



Møder i en svømmehal Perspektiver og refleksioner over Vandfaldballader 2014

Rapport 3 Trædesten

2014

Birgitte Stougaard Pedersen og Louise Ejgod Hansen



AARHUS
UNIVERSITET

INSTITUT FOR ÆSTETIK OG KOMMUNIKATION

Kolofon

Serietitel og nummer **Fejl! Ingen tekst med den anførte typografi i dokumentet.**
Titel Møder i en svømmehal. Perspektiver og refleksioner over *Vandfaldballader* 2014

Forfattere Birgitte Stougaard Pedersen og Louise Ejgod Hansen

Afdeling Institut for Æstetik og Kommunikation

Udgivelsesår December 2014
Redaktion afsluttet December 2014

Trædesten Rapporten er et af resultaterne af et samarbejde mellem Aarhus Universitet og KulturPrinsen i Viborg og Aarhus Musikskole om børnekulturudviklingsprojektet *Trædesten*. Rapporten er den tredje i serien og beskæftiger sig med delprojektet *Vandfaldballader*, der blev gennemført i 2013-2014.



Indhold

Introduktion	4
Vandfaldballaders kunstneriske udtryk	5
Produktionsmåde og dramaturgi.....	6
Mødet mellem forskellige teatertraditioner.....	6
Forholdet mellem enkeltbidrag og helhed.....	7
Svømmehallen som kulturelt og æstetisk mødested	9
Hverdagsrummet som ramme om den æstetiske oplevelse.....	9
Mosaik - et antropologisk møde.....	9
Tilskuerne:	11
Kulturpolitiske perspektiver.....	11
Vandfaldballader som mødested.....	12
Litteratur:	13



Introduktion

Denne rapport dykker ned i, hvad der sker, når børn og unge i en hel region med forskellig baggrund sammen inviteres til at deltage i en kunstnerisk skabelsesproces. Vi har som følgeforskere på Trædesten, KulturPrinsens og Aarhus Musikskoles børnekulturelle udviklingsprojekt, fulgt processen omkring *Vandfaldballader* for derigennem at være med til at reflektere over, hvordan børn og unge får en medskabende rolle i den kunstneriske proces. Vi har undervejs haft dialogmøder med projektledelsen, fulgt enkelte prøver og overværet forskellige versioner af forestillingen, der udspillede sig i svømmehaller rundt omkring i Region Midtjylland i januar 2014.

En vigtig kvalitet ved *Vandfaldballader* er, at den på mange forskellige niveauer skabte møder: Møder mellem kunstarter, møder mellem professionelle og amatører, møder mellem svømmere og musikskoleelever m.m. Disse møder er også blevet strukturerende for vores analyse.

Vi har fulgt projektet *Vandfaldballader* med en række forskellige foki, primært forholdet mellem proces og produkt med særligt udsyn til relationen mellem børnene som aktive medproducenter og den professionelle instruktør, der i højere grad må forventes at have fokus på det kunstneriske produkt.

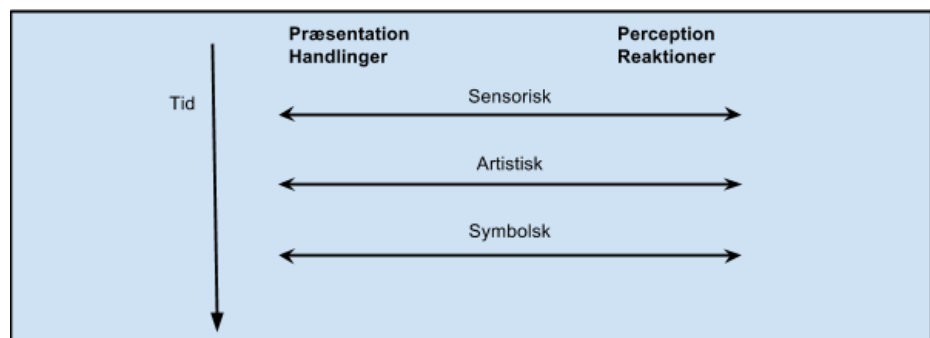
Her ud over har vi beskæftiget os med mødet mellem de forskellige kunstarter, altså hvad man kan kalde det intermediale aspekt, samt inklusionen af svømmere i den æstetiske ramme og sidst på projektets arbejde med at koble et æstetisk og et antropologisk blik på kunstnerisk praksis, illustreret ved projektet *Musaik* på Søndervangsskolen. I rapporten vil vi diskutere hvad de forskellige rammesætninger betyder for projektet, og ikke mindst, hvad det betyder for projektet, at der har været så mange forskellige rammesætninger.

