



Heading towards new forms of governing

Schmidt, Cecilie Ullerup; Vedel, Karen Arnfred; Frandsen, Stine; Stentebjerg, Marie-Louise; Zidore, Karis

Published in:
HAUT

Publication date:
2020

Document version
Også kaldet Forlagets PDF

Citation for published version (APA):
Schmidt, C. U., Vedel, K. A., Frandsen, S., Stentebjerg, M-L., & Zidore, K. (2020). Heading towards new forms of governing. I *HAUT: Artistic development* (s. 163-173). HAUT Forlag.

Essay :

På vej mod nye styreformer

**Heading towards new forms
of governing**

→ **Dronningeriget**

163

Et dronningerige er et matriarkat; ikke blot en eventyrlig forestilling, men også en styreform, hvor kvinder sætter dagsordenen. Kunstens dronningerige er det sted, hvor magten er blevet delt mellem mange; Intuition og økologi er i højsædet, det styres af instinkter, og af forbindelsen til fortidens mødre og fremtidens børn.

Arbejdet med *Dronningeriget* er et kontinuerligt arbejde over 30 år – en generation – og de otte medvirkende er i alderen 0 til 70 år. Vi arbejder med en præmis, der kommer til at forandre sig år for år, nemlig vores livssituation. Det er også inddragelsen af privatlivet, der interesserer os: vi vil udvikle kunsten i takt med de liv, vi lever.

Det lyder måske meget ambitiøst og overproportioneret, men faktisk er vi interesserede i en sameksistens af eksistentielle, politiske og kunstneriske spørgsmål, hvor beskuers blik og tanker kan vandre på tværs af de erfaringer, man gør sig som barn, ung og gammel.

Kan eventyr og leg sameksistere med kunstneriske eksperimenter og refleksioner over det liv, som vi både holder af at inddrage og hader aldrig at kunne slippe helt fri af? Hvilke repræsentationer og relationer indgår kvinder i – og vil vi blive i dem eller sætte hinanden i nye? Kan vi omfordele ansvar og synlighed mellem vores hænder og kroppe?

UDGANGSPUNKTET

Vi er interesserede i at have kunstoplevelser med mennesker, der ikke er samme sted i livet som os selv. Vi er på udkig efter en æstetik, der kan rumme et publikum på tværs af aldre. Derfor har vi sammensat gruppen på tværs af fire aldersgrupper: omkring 5 år, omkring 30 år, omkring 40 år og over 60 år. Vi vil ikke lave børneteater, hvor de voksne keder sig. Vi vil ikke lave voksenteater, hvor børnene ikke er velkomne. Vi vil ikke kun se spændstige, unge kroppe på scenen. Det transgenerationelle møde stiller spørgsmålstejn både ved arbejdsrummets vaner og teaterrummets uskrevne regler. Vi må vende alting på ny:

Hvem tager beslutninger og hvornår skal de tages? Hvilken tid på dagen skal man se forestilling, hvis alle skal være

A queendom is a matriarchy: it is not just a magical tale but a form of governing wherein women set the agenda. The queendom of the arts is a place where the power has been shared between the many; intuition and ecology are in the seat of honor, it is run by instincts and by the connection to mothers of the past and children of the future.

Working with *The Queendom* is a durational performance spanning thirty years – one generation – and the eight participants are between the ages of 0 and 70. We work on a premise that will change year by year, since this premise is our life situation. It is also the use of our private lives that interests us: we want to develop art at the pace of the lives we live.

It may sound ambitious and out of proportions; but the fact is we are interested in the coexistence of existential, political and artistic questions, where the gaze of the spectator can wander across experiences you have as a child, as a young person, and as an elder.

Can fairytales and play coexist with artistic experiments and reflections over a life that we both love to use in our work but also hate to never be able to escape? Which representations and relations are women currently a part of, and do we want to stay in those or place each other in new ones? Can we redistribute responsibility and visibility between our hands and bodies?

