

Peripeti

tidsskrift for dramaturgiske studier

23 - 2015

Performanceuddannelse

Peripeti

© Peripeti og forfatterne

Temareaktion

Karen Vedel (ansv.), Thomas Rosendal Nielsen (ansv.), Laura Luise Schultz, Mette Obling Høeg, Michael Eigtved, Nila Parly, Sofie Lebech, Solveig Gade, Stig Jarl, Mette Risgård Tranholm, Ida Krøgholt, John Andreasen, Annelis Kuhlmann, Erik Exe Christoffersen.

Redaktion

Janicke Branth, Erik Exe Christoffersen (ansv.), Michael Eigtved, Solveig Gade, Louise Ejgod Hansen, Falk Heinrich, Birgitte Hesselaa, Kjersti Hustvedt, Thomas D. Kragebæk, Jens Christian Lauenstein Led, Thomas Rosendal Nielsen, Laura Luise Schultz, Kenn Lund Nielsen, Elin Andersen, Rasmus Malling Skov og Mads Thygesen.

Layout: Kenn Lund Nielsen

Omslagsfoto: *How to Break the Chinese Wall* Lilibeth Cuenca Rasmussen Foto: Jan Stadtman

Tryk: Werks Offset

Oplag: 500

ISSN: 1604-0325

Peripeti udgives af Afdeling for Dramaturgi (Aarhus Universitet) i samarbejde med Teatervidenskab (Københavns Universitet) og Dramatikeruddannelsen (Aarhus Teater). Tidsskriftet udgives med støtte fra Forskningsrådet for Kultur og Kommunikation.

Redaktionsadresse

Peripeti
Afdeling for Dramaturgi
Institut for Æstetisk og Kommunikation,
Aarhus Universitet,
Langelandsgade 139,
DK – 8000 Århus C.
E-mail: aekexe@hum.au.dk
www.peripeti.dk

Bestilling og abonnement

peripeti@hum.au.dk
Abonnement (to numre): 150 kr.
Løssalg 100 kr.
Internet: <http://www.peripeti.dk/bestilling/>
Peripeti udkommer to gange om året.

Indhold

Redaktionelt forord	5
---------------------	---

Stemmer fra Scenekunstheltet

Kulturministerielle scenekunstudannelser

Sverre Rødahl Statens Teaterskole <i>Af Karen Vedel og Thomas Rosendal Nielsen</i>	12
Ralf Richardt Strøbech Statens Teaterskole <i>Af Karen Vedel og Thomas Rosendal Nielsen</i>	19
Sara Gebran Statens Teaterskole <i>Af Karen Vedel og Thomas Rosendal Nielsen</i>	27
Victor Marcussen Skuespillerskolen ved Aarhus Teater <i>Af Thomas Rosendal Nielsen</i>	32
Mads Thygesen Dramatikeruddannelsen ved Aarhus Teater <i>Af Thomas Rosendal Nielsen</i>	38
Peder Dahlgaard Skuespillerskolen i Odense <i>Af Thomas Rosendal Nielsen</i>	44
Thomas Agerholm Det Danske Musicalakademi Fredericia <i>Af Thomas Rosendal Nielsen</i>	51
Martin Elung Scenekunstens Udviklingscenter, Odsherred Teaterskole <i>Af Karen Vedel og Solveig Gade</i>	57

Andre uddannelser

- Roberta Carreri** 63
Odin Teatret
Af Erik Exe Christoffersen og Tatiana Chemi
- Nullò Facchini** 68
Cantabile 2
Af John Andreassen
- Anne Sophie Bergmann Steen og Anne Mette Nørskov** 71
Akademiet for Moderne Cirkus
Af Michael Eigtved
- Falk Heinrich** 76
Art and Technology, Aalborg Universitet
Af Thomas Rosendal Nielsen
- Laura Luise Schultz, Mette Obling Høeg og Ida Krøgholt** 83
Aarhus Universitet og Københavns Universitet
Af Laura Luise Schultz, Mette Obling Høeg og Ida Krøgholt

Det frie felt

- Mathias Kryger, Emma-Cecilie Ajanki og Ida-Elisabeth Larsen** 93
Performancekunstner og kurator; danser og koreograf; danser og koreograf
Af Mette Tranholm og Sofie Lebech
- Sille Dons Heltoft og Tanja Diers** 100
Scenograf; dramaturg
Af Mette Tranholm og Sofie Lebech
- Cecilie Ullerup Schmidt** 106
Performancekunstner og kurator
Af Solveig Gade
- Overvejelser over terminologier og definitioner (artikel)** 112
Af Jette Lund

Bidrag fra Forskergruppen

Performanceuddannelse i Danmark? Muligheder og udfordringer	121
<i>Af Karen Vedel og Thomas Rosendal Nielsen</i>	
Performancekunstneren som entreprenør og social skulptør	138
<i>Af Mette Obling Høeg</i>	
Performanceuddannelse mellem overskridelse og institutionalisering	136
<i>Af Ida Krøgholt</i>	
Mens vi venter på Performanceuddannelsen	144
<i>Af Annelis Kuhlmann</i>	
Akademisk tænkning og kunstnerisk forskning i en performanceuddannelse	154
<i>Af Laura Luise Schultz</i>	
På vej mod Den Danske Scenekunstscole	160
<i>Af John Andreasen</i>	
Teater og performance: forskellige kunstformer?	169
<i>Af Erik Exe Christoffersen</i>	
 Tidligere numre	 177

Redaktionelt forord

Af Karen Vedel og Thomas Rosendal Nielsen

I den *Udredning om de videregående uddannelser på scenekunstmrådet* (Kulturministeriet, 2013), der skitserede rammerne for den samlede nationale scenekunstscole, der nu (sommeren 2015) er ved at finde sin form, anbefaler udvalget “at der oprettes en kandidat-, diplom- eller masteruddannelse i performancekunst”. Anbefalingen var ikke udtryk for nogen helt ny dagsorden, men den gav anledning til, at en gruppe forskere fra hhv. Teater- og Performancestudier, Københavns Universitet, og Dramaturgi, Aarhus Universitet, iværksatte en undersøgelse af grundlaget og visionerne for at skabe en performanceuddannelse i Danmark. Dette nummer af *Peripeti* deler de tanker, som en stor del af det samlede scenekunstneriske uddannelsesfelt og et mindre antal kunstnere gør sig om muligheden for og indholdet af en eventuel performanceuddannelse.

Interviews

Undersøgelsen bygger hovedsagligt på interviews foretaget i perioden august 2014 til maj 2015. Vi startede med at henvende os til uddannelsesledere i kredsen af skoler under Kulturministeriet. I bevidsthed om, at de kulturministerielle uddannelser alene udgør en del af det samlede scenekunftselt, tog vi efterfølgende kontakt til andre interessenter og sagkyndige på performanceområdet. Resultatet præsenteres i nævnte rækkefølge i form af en redigeret samling af interviews, som forskergruppen analyserer og kontekstualiserer i en række artikler.

Fra de uddannelser, der i dag hører under Den Danske Scenekunstscole, har vi interviewet: Sverre Rødahl, rektor på Statens Teaterscole (STS); Ralf Richardt Strøbech, uddannelsesleder for scenografi, STS; Sara Gebran, uddannelsesleder for koreografi, STS; Victor Marcussen, rektor for Skuespillerscole ved Aarhus Teater; Mads Thygesen, rektor for Dramatikeruddannelsen ved Aarhus Teater; Peder Dahlgaard, rektor for Skuespillerscole i Odense, SMKS; Thomas Agerholm, rektor ved Det Danske Musicalakademi Fredericia; Martin Elung, rektor for Scenekunstens Udviklingscenter, Odsherred Teaterscole. (Titlerne svarer til interviewtidspunktet).

Fra uddannelsesmiljøer udenfor den nu fusionerede scenekunstscole har vi talt med: Roberta Carreri, skuespiller og ‘mesterlærer’ på Odin Teatret; Nullo Facchini, kunstnerisk leder på Cantabile 2 og tidligere rektor for School of Stage Arts; Anne Sofie Bergmann Steen og Anne-Mette Nørskov, hhv. rektor og studiesekretær for AMOC (Akademiet for Moderne Cirkus); Falk Heinrich, studieleder for (bl.a.) Art and Technology-uddannelsen ved Aalborg Universitet; Ida Krøgholt, lektor og fagkoordinator for Dramaturgi-uddannelsen ved Aarhus Universitet; Mette Obling Høeg og Laura Luise Schultz, hhv. studielektor og lektor ved Teater- og Performancestudier, Københavns Universitet. (De tre sidstnævnte har også deltaget i forskergruppen, men udtaler sig i interviewene på baggrund af deres respektive fag og institutioner).

Sidst men ikke mindst har vi interviewet en række unge kunstnere for at høre deres mening om performance, herunder hvilken rolle performance har spillet i deres egen uddannelse og hvordan de ser behovet for en performanceuddannelse i Danmark. De to fokusgruppeinterviews samler hhv. performancekunstner og kurator Mathias Kryger, danser og koreograf Ida-Elisabeth Larsen og danser og koreograf Emma-Cecilia Ajanki og dramaturg Tanja Diers og scenograf Sille Dons

Heltoft. Endelig har performancekunstner og kurator Cecilie Ullerup Schmidt bidraget i form af et mail-interview.

Uafhængige Scenekunstnere har været den nok væsentligste stemme i de senere års debat om en performanceuddannelse i Danmark. Derfor har Jette Lund, der sammen med Christine Fentz og Anette Asp publicerede materialesamlingen *Overvejelser – om scenekunstudannelser i Danmark* (2011), opdateret en artikel fra materialesamlingen til denne sammenhæng, som indgår på linje med interviewene.

Det giver sig selv, men bør alligevel siges, at en sådan undersøgelse ikke er udtømmende, og at der findes andre vigtige stemmer på området, som desværre ikke er repræsenteret her. Vi håber og bidrager gerne til, at sådanne stemmer blander sig i den fortsatte debat. Endelig skylder vi at sige, at rækkefølgen på interviewene ikke er et udtryk for informanternes eller synspunkternes vigtighed, det overlader vi trygt til læseren at vurdere, men vi har forsøgt at gruppere interviewene på en logisk måde, så det er let at orientere sig i tidsskriftnummeret.

Konteksten

Ideen til undersøgelsen blev undfanget på et tidspunkt, hvor der i kraft af den forestående implementering af Bologna-aftalen var lagt an til gennemgribende ændringer på scenekunstens uddannelser. *Loven om videregående uddannelsesinstitutioner under Kulturministeriet* blev vedtaget d. 12. december 2014 og som følge heraf blev Den Danske Scenekunstscole etableret pr. 1. januar 2015 som en fusion af de seks scenekunstscole i én. Nyudnævnt rektor, Mads Thygesen, tiltrådte d. 1. april 2015.

De scenekunstneriske uddannelser på universiteterne er ikke direkte berørt af de igangværende ændringer. Men vi anser os selv som del af et samlet uddannelsesfelt og bliver i kraft heraf indirekte berørt. I takt med de senere års tilnærmelse mellem akademiske og kunstneriske praksisformer er vi desuden meget optaget af, hvordan det samlede vidensgrundlag i scenekunsten vil blive påvirket af Bologna-processen og de medfølgende krav til kunstnerisk udviklingsarbejde. Endelig ser vi os selv som samtale- og samarbejdspartnere i den dialog, forandringspresset nødvendiggør.

Når vi har valgt at centrere undersøgelsen mere præcist om performanceuddannelse, er det dels fordi, det er et af de mere konkrete udviklingstiltag, der er blevet ridset op som et ønske og/eller en mulighed i de forskellige rapporter (se artiklerne i dette nummer for mere præcise henvisninger). Dels er det, fordi vi finder, at denne del af det scenekunstneriske felt, som både historisk og aktuelt åbner det op mod andre kunsthaglige discipliner, har et særligt potentiale i den aktuelle situation, hvor viden og læring tænkes på nye måder. Potentialet gælder ikke mindst samarbejder på tværs af de scenekunstneriske uddannelser, der uddyber og videreudvikler den relation, der allerede nu er etableret mellem de universitære og de kunstnerisk rettede scenekunstudannelser, hvor vi som akademikere igennem mange år har bidraget som timelærere i teoretiske fag og som sparringspartnere på udviklingsopgaver.

Undersøgelsen

Med interviewundersøgelsen har vi ønsket at opdatere det store arbejde, som igennem de senere år er blevet lagt i rapporter, udvalgsarbejder og materialesamlinger. Kortlægningen, som samtidig er en form for temperaturtagningen på feltet, fandt sted på et tidspunkt, hvor ændringerne var

umiddelbart forstående. Måske af samme grund er der mange af de interviewede, som har tilladt sig selv at tænke visionært og fremadrettet.

Interviewene blev for størstedelens vedkommende gennemført som semistrukturerede interviews, dvs. vi havde en løst spørgeguide med tre hovedspørgsmål. Hensigten var bl.a. at afdække de tanker, erfaringer og faglige ressourcer, som allerede er til stede på uddannelserne i forhold til performanceuddannelse. Indledningsvis spurgte vi, hvad performancebegrebet dækker over i respondentens uddannelseskontekst. Dernæst spurgte vi til vidensgrundlaget for en evt. performanceuddannelse. Det tredje hovedspørgsmål søgte at afdække eksisterende ressourcer og eventuelle visioner. Interviewguiden blev tilpasset de forskellige respondenter. Nogle blev fx gennemført som fokusgruppelinterviews med flere personer ad gangen. Andre fik mere karakter af samtaler end af interviews. Uanset formen har de alle været til gennemsyn og er blevet godkendt af respondenterne.

Forskergruppen (bestående af den kerne, som har leveret artikler til dette nummer, men støttet af en bredere kollegial kreds) har derefter, i foråret og forsommeren 2015, bidraget med analyser og kontekstualiserende diskussioner af det tilvejebragte interviewmateriale. Analyserne er koordinerede sådan, at de dækker forskellige vinkler på emnet, uden at de skal ses som udtryk for en systematisk sammenhængende analysestrategi. Langt hen ad vejen har forskerne bidraget med artikler, der forbinder sig til forskerens eget forskningsområde, men samlet set dækker både historiske, teoretiske, institutionelle og politiske aspekter af spørgsmålet om, hvordan en performanceuddannelse kan realiseres i Danmark. Nogle kontekstuelle forhold bliver gengivet flere gange fra forskellige vinkler, hvilket forhåbentligt både bidrager til at nuancere kompleksiteten i sagen og gør det muligt at læse artiklerne uafhængigt af hinanden. Vælger man at læse artiklerne i den rækkefølge, de står, tjener Vedel og Nielsens sammenfatning af interviewmaterialet til introduktion, men man kan også vælge at starte bagfra, med Christoffersens artikel, hvorved horisonten sættes af en diskussion af selve performancebegrebet.