Rapporten er den tredje i serien af rapporter om *Trædesten*. Alle rapporter kan downloades via kulturprinsen.dk eller [au.dk/draleh@hum.au.dk/publikationer](mailto:draleh@hum.au.dk).

Vandfaldballaders kunstneriske udtryk

Vandfaldballaders æstetiske sammenhængskraft bestod meget i et poetisk, stilistisk og abstrakt formsprog, hvor fortællingen var placeret relativt langt tilbage i det samlede udtryk, mens lys- og lydeffekter, musik og visuelle tableauer spillede en fremtrædende rolle. Det betød også, at de medvirkendes færdigheder og de sanselige indtryk trådte i forgrunden: Der var rum til at lade sig fascinere over de unges evner som svømmere, udspringere eller musikere. Der var også plads til at lade sig forføre af måden, hvorpå lyset i vandet dannede mønstre. En måde at forstå *Vandfaldballader* som kunstnerisk oplevelse på, er med udgangspunkt i Willmar Sauters model for teaterbegivenhed (Sauter, 2000).

Sauters model peger på, at der er flere forskellige oplevelseslag i teaterbegivenheden. Disse lag arbejder kunstnerne med i iscenesættelsesprocessen, og vi oplever dem som tilskuere. På det sensoriske niveau består oplevelsen af farve, lyde og lugte. Det artistiske niveau er det udtryksmæssige niveau, hvor kunstnerne arbejder hårdt for at opøve musiknumrene eller bevægelsessekvenserne. På det symbolske niveau får teaterbegivenheden betydning - der udspiller sig en historie eller der skabes metaforer og symboler, som betyder noget ud over, at mennesker står på en scene og *gør* noget.



Når Sauters model er velegnet som indgang til at undersøge *Vandfaldballader*, så handler det ikke alene om, at den er med til at sætte ord på den proces, de medvirkende har været igennem: Der er blevet arbejdet mindst lige så meget med det artistiske og sensoriske niveau som med det symbolske undervejs i processen frem mod det endelige resultat.

Det handler også om, at man med Sauters model får øje på, hvad der er særligt ved *Vandfaldballader* i forhold til så mange andre teaterbegivenheder. Man kan sige, at i *Vandfaldballader* havde både det sanselige og det artistiske niveau en selvstændig betydning, som ikke alene skulle understøtte forestillingens symbolske (repræsentative) niveau.

Her adskiller udtrykket sig fra det meste teater, der vises herhjemme, hvor det typisk er fortællingen og det symbolske niveau, der privilegieres. Den teatertradition er med til at skabe en bestemt forventningshorisont for såvel medvirkende som tilskuere. Netop fordi det er forventningshorisonten, kan forestillingen betragtes som en anderledeshed. For langt de fleste såvel deltagere som publikum vil det æstetiske udtryk i *Vandfaldballader* opleves som anderledes, og i og med at narrationen fremstod som et af flere sidestillede elementer uden at få en styrende funktion i forhold til den samlede oplevelse, ret utilgængeligt. Det betyder, at genkendelsen og den personlige relation til de optrædende og ikke til hverken narrationen eller til udtrykket, der begge må siges at være fremmede og ukendte.

Produktionsmåde og dramaturgi

Produktionsmåden i *Vandfaldballader* har været, at forskellige deltagere på forhånd har arbejdet med at skabe deres eget bidrag med udgangspunkt i et oplæg enten fra projektledelsen eller fra andre deltagere (flaskeposttanken). Med udgangspunkt i en skabelon der hed 8 gennemgående scener og 4 lokale scener er disse bidrag blevet monteret sammen til den endelige forestilling, der netop fik et lokalt udtryk i og med, at de fire af bidragene var nye på et nyt spillested. Hermed var der mulighed for at tage udgangspunkt i de særlige lokale forhold, som at der i Durup Svømmehal var et tårnspringer/vandakrohold, der bidrog med deres særlige evner her. Alle steder blev scenerne monteret sammen af instruktøren, der også som fortæller under forestillingen skabte en samlet ramme om forestillingen.