THE STARTING POINT

We are interested in experiencing art with people who are in different chapters of their lives than we are. We are looking for an aesthetic that can accommodate an audience across ages. Therefore, we have put together the group across four age groups: around 5 years, around 30 years, around 40 years, and over 60 years. We don't want to make theatre for children where the grown-ups are bored. We don't want to make theatre for grown-ups where the children are not welcome. We don't just want to see young, flexible bodies on stage. The transgenerational encounter asks questions of both the habits of the workspace and the unwritten rules of the theatre space. We must turn everything upside down: who makes the decisions

med? Hvor længe skal det vare? Hvad er dramaturgien mellem inddragelse og præsentation, mellem samtale, øvelse og kunstneriske statements?

BEHOV FOR TID

Når personer med forskellige aldre og erfaringer er med i rummet, bliver en del af præmissen for det kunstneriske arbejde at tage udgangspunkt i en måde at skabe og være på i et teaterum, der kan rumme børn. Børn er (endnu) ikke disciplineret i en 'professionalisme': børn har ikke lyst til at være med i hvilken som helst øvelse, og de har heller ikke for vane at disponere en time selv med opvarmning, improvisation, læsning eller stemmepraksis. Børnene tilføjer et følelsesspektrum, der er rytmiseret meget mere spontant end de følelser, andre kan synes er 'produktive' i et prøverum. Så hvilke praksisser skal udvikles for at åbne gruppens "ikke-disciplinerede" potentiale og samtidig fastholde de erfarne kunstners interesse for eksperimenter?

At have børnenes palet af følelser og deres rytmer med i rummet betyder, at vi kommer til at stille meget vigtige grundspørgsmål til prøverummets konsensuale logikker: Hvorfor skal vi hænge private følelser i garderoben? Hvorfor er vrede og frustration uproduktivt? Kunne vi få mere politisk spændstig scenekunst, hvis disse følelser får plads? Hvilken radikal pædagogik ville det behøve at kunne have følelser med – i prøver, måske på scenen – og samtidig ikke udstille og udnytte og opslide os selv?

For vi har også etiske overvejelser, der udfordrer os og som vi er dybt optagede af: Vi skal huske, at børn ikke kan 'arbejde igennem' selvom de er trætte, sådan som vi har tillært os det som 'professionelle'. Vi skal huske, at vi har taget dem med, at det ikke var deres idé, og at de har fortsat ret til at sige nej tak og ville hjem. Vi skal huske, at det her ikke kun handler om børn, blot fordi de er de mest 'krævende' i den alder, de har lige nu, hvor de ikke er trænede scenekunstarbejdere. Vi skal

huske at mærke, hvem vi glemmer i gruppen, hvem der ikke har så store behov lige nu og her, fordi de er trætte fra de

and when should they be made? What time of day should you go see a show in order for everyone to take part? How long should the show last? What is the dramaturgy between inclusion and presentation; between conversation, rehearsal and artistic statements?

THE NEED FOR TIME

When people of different ages and experiences are present in the room, the starting point for our artistic work is the premise that the ways in which we create and are present in a theatre space needs to accommodate children. Children are not (yet) disciplined in “professionalism”: they don’t want to take part in just any exercise, and they are not accustomed to planning an hour themselves with warm-up exercises, improvisation, readings, or voice work. The children add an emotional spectrum that is rhythmised a lot more spontaneously than the emotions others deem “productive” in a rehearsal space. So which practices need to be developed in order to open up for the group’s “non-disciplined” potential and at the same time maintain the experienced artists’ interests for the experiments?

Having childrens’ spectrum of emotions and rhythms in the room means that we all have to ask very fundamental questions of the consensual logic of the rehearsal space: why do we have to leave our emotions at the door, why are anger and frustration deemed unproductive? Would we get a more politically vigorous performance if there was room for these emotions? And what radical pedagogy is needed in order to include these emotions – in rehearsals, and maybe on stage – without at the same time exposing and tearing on ourselves?

For we also have ethical considerations that we are deeply engaged in: we need to remember that children cannot “push through” when they are tired, as we have learned to do as “professionals”. We have to remember that we are the ones who brought them: it was not their idea, and they will always have the right to say no thank you and get to go home. And we have to remember that transgenerational work is not only about

mange korte projektansættelser og andre residencies, de netop har afsluttet. Vi skal huske, at vi er interesserede i at høre om de liv, der allerede har fået lov til at blive set og hørt i mange år, og derfor ikke påkalder sig gruppens store opmærksomhed. Vi skal huske at lade mødre lave kunst, selvom deres impuls er at tjekke ind med alle andres behov i rummet.