Artiklerne

I den første artikel giver *Karen Arnfred Vedel* og *Thomas Rosendal Nielsen* et overblik over, hvilke udfordringer og muligheder, der på baggrund af det omfangsrige interviewmateriale tegner sig for etableringen af en performanceuddannelse i Danmark. Artiklen udmunder ikke i et løsningsforlag, men skitserer de institutionelle og værdimæssige spørgsmål og dilemmaer, som danner forudsætning for en eventuel performanceuddannelses form. Vedel og Nielsen opridser fire handlepositioner, der er udtryk for forskellige forståelser af performance i det 21. århundrede, og som i givet fald kan bestemme kursen for udviklingen af en uddannelse. Artiklen sammenfatter også kort de forslag til en performanceuddannelses indhold, som interviewmaterialet tilvejebringer.

Der knytter sig store forventninger til performancekunstens muligheder for at forny scenekunsten, hvilket også afspejler sig i de kompetencer, der forventes af fremtidens performancekunstnere – herunder måske særligt entreprenørskabskompetencen. *Mette Obling Høeg* tegner på baggrund af interviewmaterialet en ambitiøs kompetenceprofil for performancekunstneren og sammenfatter de didaktiske principper, som en sådan performanceuddannelse kunne bygge på. Endelig diskuterer hun, hvordan fremtidens uddannelsesinstitution må balancere mellem en entreprenørskabtænkning, der tjener markedsøkonomien og fokuserer på den enkelte dimittends *employability*, og en entreprenørskabtænkning, der tjener et bredere samfundsmæssigt perspektiv

og fokuserer på kunstneren som kollektivt agerende *social skulptør*.

Ida Krøgholts artikel sætter fokus på et af de centrale paradokser i de aktuelle diskussioner omkring performanceuddannelse: nemlig at performance ofte ses som en traditions- og institutionsoverskridende kunstform, mens en performanceuddannelse i et eller andet omfang indebærer institutionaliseringen af performance som kunstnerisk tradition. Krøgholt beskriver, hvilke forskellige positioner denne problemstilling giver anledning til i interviewmaterialet, og hun viser, hvordan disse indgår i et spil om at definere det institutionelle og diskursive centrum for vurderingen af en eventuel performanceuddannelses berettigelse, status og potentialer.

Performance har i dansk teaterhistorie spillet rollen som den 'alternative' og måske ligefrem 'marginaliserede' kunstform ved siden af det økonomisk og politisk privilegerede 'etablerede' teater. Alligevel har performance- og avantgarde-miljøerne formået at udvikle og overlevere træningstraditioner og tavs viden gennem mere eller mindre institutionaliserede praksisformer. *Annelis Kuhlmann* forfølger dette historiske *off-spor* i sin artikel og peger på, hvordan laboratoriet som kunstnerisk og videnskabelig praksis kan og bør spille en væsentlig rolle, hvis man ønsker at skabe en professionel performanceuddannelse, der bygger på historiebevidsthed og systematisk kunstnerisk udvikling og forskning.

Debatten omkring den nye scenekunstneriske uddannelsesinstitution har medført bekymringer fra både politikere og aktører i scenekunstheltet om en akademisering af scenekunsten. *Laura Luise Schultz* viser i sin artikel, hvordan en stor del af den mest velrenommerede performancekunst på den danske og europæiske scene i dag bygger på nyskabende forbindelser mellem kunstnerisk og akademisk tænkning. Forbindelser som ændrer *både* kunstneriske og akademiske praksisformer, og altså ikke bør ses som den ene vidensforms invasion af den anden. Hun argumenterer derfor for, at en tidssvarende performanceuddannelse i dag må gøre arbejdet med netop den slags forbindelser til sit omdrejningspunkt.

John Andreassen præsenterer i sin artikel en kritisk redegørelse for den politiske proces, der har ført frem til dannelsen af Den Danske Scenekunsthøjskole. Fusionen og omlægningen af uddannelserne kan ses som et logisk skridt i forlængelse af en kultur- og uddannelsespolitisk tænkning, der har gjort sig gældende siden 1990'erne, og den nye Scenekunsthøjskole fremstår på den måde som resultatet af et grundigt politisk forarbejde. Omvendt underbetones de problemer og alternativer, der er forbundet med denne udvikling, og det efterlader den nye organisation med en række vanskelige udfordringer og uafklarede spørgsmål – herunder hvilken status performanceområdet får i fremtidens scenekunsthøjskole.

De fleste fremhæver, at performance som begreb og som kunstform er meget svært at definere. *Erik Exe Christoffersen* giver i sit essay et bud på, hvordan man kan tænke forskellen mellem performance og teater som et kontinuum mellem to idealtypiske æstetikker, hvorimellem den historiske og aktuelle teater- og performancekunst udfolder sig. Pointen er, at forskellene kan være fornuftige at navigere efter, så længe man forstår, at blandingsformerne er reglen snarere end undtagelsen. I slutningen af essayet overvejer Christoffersen – i dialog med interviewmaterialet – hvilke konsekvenser denne pointe kunne have for en eventuel performanceuddannelse.

PERIPETI.DK

Du kan læse aktuelle anmeldelser på Peripetis hjemmeside. Ligeledes kan du finde tidligere numre samt kommentere de enkelte artikler, essays og anmeldelser.

Peripeti

tidsskrift for dramaturgiske studier

Search

Forside Om Peripeti Udgivelser Bestilling Redaktion

Ludvig Holbergs Jeppe på Bjerget iscenesat af Jens Svane Boutrup egnteatret Bornholms Teater

Posted in [teater anmeldelser](#) on 11. august 2015 by Erik Exe Christoffersen – [Skriv en kommentar](#)

Teatrets illusioner

Af Erik Exe Christoffersen

Jeppe på Bjerget – eller *Den Forvandlede Bonde* (1722) er en komedie med karnevalistisk træk: 'teater i teater' og med direkte kontakt til publikum. Komedien benytter sig af omvendning og transformation og bonden og drukknenbolten Jeppe vågner pludselig op i baronens seng. Og senere går det den omvendte vej tilbage til bondeidentiteten. Det dramaturgiske princip er gentagelsen som skaber ironiens refleksion og grundlaget for nye betydninger.

Peripeti.dk

- er et mødested for teaterinteresserede
- er åben for kritik
- publicerer anmeldelser, essays og artikler

☒ Abonner på nyheder fra Peripeti Indlæg | Kommentarer

Kategorier

- Aktuelt
 - Specialeessay
- boganmeldelser
- debat
- essay om teater
- Information
- Interview
- Kunstnere ude på kanten
- teater anmeldelser

Peripeti

tidsskrift for dramaturgiske studier
— også på nettet.

Interview

Sverre Rødahl | Statens Teaterskole

Sverre Rødahl

Indtil 1. januar 2015 rektor for Statens Scenekunstskele, herefter Den Danske Scenekunstskele. Prorektor på samme skele april-juli 2015.

Af Karen Vedel og Thomas Rosendal Nielsen

Interviewet fandt sted på Statens Scenekunstskele, København, d. 1.9.2014.

Interviewet indledes med Sverre Rødahls(SR) refleksion over performancebegrebets mulighed og aktualitet på Statens Scenekunstskele.

Jeg synes, performance er et af de mest vanskelige begreber, fordi det på den ene side er meget upræcist og på en måde utroligt åbent - spænder over alt, der er sket i avantgardismen siden 60'erne eller sådan noget. På den anden side oplever jeg det også til dels som noget meget, meget snævert, som karakteriserer en form for genre inden for kunsten. Så jeg har svært ved at mene noget fuldstændigt præcist, når man taler om performance.

Jeg har aldrig været talsmand for, at vi skal have en "ren" performanceuddannelse. Det kan jeg sige med det samme. Men det forhindrer ikke, at vi skal tale om det, og det har ikke noget at gøre med, at skolen skal være ren eller defineret eller traditionel eller avantgardistisk eller et eller andet. Det her er en statslig skele, som er en nøgleinstitution inden for scenekunst. I min tid har vi blandt andet skiftet navn, og det annoncerer jo også en stillingtagen. Fra at hedde Statens Teaterskele, som altså snakkede om en bestemt kunstart, som hedder teater, og Skolen for Moderne Dans, som også snakkede om en bestemt kunstart, så har vi valgt et videre begreb, som hedder scenekunst, som rummer meget mere – og det er selvfølgelig *meget bevidst*.

Udviklingen på Statens Scenekunstskele har i Rødahls tid bl.a. drejet sig om andre måder at tænke forholdet mellem kompetencer,

profession og branche på.

Den anden proces, vi er i gang med her på skolen og som jeg er i gang med at lede, det har været et 'opgør' med en professionstænkning inden for uddannelse af scenekunstnere. Fordi den historiske udvikling af scenekunstuddannelser har været, at man fra starten af uddannede skuespillere, senere uddannede man instruktører og scenografer osv. Altså uddannelserne var defineret som professioner. Det har vi lavet om, fordi vi mener, at de klare grænser, som engang fandtes mellem uddannelserne og ikke mindst kunstarterne og i kunsten i dag er meget mere opløst. Vi er samtidig meget optaget af, at der findes klare kompetencer, som de studerende skal have med sig fra en skele som denne her. Kompetencer er, hvordan du bruger dine færdigheder og din viden i et kunstnerisk virke, hvilket selvfølgelig er noget meget mere individuelt og præget af den enkelte studerendes person. Vi kalder det nu 'uddannelse i skuespil' og 'i instruktion', og i det ligger der også et paradigmeskift, lille måske men alligevel markant. Vi siger ikke, at man kommer ind på skolen og ikke har drømt om at blive skuespiller, når man går ud. Men vi siger samtidig, at uddannelsen beskæftiger sig med et meget videre fag og en mere åben beskæftigelse end kun det at ruste sig til professionen.

I kraft af det lille paradigmeskifte, hvor der er mindre fokus på professionen og dermed flere professionsmæssige åbninger udadtil, er performance-tanken i følge Rødahl nu indoptaget og integreret mere i den moderne Statens Scenekunstskele

Skolen er unik, både i dansk og international sammenhæng, fordi den har så mange

uddannelser inden for sine vægge. Det gør det tværfaglige eller interdisciplinære meget fremtrædende og er noget, vi ønsker at bygge videre på netop ud fra tanken om kompetencer, sådan at vi på den ene side er meget optaget af at give de studerende færdigheder, som de kan benytte, når de er færdiguddannet – og på den anden side af at sætte færdighederne i spil i stadig nye konstellationer sammen med studerende og meget gerne sammen med kunstsyn. Desuden har den ansættelsespolitik, vi har haft, bl.a. gået ud på, at når vi en sjælden gang har haft vakante stillinger, enten som fast underviser eller som uddannelsesansvarlig el. lign., har vi ønsket at få folk ind, som kan begynde at definere fagene på nye måder – på de overordnede områder. Så får vi fx en Sara Gebran, som pludselig definerer koreografiuddannelsen på en helt anden måde end forgængerer. Det var til dels tilsigtet, men samtidig har hun nu på mange måder i kraft sin personlighed og i kraft af, at skolen har givet hende den mulighed, skabt en form for 'performanceuddannelse'. Hun har prøvet på den måde at definere det område, hun er sat til at lede, inden for en helt ny forståelse af netop koreografifaget – og man kunne ligeså godt kalde det en performanceuddannelse, når man ser den. Så der har vi det igen, hvad er performance, hvad er koreografi? I vores tid – og det ved jeg lidt om - ikke særligt meget – så er det tydeligt, at den kontemporære dans og koreografi er ved at forandre sig fra noget trinbaseret til noget helt andet. Jeg ved ikke, hvad det er, men det er helt oplagt, at man stiller store spørgsmålstejn ved, at man kun kan anvende det, man har som sine færdigheder, og man trækker på rigtig mange andre ting. Det her bliver en lang tale, men det er bare for at komme nærmere det der performancebegreb, som jeg ikke rigtig kan bruge til noget.

Selve performancebegrebet betragter Rødahl imidlertid som et noget upræcist og bedaget begreb.

Af pragmatiske grunde kan det dog bruges til at betegne noget, vi endnu ikke ved hvad vi ellers skal kalde, mener han.

Dét, vi mangler i dag, er at kunne betegne nogen, som går i krig med eller i opposition mod det bestående. Og hvad, jeg selv syns, er dybt interessant, er, at det har vi givet rum for og plads til i vores ellers traditionsrige skole, for det skal en skole som vores kunne. Men hvis vi vil have den kraft, kan vi ikke rumme en performanceuddannelse i ordets traditionelle forstand, for så er vi jo lige langt. Én, der er en stærk eksponent for det, man kalder performance i dag, det er bl.a. Marina Abramovic. Men man kan jo forestille sig hende som leder af en skole her på stedet. Det ville være fantastisk, men jeg ved ikke, hvor lykkelig hun eller skolen ville være for det i det lange løb. Hun har jo i kraft af sin personlighed og sin stærke kraft skabt en nærmest ny genre ved at gå i opposition men også med strømmen. Hun har en enormt stærk fortællerkraft i sig, som hun bruger. Jeg aner ikke hvad hun er uddannet til. Sådan er det med stærke personligheder. De skulle nok have mulighed for at stå i centrum for nogle uddannelser – måske en slags midlertidig skole, hvor de kan samle nogle mennesker fra alle mulige kunstarter til at skabe en uddannelse, som måske ikke varer evigt, men som måske kan vare så længe, som denne kraft er virksom. Og det har været lidt udgangspunktet for mig, når jeg har gået så stærkt ind for en bacheloruddannelse og et kandidatniveau, at på bacheloruddannelsen skal man lære at begå sig indenfor en professionel kunstart og på kandidatuddannelsen skal man lære noget helt andet, fordybe sig, gå mod strømmen.

Om der er behov for en specialiseret performanceuddannelse er Rødahl imidlertid tilbageholdende med at svare på. I stedet foretrækker han at se på behovet for kontinuerlig fornyelse af uddannelserne.

Hvis svaret er noget, man kalder en performanceuddannelse, så har vi i høj grad brug for det. Det, der har været diskussionen i den komite, jeg og andre har siddet i, har været – skal det være en grunduddannelse, altså en bacheloragtig uddannelse, hvor man starter fra scratch, eller skal det være en overbygningsuddannelse? Jeg har sympati for begge dele, og jeg ved ikke helt, hvad jeg skal foretrække, fordi jeg ikke kan se helt klart, hvad en performanceuddannelse skal have for læringsmål osv. Jeg kan se fordelene med en grunduddannelse, fordi man ligesom ikke er ødelagt i en slags professionstænkning. Jeg mener, der skal være mange forskellige stemmer i en sådan uddannelse. Det skal ikke være en uddannelse *til* sådan eller sådan. Men jeg tror alligevel mere på, at vi på sådan en skole, som vi nu er, kan have nytte af at have en overbygningsuddannelse, som kan samle folk, som allerede kan noget og som har udmærket sig. Dét, tror jeg, ville være en bedre model for en skole som vores. Men jeg er fuldstændig overbevist om, at det står og falder med personligheden hos den, som leder uddannelsen. Hvis der er nogen, som brænder for, at man gerne vil have studerende ind, der er fuldstændig blanke i alt det, vi kalder ”færdigheder”, – så giv dem den chance, hvis man vover det, men min erfaring viser gennem så mange år, at jeg tror mere på en overbygning, men så skal der være billedkunstnere, scenekunstnere, dansere, teaterfolk, filmfolk, alt muligt – så netop det tværkunstneriske er et kendetegn.