Denne produktionsmåde skabte også nogle bestemte rammer for, hvordan forestillingens dramaturgi var. Især følgende er vigtigt:

1. Der arbejdes tværmedialt. Udtryk fra en kunstart viderefølkes og omsættes til et andet æstetisk udtryk.
2. Der er mange medvirkende. Det betyder også, at forestillingen skal rumme mange forskellige bidrag, der til en vis grad kan justeres og tilpasses, men som alle skal indgå som en vigtig del af forestillingen. Det kan ikke forventes med rimelighed af nogen af deltagerne, at de lægger mange timer i såvel udvikling og opøvelse af sit eget bidrag som den fælles prøveproces, for så at blive skrevet ud eller reduceret til statist.
3. De medvirkende udskiftes undervejs. Det betyder, at forestillingen skal have en form, hvor selv bærende kræfter kan erstattes. Dette blev yderligere besværliggjort, da en række af de centrale, bærende kræfter i hele projektet, faktisk stod af undervejs. Dette peger på et skisma i denne type produktioner, der grundlæggende baserer sig frivillighed. En dobbelthed mellem engagement og gejst og en sårbarhed i forhold til eventuelle medvirkendes manglende forpligtethed. Det gjaldt især skabelonen 8+4 scener, der var afhængig af, at de medvirkende i de 8 scener faktisk deltog under hele turneen, hvilket det i praksis ikke var muligt at gennemføre. Det betød også, at forestillingens dramaturgi måtte tilpasses pragmatiske hensyn. Det kræver, at forestillingen samlet set skulle kunne bære, at scener gled ind i og ud af helheden, hvilket naturligvis sætter sine begrænsninger ift. at skabe en narrativ sammenhængende forestilling.

Mødet mellem forskellige teatertraditioner

Alt i at er disse processuelt definerede betingelser med til at præge produktet, som også gør det umuligt at arbejde med en klassisk lineær og logisk fremadskridende dramaturgi. Og netop derfor er det også oplagt, at KulturPrinsen og Aarhus Musikskole har søgt samarbejder med kunstnere fra andre, mere visuelle, fragmenterede og associative teatertraditioner. I såvel *Vandfaldballader* som *Hjertespejl* (2012) var det instruktører fra Odin Teatret, der dels netop arbejder med en mere montagebaseret dramaturgi uden en styrende narration. Morten Kyndrup har kaldt Odin Teatrets æstetik for heterofon (Kyndrup, 1998, p. 123-124), det betyder, at forestillingens dramaturgi sidestiller det narrative med forestillingens andre udtryksdimensioner. Netop heterofonien kendetegnede også *Vandfaldballader*. Det kunne man vælge at betragte som et processuelt betinget valg af æstetik, fordi det var en løsning, der passede godt til de processuelle betingelser for forestillingen. Men hvis dobbeltheden proces og produkt skal tages seriøst i *Vandfaldballader*- og bredere set i *Trædesten* - så må det være et æstetisk valg, der også i produktet fremstod selvfølgelig og velfungerende (Hansen 2014a). I *Vandfaldballader* vekslede det - og det, der især blev forestillingens svaghed, var de momenter, hvor forestillingen selv antydede en narrativitet, der ikke fremstod klar, men som alligevel postulerede, at der skulle være en rød tråd og en fortolkningsramme for forestillingen. Måske kan man sige, at forestillingen faktisk ikke helt tog konsekvensen af sin heterofoni i og med, at den alligevel forsøgte at skabe en overordnet narrativ ramme struktureret efter myten om oraklet.

Mødet mellem forskellige teatertraditioner var ikke kun en udfordring i forhold til selve forestillingen. Den var også en udfordring i forhold til processen med at samle enkeltbidragene til en

helhed. På baggrund af erfaringerne og tilbagemelding fra forskellige af deltagerne, der udtrykte stor frustration over dette, reflekterede den ene af projektlederne, Christina Rauh Oxbøll over dette:

“[Hvis man kender til] processerne omkring tilblivelse af forestillinger under Odin Teatret, [...] er det tydeligt at se, hvorfor det for mange af de involverede parter har været problematisk at arbejde i.

De involverede parter har ikke været tilstrækkeligt informeret om metode, proces eller tankegang bag instruktørens håndtering af produktionen.”

Christina Rauh Oxbøll tager her udgangspunkt i Thomas Bredsdorffs beskrivelse i *Det kroniske teater* af Odin Teatrets arbejdsmetode, som den er udviklet gennem 50 år (Odin Teatret, u.å., http://www.odinteatret.dk/media/440015/KRONISKE_DK%20upd.pdf). Hun bider i sine refleksioner mærke i beskrivelse af instruktøren som én, der har lov til at intervenere, sortere, og bestemme over anvendelsen af det materiale, som skuespillerne/deltagerne bringer med ind i forestillingen. Netop denne instruktørrolle var anledning til frustration undervejs. Her udtrykt af lærerne fra Den Kreative Skole i Silkeborg: “Lærere oplevede, at de ikke blev lyttet til. For eleverne var det underligt at hvad de havde øvet på blev forkastet.”

