprulles.

For det første ser vi, at samtidig med at de frie scenekunstnere hævder, at de udøver en ikke-institutionsbaseret scenekunst, så ønsker de sig "åbne scener". Sådanne scener kan – med al respekt – næppe kategoriseres som andet end institutioner – omend af en anden karakter end de i Danmark almindeligt kendte scenekunstinstitutioner.

For det andet er scenekunstnere som sådan jo hverken mere eller mindre "frie" eller "uafhængige" end andre borgere i dette land.

For det tredje fremgår det, at dette frie felt hviler på den enkelte kunstners eller kunstnergruppes selvorganisering, som ofte finansieres på skiftende måder. Men alligevel er disse kunstnere også at finde på institutionernes scener, og som Lisa Lucassen sagde under Creating Conditions om tyske forhold: Det er af og til svært at afgøre, om teatret gør de gæstende kunstnere en tjeneste, eller om det er omvendt.

Sådan som US definerer det, forenes scenekunstnerne i det frie, professionelle felt af deres produktionsvilkår. Som beskrevet i det foregående afsnit adskiller produktionsformer og arbejdsmetoder i det frie felt sig ofte radikalt fra produktionsformerne i de institutionelle sammenhænge. Men de æstetiske udtryk, som skabes i dette felt, er til gengæld yderst forskelligartede og svære at beskrive entydigt.

I denne "Rå Hvidbog" har vi brugt betegnelser som genreoverskridende, tværaestetisk og ikke-tekstbaseret. Man kan tilføje karakteristika som "marginal" eller "in-between", dramaturgiske begreber som rhizomatisk

eller ligestillende dramaturgi. Eller man kan bruge et karakteristika som "post-dramatisk", hvor de æstetiske udtryk ses i forhold til den europæiske dramatrædition, der går tilbage til Aristoteles, 300 år før vor tidsregning. De fleste af disse betegnelser er karakteriseret ved et mere eller mindre udtalt "ikke": – de siger noget om, hvad disse scenekunstformer *ikke* er, men meget lidt om hvad de er.

Inden for det frie felt finder vi altså *alle* scenekunstens former og genrer, og som vi ser det, er der mange scener, som er "åbne" overfor det tekstbaserede teater, også i dets nyere udtryksformer. Det, der karakteriserer de former, som mangler udfoldelsesmuligheder, er f.eks. en respektløs udvidelse af teaterbegrebet, fysisk og visuelt bårne udtryk og tilgange til kontekst, tilskuerrelation, arbejdsproces og spillestil, der sprænger en black box. Disse træk kan måske siges at være dominerende for det frie felt, og de sætter i høj grad normer for og former vores opfattelse af den frie scenekunst. Og det er disse former, som i særlig grad har brug for scener og opdaterede strukturer.

Som nævnt i det foregående afsnit er der interesse hos publikum, måske fordi det modsætningsfyldte og grænseafsøgende spejler en tendens i den livsform, som menneskene har udviklet op til det 21. århundrede. Men hos bevilligende og besluttende myndigheder – og i en vis udstrækning i de kollegiale miljøer – er der endnu ikke nogen klar bevidsthed om de særkender, som definerer disse samtidige former for scenekunst.

Varige værdier og mangfoldighed

Den nyudnævnte kulturminister Per Stig Møller siger i Politiken 24. februar 2010:

”Vi er et lille sprogområde og et lille kulturpublikum, så vi er nødt til at kunne støtte og styrke det, som kan have varig værdi. Problemet er så at finde det, men det har vi alle mulige råd og styrelser til. Men hvis ikke vi gør noget for at opflaske det, der har varig værdi, er der ingen andre der gør det.”

Scenekunsten kan karakteriseres på mange måder, men uanset dens æstetiske udtryk er dens absolutte særkende, at den ikke er “varig”. Den er en flygtig her-og-nu oplevelse, som forudsætter kunstnerens og publikums samtidige tilstedeværelse. Dramatikerens værk kan siges at repræsentere en varig værdi for det tekstbaserede teater, men scenekunst er ikke længere – eller var aldrig? – kun dramatikerens kunst.