Statens Scenekunstskole er gået i gang med at forberede sig til den opgave, der kaldes kunstnerisk udviklingsvirksomhed. Endnu er der ikke tænkt i forskningstilknytning gennem ph.d projekter og alliancer med universitetsforskning, men de enkelte undervisere er i færd med at undersøge KUV i forhold til eget område, fortæller Rødahl.

Hidtil har en skole som vores alene bygget på viden fra faglig praksis som vidensgrundlag.

Nu skal vi også ind og bygge på det andet ben i vidensgrundlaget, nemlig kunstnerisk udviklingsvirksomhed. Derfor har skolen taget initiativ til at starte en KUV-virksomhed for og med skolens egne faste undervisere. Mange har allerede begyndt at forske inden for egen kunstneriske praksis i mindre projekter. Men det er en kæmpe opgave, som vi ikke kan løfte alene, så der tror jeg samtidig, vi skal få hjælp til at løse opgaven fra kunstnere udefra. Det har vi allerede fået. Vi har to forsknings- altså KUV projekter, som er støttet af Kulturministeriets KUV-pulje i år. Den ene er Louise Beck, som er scenograf. Den anden er instruktør Anders Paulin. Disse to arbejder med længerevarende kunstneriske forskningsprojekter, der laves i skolens navn. Og det er tegn på, at vi går den vej. De er begge to markante kunstnere, som vil forske med udgangspunkt i egen kunstneriske praksis.

De kandidatuddannelser, vi lægger op til, bliver kompetence-prægede i den forstand, at de vil være ’kandidat i scenekunst med speciale i’ – og så vil det være den studerende selv, som forinden definerer det projekt, som man laver i to år. Jeg tror, man kan sætte lærerkompetencer sammen fra alle de forskellige uddannelsesområder, som skolen har, og skabe forskellige kandidat-sammensætninger. Og pludselig vil man måske, ved hjælp af en studerendes valg af moduler på kandidatuddannelsen, opdage, at man, altså med et for mig upræcist ord, har skabt en performance-uddannelse.

Det siger jeg, fordi den studerende dels kommer med noget i bagagen og en vilje til at gå et bestemt sted hen, og dels får muligheden for, på en kandidatuddannelse, at sætte sin uddannelse sammen, som han eller hun gerne vil, med de kompetencer som skolen samlet har.

Foreløbig har skolen samlet de 11 uddannelser i tre centre. Der er et center for skuespil og dans, et center for iscenesættelse og design og et center for kunstnerisk produktion og ledelse. Det er disse centre, som fremover får til opgave at udbyde moduler i kandidatuddannelser.

Vi er i gang med at samle nogle af timelærer-ansættelserne og stykke dem sammen i nogle flere fastansættelser ud fra netop tanken om, at vi har fastansatte lærere, som tegner nogle forskellige kompetencer. Det bliver ikke nødvendigvis fuldtidsstillinger, de vil have hovedfokus på fagområdets hovedkompetencer på et højere niveau end bachelor-niveauet. Det skal være nogen, der definerer moduler, som er meget mere specialiserede end det, du kan finde på bachelor-niveau. Det er vigtigt, at der kommer en stillingsstruktur på scenekunstrådet, lige som de har på de andre kunsthøjskoler og i den skal der ligge en udviklings-, KUV-dimension, fordi det er det, vi har som vidensgrundlag. Så den vil være der hos alle dem, som fra nu af bliver ansat. Det interessante er jo, at den findes som et potentiale hos mange af dem, som også i dag er ansat. Men den skal vækkes og plejes og udvikles.

Rødahl ser positivt på samarbejder mellem scenekunsthøjskolerne og de øvrige kunstuddannelser, og han er heller ikke afvisende overfor at studerende med en anden kunstfaglig baggrund end scenekunsten ville kunne optages på en kommende kandidatuddannelse.

Der er en meget kunstig skillelinje mellem de forskellige kunsthøjskoler nu og mange fordomme forbundet med det. Jeg synes, vi er på vej til at åbne det op og få gæstestuderende fra andre institutioner til skolen og vi eksporterer vores ud i den store verden. Det er en proces, som jeg tror er styret af en tendens hos studerende i øjeblikket, at de ikke er så optaget som tidligere af at kopiere mainstream tendenser, fordi de kan se, at det ikke fører dem nogen steder hen. Den vej er ligesom død – for dem. Jeg har lige talt med en kollega om, hvor vi udvikler os hen – og om performance er det sted, hvor unge mennesker bevæger sig hen i dag. Og det er det ikke. Den retning, mange unge i dag ønsker at gå, er meget mere præget af kommercialisme på en eller anden underlig

måde, fordi hele det elektroniske, hele det entrepreneurielle er kommet så stærkt ind i billedet som en naturlig ting for dem, som er på skolen i dag. Det er der, de søger hen i deres valgfrie projekter, som der kommer flere og flere af. De søger ud i naboskabet – der er masser af samarbejder med Rytme-kons – med film selvfølgelig og musik – og i øgende grad med billedkunst. Men billedkunst har ligesom været en bastion i forhold til scenekunst, fordi de har set ned på scenekunst, oplever jeg. Nu har vi en større åbning der også, fordi vi bevæger os i en mere åben retning. Og vi har sørget for, at de studerende er så – på vores område – godt rustet, når det gælder selve det grundlæggende håndværksmæssige. En teaterskole var på et tidspunkt toårig, så blev den treårig, så fireårig, men den har ikke grundlæggende ændret synet på, hvad de studerende skal kunne, synes jeg, før i disse år. Det er jo meningsløst, at man skal gå i fire år bare for at lære grundlaget for et eller andet. Det tager man så konsekvensen af nu ved at indføre treårig bachelor og toårig kandidat. Med en treårig bachelor, der afslutter en del af uddannelsen, er det nemmere at se, hvor man kan sætte et punktum eller et kolon for en studerende. Nogle vil forlade skolen, fordi de synes, de har fået nok og alligevel kan begå sig. Og så er der andre, der vil føre deres kunstneriske potentiale videre i et trygt miljø, som også er udfordrende, eksperimenterende og individuelt.

Statens Scenekunsthøjskole har indført 'kunstnerisk udviklingsarbejde' for de studerende som et forsøg på at forene behovet for en bacheloruddannelse, der både er afsluttende for de studerende, der ønsker det, og forberedende for dem, der ønsker at fortsætte på kandidatniveau. Det påhviler den samlede lærergruppe at løfte opgaven med at understøtte de studendes evne til at reflektere over egen praksis samtidig med, at de får hjælp til at træffe valg, understreger Rødahl.

Det er en meget, meget vigtig ting, at man reflekterer over det, man er i gang med. Det er en stor udfordring, men vi er meget opmærksom på det og vi lægger det ind som krav til de studerende konstant i uddannelsen og er på vej til at blive bedre til det. Det er en ny måde at tænke scenekunstuddannelse på. Det er forberedelsen til senere at kunne blive kunstneriske forskere – eller ”udforskere”. Nogle få af dem, kan jo blive det.

Vi lægger op til den store udfordring i et tilbagevendende modul, der hedder kunstnerisk udviklingsarbejde for alle de studerende, hvor de udvikler selvstændige projektarbejder, som både kræver en projektbeskrivelse på forhånd, at man skal vælge materiale, vælge samarbejdspartnere, vælge metodik og arbejdsform, lave budget, og reflektere over processen bagefter. Det gir dem jo netop nogle redskaber til, at de kan reflektere. Underviserne oplever meget stærkt i øjeblikket, at der vil komme til at blive stille - og til dels allerede stilles – nogle tillægskrav. Noget, jeg er meget optaget af, er, at vi har et lærerkorps, som er rustet til denne udvikling. Det er ligesom en muskel, der skal trænes på nogle nye områder. Og jeg håber på, at man kan opleve skolen som et område, hvor man også - men ikke kun - er mester og formidler det, man kan til de studerende, men også går ind i en proces, sammen med de studerende om at udvikle både færdigheder, viden og kompetencer. Det lyder meget flot men det er en lang og sej proces, som er gået i gang for lang tid siden, og som man efterhånden begynder at se resultaterne af.

De studerendes selvstændige faglighed skal udvikles i sammenhæng med udviklingen af de fælles kompetencer.

Det er klart, at hvis du går på en lysuddannelse eller en iscenesættelsesuddannelse så er der en vis forskel i forhold til at gå på en danseuddannelse eller en skuespiluddannelse. På skuespil og dans arbejder man med kroppen som instrument, og man har brug for en langt

mere regelmæssig træning af det instrument, ligesom man på en musikuddannelse har brug for at bygge den muskel op. Inden for iscenesættelse eller lysdesign skal man udvikle nogle helt andre færdigheder og kompetencer, som betyder at træne en anden type muskel. Så det er klart, at de er forskellige i deres progression, men vi går jo mere og mere ind for at samle så meget som muligt af det, der kan samles i moduler, som er fælles – med fælles undervisning.

En forestillingsledelsesstuderende vil ikke kun lave forestillingsledelse, vedkommende vil også komme til at opleve en kollektiv kunstarts proces og få indblik i, hvad de andre laver, og få mulighed for at overtage specialistområder fra hinanden. Og nu er vi måske inde i det her performance-begreb igen – for noget af det, vi ser i dag er, at man overtager de tidligere definerede specialistområder. Vi ser jo også, at danseuddannelsen er meget langt fremme i at beskæftige sig med meget af det at performe, de er stærke bevægere, men de er også stærke i forhold til rum. Og de videreudvikler ofte en intellektuel kapacitet og en refleksionsdybde, koblet til det kropslige og rumlige, som er interessant. De har en anden måde at tale på på scenen, som måske i starten virker meget hjælpeløs men som alligevel viser, at de går til det performative på en anden måde.

Rødahl taler om udviklingen af skolens to spor – et psykofysisk og et mere kompositorisk – som har sigtet på at finde en tredje vej. I den forbindelse nævner Rødahl etableringen af Center for skuespil og dans – som udtryk for et ønske om at fange den dialog, som potentielt er tilstede i mellemrummet mellem to stærke fagmiljøer, som ikke tidligere har talt sammen.

Jeg kan mærke, at lærerne – og nu har jeg jo været med til at uddanne nogle af den nye generations instruktører netop i den moderne tænkning om det psykofysiske – men andre har haft opgaven på det mere kompositoriske område – begynder

at tilhøre en ny generation, som har ført de her spor videre og ikke er blevet siddende i et firkantet syn på metodiske spørgsmål.

Man er nødt til at sørge for, at den studerende har et skelet – og mere end det, inden man kan bygge en krop. Og det er skolens vigtigste opgave, at give et vist antal – ikke for mange – alternative metoder og alternative arbejdsformer for, hvordan man kan arbejde med kunst. Samtidig er det jo vigtigt, at man ikke bliver doktrinær, men siger brug det på din egen måde – efterhånden. Hvis man går ud, efter man har lært et system og bare bruger det i en meget traditionel og mainstream branche, kan man risikere, at det kun bliver ét spor, og så er det blevet et blindspor i stedet for at lede et nyt sted hen. Men de bedste vil aldrig blive der – de vil videre.

Internationalisering vinder i stigende grad indpas på Statens Scenekunsthøjskole med Efteruddannelsen som en stærk frontløber. Ikke mindst kunstnerisk forskning har i nogle år været et langt mere udpræget satsningsområde udenfor Danmark, i fx England, Australien og Norge/Sverige. Af samme grund vil det være afgørende at trække på udenlandske kolleger i udviklingen af denne del af feltet.

Vi har mange internationale gæstelærere og rigtig mange uddannelsesansvarlige, som enten er fra et andet land eller har international kontaktflade. Vi har både på lyduddannelsen, på dans og koreografi uddannelsesansvarlige fra andre lande. For dansestudenter er det obligatorisk med mindst tre måneders uddannelse i udlandet og det kæmper vi for, også skal gælde for de andre studerende – at skabe udvekslingsvinduer på mindst tre måneder, som skal ligge på samme tid, så man kan udveksle.

Lærerkræfterne begynder at blive mobile. Vi har nogle europæiske netværk nu, som hjælper godt på, bl.a. et teaterskole-netværk, École des Écoles, hvor jeg har været præsident i nogen år, og det har da hjulpet til, at lærerne kommer ud og danner netværk. Men det går

langsomt, det skal jeg da virkelig indrømme, blandt andet fordi vi ikke har tilstrækkeligt med ressourcer til det. Men vi vil gerne. Vi ser frem til at kandidatuddannelsen fritstiller lærerne på en anden måde end nu, fordi du ikke bare kontinuerligt skal undervise men også afsætte tid til kunstnerisk udviklingsvirksomhed. Men der lang vej – og jeg slutter nu til sommer.

Interview

Ralf Richardt Strøbech | Statens Teaterskole

Ralf Richardt Strøbech

Uddannelsesansvarlig for scenografiuddannelsen og leder for Center for Iscenesættelse og Design, Statens Scenekunstscole, nu Den Danske Scenekunstscole.

Af Karen Vedel og Thomas Rosendal Nielsen

Interviewet fandt sted på Statens Scenekunstscole 01.09.2014

Som centerleder sidder Ralf Richardt Strøbech i skolens ledelse og har også udviklingsforpligtelse som del af sit område, især på vidensfagsområdet, som er en af de kompetencer, alle trækker på.

I øjeblikket har vi delt vidensfagene ind i tre 'familier': refleksionsmetodikker, disciplinære kulturhistorier (d.v.s. dansehistorie, hvis man er danser og scenografihistorie, hvis man er scenograf, kort sagt alle de fag, der hedder noget med noget-historie) og kunst- og idehistorie. Vi har ikke tidligere haft nogen systematisk omgang med udviklingen af vidensfagene. Vidensfagernes hovedopgave er at skabe større kraft bag og forståelse for de delte kompetenceområder og de kompetencer, der ligger mellem uddannelserne. Der er to andre kompetencecentre, nemlig entreprenørskabskompetencen, som ligger hos Skuespil og Dans, fordi den er så båret af nærvær og præsens og besked og foredrag – og så er der ledelse og kommunikation, som ligger i Center for produktion og ledelse. Denne nye organisationsstruktur har fungeret i halvandet år, det er et langt træk. Vi har allerede nu en større grad af systematiseret vidensfagsundervisning, end vi nogensinde har haft. Ledelsesfeltet kommer så som det næste.

Er performance et begreb, I arbejder med i øjeblikket, og hvad dækker det i så fald over?