Alt i alt bruger vi meget tid på det relationelle arbejde – man kunne også sige: følelsesmæssigt og traditionelt usynliggjort arbejde – og forsøger at integrere det i rummet (importeret fra privatlivet). Det betyder at vi arbejder relativt langsomt. Men det handler også om at vi forsøger at ændre de styringsrationaler, der er i et 'professionelt' arbejdsrum i scenekunsten. Vi vil ikke sætte vores øvrige livsomstændigheder i parentes, for de motiverer, former og skærper kunsten: både vores arbejdsstrætte kroppe, vores private relationer, vores usikre økonomier, vores utempererede fyrighed, vores længsel efter at arbejde uhierarkisk og vores ophobede lyst til at følge en intuition, der ikke er forudsagt i et ansøgningskoncept.

KOLLEKTIV BETYDER AT UDFORDRE EN KONSENSUAL FORESTILLING OM 'KVALITET'

Vi arbejder kollektivt i *Dronningriget*. Det betyder, at der ikke er en instruktørposition, der forbereder prøver eller sorterer materialet for de andre og er 'et blik udefra'. Vi har som gruppe en nysgerrighed overfor et kollektiv af umage aldre og har derfor udviklet en metode for at facilitere øvelser for hinanden og senere 'huske sammen' i løbet af prøverne: her bringer vi alle til bordet, hvad vi husker som memorabelt og værd at forfølge yderligere. Dermed forsøger vi at undgå en formning af det æstetiske ud fra én persons præferencer. Man kan sige, at vi har en mistro til den æstetik, der i prøverne vurderer og leder efter det velfungerende – for hvilke præferencer bygger denne selektion på, og hvilke potentialer udelukker den?

Vi oplever en automatik i scenekunsten – også i vores egen træning – der stræber efter en undefineret forestilling om kvalitet og sikre, velkomponerede succeser. Men for os

children, just because they are the most “demanding” in the age they have right now where they are not trained performance workers. We have to remember who in the group we forget. Those who do not have any great needs or demands right now, because they are tired from many short project employments and other residencies they have just finished. We have to remember that we are interested in hearing about those lives that have had the opportunity to be seen and heard for many years already and therefore do not attract the attention of the group. We have to remember to let the mothers make art even though their impulse is to check up on everyone else’s needs in the room.

All in all we spend a lot of time on the relational work – or one could also call it emotional or affective work traditionally made invisible – and attempt to integrate that into the room (imported from our private lives). And this means that we work relatively slowly. But it is also about trying to change the governing rationales of the “professional” performance-making workspace. We don’t want to parenthesise the circumstances of our lives, as they motivate, shape, and sharpen art: the circumstances being both our bodies tired of the work, our private relations, our uncertain financial situations, our untempered passion, our longing to work in non-hierarchical ways, our accumulated desire to follow an intuition that wasn’t foreseen in an application concept.

COLLECTIVE MEANS CHALLENGING A CONSENSUAL NOTION OF ‘QUALITY’

We work collectively in *The Queendom*. This means that there isn’t a director who prepares rehearsals or sorts out the material for the others or is an “outside eye”. As a group, we are curious about a collective of odd ages and therefore we have developed a method of facilitating exercises for one another and later “remembering together” during rehearsals. At this point, we all put forward what we retain as memorable and worth pursuing further. In this way, we are trying to avoid shaping an aesthetic based on one person’s preferences. It can be said that we mistrust the type of aesthetic that judges and searches for “what works” during



Arbejdsvisning på *Dronningriget*. HAUT 2019.

er det vigtigt at spørge til forestillingen om 'kvalitet' ved at ændre grundlaget for produktionen. Vi sammensætter et hold ud fra eksistentielle og politiske spørgsmål om synlighed af aldersgrupper, anerkendelse af usynligt arbejde blandt kvinder, kropslig diversitet på scenen og ikke mindst spørgsmålet om en omfordeling af, hvem der siger noget, ses og bestemmer i scenerummet – hele vejen fra koncept og prøver til præsentation og PR. Derfor er de uprofessionelle børn heller ikke 'gæster' eller 'inspiratorer' i vores proces, hvorefter vi sorterer og sammenstykker et 'well-made play' med voksne, der kan levere.

