

Konteksten som metode

Av Goro Tronsmo

I Prosjektet *Mad* (2001), basert på Jeremy Wellers tekst, utviklet jeg *nomadisk stedsspesifikk realisme* som genre og metode. Handlingen i *Mad* tar utgangspunkt i en audition for mennesker som har erfaring med psykisk sykdom, og er lagt til den lokale gymsalen, et skoles auditorium, i prøvelokalet til et teater. Forestillingen iscenesatte auditionen som realistisk situasjon i realtid – stedsspesifikt på teatrenes amfiscener, i lokalsamfunnets bygdehus, kulturskoler, samlingsrom, skolars auditorium eller kantiner. Arbeidet med/i/på visningsstedene under turné med Den kulturelle skolesekken (DKS) i Vest-Agder åpnet for å utvikle det stedsspesifikke fra genre til metode. På steder publikum kjente ut og inn jobbet vi med forestillingen til den ble festet sømløst i lokalene, og slik ble den til en hendelse i deres rom.

På bakgrunn av denne erfaringen utviklet produsent og kurator Sidsel Graffer et kommisjonsprosjekt der jeg videreutviklet den *stedsspesifikke realismen* til en *kontekstspesifikk realisme*. Med utgangspunkt i skolerommene og tilskuernes psykologiske mottagelighet ville vi utvikle et konsept der verkets identitet og objektmodus ble uløselig knyttet til arenaen.

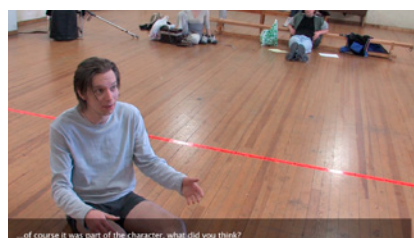
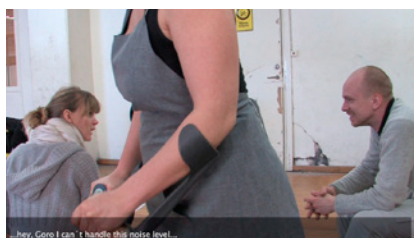
Den kontekstspesifikke realismen i *hold me* hvilte på *perfeksjonering av stedfestingsprosessen, og en speilingsstrategi*. Prosjektet *hold me* tok utgangspunkt i tilskuernes psykologiske utvikling: ungdom fra 13 til 15 år, alle i sin største psykologiske overgangsfase. Visningspremissene under DKS gav mulighet til å bygge et prosjekt som var knyttet til steder som var emosjonelt ladet for elevene – rom der de hadde blitt mobbet, vært usikre, blitt forelsket, hatt sine første opplevelser av å være alene som individer, av å overleve den daglige sosiale posisjoneringen. Vi utviklet en dramaturgisk struktur som ikke hadde kommunikasjon ut over det som skjedde i rommet under forestillingen: Fire ungdommer kom til skolefoajeen, sløydsalen, gymsalen eller samlingsrommet, med beskjed om å vente der til de ble plukket opp av en lærer. Skuespillernes sosiale utprøvinger under skoletimen forestillingen varte, ble situasjonen elevene var vitne til. Slik ble rommets materialer og arkitektur en del av handlingen; tavler, sløydutstyr, gummiballer, trapper og utgangsdører ble del av scriptet i hver spesifikk adaptasjon. Den psykologiske

realismen definerte en avstand mellom skuespiller og tilskuer som gav akkurat nok trygghet til at de kunne leve seg inn i det som skjedde foran dem, – og *det som skjedde foran dem var dem selv i sitt eget rom, sin egen usikkerhet i sitt eget skolerom*. Skolefoajeen, sløydsalen, gymsalen eller samlingsrommet ble del av hendelsen, del av realismen, og skillet mellom forestilling og tilskuere ble utydelig, realismen ble avfiksjonalisert, vi stod sammen i en situasjon.

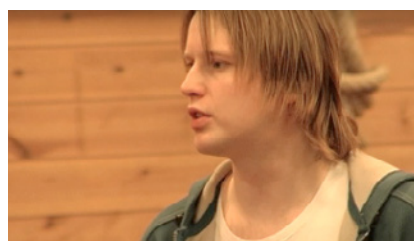
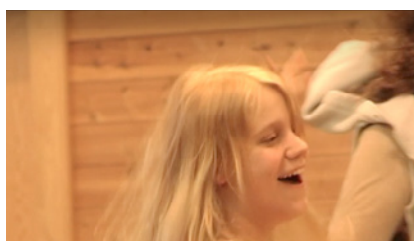
For et voksent publikum ble altså et lag av handlingen, dramaturgien og det relasjonelle aspektet *usynlig*, fordi de leste inn skolefasilitetene som nøytral eller rent bruksrettet arkitektur. For elevene var narrasjonen fra skolerommet tydelig uten forklaring, fordi de levde i denne «storylinen» hver eneste dag.