Det skal siges, at jeg udtaler mig på et dobbelt grundlag – dels som uddannelsesansvarlig for en

scenografiuddannelse og dels som centerleder. Jeg har egentlig lyst til først at adressere spørgsmålet som uddannelsesansvarlig for scenografiuddannelsen, bl.a. fordi der historisk set har været en form for slægtskab mellem scenografi og performance. På scenografiuddannelsen bruger vi det, jeg vil kalde en performativ tilgang til problemløsning, snarere end at performance er noget, vi identificerer som en genre. Den performative tilgang kan karakteriseres ved, at den er en handlingsorienteret, nærmest *a posteriori*, tænkning, at man gør noget og reflekterer bagefter, snarere end den klassiske, modernistiske procestænkning, hvor man tænker først og handler bagefter. Det er afspejlet helt ned i vores optagelseskriterier, hvor vi nu har et tofoldigt optagelsesgrundlag, hvor opgave A er en mere klassisk eller systemisk, vil jeg kalde det, systematisk scenografiopgave, hvor man laver plan, snit, opstalter og model og kostumetegninger og udviklingstegninger på basis af et dramatisk materiale - og en opgave B, hvor man skal vise, hvem man er som rumligt arbejdende kunstner. Her er formatet valgfrit, men der skal på en eller anden måde indgå et plastisk arbejde, der kan manifestere sig som rum, som performance (dog max 30 min.), som video – eller i et helt tredje medie.

At performance primært kommer til udtryk som en handlemåde snarere end som en genre, synes jeg er ret væsentligt. For hver gang, man prøver at definere det på en bestemt måde på baggrund af overfladeudtryk, falder man i en faldgrube mellem dem og os. Specifikt for scenografiuddannelsen, har vi ud over optagelsesgrundlaget her på skolen identificeret

noget, vi kalder en kompositorisk metode: noget som IKKE er på basis af en dramatisk tekst, som IKKE har karakterudvikling som sit udgangspunkt og som IKKE har et internt, menneskeligt, psykologisk problem som sin bærende kraft. Det er snarere et flerdimensionelt, rumligt, dramaturgisk arbejde – altså en organisering af materiale i tid og rum uden det dramatiske som sin dramaturgi, men med afsæt i andre kompositoriske strategier. I den forbindelse er det første kursus, Komposition i Rum 1, noget vi faktisk forstår som installation og performance, hvor Nina Steen og Joachim Hamou og jeg selv har undervist i hvad, man kan kalde installatoriske eller performative kompetencer, som netop handler om at organisere stof i tid og rum. Når man nu ikke længere har centralperspektivet til at gøre det, hvordan gør man så. Her udover arbejder de studerende jævnlige med forskellige værker i de samme rum således, at hvis de laver en scenografi på basis af en dramatisk tekst, har de parallelt lavet et andet arbejde i det samme rum af performativ karakter, fordi man i det dramatiske arbejde ofte udarbejder sin egen kontekst, mens man i det performative arbejde undersøger en given kontekst, altså handlingen som undersøgelse versus handlingen som opbygning af kontekst. Det er altid muligt på scenografiuddannelsen at bruge en performativ tilgang, fx i vores scenografiske fundament valgte to af de studerende på tredje år i kostumeopgaven at lave et par sko, som var særlig gode til at gå op ad to trin ad gangen og et apparat, der var godt at gå baglæns med – og det bliver jo performative besvarelser, fordi det kræver, at enten betragteren performer selv for at opleve værket, eller at man tilgår det med en performativ optik for at forstå, hvordan de relaterer til *subject matter*. I samme boldgade har vi faktisk haft en studerende, som når han skulle lave skitseaflevering, trak i kostumerne og performede sin aflevering. Vi har en åbenhed overfor at tilgå materialet performativt og det er jo en kompetence, der mere end noget andet bliver udviklet gennem praksis.

Betyder det, at du ser den performative tilgang som din grundmetode og står den i modsætning til en anden metode?

I den optik, jeg bruger ordet nu, står den i modsætning til en mere *a priori* tilgang, hvor man først tænker og så handler. Den arbejder vi med 60% af tiden, men vi prøver virkelig at muliggøre både den ene og den anden tilgang, fordi de i princippet jo begge er processuelle metodikker og de er tækningsmæssige metodikker. Det er vigtigt at kunne begge dele. I hele det udviklingsarbejde, der foregår nu, og som jeg har forpligtelse til at være en af primusmotorerne for, handler det om at finde en balance mellem de to didaktiske principper.

For mig er de klart ikke genrer, de er metodikker og de er proceslogikker. At der så kommer genkendelige, specifikke resultater ud af det, er et helt almindelig *source-to-outcome* fænomen. Altså, hvis jeg strikker på grove pinde, får jeg en grov sweater. Du kan ikke adskille produktet fra processen.

Vi er i gang med en mindre skemarevolution i forlængelse af, at vores videngrundlag kommer til at ændre sig og i takt med, at hjernerne også ændrer sig. Vi ved simpelthen, at kognitionen ændrer sig hos de yngre generationer. Hjerne fungerer anderledes og at der hører et anderledes dannelsesbegreb til. Jeg er overbevist om, at vi har behov for at reformere vores didaktik og dermed vores skemaer til både at have *a priori* og *a posteriori* tænkning, d.v.s. både arbejde fra en model-situation til en virkelighed og fra en praksisbaseret virkelighed til en generaliseret 'læren—på-basis-af'. Så vi får både projekter, der følger en tankegang, hvor man formulerer sig verbalt og tænker og snakker, og en mere problemorienteret, praksis-omgang med det, som man mere snævert set kan forstå som en performativ tilgang. Det er klart, at det vil give forskellige genremæssige resultater, men det er genre som konsekvens af metode.

Vigtige elementer i en performanceuddannelse ville være praksisarbejde og refleksion.

Hvis man definerer det performative som det, der har sin praksisomgang med en identificeret omverdensproblematik, er det klart, at det er dét arbejde og refleksionen over det, der er det centrale. Det er desuden klart, at det skal indsættes i et vidensperspektiv, at man skal forstå, hvordan ens praksis indskrives i en performativ praksis. Der er nogen fælles kompetencer, som hele det scenekunstneriske felt dyrker: praksiserfaring og refleksion skal alle jo gøre for at få noget ud af deres arbejde, og man skal selvfølgelig have en praktisk, en metodisk og en håndværksmæssig ballast af en eller anden slags. Jeg kom til at tænke på, at det at have en håndværksmæssig ballast som performancekunstner eller scenekunstnerisk performancekunstner, identificerer jeg med, at man sætter sig selv på spil i sine egne værker, hvilket selvfølgelig er noget, der kommer fra Marina Abramovic og hele den del af det performative, at det faktisk er scenekunstnerens i-spil-sættelse af sig selv, som er centralt. Sådan som vi forstår begrebet nu, og det kan jo udvikle sig, er det meget knyttet til, at man handler selv. Og der er helt tydeligvis også nogle dramaturgiske og rumlige kompetencer, som er vigtige, om ikke andet så alene af finansielle og institutionsmæssige årsager. Man vil sjældent have et produktionsapparat bag sig, men rigtig tit vil man skulle lave sit eget rum eller skabe sin egen kontekst, som vi også ser i den praksis, der foregår i Danmark.

Hvis vi snakker om uddannelseselementer, er det klart, at man skal have et talent og det talent skal kunne modnes. Fordi performance er så snævert defineret som scenekunstnerisk praksis, skal man også have et bæredygtigt kunstnerisk projekt, som på en eller anden måde skal støttes op om. Det samme vil formentlig også blive gældende for andre scenekunstneriske specialiseringer.

Man kan forstå specialisering på to måder:

enten at man har en enorm specialviden om noget, som er afgrænset – eller, at man selv er enormt speciel. Jeg tænker, at dét, vi i virkeligheden står overfor, er at skulle lave et specialiseringsbegreb, som står imellem disse to poler, men indeholder muligheden for begge. Enten at man bliver enormt specialiseret - vi kender det fra solistklasserne på konservatoriet, som er en specialistuddannelse - eller en uddannelse, hvor man bliver enormt speciel. Det er også den måde kunstarten udtrykkes på i samfundet, ved at være specialist eller ved branding. Man er nødt til at være sit eget brand og man skal virkelig være særlig, når man er performativ scenekunstner. Så jeg synes faktisk ikke akser går så meget mellem specialist : generalist. Jeg synes mere den går mellem specialiseret og speciel.

Specialiseringen kan lige såvel foregå gruppevis som i en individuel proces. Det handler kun om, hvor mange du kan få med på din ide.

Det er i og for sig meget naturligt og det kan også være enormt specielt, hvis alle er ens.

Vi går ligesom altid efter det unikke. Her ser jeg faktisk heller ikke nogen modsætning. For at have et bæredygtigt kunstnerliv tror jeg, det er nødvendigt at være både initiator og *med*. Jeg tror, at jo længere man når i en højere videregående uddannelse, jo højere grad af selvprogrammering vil man også få. At man stiller sine egne problemer og indhenter de redskaber, der skal til for at løse dem og trækker på de kompetencer, hvad enten det er vejlederkompetencer eller specialistkompetencer, der skal til for at løse opgaven. Vores primære opgave som uddannelsesinstitution er at lære de studerende at lære. Det må I også kende til fra universitetet. Vi kan ikke lære dem alt. Jeg tror vi har opereret ud fra en forestilling om et fuldfunderet hus, altså at de skulle snuse til alt for at vælge. Jeg tænker mere, at man i en fremtidig uddannelsesoptik er nødt til at have mere det

punktfunderede hus, hvor der er noget, man kan godt, og imellem dette kan man udspænde sin praksis. I forhold til undervisningsformer betyder det, at man formodentlig nærmer sig en form for laboratorie-måde, hvor man opstiller sit problem og arbejder på det, og ender med en eller anden form for visning, hvad enten det er en forestilling eller en form for fremvisning for en lille skare med noget tegneboardsundervisning og vejledning.

Det, der kvalificerer evnen til at stille problemer er en form for diagnostisk kompetence.

Først og fremmest drejer det sig om en aktiv problematisering. Den diagnostiske kompetence er også en parametriseringskompetence – man ser noget, beslutter sig for, hvad det består af og undersøger dette. Den kan tage udgangspunkt i noget arkitektur, i noget medialt, eller i form for tekstligt udgangspunkt eller *whatever*. Det er klart, at parametriseringskompetencen og diagnostiseringskompetencen, i det hele taget er noget, vi skal give et boost i hele det scenekunstneriske uddannelsesområde.

Vi har en problematik med, at det performative og performance tit bliver forstået som en form for dikotomi, der bliver sat overfor det traditionelle, det klassiske eller andre ord, som på en eller anden måde valoriseres som noget gammelt. I scenekunsten, tror jeg har vi haft en form for polarisering mellem det dramatiske og det performative som det gamle og det nye. Men i virkeligheden, hvis man kigger på de der proceslogikker og produktionsmetodikker, så kan man egentlig mere forstå det som noget, der er enten systemisk eller radikalt, altså noget der opererer inden for en produktionslogik eller har et produktionssystem, en finansieringslogik eller en anden form for system som sin basis og noget, der har det radikale og det systemnedbrydende, det ekstra-institutionelle som sin selvforståelse – og hvis man så i øvrigt som uddannelsesinstitution kan se det som et kontinuum snarere end to distinkte kasser, så

begynder vi pludselig at have et helt felt. Hvis man så parrer det med, at der jo rent faktisk findes metodikker indenfor det performative og at der kan foregå innovation inden for det systematiske, så har vi pludselig et felt, som krydser på to akser inden for det systematiske overfor det radikale og på den anden fra det innovative overfor det metodiske, og så kan man placere sin scenekunstneriske praksis, hvor man vil.

Jeg oplever, at branchen generelt forstår det performative som det nye og det dramatiske som det gamle, fordi de har fokus på adjektivet og ikke på procesmetodikken. Jeg siger det, fordi vi som institution integrerer performative elementer i mange af vores uddannelser og der er en stor mulighed for, at man kan have en performativ praksis, måske især for danseuddannelserne men også for scenografiuddannelsen og egentlig alle mulige. Alligevel synes jeg, man skal huske, at der også kan være innovation og at man kan være radikal inden for det dramatiske. Så det er virkelig positioner i et felt – og det er meget vigtigt, at det er på den basis, at vi snakker om det her.

Performanceuddannelsen ville have det som sin dedikerede opgave at arbejde i feltet med den radikale innovation. Hvor fx denne institution har en dobbelt opgave, vi skal både uddanne vores studerende til at kunne agere i den

Systemisk

Metodisk

Innovativt

Radikalt

institutionelle scenekunstpraksis, i systemet, og have kunstnerisk udviklingsvirksomhed på hele det scenekunstneriske område, vil opgaven for en performanceuddannelse blive mere dedikeret til netop den radikale innovation. Og det kan man jo forstå som en profilering af en institution.

Det kræver den helt generelle viden, færdigheder og kompetencer som hele det scenekunstneriske felt gør, men i en anden dækning. Der er ingen tvivl om, at det først og fremmest vil kræve folk, der selv identificerer sig som performancekunstnere eller performativt arbejdende scenekunstnere fordi der i høj grad er tale om noget, som er en praksis. Der er en hel gruppe af folk, som primært arbejder i det her felt og dét man gør, dét bliver man god til. Der er helt klart også noget med de billedkunstneriske kompetencer, som skal opprioriteres på en sådan dedikeret uddannelse. Det har noget at gøre med, at det er et radikalt udviklingsfelt i såvel scenekunsten som i billedkunsten, så der vil være nogle erfaringer at trække på tværs af de klassisk kunstneriske skel. Men primært måske fordi billedkunstnerne og den billedkunstnerisk arbejdende scenekunstner bl.a. af historiske årsager, altså gennem originalitetskravet og hele modernitetsforståelsen, har en radikal selvforståelse, som slet ikke har slået rod i scenekunsten i samme grad.

Med hensyn til rekrutteringen af studerende er alt muligt.

Der er ikke noget naturgivent i, at én tilgang er vigtigere end noget andet. Men det er forskelligt, om man rekrutterer udelukkende på den præmis, at du skal være en radikalt innovativ, billedkunstnerisk arbejdende, performativ scenekunstner, eller man rekrutterer på grundlag af, at du kan være scenograf eller skuespiller eller danser, men du har mulighed for at specialisere dig i performance. Det er bare to forskellige måder, og det er ikke op til mig at sige, hvilken en er bedst. Jeg tænker bare, man

kan gøre det ene eller man kan gøre det andet – og det går nok. *'It matters, but not really'*. Især i en post-/senmoderne tid er det jo først og fremmest din selvforståelse, der definerer, hvad du er. Det kan jeg om nogen sige, for jeg har jo den vildest brede baggrund fra alt muligt mærkeligt, og det er kun, fordi jeg vælger at sige, at jeg er instruktør eller sceneperformer eller scenograf eller iscenesætter, at jeg er nogen af de her ting. For i virkeligheden er jeg bare et *bundle*, en samling af kompetencer, der kan ispilsættes på den vis.

Hvordan man orkestrerer noget sådant, vil påvirke – det er en nødvendig men ikke en tilstrækkelig forudsætning. Der er nok ikke nogen tvivl om, at fordi det nærmest pr. definition er uden for de normale institutioner, og fordi det vil kræve en høj grad af bæredygtigt kunstnerisk projekt, så vil der også være et mål af *wollen*. Her rekrutterer vi stadig med en god portion *müssen*, at man *må* være den her scenograf eller den skuespiller eller den instruktør. I det performative felt er det nok vilje, kunstnerisk vilje, der skal være drivende. Det betyder også, at jo mere klart, du rekrutterer folk, der vil noget specifikt, jo mere vil de også typisk *ikke* ville det, der ikke er nødvendigt for deres bæredygtige, kunstneriske projekt. Så jo mere du rekrutterer meget specielle folk, jo mere specialiseret skal din undervisning også være.