Her bliver det tydeligt, at forventningsafstemning og kommunikation om projektet fra starten er nødvendig for, at *Trædesten* er i stand til at løfte formålet med at lade mange forskellige rammesætninger fungere sideløbende. Og det er nødvendigt at der opstår et tættere samarbejde mellem projektlederne og de bærende kunstneriske kræfter, der også indbefatter, at der skabes en fælles forståelse for, hvordan man går til de kunstneriske processer.

Forholdet mellem enkeltbidrag og helhed

Denne konflikt peger direkte på forholdet mellem enkeltbidrag og helhed i forestillingen. Børnene havde igennem en længere proces bidraget med selvskreven musik, koret havde bearbejdet deres musik, danserne havde udviklet deres bidrag på baggrund af musikken. Først i den sidste fase, fra december til januar 2014, var instruktøren, den professionelle, koblet på, hvilket ændrede en del frem mod det endelige produkt, fx blev en stor del af den selvkomponerede musik skåret ud af den endelige forestilling. Dette forhold mellem enkeltbidrag og helhed var anledning til nogen konflikt og frustration i processen. Under prøven i december virkede børnene rådvilde ift. at forstå deres egen rolle i helheden, hvilket ikke var mærkeligt i den forstand, at det faktisk først var der, de kunne se enkeltdelene, og disses roller, i en større helhed. Vores vurdering er, at den meget abstrakte fortælling, der var baseret på en kollage af diverse mytologiske figurer og fortællinger, på den ene side skabte en tydelig poetisk stemning, som børnene fornemmede som særlig, men at narrativeten på den anden side forekom dem meget spinkelt og derfor ikke kunne understøtte børnenes udvikling af en forståelse af helheden. Udfordringen i at skabe en sammenhængende forestilling ud fra de mange bidrag og ud fra en fortælling, der ikke har været simpel nok til at fungere som et 'sammenbindende skelet,' viste sig at være meget stor. Selv instruktøren havde under prøven ikke helt styr på progressionen, “hvem har Ægir-scenen?” blev der spurgt, “den har vi lige haft”, lød svaret.

Forhandlingen mellem det æstetiske og det didaktiske samt mellem proces- og produktesyn trådte her tydeligt frem, og den mere effektorienterede æstetik, der kan siges at være et af Odinteatrets kendetegn, gav både en samlende, men også en uklar fornemmelse blandt deltagerne, hvilket ikke nødvendigvis understøttede deres fornemmelse af medejerskab til forestillingens helhed - simpelthen fordi forestillingshelheden fremstod for diffus for deltagerne.

At deltageres medejerskab til forestillingen godt kunne være stærkere tyder de få tilbagemeldinger fra deltagerne på. I et evalueringsspørgeskema udsendt af KulturPrinsen efter projektets afslutning, blev deltagerne bl.a. spurgt om, hvorvidt de “selv har fundet på noget, som var med i forestillingen”. Her svarede 1 af 11 “nej slet ikke”, mens to svarede “det tror jeg ikke,” men når 9 af 11 samtidig svarede, at de “har bidraget aktivt til forestillingen”, så svarede 9 af 11 ja, én svarer “det tror jeg” og en “det tror jeg ikke”. Der er gradforskelle mellem selv at finde på og at bidrage aktivt, hvilket også svarene tyder på. Og selvom man må tage det forbehold, at svarprocenten på spørgeskemaet var meget lav, tyder det på, at skridtet i retning af at lave

børnene og de unge være reelt medproducenter af den samlede forestilling, ikke er lykkedes fuldt ud.

I forlængelse af denne refleksion omkring forholdet mellem æstetisk formsprog og narration som primær sammenhængskraft kan man sige, at dette projekt har satset dobbelt. Odin-teatrets æstetik baserer i nogen grad sine strategier i en konceptuel tilgang, der først og fremmest henter sin sammenhængskraft via et stærkt stilistisk og æstetisk funderet formsprog, hvor den poetiske stemning i rummet og diverse effekter spiller en fremtrædende rolle. Omvendt fastholdt man i *Vandfaldballader* ideen om en narrativ dramaturgisk ramme, der dog forblev uklar i både proces og produkt. Men som måske faktisk heller ikke var afgørende for vellykketheden? Man kunne ihvertfald med fordel overveje at foretage et mere tydeligt valg mellem konceptuelle og narrative strategier fremadrettet, hvor det vil være vores vurdering at det stramme konceptuelle formsprog faktisk egner sig godt til processer af *Trædestens* karakter.