Kamouflert som psykologisk realisme oppsto en situasjon som ikke fremsto som et formidlet kunstobjekt, men som en delt situasjon i en arena. For mange voksne lærere var prosjektet forvirrende, fordi de bare kunne se skolerekvisittene, skuespillerne, og at prosjektet ikke hadde med seg en historie fra fiksjonen, pedagogikken eller abstraksjonen. Ved senere å forsøke å forflytte verket til andre scenekunstinstitusjoner forsto vi at arenaen, formidlingen, fortellingen og romstrategien var like deler av verksidentiteten. Ingen av disse elementene kunne utvikles på et senere tidspunkt, og vi kunne heller ikke «tilpasse forestillingen for turné» – slik vi så andre kunstnere gjorde med sine verk. Vi så at hvis ikke alle delene ble behandlet som bærende del av konstruksjonen, ville verket igjen bli til fiksjon, og gjennom visning i teaterarkitektur kom igjen avstanden mellom tilskuer og utøver tilbake; med de svarte veggene kom en situasjon av å betrakte – men ikke erfare.

Gjennom DKS-prosjektet oppdaget jeg hvordan arkitektur kan kobles til narrasjon og at tilskuerens persepsjon av rom kan integreres som en del av verket. Når skillet mellom publikums virkelighet og visningssituasjonen blir utydelig, åpnes et formidlingsrom. Om dette formidlingsrommet kan muliggjøres har med kunstinstitusjonelle rammer og teaterarkitektur å gjøre. Etter skolesekkprosjektet ble det vanskelig å vende tilbake til black boxen, fordi denne arkitekturen er uløselig knyttet til en idé om et



Dokumentasjon fra *Mad* spilt i en gymsal. Forestillingen ble spilt stedsspesifikt på steder som var en del av skolearkitekturen eller lokalsamfunnet.



Dokumentasjon fra forestillingen *hold me* på en ungdomskole. Skuespillernes handling og emosjonelle kurve speiler elevenes hverdag.



Fra forestillingen *hold me*, der gymsalen og gymsalselementene blir del av handlingen.



Fra forestillingen *hold me*. Skolerommet var uløselig knyttet til situasjonen elevene opplevde at de så. Slik ble verket værende igjen i visningsrommet etter forestillingen var ferdig – knyttet i hver enkelt elevs personlige lesning av situasjonen/historien/forestillingen.



Fra visningen av forestillingen *Mad* på BIT og Black Box Teater. Tatt ut av skolekonteksten - og vist i en black box – så dette verket ut som et forsøk på å bruke abstraksjon i innhold for å gjøre verket til del av en modernistisk tradisjon, på tross av at det var psykologisk realisme. Fordi black boxen er en arkitektur som har identitet som nøytral, blir bare en liten del av verket synlig for publikum. Slik bidro visningen av dette verket i black box arkitektur til en slags bevisføring av black box-en som en modernistisk konserverende struktur.

nøytralt rom, som skiller publikums virkelighet fra visningssituasjonen – et formidlingsmessig paradigme som vi hadde overskredet med DKS prosjektet.

Jeg arbeidet videre med narrasjon knyttet til arkitektur, og at visningskontekst, objekt, formidling og formidlingssituasjon må tenkes sammen integrert i verket helt fra utviklingen av konseptet. Hvis noen av disse delene blir utviklet i ettertid, som mediestrategi eller kontekst-tilpasning – så oppstår et skille mellom verk og tilskuer, og den kollektive og affektive effekten av teateropplevelsen er likevel begrenset til at man «bare ser en forestilling». At disse delene utvikles separat er praksis hos de fleste norske scenekunstinstitusjoner, – å kjempe gjennom en mediestrategi som en del av verket er oftest en kamp i motvind.

Strukturen rundt Den kulturelle skolesekken gir mulighet til å gi reelle kommisjoner for kunstnerne, og det kan tilrettelegges for varierende visningsrom både arkitektonisk og kontekstuel/diskursivt. Derfor representerer DKS et produksjons- og formidlingsrom som ikke ellers finnes. Det er et privilegium som scenekunstner å få mulighet til å jobbe mot en tilskuergruppe som ikke betaler – som ikke forventer seg en vare – eller som på forhånd er programmert til å lese bort sin egen

situasjon fra scenekunstsituasjonen. Men det er et strukturelt misforhold mellom praksisen strukturene for det frie feltet genererer og formidlingsstrategiene DKS muliggjør.

Om skolesekkprosjektene ikke prøver å late som de spiller i en black box, eller prøver å feste prosjektet i en kritikk av et black box-rom som skoleelevene ikke har ett forhold til – men i stedet tar inn over seg at den romlige og situasjonelle konteksten under DKS *åpner et mulighetsrom*, kan DKS bli et reelt samfunnsutviklende prosjekt på kulturelt, pedagogisk og politisk nivå. Under kongressen «Vi prøver å planlegge det helt perfekt» arrangert av Kunstløftet i 2011 pekte medieteorikeren og aktivisten Franco Berardi på DKS nettopp som et prosjekt som har i seg potensialet til reel politisk innflytelse, og som andre nasjoner bare kan drømme om. På sitt beste kan DKS vise vei for et annet forhold mellom kunst og samfunn enn scenekunstinstitusjonene vi har i dag er uttrykk for. DKS prosjektene kan utdanne en ny generasjon kunstnere, scenekunstkuratorer og unge samfunnsborgere til en bevissthet om at skillet mellom kunst og samfunn er like utydelig som skillet mellom en gymsal og en mobbearena, en sløydsal og rommet der man fikk sitt første kyss.