I en performance-uddannelseskontekst mener jeg faktisk, at det bærende er 'det særliges kompetence'. Altså hvornår har værket kohærens nok til at kunne forstås som et særligt udsagn? Det er helt klart noget, der vil skulle forskes i eller udvikles på: det med at forstå specificiteten i det performative udtryk og hvordan det opstår hos én forskelligt fra en anden, det er noget, vi ikke rigtigt ved noget om. Det sker jo enormt tit, også i kulturjournalistikken, at vi bliver spurgt til den kunstneriske proces, og næsten altid svarer folk med en hændelse: 'jeg gik nede i parken, og pludselig...', altså en form for stenen i vand og ringene. Men vi kender rent

faktisk ikke særlig godt til *source-to-outcome* kontinuummet i den performative kontekst – og det vil være rigtig vigtigt i en dedikeret uddannelse at være opmærksom på, hvordan specificiteten i udtrykket opøves og hvordan undervisningen understøtter denne specificitet.

Til den aktuelle skelnen mellem 'egentlig forskning' og kunstnerisk udviklingsvirksomhed, bemærker Strøbech, at det alene er et spørgsmål om forskelle i den disciplinære praksis.

Der er noget med begrebsafklaringen, som er enormt vigtigt. Det gælder både distinktionen mellem forskning og kunstnerisk udviklingsvirksomhed, – og en begrebsafklaring på hele det her performative / performanceradikalitetsbegreb og hvordan det relaterer sig til andre scenekunstneriske praksisser. Både som forsknings- og som kunstnerisk udviklingsvirksomhedsområde er det vigtigt at få afklaret, hvilket potentiale dette felt har som erkendelsesressource.

Altså nogen skal jo betale for denne vidensproduktion eller nogen skal prioritere denne vidensproduktion, men herefter er det helt klart et samarbejdsprojekt. Det kan i min optik aldrig være noget, der ligger hos individet. Det kan allerhøjest udvikle en enkelt kunstners praksis, men vi er nødt til at finde metodikker, hvor det her kan gå tilbage til institutioner og til samfundet, altså hvordan det her kan få en overpersonlig skala. Det er måske i virkeligheden kardinalpunktet for det her, hvordan der kommer en større grad af fælles viden og bevidsthed. Og så er jeg i virkeligheden ligeglad med, om det er gennem kunstnerisk praksis, kunstnerisk udviklingsvirksomhed, eller forskning – eller en kombination. Det vil nok være både-og.

Vi har haft det her med 'jeg-mig-og-mine', som har meget at gøre med en ressourcekamp af en eller anden slags, men som også har rigtig meget at gøre med en forbløffende mangel på sprog. Jeg tror, at vi ved at få en større

grad af samarbejde, uddannelserne imellem, centrene imellem, institutionerne imellem, regionerne imellem forhåbentlig kan opnå en højere grad af forståelse for, at vi arbejder sammen for at finde svar eller finde udvikling på de her spørgsmål, snarere end at udvikle enkeltpersoners privatprojekter. For mig er hele den her sammenlægningsøvelse simpelthen et spørgsmål om, at vi ved at pulje ressourcer kan opnå større erkendelse hos flere

Den scenekunstuddannelse, som I udbyder, hvordan mener du, den kan bidrage til en specialiseret performanceuddannelse?

Den kan bidrage med en kompleks kompetence-palette og et stort netværk i dele af performancemiljøet. Fordi vi allerede trækker på performative kompetencer i vores undervisning, vil vi kunne ispijsætte dem i en dedikeret kontekst. Og fordi vi har en kompleks kompetence-palette, vil vi kunne bidrage til, at dette specifikt formulerede bæredygtige kunstneriske projekt kan blive understøttet af den viden, der maksimerer sandsynligheden for, at det får et positivt udfald.

Den scenografiske kompetence er jo egentlig forbløffende snævert defineret i betragtning af, at scenografer arbejder indenfor det scenekunstneriske felt, men også går ind i det installatoriske og performative og tv. Vi åbner gerne op og tilbyder samarbejder på hele rumkompetencen og bredt forståede iscenesættelseskompetencer. Jeg tænker, at en fremtidig specialiseret performanceuddannelse vil kræve, at den har en positiv indstilling til et samarbejde med den komplekse kompetence-palette, vi går ud fra her. Det handler først og fremmest om, at vi i det scenekunstneriske landskab forstår, at vi bare har forskellig praksis og at vi bare alle sammen ønsker, at bringe det hele videre.

Altså hvordan får vi den opbyggede viden til at blive i organisationen, hvordan cirkulerer vi den? Hvordan får vi helt systematisk opbygget

strukturer, hvorved der bliver udviklet og udvekslet, det er det, der er spørgsmålet. Det er vigtigt at huske, at det er inden for en kunstnerisk kvalifikationsramme. Her drejer det sig om en blivende og tilgængelig refleksion, ikke nødvendigvis skriftlig, der kan godkendes af fagfæller. Publikation kan også være en video eller andet, der kan aflæses. Vi har en udfordring i forhold til, hvordan vi kan håndtere og indeholde en erkendelse, hvad gør vi så med det, og hvordan deler vi den viden? Der er mange steder i verden, hvor man bare har overtaget en universitær model, hvor man har metodikker fra mere forskningsbaserede vidensområder. Vi har fået mulighed for at definere vores egen model. Men det er både en frihed og en forpligtelse, og det skal have den samme kvalitet, som det forskningsmæssige har i det universitære miljø. Vi har endnu ikke en klar definition af, hvad en blivende, offentlig tilgængelig refleksion er, som har den nødvendige kvalitet og den nødvendige kommunikative kraft. Men det er også et sindssygt spændende område, som jeg glæder mig meget til.

Interview

Sara Gebran | Statens Teaterskole

Sara Gebran

Uddannelsesansvarlig for koreografi, Statens Scenekunstscole, efter 1. januar 2015, fastansat underviser med særligt ansvar for udvikling af koreografiområdet, Den Danske Scenekunstscole.

Af Karen Vedel og Mette Obling Høeg

Interviewet blev efter Sara Gebrans ønske gennemført på engelsk. Det fandt sted på Institut for Kunst og Kulturvidenskab, Københavns Universitet d. 8.9.2014

A number of changes have taken place in the school since 2012 when Sara Gebran was appointed as responsible for choreography. Some of the changes have been instigated by the leadership of the school others have been introduced by Gebran herself. Her reflections on the nature of these changes also address the dynamics and power relations between the different disciplines in the school.

The first changes at the school when I had started, involved the name changing to Statens Scenekunstscole in connection with a re-organisation of our education, into among other things more collaborative formats. The process has been hard because the modes of work in dance and choreography comparatively with theatre are radically different. It was difficult to feel integrated when everyone was saying 'theatre'. The next thing was, even though the term 'scenekunst' was increasingly being used, in the practical every day-relations, the hierarchy remained the same.

The education of the directors' student is understood as one of the most important in the school. Therefore the tendency has been that they define very much the projects they are involved in. This is more an observation than a critique, because it is one way of doing theatre, which is ok, though different than in dance and choreography. The school is also in the process of developing different types of theatre, more devised and collaborative. The possibility of

more changes to emerge entails a rethinking of how to create new work.

Gebran has introduced different kinds of collaborative approaches to choreography.

A major approach in the choreography education is to work within collaborative structures, but also to experiment with ways to develop ideas and needs from the students' own individual practices. Still, when working in groups, the education insists on the need to work in collaboration, where the student that initiates the process presents the ideas to their collaborating partners, inviting the group into the making. There are different forms of collaboration, which develop different relations, from rhizomatic processes, where everyone is defining the work together, to other forms of collaboration and possibilities of exchange and sharing of interests and responsibilities. I work with the students to practice some of these forms, so that even if directors or choreographers lead the process, they do it from an open platform together with the performers and the involved artists in such a way that no one is at the service of someone else, rather everyone engages in working together in structures that aim for both independency and at the same time dependency.

The students are encouraged to think about choreography as a field of work that can include other disciplines in transversal relations.

We have an approach to the practice of choreography that does not have to be pre-

defined and pre-conceived. For me it is not necessary to move in a specific space with a specific type of movements in order to call it choreography. In this sense our choreographic practice could be for example the practice of reading, or of moving thoughts, and this is a bit new and difficult to defend in the school, but slowly I think I will get there. The idea is not completely defined by me, it is a movement that happen in the 50s in visual art and in the last 20 years happens in experimental dance all over Europe, but also something I have explored in my own practice, before starting at the school. So this is one of the new approaches I am bringing into the school. Though, it is not about not moving or not dancing, it is about the possibility to move more than the physical body, that movement is in every thing and composition as well. By allowing students from any discipline to join the choreography education, they will also be able to influence the way things will resolve. The medium in which we could practice choreography could be any one, an opera, a theatre play, a book, a tv program – or any other format that one could think would relate to the interests of the artists.

Statens Scenekunstscole uses the concepts 'performance', 'performers' and 'performing arts'. Gebran has asked various people in the field coming from different countries - both teachers and practitioners, if they define their practice as 'performance' or 'performing arts'.

Some people really localize their practice in 'performance' and not 'performing arts'. Performance in the sense that they are doing performances in which it is possible to apply any media from text to body and languages, to images to whatever media they wish to relate to. If the project is a presentation through a dinner, then the dinner is what is called performance. Performance takes place in whatever space where there is a bodily encounter with audiences producing certain relations, place in

a contextual relation, built from certain needs and objectives that could be previously traced or not. Among what produces a performance to me, is to apply own tools in another art field - this is called extradisciplinarity by Brian Holmes, the result might not be localized in this or that genre of scenic art, but in between things, maybe undefined or defined by the many.

When art disciplines cross into each other, moving transversally from one field of art to another, it can produce incredibly different, surprising and interesting works, just by working extra-disciplinary by trying own tools in another field. I think choreography is today upfront in the way it has developed the capacity to use open, shared scores, relation between theories-practice, expanded notions of movement, and building new relations that include all possible disciplines.

According to Gebran, in order to prepare the students for this kind of freedom to work across different disciplines, teaching should engage in the binary relation between theory and practice; not in one direction but in a flux so that practice and theory constantly inform each other.

We need theories of critical thinking in our education, philosophy, gender studies, anthropology and performance studies and to create a reading practice where the borders between theory and art making are blurry. We may use theory as a performance, produce theory from performance, make performance of theories activating its performative potential and all other possibilities. A practice without referential coordinates produces a privatization of public space, the performance site, in which the possibility to relate to others (the spectator) is reduced to pure aesthetics without content. This is where I see the problem of performance producing in Denmark: we borrow content from the issues going on in politics, without being political ourselves in terms of HOW do

we do things. Political art lies in the conditions of the work and in how we include them and develop them into our art practice.

Instead of constantly producing performances, Gebran envisions a process with more continuity moving from smaller projects or exercises and presentations that leads the students towards a final presentation at the end of the two years.

The focus is on content and ideas, but also on relations. What kinds of relations are established, what are the conditions under which these relations are created, how do these conditions shape our work. What kinds of practices might the students develop - of doing/making, of reading, of being in relation to others, of creating and observing. How do we make choices, where do the choices come from...? The focus is also on giving enough time for post presentation, post-reflection, post production, the time that you actually reflect on things and while doing so ongoingly produce unexpected new relations and work. Reflection in the sense of building a practice of reflection, a dissection of one's own thoughts which arises along the way at surprising times, on taking the time to notice how thoughts arise and how they can lead to other thoughts and forms of artistic creation, of building an artistic and active archive, how we could bring forth material that is sometimes hidden during our past practice, of things that were never realized, etc.. Those thoughts, interest, desires, ideas that didn't have the space for appearance in our presentation, either because they were supporting the needs, or have not appeared because we haven't put focus on them, or did not have time to develop them, but they lay there dormant and only need us to have time to look back and reflect on them.

This kind of education requires an institution that is able to update itself all the time, that introduces ways of working with practice and theory, that encourages students to work in

various modes of collaboration, where the relation of hierarchy between students and teachers is less authoritarian and less gender divided, where experimentation and work process is valorised over products.

There must be several MA-programs to meet the needs of students who wish to educate themselves in other less experimental ways. My interest right now is to define one particular Master program in choreography and performance with those students who choose it, who want to try that.

The research dimension is perceived by Gebran as an integrated and continually on-going aspect of the work.

Research is also what I have been talking about here, it is to practice theory and theorize our practice, to learn to pose questions, which may or not be solved. It is the way or the conditions in which we do the artistic works. It is to bring contextual references to our practice, of being attentive all the way, observing what questions arise from the practice, how the work develops and what new conditions of work are in place. It also means to accept the impossibility of knowing what the end would be or to even arrive at any answers or end. This is if we are talking about artistic research, which has nothing to do with scientific research, as this last is about measurement, quantification, goals, and clarity. To me a true artistic research is allowing to develop unknown and maybe even unwanted material - that which looks weird because it is so different from what we know...

I am also interested in the documentation that allows a continuum in our art practices, as the possibility to remediate, from performance to writing, drawing, theory making, more performances, etc., using documentation to practice new ways of knowledge production rather than static archive of performances. Documentation as a tool for documenting and reflecting on our current artistic choreographic

practice, as to increase our awareness of what this is made from, how we do what we do with our artistic resources, knowledge and the tools they require.

Asked about collaborations with institutions and individuals outside Statens Scenekunsthøjskole as well as about the physical spaces needed for the envisioned education, Gebran answers:

In terms of collaborations, I relate to teachers and works in the Arts Academy, more specifically the departments of Sculpture and Media Art, because of the way they approach artistic works, using practices related to theoretical references outside their craft, also because of the performative tendency, which produces other types of related performances.

In terms of spatial facilities, I love studios. I love black boxes and white boxes, although the problem of white box spaces as galleries is the lack of technical support for whatever may be the need of the work. Galleries and museums are not built historically to support performance works coming from scenic arts, therefore they lack the culture for supporting and installing performances. I think this has to do with the false idea that performances are ephemeral, their lives are too short and therefore not worth being preserved.

We also need to find out how to work in 'other' spaces with much less resources, to move outside our comfort zone and to find out what we can do when limitations come from the space, to start the work from the conditions given, as well as the conditions in which people/artists meet. The students in dance and choreography are already trained in adapting to these types of limitations.

Basically I think it is interesting what happens with this joining of institutions [Den Danske Scenekunsthøjskole] and I think it could bring positive changes. Changes produce fear and instability for what is not known. So there is a lot of this going on in this institution [Statens Scenekunsthøjskole].

Interview

Victor Marcussen | Skuespillerskolen ved Aarhus
Teater

Victor Marcussen

Fra 2012-2015 leder af Skuespillerskolen ved Aarhus Teater, i dag Skuespiluddannelsen Aarhus, Den Danske Scenekunstskole.

Af Thomas Rosendal Nielsen

Interviewet fandt sted på Skuespillerskolen ved Aarhus Teater d. 19. november 2014.