Svømmehallen som kulturelt og æstetisk mødested

Vandfaldballader etablerede en række interessante møder: Mødet mellem et funktionelt hverdagsrum og en æstetisk praksis er et interessant møde, som langt hen af vejen lykkedes, måske bedre i selve forestillingen end i prøveforløbet. Mødet mellem svømmerne og en mere kunstnerisk diskurs var også et møde, der af svømmerne selv blev oplevet som særlig. At deres tekniske dygtighed kunne omsættes til en æstetisk praksis, hvor timing og rytme fx var afgørende, var en ny og berigende oplevelse for dem, men også noget som de helt tydeligt ikke var i vane med at anvende som styrende styrende parameter når de svømmer. Samtidig bidrog svømmerne i vandet med nogle af forestillingens smukkeste og mest poetiske øjeblikke.

Hverdagsrummet som ramme om den æstetiske oplevelse

Svømmehallen er et hverdagsrum, der vanligvis danner ramme om en ganske bestemt type aktiviteter, men hvis funktionalitet her blev udfordret af en æstetisk rammesætning. Dette var både en gave og en udfordring: Gaven bestod bl.a. af muligheden for smuk og anderledes lys-sætning, vandets spejling af rummet og baggrundslyden af rislende vand, der skabte en særlig atmosfære; en atmosfære, der i den konkrete ramme erstattede hverdagsfunktionerne med en æstetisk sensibilitet. Man fik øje på rummet på ny, en strategi man historisk kan se som en avantgardistisk strategi, der opererer med genbrug af præeksisterende materiale i kunstneriske kontekster. Hverdagsgenstande, man derfor kan kaste et nyt blik på. I forlængelse af denne brug af svømmehallen, som i hverdagens brug har en bestemt funktionalitet, opstod der dog også en række fysiske benspænd, der også skabte scenekunstneriske begrænsninger. Der var fx meget lidt plads at bevæge sig oven vande på, men dette fik samtidig rummet til rent æstetisk at fremstå på en meget interessant måde, idet man var nødt til at udnytte vandets mediemæssighed på en scenisk måde.

Samtidig var rummet et vanskeligt rum, hvilket især bliver i processen frem til forestillingerne. Her er den største udfordring, at lyden af pumperne, der udskifter vandet, hæmmede muligheden for at tale sammen i rummet uden at skulle råbe. Herved blev det, i særdeleshed gennem prøveforløbet, svært både at skabe ro, men i særdeleshed at kommunikere klart, så koncentrationen kunne fastholdes. Dette oplevede Birgitte Stougaard Pedersen meget tydeligt ved prøven i december, som var børn og voksnes første møde med svømmehallen som ramme om forestillingen.

Brugen af et hverdagssted har også den værdi, at den æstetiske oplevelse indskrives i rummet efterfølgende. Den æstetiske oplevelse bliver en del af såvel tilskuerens som deltagerens personlige erindring og som sådan spiller den med, også når svømmehallen igen blot er svømmehal og de fysiske udtryk fra *Vandfaldballader* er forsvundet. Man kan sige at svømmehallens atmosfære forandres (Gernot Böhme). En atmosfære er en stemning, der opstår som et resultat af interaktionen mellem personer, genstande og rum. Svømmehallen bliver, qua brugen af lyd, lys og bevægelse forlenet med en særlig atmosfære forstået som en kvalitet ved situationen, der knytter sig til den nye og anderledes brug af svømmehallen som scenisk rum.

Musik - et antropologisk møde

I Aarhus fandt forestillingerne sted i svømmehallen på Søndervangsskolen, der er et område med stor etnisk spredning i børnenes baggrund, hvilket udmøntede sig i et særligt tilkøbet projekt med en antropologisk orienteret vinkel med en gruppe lokale piger, der arbejdede med en selvkomponeret dans. Både i prøveperioden og i den forestilling, der blev vist for Søndervangsskolens elever var det tydeligt at der på den ene side var stor nysgerrighed i forhold til hvad det dog var for et 'fremmedelement', der havde indtaget deres lokalitet, på den anden