Hvorfor skal denne flygtige kunstart støttes? Hvorfor skal specielt dette felt eller denne art, hjælpes, som end ikke har et ordentligt navn, men må klare sig med “ikke-navne”, som end ikke fastholder den varighed, der måtte ligge i dramatikerens tekst, og som tilsyneladende udmærker sig ved hele tiden at afsøge og forsøgsvis sprænge nye grænser?

Vores svar er, at det er nødvendigt for mennesker til stadighed at føle og erkende deres eksistens i tid og rum – stedet og nuet. Det er denne

erkendelse, som scenekunsten kan fremme. I den forstand er scenekunsten i alle sine forskellige former “varig”, fordi vi som mennesker konstant trækkes med af vore forestillinger og må minde os selv om dette “her og nu”. Derfor har alle menneskelige kulturer, som vi kender til, haft en eller anden form for udtryk, vi kunne kalde scenekunst.

Det frie felts scenekunst spejler i al sin grænsesøgende diversitet det moderne menneskes fragmenterede, modsætningsfyldte og skrøbelige tilværelse. Og netop modsætningerne mener vi, at det er vigtigt at give plads til: De konstruktive brydningsflader og den mangfoldighed og forskellighed, som kræver, at evnen til at indleve sig trænes og holdes ved lige.

Det forhold, at Danmark er et lille kulturområde kan i sig selv medføre en tendens til at begrænse armbevægelserne, og det kan gøre, at mangfoldigheden får det svært. Til gengæld er et lille land eller kulturområde måske bedre til at overskue sin mangfoldighed og sine muligheder. Den opgave vi stiller beslutningstagerne er ikke så uoverskuelig: Det er ikke længere hverken korrekt, tidssvarende eller produktivt at anskue det frie felt som der, hvor morgendagens mere etablerede kunstnere *kommer fra*. Måske er det i dette fluktuerende felt, at det er sjovt at *være*?

Som Tove Bratten sagde i sit indlæg under Creating Conditions:

”We have a strong independent field in Norway due to this artistic pressure, and not because we lack enough places of employment in the established institutions.”

Men – som Lisa Lucassen fra She She Pop uddybede sin virkelighed:

”It’s hard to create safe structures and ensure that we can stay where we believe that we belong: In the non-institutional sphere.”

Landkort, landskab og mangfoldighed

Man kan indvende, at “fri” eller “uafhængig” er sære ordvalg, når man gerne vil optages i systemet. Men den indvending beror på en misforståelse. Det handler ikke om optagelse i systemet, for både medlemmerne af US og de øvrige aktører i det professionelle, frie felt *er* allerede en del af systemet. Ikke blot af det store samfundssystem fx i form af skattekroner, der går til kunsten. Men også allerede en del af scenekunstens systemer og strukturer. Problemet er, at disse systemer og strukturer er ude af takt med den virkelighed, der findes lige nu. Med en omskrivning af en af teatermanden Ingemar Lindhs yndede metaforer (om teori og praksis i forhold til kort og terræn): Landkortet afspejler ikke længere det aktuelle landskab.

Der er brug for strukturændringer i lovgivning og økonomiske systemer. Der er brug for en *konsekvensfyldt* erkendelse af, at der findes en professionel virkelighed udenfor, imellem og i flus med de eksisterende institutioner. Den scenekunstneriske virkelighed er ikke længere hierarkisk indrettet med een retning for bevægelse; bevægelserne i dag sker horisontalt, i overlappende felter, i netværk. Eller med et andet ord: Rhizomatisk ...