Victor Marcussen mener ikke, at det giver mening at skelne skarpt mellem teater og performance. I virkeligheden er det teater det hele eller performance det hele. Performance er heller ikke en etikette, som er i anvendelse på uddannelsen. Der er til gengæld et fokus på træning i både fysisk og abstrakt forstand.

Svaret på spørgsmålet ”Skal vi have en performanceuddannelse?” er både ja og nej. Måske skulle teateruddannelserne være bredere funderede. Jeg ved ikke, om vi skulle sætte en etikette på skolerne. Når man har tre statsskoler, bør de i hvert fald ikke lave det samme. Det, der skaber forskellene, er først og fremmest de studerende. Vi har nogen her, som ikke ville være kommet ind på de andre skoler, og omvendt. De er med til at forme skolen, hvis vi giver dem lov. Jeg synes det er vigtigt, at tage udgangspunkt i de mennesker, som vælger at dedikere deres liv til det her.

Den konkrete fysiske træning går på, at vi har lavet en aftale med den lokale Kung fu klub. Deres fokus er jo meget konkret på kroppen, ikke en abstrakt krop, ikke en krop der tolker, men en krop som *er*. Træningen synes jeg er sindssygt vigtig, fordi du får en fantastisk styrke i din krop, fleksibilitet – alle de grundlæggende ting. Men der er ikke lagt det lag på: ”nu skal I forestille jer”, som meget fysisk træning i teatret er – ”forestil jer, at I går i vand” osv. Det er ikke fordi, at man ikke kan bruge dét, men jeg tror det er vigtigt også at få et meget konkret forhold til sin krop. I øjeblikket kører vi et

projekt på første år, hvor de skal prøve at forstå, at kroppen er et vigtigt redskab i hele måden at udtrykke sig på i en meget større selvforståelse: ”Jeg har en krop – hvordan udtrykker den sig?”.

I den mere abstrakte fysiske træning ligger der det, at man forlader fokus på kroppens funktionalitet; at kroppen, igennem rytmeskift og måden den bliver brugt på, bliver lagt ind i en tolkning. Så starter abstraktionerne. Det er en anden væren med sin krop.

Kung fu er en paraply: Det kan være Tai Chi, det kan være våbenbrug, der er mange ting, der ligger i det. Styrken og smidigheden, det er jo helt klart. Altså fleksibiliteten i kroppen er jo helt klart et grundlag for at kunne gøre den aktiv i sit udtryk. I det abstrakte kommer også en bevidstgørelse af dine virkemidler. Det her kan du, hvis du kobler en følelse ind i det – det er måske det, som er den største forskel mellem den konkrete og den abstrakte træning. Forbindelsen til den psykiske krop.

Marcussen ser mange muligheder for samarbejder mellem uddannelserne i den nye sammenlægning, som også giver mulighed for mere individuel specialisering. Han er dog også bekymret for, om de mange valg, den studerende stilles over for, vil skabe usikkerhed hos den enkelte.

Hvordan holder vi fast i en eller anden form for uddannelse? Der er jo også en historik, som binder meget mere, end man tror. Engang leverede den her skole jo til en musicalscene, da Henrik Bering Liisberg var teaterchef. De skulle kunne synge og danse. Det er jo Linje 3 og Ørkenens Sønner, Søs og Kirsten – alle de der. Alle dem, der har siddet inden for showbiz

i mange år. Det var jo meget klart fokuseret. De røg ind på skolen og over på teatret og derefter ud i den store verden. Det kan jo noget – det må vi jo indrømme. Så spørgsmålet er, hvad man skal sikre. Jeg synes, det er fantastisk, at de studerende har mange forskellige tilgange. Det synes jeg, gør det mangfoldigt. Men spørgsmålet er så, hvordan man så sørger for, at de bliver bæredygtige kunstnere.

Det kan godt være, at man skal lave en grundfokusering – noget med krop og sjæl – og så er der derefter alle de her valgmuligheder og retninger, man kan gå i.

Jeg tror, vi har behov for at bryde lidt med hold-traditionen og differentiere undervisningen mere. Vi kunne fx sige, at nu laver vi tre store fælles projekter, hvor vi har mulighed for at blande eleverne og sætte dem i forskellige projekttyper. Så den studerende kan være medansvarlig for sin uddannelse. Det er der nogen, der vil være rigtig gode til, og nogen der ikke vil.

Jeg synes, at en af vores fornemmeste opgaver er, at sørge for at de bliver *skabende* kunstnere, som kan tage ud herfra og skabe sine egne omstændigheder for sin kunst. Selv hvis du fortolker, så skal du være skabende. Altså hos Stanislavskij var det skabende element jo det allervigtigste. At det skabende altid var til stede som en mulighed. Ikke nødvendigvis som noget man gjorde, men som et valg.

Blandt de elementer, Marcussen mener burde indgå i en performanceuddannelse, hvis man vil sætte etikette på en sådan, er mange af de discipliner, som i øjeblikket allerede er en del af skuespilleruddannelsen i Aarhus, bl.a. den fysiske træning og devising. Videre anser han mødet mellem kroppen og sproget som et vigtigt udviklingsfelt, ligesom arbejdet med en scenografisk tankegang, der tager afsæt i rummet.

Vi tager udgangspunkt i krop, stemme og sind, når de starter. Så begynder vi at åbne for valget. Og stadig holder vi os op ad den

fysiske fundering i arbejdet – også på det andet år, selvom de begynder at få nyklassiske og nyskrevne tekster, som de behandler på alle mulige måder. Vi arbejder med masser af tekst, men det er i første omgang bare noget, vi lader følge med. Og så begynder vi at fokusere mere på sprogets muligheder, og der ligger devising ind i det.

Vi lavede et projekt her på skolen, hvor vi fik dramatikere til at skrive til arbejdet på gulvet. Fuldstændigt frit, der var ingen begrænsninger. Den eneste ledesnor var ordet ensomhed. Målet var, at spillerne fik bekræftet deres fysiske teaterarbejde ved at kunne gå på scenen med de her ord og improvisere med deres krop ud fra forudbestemte fysiske områder. Det lykkedes til dels. Noget bliver lagt meget fast, og noget ligger i en løs struktur. Jeg tror meget på, at det sproglige kan komme ind i det performative. Man skal slet ikke være bange for det.

Jeg undrer mig over, at der i det fysiske eller performative teater er så mange bevægelser, som tilsyneladende bare er bevægelser for bevægelsens skyld. Det vil svare til, at vi i 'det sproglige' siger en helt masse bare for at sige det. Men jeg kan ikke mærke, hvad ordene vil eller bevægelsen vil. Der kan jeg godt stå af, det gælder i begge verdener. Der tror jeg, at der ligger et behov for en større psykologisk forståelse, som traditionelt set ligger mere i det sproglige teater end i det fysiske. Man kan sagtens arbejde med meget større psykologi i det fysiske univers.

Jeg mener, at vi skal trække virkeligheden ind i teatret og teatret ud i virkeligheden.

Det vi arbejder med er: er alting en illusion, eller er alting virkelighed? Kan det skilles ad? Kan du parkere dig selv uden for? Det kan man jo ikke. Så man kan ligeså godt dealere med det hele og sørge for, at man kommer ind på den her scene med det hele og træffer *valget*.

Der mener jeg, at det skabende nærvær begynder at opstå på scenen. Ligesom vi nu træffer valg – skal jeg sige det sådan eller sådan – altså: den intensitet, der er i det! Hvis kroppen

så begynder at arbejde i det også som et valg og ikke bare som noget, der følger med. Fordi når vi siger virkelighed, betyder det så, at vi bare er, som vi er? Så er det et valg, du ikke har taget stilling til i hvert fald. Fordi selvfølgelig kan du vælge. Du kan vælge dig en anden holdning, en anden beklædning, at tale om nogle andre ting, at læse om nogle andre ting. Det synes jeg da er tankevækkende.

Hvis vi to bliver enige om, at jeg byder ind, selvom det ikke lige er det, som vi har aftalt, så får impulserne lettere ved at overleve. De reelle impulser. Det kræver selvfølgelig, at man er trænet i det, og at man kan sortere i det, når man er der. Så det ikke behøver at blive teatersport.

Autenticitet er noget, man må kæmpe for og være vågen på. Autenticitet forsvinder i samme øjeblik, at du siger, at du bliver ligeglad; når man har mistet forbindelsen. Autenticitet er jo også en forbindelse.

I forhold til spørgsmålet om undervisningsformer mener Marcussen, at en evt. performanceuddannelse skal fungere på en måde, der ligner det, man gør på skolen i øjeblikket, hvor man opstiller rum eller laboratorier, der giver plads til de studerendes undersøgelser. Det er lærerens opgave at etablere frugtbare læringsrum og sætte de faglige læringsmål.

Selvfølgelig skal man også vejlede og guide dem, men det allervigtigste er, at man bevarer sin skabende lyst, at man har lyst til at gå ind i det. Det kræver en dialog, en udveksling. Der kommer så undersøgelsen og laboratoriet ind i det.

For eksempel skal vores første år, efter at have gået her i ni måneder, kunne håndtere deres krop. Vide hvad den har godt af, hvad den ikke har godt af, hvad de skal passe på, og hvor de skal udvide. Det samme gælder med deres grænser for deres formåen i sindet. De skal vide meget om, hvor de er henne. Så de kan arbejde i det.

Det er ikke bare de studerende, underviserne skal også kunne omstille sig. Det er som om, at det bare er en indstilling. En tænkning, som beskriver læring i fællesskab. Vi er begyndt at bløde konfrontationsundervisningen op, så det fx ikke kun er sangundervisning, én til én, men man kan også undervise to eller tre, hvor der er to som lytter: det giver et andet læringsrum. Og så nogen gange hele holdet. Det giver variation i det hele, så det også bliver dynamisk.

Fordi de kunstneriske uddannelser i Danmark må tilpasse sig og være på forkant med kunstens behov, anerkender Marcussen også nødvendigheden af at etablere en performanceuddannelse. Han ser heller ikke nogen hindring for, at performance og teater kan støtte hinanden. Snarere end endnu en genreetikette taler han imidlertid for en udvidelse af teaterbegrebet, som kan dække det felt, der opstår i mødet mellem en tekst- og sprogradition på den ene side og en krops-performance-abstrakt tradition på den anden side.

Måske er det vigtigere, i stedet for etiketterne, at sige: hvem arbejder sammen? I øjeblikket er vi tre skuespillere, der leder skuespilleruddannelserne, hvor der før var tre instruktører. Der er stor enighed hos os om at udvide samarbejdsfeltet og afsøge, hvad kan vi med hinanden. Det er jo det, som tænder os allermest i forhold til sammenlægningen. Ikke så meget om det hedder det ene eller det andet, men mere hvad det giver af muligheder.

Både inden for moderne dans og inden for afarter af det fysiske er der masser, som er kvalificerede til at undervise på en performanceuddannelse. Det gælder også inden for det mere traditionelle teater.

Artistuddannelsen AMOC ville også være en helt fantastisk samarbejdspartner. De går jo længere og længere ud i artisteri og performance. Du ser en hel flok artister med traditionel disciplin, som sætter det ind i en helt anden sammenhæng. Fantastisk. De bruger stråbånd, de bruger trampoliner, de bruger det

hele, men rammen er et sindssygehospital, og vi køber den øjeblikkeligt.

Det performative sammensætter tingene på en anden måde, som kan give rigtig god mening; i stedet for traditionelle bevægelser, opstår der en anden sammenhæng, hvor kroppen pludselig ligner noget andet.

Dette fører interviewet videre til overvejelser over behovet for et øget fokus på refleksion.

Hvis vi kræver af de studerende, at de skal fordybe sig i et eller andet, kræver det tid, hvis de skal kunne rumme det, som noget der bare bliver en lille smule dybere end bare en disciplin? Når vi fordyber os i et eller andet, så bliver vi fuldstændigt opslugte. Også når man går ud af det, så ånder man ud, og man kan blive lidt deprimeret nærmest, nu er det hele væk, og nå, så skal jeg have et nyt projekt. Den bevidste refleksion er, at man giver tingene lov til at bundfælde. Så refleksionen er ikke at holde fri. Refleksionen er sådan set arbejde. Lade det nedfælde og lade det bundfælde, sådan at det kan nå at lagre sig. Der er nogle processer i os, som jo ikke lagrer så hurtigt, og vi er meget hurtige i dag. Al den information som fyger omkring ørerne på os.

Nu skaber vi rum, fysisk rum, til refleksionen, og vi snakker, men det er stadigvæk overladt meget til de studerende. Spørgsmålet er, om vi kan gå ind i nogle meget mere bevidste refleksionsrum. Skabe plads til det, så man også har en mere eller mindre kollektiv refleksionsfase. Det er sindssygt vigtigt. Når man leger med sig selv – hvilket jo er, hvad vi gør i den sceniske kunstneriske verden, hvor vi selv er redskaberne – hvis refleksionen så ikke får plads, så kan det blive svært at kende forskel på virkeligheden og fiktionen. Det er jo fantastisk at være i, og fantastisk at vi har et samfund, der giver så meget plads. Investerer i det. Men det er også et stort ansvar, som vi fælles skal tage på os, og jeg tror det bliver meget nemmere for kunsten, hvis vi ikke bekrieger, men beriger

hinanden med vores forskelligheder. Det er en indstilling. Det er en retorik, man stille og roligt lærer sig. At tale ordentligt om tingene, det er også noget vi prøver at gøre en stor dyd ud af.

Hvordan beskriver vi, fx når der kommer et ungt menneske ind til en optagelsesprøve? Hvordan kan vi tale om vedkommende, så vi ikke starter med at give hinanden dårlig samvittighed? Vi prøver at lave optagelsesprøverne meget mere workshop-agtige, hvor vi bruger det performative som greb for at løse op. For hvordan skal man ellers gå fra det konkrete til det ukonkrete?

I forhold til sammenlægningen ser Marcussen både udfordringer og muligheder. Ikke mindst hvad angår en skarpere profilering af de enkelte uddannelser og deres værdier.

Om den her sammenlægning er det rigtige, er jo sådan set uinteressant, for nu gør vi det. Jeg ved ikke konkret, hvordan beslutningen manifesterer sig. Det bliver da fantastisk, hvis det kan blive en åbning og en måde at begynde at kommunikere på. At vi snakker om tingene i stedet for at slå hinanden ned for at få plads. Nu er det hele samlet med sine forskelligheder. Det er forskelligheden man skal hyldes og ikke ensretningen. Så man ikke får én grå masse af det hele. Jeg tror måske, det er nødvendigt at sige: okay, I specialiserer jer ovre i det hjørne. Nogen har i hvert fald det behov, og det skal det vel rumme, når der bliver brugt så mange penge på de kunstneriske uddannelser.

Skal én af skolerne dét her, skal en anden noget andet. Så noget vil ske. En tanke kunne jo være at skuespillerskolen i Aarhus skulle fokusere mere på det performative. Vi er ikke så bange for det. Det kan godt være, vi vil kalde det noget andet, hvis vi kan slippe afsted med det. Også det kunstpædagogiske kunne være interessant. Vi har universitetet med Dramaturgi som mulig samarbejdspartner i vores overbygninger.