side var situationen med at agere publikum til en sådan forestilling tydeligt uvant for eleverne. De havde fx svært ved at blive siddende og grinte på nogle lidt pudsige tidspunkter. Men det var ikke kun deltagerne, der oplevede et kulturmøde. Et andet mere antropologisk forankret kulturmøde, der er blevet skabt i *Vandfaldballader*, er et, hvor en gruppe piger fra Søndervangsskolen, der havde vundet en lokal talentkonkurrence på skolen, deltog som optrædende. De havde i samarbejde med en antropolog arbejdet på at videreudvikle deres selvopfundne *Justin Bieber-dans* ind i det større tværfæstetiske projekt og produkt. Disse piger havde helt grundlæggende udfordringer med at forstå den disciplinære kunnen, det kræver at medvirke i en forestilling. Dette møde var således et antropologisk møde, hvor en gruppe af piger, der måske i deres egen selvforståelse befinder sig i udkanten af dansk kultur, blev bragt i samspil med en mere klassisk forståelse af kultur, som noget der vedrører formgivning i relation til æstetiske processer. Noget af det, som antropologen arbejdede meget med, var at tage udgangspunkt i hvad pigerne syntes var 'deres' musik og 'deres' dans, og at processen med at arbejde dette sammen med dem af de andre børn ny-komponerede musik forløb på en måde, så de stadig syntes det var 'deres' dans. Kulturmødet var i *Vandfaldballader* knyttet til den æstetiske skaben: det var denne skaben, der var formålet med og kernen i mødet. Kulturmødet får således værdi gennem det fælles produkt. Projektleder Gunnild Bak de Ritter beskriver pigernes udbytte af at indgå i den samlede forestilling således:

“En udfordring var Søndervangsskolens pigers fraværende kendskab til selve det at optræde – overvære en forestilling. De syntes fx det var mærkeligt at de ikke kunne gå ud og tisse under forestillingen – selvom de skulle hen over scenen og havde svært ved at forstå hvorfor de skulle være stille – eller passe på deres kostumer og rekvisitter. Først efter sidste forestilling havde de en fornemmelse af hvad de havde været del af – hvorfor et koncentreret forløb var vigtigt – og det kom meget i takt med den positive respons fra deres venner/familie.”

Det at være med til at skabe noget sammen, der har en værdi for andre, er en kerne i *Trædesten*, hvor børn og unge med meget forskellige kulturelle og kunstneriske forudsætninger tages seriøst som skabende kulturproducenter.

Tilskuerne

"Søndag aften i Durup svømmehal. Vi myldrer ud fra en forestilling, der på mange måder var sansemæssigt overvældende i sin rigdom og mangefacetteret. Tilskuerne omkring mig er primært familie og venner til de lokale medvirkende. Byen er lille og mens vi stod og ventede på at komme ind, fik jeg tydeligt oplevelsen af, at alle kender alle. På vej ud siger en kvinde: "Hvor var det smukt. Jeg forstod ikke noget af det, men det var smukt." (Louise Ejgod Hansens oplevelse)

Denne reaktion, som vi grundlæggende tolker som positiv, peger på en af udfordringerne ved at arbejde med en ikke-lineær, narrativ dramaturgi: Vi er generelt så vant til denne dramaturgi og er så skolede i det fortolkningsbaserede paradigme, der følger med, at vi har svært ved at undlade at fortolke og skabe logisk sammenhæng (Hansen, 2013). Netop derfor er risikoen for, at en ikke-forståelig teateroplevelse bliver til en frustrerende teateroplevelse, meget stor. Det betyder også, at en forestilling, der vil noget andet end det, skal være meget eksplicit i sin rammesætning af det. Den skal så at sige afvise repræsentationen og narrationen som en mulig adgang til værket, og skal klart markere, at det er det sanselige, performative, præsenterende, der er oplevelsen. *Vandfaldballader* gjorde med sin brug af forskellige græske og nordiske myter det ikke muligt for tilskueren tydeligt at slippe den fortolkningsmæssige ramme - tvivlen om, hvordan det egentligt var meningen, at de forskellige scener hang sammen, slap i hvert fald aldrig helt mig - og heller ikke for tilskueren fra Durup, der ikke forstod forestillingen. Heri adskiller *Vandfaldballader* sig faktisk fra *Hjertespejl*, hvor det ikkenarrative, det man kunne kalde cirkusdramaturgien, faktisk var tydeligere (i *Hjertespejl* blev der også klappet efter mange af 'numrene').