Det er næppe ond vilje hos politikere og embedspersoner, de mennesker, som vi kalder “beslutningstagerne”. Den forståelse og anerkendelse af det

professionelle, frie felt, som der er brug for, kræver et fundament. Dette fundament kan kun skabes ved at vi får en tilbundsgående undersøgelse af feltet: Opkvalificering af terminologi, dialog og beslutningsgrundlag – og dermed mulighed for at anerkende feltet i sin egen ret. Med denne “Rå Hvidbog” ønsker vi at give et wake-up-call til beslutningstagerne: Vi skriver 2010 og scenekunstens fremtid er hverken garanteret ved eksisterende institutioner, eller ved at institutionalisere det, der i dag er “frit”. Der må radikale omstruktureringer til, hvis landkortet skal bringes til at passe med det faktiske aktuelle og mangfoldige landskab, og være en brugbar vejviser for fremtiden.

Krav til en ny lovgivning

At leve med mangfoldighed og forskellighed skal trænes hver dag. Det kræver ikke kun passiv tolerance, men aktiv nysgerrighed og åbenhed, som kan bevirke, at mangfoldigheden og forskelligheden bliver til en ressource.

Dette gælder ikke kun i forbindelse med generelle samfundsmæssige forhold, men også indenfor (scene)kunstens felter – både i forbindelse med dens æstetiske udtryk og de forskellige måder, rammerne er struktureret på.

Men en af konsekvenserne af besparelser er ofte centraliseringer – som igen medfører at færre personer har den medindflydelse, der præger et givent område. Færre øjne, der ser, færre øren, der hører og færre typer holdninger, der bliver udfordret. Alt i alt mindre nuanceret input til de beslutninger som få personer tager på vegne af et større kollektiv – samfundet eller scenekunsten. Mangfoldigheden og forskelligheden begrænses eller afskaffes.

En fremtidssikret lovgivning for scenekunsten må rumme mulighed for langt flere måder at strukturere på – i forbindelse med arbejdsformer, støtte,

organisationsmodeller, huse, og almen fleksibilitet imellem disse størrelser. For slet ikke at tale om strukturerne for afsætning.

I det følgende opsummerer vi nogle punkter, som er væsentlige for at igangsætte den nødvendige udvikling af scenekunstmrådets strukturer, så det frie felt kan få lige så gode betingelser som sine kollegiale miljøer.

Som man råber i skoven

Vi har påpeget hvordan en væsentlig del af den scenekunst, som opstår i det frie felt, unddrager sig de kategorier, som både lovgivning og statistik i dag benytter. Dermed er et væsentligt element i scenekunsten usynligt. Hvad angår børneteaters mangfoldighed er denne "usynlighed" nu modvirket ved den undersøgelse, vi nævnte i forordet, og som symptomatisk hedder "Danmarks skjulte teaterskat". På samme måde som "børneteater" bliver en samlebetegnelse for vidt forskellige genrer, som kun har det til fælles at de henvender sig til børn, bliver statistikkens "andet" eller "performance" til en opsamling af en væsentlig del af den frie scenekunsts meget forskelligartede produktioner. Statistikken af i dag er derfor ubrugelig, når man vil undersøge det frie felts former og genrer. Som eksempel på en usynlig kunstart kan man se på animationsteatret/ dukketeatret, som ikke er nævnt i statistikkens kategorier - heller ikke selv om "dukketeater for voksne" er gået hen og blevet en ganske seriøs kategori i de senere års danske sceneudbud.

Professionalitet og uddannelse

Men det frie felt er kommet for at blive, og som Stig Jarl påpeger, er det heller ikke ubetinget nogen ny situation i scenekunstens lange historie.

Derfor er det måske heller ikke nogen dårlig idé at kalde feltet for "frit" - i den betydning, at de scenekunstnere, som arbejder indenfor feltet, føler sig frie til at afprøve nye muligheder og ikke føler sig bundet af de genrer og konventioner, som er gældende i deres samtid.