Hvis vi skal have det til at fungere, så skal vores fagmiljø i det hele taget udvides. Fagmiljø og læringsmiljø skal være større. På den måde skal vi åbne op mod universitetet. Vi skal også åbne op mod Bora-Bora f.eks. Det er jo ikke noget, man gør fra den ene dag til den anden, men det går jo forholdsvis hurtigt. Næste år tager vi de første bachelorer ind. Det vil sige, at om tre år, så skal der være en overbygning.

Det som jeg kæmper for er, at vi har fokus på at kunsten er en bevægelse, det er en proces. Ligeså snart kunsten stopper op og får nok af sig selv, er den død. At kunne få dét ind i den enkelte. Stole på personligheden, stole på at kunsten skal personificeres, skal have en afsender. At sikre den kunstneriske udviklingsvej for den enkelte synes jeg, er det allervigtigste. Det ligger altså ikke i de forkromede formuleringer. Når der kommer en studerende ind her, så er det den studerende som skal gå vejen, og der skal vi altså give dem en vej at gå på. De starter et sted og opdager: Jeg har en krop. Og så får de pludselig lyst, eller de drejer af. Hvis vi ikke sikrer, at det starter der, så er jeg bange for, at det er systemet, vi skal læne os op ad, og det tror jeg ikke, kunsten kan leve af. Den skal have et menneske, som har lyst til at gå ind og stille sig på scenen eller foran det kamera eller i det samarbejde.

Interview

Mads Thygesen | Dramatikeruddannelsen ved
Aarhus Teater

Mads Thygesen

Fra 2010 til 2015 rektor for Dramatikeruddannelsen. I dag rektor for Den Danske Scenekunstskole.

Af Thomas Rosendal Nielsen

Interviewet fandt sted d. 15. august 2014 på Dramatikeruddannelsen ved Aarhus Teater.

Mads Thygesen blev indledningsvist spurgt om, hvorvidt Dramatikeruddannelsen allerede arbejder med performance og hvad det i så fald dækkede over.

Vi underviser i et så bredt felt af teater som overhovedet muligt. Vi opfatter ikke dramatik som en lille kasse i scenekunstheltet, men snarere som en måde at udtrykke sig på, der skal tale ind i scenekunstheltet som helhed. Vores opgave er at bevidstgøre vores studerende om, at der findes en lang række forskellige måder at arbejde med scenekunst på, hvoraf performancefeltet blot udgør én – i øvrigt relativt bred – kasse.

Vi har to overordnede undervisningsdele. Den ene del hedder refleksionsfag, og her indgår bl.a. disciplinerne dramaturgi og forestillingsanalyse, som beskæftiger sig med et bredt udvalg af både dramatik og scenekunst. Her indgår også faget poetiklæsning, som handler om at anskue ens eget kunstneriske virke i forhold til andre kunstneriske udtryk. Helt grundlæggende ser vi refleksionsfag, som noget der handler om at bevidstgøre den studerende om hans/hendes eget forhold til forskellige kunstneriske udtryk i forhold til hvilke performance udgør én eller flere positioner. Den anden del kalder vi skriveworkshop, og det er her, vi har projektundervisning, hvor de studerende skriver tekster til forskellige sammenhænge. Her indgår performance-aspektet først og fremmest i det fag på fjerde semester, der hedder formeksperiment.

Eksperimentet kunne fx bestå i at skrive tekster til dans, tekster til installationer eller i at arbejde med skuespillere, som deviser ting frem. Men da formeksperimentet defineres af de studerende selv, kan det lige så vel være performance-orienteret, som det kan være: "mit formeksperiment er at skrive en tekst i Ibsen-traditionen". Vi pådutter med andre ord ikke de studerende, at de skal skrive performancetekster. Det gælder sådan set alt, hvad vi laver på andet og tredje-året: det er individuelle projekter, som kan være performance-orienterede.

I forlængelse heraf taler Thygesen i forhold til oprettelsen af en performanceuddannelse for at oprette den på kandidat- frem for BA-niveau. Idet han, bl.a. med inspiration fra Institut für Angewandte Theaterwissenschaft i Giessen, forestiller sig, at en given performanceuddannelse skulle være konceptuelt, refleksivt og ikke mindst tværetetisk anlagt, argumenterer han for, at man bedre vil kunne løfte disse fordringer på KA-niveau, hvor de studerende vil møde op med relativt veludviklede og også meget forskellige færdigheder. I forhold til hvilke uddannelseselementer, han kan forestille sig indgå på en sådan uddannelse, uddyber han:

Først og fremmest forestiller vi os, at det er en kandidatuddannelse, hvor man kunne lave nogle 'elite-miljøer' sammensat af folk, der kommer med forskellige kunstneriske kompetencer. Fx scenografi, instruktion, tekstarbejde osv. Konkret kunne man fx have et fag, hvor man arbejdede med metode-laboratorier, der havde til hensigt at bevidstgøre de studerende om, at der findes forskellige måder at arbejde på

inden for det her felt; et fag altså, som opøvede et metodeblik som kompetence. I forhold til det fag ville *devising* og research-baserede metoder nok fylde en hel del mere end fx arbejde med klassisk skuespilteknik. Herudover kunne man arbejde med kompetencer som konceptudvikling og anvendt dramaturgi. Mere specifikt kunne man forestille sig, at man havde et teoretisk fag, der omhandlede et problemfelt, som det så handlede om at omsætte til brugbare scenekoncepter. Endelig kunne man have projektundervisning, som dækkede over såvel individuelle som gruppe-orienterede projekter, og som gik ud på at realisere et koncept fra start til slut.

Jeg synes, det giver god mening at forholde sig til metoder ved at afprøve dem på gulv og reflektere over, hvad man får ud af at være i en kunstnerisk proces, frem for kun at sidde i et forelæsningslokale og høre om, hvordan tingene er skruet sammen. Man kan bestemt trække veksler på en akademisk tradition i en performanceuddannelse og for den sags skyld i de øvrige eksisterende scenekunstuddannelser, men det er klart, at vidensgrundlaget må være et andet. Først og fremmest må der lægges stor vægt på at arbejde med det, der hedder kunstnerisk udviklingsvirksomhed. Det er noget lidt andet end forskning, og det stiller nogle andre typer krav til produkter og refleksioner end en akademisk afhandling gør. Først og fremmest ville man skulle arbejde praktisk og erfaringsbaseret, men samtidig også refleksivt. Mere konkret må man reflektere over: Hvordan står min egen kunstneriske praksis og metode i forhold til fagområdet som helhed, og hvordan bidrager den her metode til det felt, vi nu arbejder med. Så frem for at man bliver proces-produkt-orienteret, vil der indgå en større grad af refleksivitet, hvor man som studerende og underviser diskuterer det metodegrundlag, man arbejder med i de her laboratorier eller i projektundervisningen. På sigt har det en enormt vigtig funktion. Jeg tror, de fleste kunstnere er vant til at evaluere det,

de laver, og diskutere, hvad der gik godt, og hvad der gik skidt. Men den her måde at tænke på ville betyde, at man fik en mere refleksiv omgang med sin egen kunstneriske praksis perspektiveret i forhold til den omgivende kunstneriske sammenhæng som sådan, og det ville så igen kunne virke ud i det praktiske felt. På den måde ville uddannelserne ikke bare ruste de studerende til at arbejde professionelt, men også forsyne dem med viden og arbejdsmetoder, der ville gøre dem i stand til selv at bidrage med nye ting, der ville kunne skubbe til feltet derude.

Samtalen bevægede sig derefter ind på bredden af det felt, som en eventuel performanceuddannelse skal uddanne til.

Jeg tror, den skal uddanne til et meget bredt felt. Den skal ikke tænkes snævert i forhold til nogle bestemte kunstneriske udtryk, men derimod som noget der kan bidrage til kunstfeltet, og for den sags skyld også det kunstpædagogiske felt, med viden om, hvordan man overhovedet laver kunst eller kunstnerisk praksis. Man kunne forestille sig, at det blev en naturlig del af de studerendes praksis, at de *også* arrangerede seminarer og den slags. Hvis du ser på den nye generation af scenekunstnere, altså folk som er uddannet på scenekunstuddannelserne inden for de senere år, så er det faktisk allerede naturligt for dem at arbejde på den måde. Tag sådan noget som borgerscenerne, der skyder op på landsdelsscenerne i disse år. Her tænker man jo seminarvirksomhed og arrangementer som en naturlig del af det kunstneriske. Det handler ikke længere kun om at producere en god forestilling eller om at have en god kunstnerisk proces; det handler lige så meget om, hvordan man bidrager til feltet i det hele taget. Og det er tydeligt, at den her nye generation af scenekunstnere på ingen måde lider af teori-forskrækkelse. Så med andre ord lægger det, jeg foreslår, sig i naturlig

forlængelse af en udvikling, som allerede er i gang.

Performance bliver nogle gange opfattet som en modsætning til et teater båret af den dramatiske tekst, og Thygesen blev derfor spurgt om, hvordan han ser dramatikerens og tekstens rolle i en eventuel performanceuddannelse.

Det er selvfølgelig et af mine frustrationspunkter, at når man skal definere teater og performance, så definerer man det meget ofte i forhold eller ligefrem i modsætning til dramatikerens virke. Det er et kæmpeproblem, når man skal definere det her felt! Der er nogle fordomme og nogle svage koncepter forbundet med, hvordan man definerer performance-feltet i forhold til den dramatiske tekst, som slet ikke harmonerer med, hvordan vi underviser og hvad vi interesserer os for, eller for den sags skyld, hvordan vi bruger teori i undervisningen. Dramatikerens funktion er en helt anden i dag, end den fx var i 1800-tallet. Hvis du ser på dramatikerens position i det Moderne Gennembrud, så var den defineret af en anden type teater og også af en anden måde at udbrede dramatik på, hvor man lige så ofte læste Ibsen, som man så hans dramatik opført i teatret. I forlængelse heraf havde man en forestilling om, at opsætningerne så ens ud, hvor de end befandt sig i verden, for Ibsen havde jo defineret, hvordan de skulle opsættes. Sådan er det ikke i dag. Vi uddanner vores studerende til at se sig selv som nogen, der hele tiden er i dialog med teatret. Som nogen, der arbejder på lige fod med instruktører og skuespillere. Som nogen, der er i stand til at forstå, hvad det er for en proces, de indgår i. Er det en proces, hvor der er en teaterchef, der har bestilt en opgave af mig, og den skal jeg forholde mig til og putte mit eget kunstneriske udtryk ind i, og så er der sidenhen nogen der tager over og spiller den, og så er jeg ude af processen? Eller er det en proces, hvor jeg indgår i en konceptudvikling med en instruktør, og hvor vi faktisk har parløb frem til

en premieredato? Eller udvikler man materiale sammen med skuespillere uden en instruktør, eller – som vi lige har eksperimenteret med på førsteåret – hvad sker der, når man kun arbejder med en scenograf og skriver ud fra rent visuelt orienterede udtryk? Med andre ord tænker vi ikke dramatikerens som en, der sidder alene på sit kvistværrelse og på et tidspunkt afleverer sit manuskript til nogen, der siden opfører det. Tværtimod uddanner vi dramatikerens til at kunne indgå i en mangfoldighed af kunstneriske processer og til i det hele taget at kunne honorere nutidens teaterfelt.

Mads Thygesen går ind for en model, hvor en eventuel performance-uddannelse starter på kandidatniveau. Det rejser spørgsmålet om hvilke kvalifikationer, kompetencer osv., der forventes af ansøgere til en sådan uddannelse, og hvordan vidensgrundlaget på en kandidatuddannelse udvikles, bl.a. gennem den form for kunstnerisk udviklingsvirksomhed, Thygesen omtalte tidligere.

Optagelsesgrundlaget er sådan set allerede defineret i ministeriets kvalifikationsramme. Man diskuterer hele tiden, om man skal optages på baggrund af talent. Men kandidatuddannelsen må forudsætte, at man har nogle bestemte typer af færdigheder og erfaring. Hvis ikke man har taget en kunstnerisk bachelor, må man antage, at folk har en kunstnerisk praksis eller erfaring, som meriterer dem til at blive optaget på kandidatniveau. Fx findes der ganske mange professionelle dramatikere, som har rigtig stor erfaring og andre typer af uddannelser, men som ikke har taget en dramatikeruddannelse, fordi den kun har eksisteret i så kort tid. Jeg kunne sagtens forestille mig, at nogle af dem kunne blive optaget både på talent, merit osv. Og jeg er sikker på, at det samme ville gøre sig gældende på fx instruktionsområdet, scenografiområdet eller skuespillerområdet. Men det er helt klart, at det bliver en udfordring for dem, der skal sammensætte en given optagelsesprøve på

kandidatniveau at finde ud af at lave nogle sondringer, som fungerer i den sammenhæng.

Begrebet kunstnerisk udviklingsvirksomhed er relativt nyt, men vi har diskuteret forholdet mellem forskning og kunstnerisk udviklingsvirksomhed en del, og i vores vidensgrundlag hedder det, at man skal have ”erfaring fra faglig praksis, kunstnerisk udviklingsvirksomhed og/eller forskning, når det er relevant”. For en som mig, der har en akademisk baggrund og forskningserfaring, er det lidt sørgeligt, at man ikke har tænkt forskningsfeltet mere aktivt ind. Men først og fremmest er det en udfordring i forhold til akkrediteringen af uddannelserne. For hvis vi begynder at postulere, at vores uddannelser er baseret på forskning, så kræver det, at vi faktisk har midler og ressourcer til at bedrive forskning på uddannelserne. Og det ville være meget uheldigt, hvis vi kom i en situation, hvor vi sagde, at vi bedrev forskning, mens akkrediteringsrådet mente det modsatte og derfor ville akkreditere vores uddannelser. Jeg synes, det er vigtigt, især med de kunstneriske og pædagogiske udfordringer, der foreligger, at vi åbner op for et større samarbejde, fx med Dramaturgi (Aarhus Universitet), Teatervidenskab (Københavns Universitet) eller Institut für Angewandte Theaterwissenschaft i Giessen. Den viden, som disse institutioner repræsenterer, er enormt vigtig for os. Men det er et reelt spørgsmål, om vi har ressourcer inden for den økonomi, der er til scenekunstuddannelserne, til at bedrive noget, der ligner reel forskning.

Det er først og fremmest relevant i forhold til refleksionsfagene som fx dramaturgi. Jeg ville synes, det var meget uheldigt, hvis vores uddannelsesforløb blev styret af, at vi ikke måtte basere vores uddannelse på aktuel forskning indenfor området, men var nødt til at slå os til tåls med en søndagsskole-dramaturgi forfattet af en eller anden Hollywood-producent. De fag, vi udbyder, skal være helt fremme på alle niveauer, og

de undervisere, vi trækker ind, skal være de mest opdaterede og dygtigste, ikke bare i kunstnerisk, men også teoretisk forstand.

Dette ambitionsniveau gav anledning til at diskutere den internationale dimension i en performanceuddannelse og scenekunstuddannelserne generelt.