Kulturpolitiske perspektiver

Vandfaldballader fandt sted i svømmehaller på Søndervangsskolen i Aarhus, Brædstrup Svømmehal, svømmehallen i Them Hallerne, Nr. Nissum Svømmehal og Durup Svømmehal. Alt i alt kom forestillingen altså rundt i hele Region Midtjylland med fokus på lokalområder, der ikke er kendetegnet ved et stort udbud af traditionelle kulturtilbud. Det bidrog til, at forestillingen nåede ud til tilskuergrupper, der ikke var teatervante, og som i hvert fald ikke var vant til den form for æstetik, som *Vandfaldballader* præsenterede.

Netop det, at *Vandfaldballader* - og *Trædesten* generelt - både på deltagersiden og tilskuersiden rækker ud til grupper, der normalt ikke oplever scenekunst, og præsenterer dem for et scenekunstnerisk udtryk, der kan karakteriseres som svært tilgængeligt, gør projektet interessant som publikumsudvikling. Også en del 'professionelle' kulturinstitutioner arbejder i øjeblikket med kunstneriske udtryk, der skal skabe kontakt til nye brugergrupper. Et eksempel er borgerscenerne på Aalborg og Aarhus Teater, der inviterer almindelige borgere til at stå på scenen med deres personlige fortællinger. Også Svalegangen i Aarhus har ved at tage udgangspunkt i lokale fortællinger og i forestillingen *Ottetusinde* hvor folk kunne bidrage til udviklingen af forestillingen via Facebook, forsøgt arbejdet publikumsudviklende ift. at skabe teater, der har relevant for folk, og hvor folks relation til forestillingen ikke bare er, at man køber en billet til forestillingen.

Mens teaterinstitutionerne således fra den professionelle side rækker ud og inviterer amatører ind i den skabende proces, går *Trædesten* den anden vej: Projektet ønsker at tage børn og unge seriøst som kulturproducenter med udtryksevne og -vilje, der kan skabe tilskueroplevelser af værdi. Og det uanset om der er tale om den næsten-professionelle MGK-elev på 19 eller svømmeren på 10. På den måde er *Trædesten* også med til at udfordre de etablerede skel mellem professionelle og amatører i kulturlivet (se Hansen 2014b).

Vandfaldballader som mødested

Vandfaldballader kan, som det fremgår af ovenstående, ses som et mødested mellem forskellige, delvis konfliktuelle målsætninger og tilgange. I mødet sker der en udveksling, som i *Trædesten* bruges produktiv, kunstnerisk skabende. Og den skaber mange forskellige ting: Smukke og poetiske forestillingsbilleder, forståelse for forskellige æstetiske udtryk, oplevelse af, at ens eget sættes i en større sammenhæng.

Mødet er også en risikozone: Det er det sted, hvor ens eget skal sættes på spil, udfordres og måske forandres.

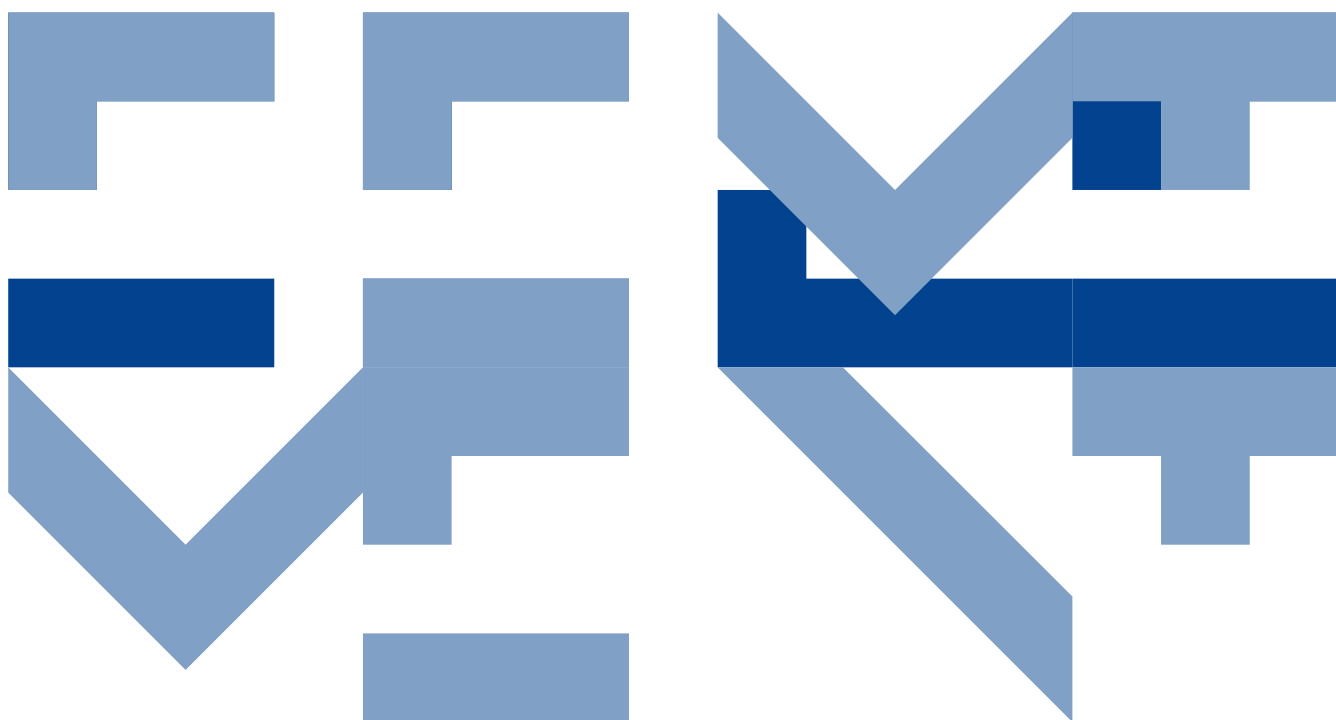
Et møde kan være spontant eller rammesat. I *Trædesten* er møderne rammesat af en produktionsplan og en kunstnerisk ramme defineret af projektlederne. Denne rammesætning er afgørende for mødets kvaliteter. På spørgsmålet "på hvilket tidspunkt i processen havde du forstået, hvad der forventedes af dig" svarer de voksne deltagere i projektet enten "et stykke inde i processen (50%) eller "sent i processen" (50%). Tager man udgangspunkt i tilbagemeldingerne (også de mere udfoldede skriftlige tilbagemeldinger fra enkeltaktører) fra flere af de voksne deltager i *Vandfaldballader* så er der behov for en klarere rammesætning og nogle bedre (fysiske) møder undervejs for at undgå, at forskelligheder og forskellige forventningshorisonter gør processen for besværlige og frustrerende.