De frie felts scenekunstnere er professionelle i den betydning, at de har uddannet sig inden for feltet, finder midler til deres arbejde, og har en professionel, dedikeret tilgang til deres virke. Det er der, de vil være, som Lucassen udtrykker det. De respekterer deres kolleger inden for de mere kendte genrer, og vil selv respekteres og anerkendes på lige fod. Uden det frie felts stadige afsøgning af nye muligheder ville de store traditionelle teaterinstitutioner med deres forpligtelser og resultatkontrakter være i risiko for at stivne i konventionerne. Det frie felt kan kaldes udviklingsafdelingen i den globale tidsalders scenekunstneriske virksomhed. Også denne "udviklingsafdeling" har sit eget "vækstlag" i betydningen "nye unge kræfter". Men mens Danmark har oprettet tidssvarende filmkunstneriske uddannelser og også har fået en uddannelse indenfor moderne dans, er det fortsat sådan, at der ikke findes noget statsligt alternativ til de mere traditionelle skuespilskoler, sådan som man fx har det i Finland og Norge. Udefra set har Danmark en skuespilleruddannelse, i form af tre ens skoler, og man må til udlandet, hvis man ønsker sig en uddannelse i en anden scenekunstnerisk retning.

De nye unge kræfter, som efter endt uddannelse i udlandet forsøger sig med nyere udtryk, skal derfor støttes og fremfor alt tilskyndes til at producere i Danmark, for at sikre, at det frie felt forbliver aktivt, professionelt og i en konstant afsøgning af nye grænser. Også scenekunstnere inden for det frie felt løber risikoen for at stivne i deres egne former og konventioner.

Tre hovedopgaver

Formålet med denne »Rå Hvidbog« er – som vi skrev i indledningen – at skabe en platform for informationsformidlingen om dette scenekunstmråde, og at etablere en kvalificeret dialog – bl.a. med den kommende rapport fra Teaterudvalget – og på sigt forbedre områdets produktionsvilkår.

Materialesamlingens bidrag peger hen mod den aktuelle nødvendighed af at blande sig i hvordan den nye teaterlov bliver udformet, og hen mod den praktiske nødvendighed af at arbejde for en bedre statistisk belysning af området. US' kommende samarbejde med Danmark Statistik er blot et skridt i retning af at få den fremtidige statistik til at afspejle virkeligheden mere reelt og må forventes at få konsekvenser for hvilke svar, der lyder i skoven. Scenekunstnere fra det frie felt ønsker en løbende debat om kunstsyn og kunstoplevelse, og man kan også meget aktuelt spørge, hvordan man definerer og skaber forudsætninger for kunst af "varig" værdi.

Bidragene bekræfter os i, at der er tre hovedopgaver:

- Den første er at igangsætte den nødvendige, videnskabelige undersøgelse af feltet. Vi forsøger her at kickstarte processen, og den vil få yderligere styrke gennem de tiltag, som komiteen »Scenekunstnere Uden Scene« planlægger.

- Den anden er at få inspireret studerende fra relevante institutter i Danmark til at ryste øren og øjne fri af støvet fra forældede dogmer og genrer og begynde en undersøgelse af det frie felt. Ønsket er, at de mange forskellige æstetiske udtryk i feltet kan slippe ud af samlebetegnelserne og blive defineret positivt i forhold til hvad de er, og ikke i forhold til hvad de ikke er.

At løse dette beskrivelsesproblem er i høj grad en opgave for forskningen, måske især den forskning, som benævnes »practice-based research«.

- Det tredje er at få forklaret offentligheden, politikerne og de bevilligende myndigheder, at det er nødvendigt at lytte nu og at gøre de senere års nedskæringer, lukninger og forringelser gode igen. Der er brug for en åben scene og et produktionshus i landets hovedstad. Og dette er bare en begyndelse. Der er brug for en anerkendelse af det professionelle, frie felt som et område i sin egen ret. Og her kommer en revideret teaterlov ind i billedet som et oplagt værktøj til at få opdateret landkortet til det aktuelle landskab.

Ved Jette Lund og Christine Fentz, med tak til Vera Maeder

ISBN 978-87-993706-0-3