UDVIKLING AF SCENEKUNSTENS DNA

Vi er i proces med noget, der piller ved scenekunstens DNA i Danmark. Vi udvikler ved at ændre på grundfunktionerne – kvalitetsbegrebet, professionalismen, beslutningshierarkierne, inddragelseslogikkerne, temporaliteten – i teatrets produktionsapparat. Vi tror på, at ændring af produktionsapparatets DNA skaber ændring i det, det skal ses og opleves af publikum. Vi researcher og udvikler ikke på et spændende tema, men stiller spørgsmålstegn ved det grundlæggende set-up, som vi



Work-in-progress sharing of *The Queendom*. HAUT 2019.

rehearsals. For which preferences is this selection based upon, and which potentials does it exclude?

We are experiencing an automatisations in the performing arts – in our own training as well – that strives toward an undefined idea of quality and safe, well-composed successes. But to us it is important to interrogate this idea about “quality” by altering the very foundation of the production: we do this by gathering around existential and political questions about the visibility of age groups, acknowledging the invisible work of women, diversifying bodies on stage and not least reallocating who says something, who is visible, and who decides in the performance space, from concept and rehearsals to presentation and PR. This is why the unprofessional children are neither “guests” nor “inspirators” in our process whereupon we sort out and put together a “well-made show” using adults that can deliver.

DEVELOPING THE DNA OF THE PERFORMING ARTS

We are in a process that tampers with the DNA of the performing arts in Denmark. We develop by changing the basic functions, namely the concepts of quality, professionalism,

ofte reproducerer i scenekunsten, hvor der er arbejdsdeling mellem specialiserede funktioner og tidsrammen er forholdsvis kendt. Vi udvikler scenekunsten med usikkerhed på mange parametre: Vi ved ikke, hvilke præsentationsformater, det skal munde ud i. Vi ved ikke, om alle lever, når processen er til ende. Men vi ved, at vi ønsker at ændre styringsrationaler, adgang og samværsformer i teatret som institution og vi arbejder indefra for en mere inkluderende og mangfoldig kunst.

Dronningeriget består af performancekunstner Cecilie Ullerup Schmidt, koreograferne Stine Frandsen, Karis Zidore og Marie-Louise Guldbæk Stentebjerg, danseforsker og koreograf Karen Vedel, samt børnene Indira Pascale Guldbæk Bonnici og Ekko Salma Liebmann. Gruppen er sammensat på tværs af alder og kunstnerisk praksis, og alle har erfaring og interesse i kollektivt selvproducerende scenekunstnerisk arbejde. Dronningeriget er begyndt udviklet dels i EKSIL på HAUT og dels på HAUT x Bikubenfondens Pop Up Residency.

the decision-making hierarchies, the logics of inclusion, and the temporality in the production apparatus of the theatre. We believe that by changing the DNA of the production apparatus we are also changing what needs to be seen and experienced by an audience. We are not doing research and development on an exciting theme, but rather we are asking questions of the foundational setup that we are often reproducing in the performing arts – a setup where work is allocated between specialised functions and where the time frames are known to a certain extent. We are developing performance work with a lot of unknown parameters: we do not know what types of presentations we will end up with. We do not know if everyone is still alive when this process is finished. What we do know is that we wish to change the governing rationales, the access, and the social conduct in the theatre as an institution, and we are working from within toward a more inclusive and diverse understanding of art.

The Queendom consists of performance artist Cecilie Ullerup Schmidt, the choreographers Stine Frandsen, Karis Zidore and Marie-Louise Guldbæk Stentebjerg, dance researcher and choreographer Karen Vedel, and the children Indira Pascale Guldbæk Bonnici and Ekko Salma Liebmann. The group is put together across ages and artistic practices, and everyone has an interest in and experience with collectively self-produced performance work. The development of The Queendom began partly at EKSIL at HAUT and partly at HAUT x Bikubenfonden Pop Up Residency.