Udfordringen med at skabe en sammenhængende proces og et sammenhængende produkt både kunstnerisk og antropologisk viste sig at være *Vandfaldballaders* største udfordring.

Kunstnerisk kunne denne sammenhæng have været hjulpet på vej af en mere enkel narrativ eller af, at man i højere grad havde ladet det endelige produkt være styret af børnenes egne produkter.

Litteratur:

- Gernot Böhme, *Atmosfære* (Kbh.: Kunstakademiets Arkitektskole, Institut 1, 2007).
- Ullrik Bisgaard og Carsten Friberg, red., *Det æstetiskes aktualitet* (Kbh.: Multivers, 2006).
- Carsten Friberg: "Æstetik som 'aisthesis'", i Ole Thyssen, red., *Æstetisk erfaring* (Frederiksberg: Samfundslitteratur, 2005).
- Louise Ejgod Hansen. *Teatersamtaler som publikumsudvikling* (Randers: Scenekunstnetværket Region Midtjylland, 2013)
- Louise Ejgod Hansen. *Refleksjoner over kvalitet i børnekulturelle projekter* (Aarhus: Aarhus Universitet/KulturPrinsen, 2014a)
- Louise Ejgod Hansen. *Børn som kunstproducenter* (Aarhus: Aarhus Universitet/KulturPrinsen, 2014b)
- Morten Kyndrup, *Riften og sløret* (Aarhus Universitetsforlag, 1998).
- Martin Seel, *Aesthetics of Appearing* (Stanford: Stanford University Press, 2005).
- Ole Thyssen og Frederik Stjernfelt, *Æstetisk kommunikation* (Kbh.: Handelshøjskolens forlag, 2001).
- Wolfgang Iser, "Aestheticization Processes: Phenomena, Distinctions and Prospects", i *Undoing Aesthetics* (London: Sage, 1997).



Vandfaldballader var et projekt med en ambitiøs tilgang til at skabe kunstneriske oplevelser med udgangspunkt i børn og unges egne udtryk. Det var ambitiøst i sin vilje til at integrere mange forskellige æstetiske udtryk, ambitiøst i sit krav om en publikumsoplevelse af høj kvalitet, og ambitiøst i sin insistens på at lade mange forskellige børn og unge deltage i denne medskabende proces. Rapporten ser på, hvordan forskellige rammesætninger fungerede i forhold til såvel forestillingen som processen - det gælder konkrete rammer som svømmehallen som spillested, men også dramaturgiske rammer og rammerne for de kulturelle møder, der var en vigtig del af Vandfaldballader.