På Dramatikeruddannelsen har vi en særlig pligt til at holde fast i det danske sprog, eftersom der er tale om en *dansk* dramatikeruddannelse. Men det betyder ikke, at vi ikke inddrager gæstelærere fra England, Tyskland, Norge osv. I forhold til hvem der skal studere på uddannelsen, er der tale om en helt anden udfordring. Skal det være folk, der kommer med andre sprog end dansk, og skal der så undervises på engelsk, som man for eksempel har gjort i Norge på Akademiet for Scenekunst? Jeg vil ikke afvise det, men jeg vil heller ikke sige, at det er det, der kommer til at ske i første omgang. Jeg tror sådan set, at der er rigeligt med talentmasse i Danmark og kan ikke se den umiddelbare nødvendighed i, at man skulle skifte til engelsk i første omgang.

Hvis man vil internationalisere uddannelsen, er man nødt til at have nogle undervisere på internationalt niveau, ikke bare sprogligt, men også rent kunstnerisk. Og der er jeg ikke sikker på, vi er lige nu. Jeg tror, det ville indebære, at man skulle til at hyre og fyre på en måde, som ville være uhensigtsmæssig i den overgangsperiode, vi bevæger os ind i nu. Men man kan sige, at scenekunstuddannelserne jo allerede rejser rundt til internationale seminarer og viser ting frem på engelsk og tysk og vinder priser både her og der. Dét tror jeg skal være en naturlig del af uddannelsen: at man sørger for, at de studerende kommer rundt, ikke bare til landets scener, men også til udlandet, og at de bliver præsenteret for nogle af de allerbedste scenekunstnere såvel her i landet som fra udlandet.

Som opsummering blev Thygesen spurgt om, hvad dramatikeruddannelsen har at spille ind med af ressourcer, ideer og kompetencer i forhold til en eventuel performanceuddannelse.

starte med at have det hele med. Så at gøre det præcist nok, tror jeg, bliver den største faglige udfordring.

Helt overordnet tror jeg, det er vigtigt at tænke og gå tværestetisk til værks, for det er, når kompetencerne kommer ud af de vante fagopdelinger og begynder at arbejde sammen, at det egentligt interessante opstår. I forhold til Dramatikeruddannelsen mener jeg, at noget af det, vi kan bringe i spil, er, at vi er vant til at arbejde i spændet mellem refleksivitet og kunstnerisk praksis, og at vi har en masse måder at gribe dette an på i forhold til proces osv. I forhold til konkrete fagelementer tror jeg faktisk, vi ville kunne byde ind med en del, fx med metodelaboratorium og poetiklæsning. For at konkretisere det lidt mere, kan jeg nævne, at vi for nyligt inviterede to relativt nyuddannede scenografer ind og lavede metodelaboratorium med dem. Her skulle dramatikerne bygge rum, ikke bare scenografimodeller, men scenografier i rum, og efterfølgende skulle de skrive tekster til rummet og lave billeddagbøger og refleksive beskrivelser. Det gav enormt meget til deres sprog. De er begyndt at skrive på andre måder, og nogle af dem, som normalt orienterer sig mod en relativt dialogisk og karakterstyret skriftpraksis, har pludselig lavet ting som er langt mere sanselige og rum-orienterede. Det kunne vi kun gøre, fordi de to undervisere kom med nogle erfaringer fra scenografilinjen og nogle måder at arbejde på, som vi ikke har prøvet før. Det har været meget lærerigt, også for mig, at følge med i den proces.

Jeg tror, at det er vigtigt, at vi som scene-kunstuddannelser ser performance som et satsningsområde, formulerer det som et satsningsområde og placerer det som et satsningsområde på en måde, så vi kan komme udover nogle af de der mere traditionelle faglige skel. Den største faglige udfordring bliver nok i virkeligheden at vælge noget fra. Vi kan ikke

Interview

Peder Dahlgaard | Skuespillerskolen i Odense

Peder Dahlgaard

Leder af Skuespillerskolen i Odense, Syddansk Musikkonservatorium og Skuespillerskole (SMKS), i dag Skuespiluddannelsen Odense ved Den Danske Scenekunstskole.

Af Thomas Rosendal Nielsen

Interviewet fandt sted på Skuespillerskolen i Odense, d. 29. september 2014

Som indledning på samtalen blev Peder Dahlgaard bedt om at svare på, hvad performance dækker over på den uddannelse, som han står i spidsen for. Dahlgaard var et af medlemmerne i det udvalg, som i september 2013 udgav en udredning om de videregående uddannelser på scenekunstmrådet i Kulturministeriets regi. Det er dette udvalgsarbejde, som Dahlgaard refererer til i det følgende.

Performance opfatter jeg som en bestemt scenekunstnerisk genre, som har nogle helt grundlæggende anderledes måder at tænke udtryk på. Det handler om, at man har en billedkunstnerisk tilgang til det at stå på scenen. At man tager udgangspunkt i noget, som ikke er karakterbåret og ikke nødvendigvis tekstbåret, men arbejder med en relation mellem sig selv og publikum på en anden måde, end man gør på et traditionelt teater. Men det er, hvis man taler om performance som scenisk udtryk og ikke performative kompetencer. Det er to forskellige ting.

Nogle af de ting, vi diskuterede i udvalget [der stod bag Udredning om de Videregående Uddannelser på Scenekunstens område, red.] var, om en sådan genre kræver en fundamental anderledes grunduddannelse, eller om man kan forestille sig, at de kunstnere, vi uddanner på fremtidens scenekunstskole, vil kunne honorere noget af det, hvis det er den vej, deres interesse går. Om de vil have den nødvendige viden samt færdigheder og kompetencer til at indgå i et performanceudtryk. Det er den diskussion, vi hele tiden sidder med, og man kan sige, at hvis

man er så fræk at anskue performance som en genre – og jeg ved godt, at mange vil være kedede af, at man bare degraderer det til en bestemt genre, men det synes jeg godt, man kan tillade sig, fordi scenekunst er vores overordnede udtryk for alverdens scenekunstneriske udtryksformer, herunder performance. Hvis man altså er så fræk at kalde performance en genre, så er hele ambitionen med den nye scenekunstskole, at man laver en eller anden form for vægtig, basal grunduddannelse, og herefter giver de studerende mulighed for at specialisere sig ind i nogle ganske bestemte genrer.

Det er det, der er vores grundlag. Det er i hvert fald det, der var det samlede udvalgs anbefaling. Det var i virkeligheden et forsøg på et nå hen til en form for mødested, hvor vi ikke nødvendigvis positionerer os som henholdsvis de karakter- og tekstbårne ”dramatisk-paradigme-skuespillere”, og så alle dem som arbejder indenfor et performativt paradigme, der tager udgangspunkt i billedkunst og relationen mellem sig selv og publikum osv.

Vores anbefaling udsprang af det. Men jeg er godt klar over, at det er Uafhængige Scenekunstnere ikke nødvendigvis enige i. De synes, at man skal lave en grunduddannelse, og heri ligger der en ambition, som jeg godt kan forstå, set fra deres synspunkt. Man kan jo samtidig sige, at der er en modsætning, i det vi siger, for vi har jo Musicalakademiet, som honorerer en ganske bestemt genre. Men det er et valg, der også er taget politisk, og det forholder vi os til og det er vi glade for.

Ambitionen for fremtidens scenekunstskole er i udgangspunktet ikke at tænke i genreuddannelser, men i kompetencer, som man kan kombinere på

måder, der giver forskellige udtryk.

Ambitionen er at lave en scenekunstske, der i højere grad sender forskellige scenekunstnere ud i verden. Scenekunstnere, der i højere grad har taget stilling til deres egen kunstneriske kraft og har valgt, hvad de finder interessant, sådan at der kommer en større forskellighed af dimittender ud i den anden ende. Herunder folk, der finder ud af, at performance som genre faktisk er noget, som interesserer dem.

Det siger jeg ikke som en ren og skær ide, der kommer ud af den blå luft. Vi har studerende her på stedet, som er grundlæggende interesseret i performancemiljøet. På førsteåret har jeg nu en, som har skrevet en refleksion over performance til mig til det her interview, fordi hun har deltaget i meget performance. Lige inden hun kom ind på denne her skole, havde hun været på en stor performance-festival. Hun var der i en uges tid eller to og arbejdede med performance. Hun skriver at: "performancekunst er ikke bare en nøgen dame på en blok is, og teater er ikke bare en gang folkelige moraler, som tager to timer at forklare. Vi kan lære så meget af hinanden." Det er en førsteårsstuderende, og det synes jeg er tankevækkende, fordi hun, som den unge, repræsenterer den der såkaldte scenekunstneriske fremtid, og hun skelner ikke nødvendigvis imellem performance og såkaldt traditionelt teater.

Skolen i Odense uddanner skuespillere, hvilket Dahlgaard også synes den skal gøre fremover.

Spørgsmålet er, hvilke kompetencer skuespillere skal have i fremtiden. Du kan godt kalde det scenekunstnere, men jeg synes det er meget vigtigt, at vi holder fast i, at vi har en skuespilleruddannelse. Noget af det er et spørgsmål om ord, men det, der er vigtigt, er, hvad det er for nogle kompetencer, de studerende kommer ud med. Og der har vi en opgave, for vi skaldelshonorerede eksisterende arbejdsmarked. Det er det, som Dansk Skuespillerforbund

kalder håndværksdimensionen af det at være skuespiller, og jeg er meget enig i, at det er vigtigt, at vi bevarer den form for "håndværk". Men samtidig skal vi uddanne skabende kunstnere, som er i stand til at udforske deres egen kreative kraft og give den et udtryk. Det udtryk skal være originalt i forhold til deres egen kunstneriske kraft, men den skal baseres på en håndværksmæssig dimension, som vi stadigvæk skal honorere. Det er et spørgsmål om, hvordan man vægter tingene. Vi har fire år nu, om lidt kun tre, til at lave en grunduddannelse. Så bliver det et spørgsmål om, hvilke kompetencer vi finder vigtige.

I forhold til spørgsmålet om kompetencer blev Dahlgaard i det følgende bedt om at uddybe den ide, som blev introduceret tidligere om, at der er forskel på at arbejde med performance og performative kompetencer. Til spørgsmålet om, hvilke performative kompetencer, der er relevante for performancegenren og hvilke der ikke er, samt hvorledes sammensætningen ser ud p.t. på Skuespillerskolen i Odense, svarer han:

Jeg vil slå et slag for, at noget af det, som performance-genren benytter sig af, er forholdet mellem skuespillerens person og publikum. Altså ikke en karakter men en "skuespillers arbejde med sig selv" – for nu at bruge et Stanislavskij-ord – i forholdet til sit publikum. Vi kalder det nogen gange for metaplanet. Det vil sige: hele erkendelsen af, at du ikke bare stiller dig til rådighed for en figur, men at der, i hele dit arbejde, er et forhold mellem dig og figuren, men også mellem publikum og dig som henholdsvis skuespiller og menneske.

Det kan komme til udtryk i en Holberg-forestilling, hvor det er fuldstændigt "klassisk", hvor metaplanet foregår i det glimt i øjet, der er mellem skuespilleren og de andre skuespillere og skuespillerne og publikum. Men det kan også komme til udtryk ved sådan noget som de soloprojekter, vi har på tredjeåret, hvor de studerende tager udgangspunkt i deres egne

ønsker om at sige noget eksistentielt, som tit udspringer af deres eget liv og dermed får en performativ kvalitet, fordi det er dem selv, de stiller til rådighed i et scenisk udtryk. Det er dybt inspirerende, og jeg kan mærke på de folk, der kommer udefra og ser de her soloprojekter, som tager udgangspunkt i ”jeg ønsker at sige noget om, hvad det er for et liv, jeg står midt i lige nu” – at det har store performative kvaliteter. Der kan jeg ikke se den store forskel.

Men selvfølgelig er jeg godt klar over, at man kan trække det hårdere op, så det udvikler sig til en ganske bestemt genre, og det er ikke noget, vi træner i. Vi forholder os til mennesket. Vi parallel-udvikler den menneskelige udvikling med skuespiller-udviklingen, og alene i det ligger der et stort overlap, som også nogle gange kommer til udtryk i deres undersøgelser af dem selv - især i det tredjeårs soloprojekt, jeg lige nævnte.

Spørgsmålet omkring performative kompetencer førte samtalen over i et bredere tema omkring det kollektivt skabende arbejde i relation til udviklingen af performative kompetencer. Denne del af samtalen tog udgangspunkt i et spørgsmål omkring måden, som man arbejder med devising på, på Skuespillerskolen i Odense.

Devising er udforskning af scenekunst som kollektiv kunstart først og fremmest. Og det er utroligt vigtigt at arbejde med sådan noget som *devising*. For det første fordi det udforsker scenekunst som kollektiv kunstart. For det andet fordi det udforsker dét at lave scenekunst på baggrund af andet end tekst. Det vil sige et emne, et dilemma, en politisk tilstand, hvad som helst. Med eller uden ord. Men først og fremmest med kroppe, der forholder sig til hinanden. *Devising* er kommet ind som en udforskning af alt det, som ikke befinder sig inden for det såkaldte ”tekstparadigme” eller ”dramatiske paradigme”. Det er et af de steder, hvor vi udforsker, hvad man kan med en ide i forhold til et scenisk udtryk.

Man kunne forestille sig, at den nye måde at tænke scenekunstuddannelse på bliver mere individualiseret; med mere fokus på at den enkelte skal specialisere sig og finde sin egen udtryksform. Skolen i Odense har en stærk ensemble-tradition, hvor holdet og skolen som socialt rum betyder utroligt meget. Det er en balanceakt, som Dahlgaard er meget opmærksom på.

Jeg vil til enhver tid kæmpe for ensemble-ideen i forhold til det at uddanne skuespillere, for scenekunst er grundlæggende en kollektiv kunstart. Der findes soloprojekter og alt muligt, men du er altid i relation til et produktionsapparat, og i hvert fald et publikum. Så en kollektiv kunstart det er det bare. Det vil jeg blive ved med at kæmpe for, også inden for den nye institution.

Den der individualisering er god, fordi vi skal være bedre til at honorere folks individuelle interesser og individuelle kreative kraft. Men det skal være i en styret proces, hvor der ikke bare er frit valg på alle hylder. Det bliver en spændende diskussion, for det er et spørgsmål om, hvornår man mener, at de studerende er modne til at tage de valg. Det tror jeg ikke nødvendigvis, vi er nået frem til en løsning på. Jeg mener, at noget af det, vi kan gøre, er at lave ”vinduer” til udveksling. For at bruge et fodboldudtryk: transfervinduer, som ikke foregår hele tiden. Uddannelsen skal stadig være holdbaseret, men med vinduer på bestemte steder, hvor du kan lave udveksling. Både nationalt og internationalt.

Dahlgaard mener ikke, der er forskel på hold- og ensemblerankegangen i det mere tekstbaserede teater og i den kollektive måde at arbejde sammen på i fx devising.

Devising er mere en grundlæggende kompetence, som de studerende skal udforske, før de udforsker scenekunst i tekstsammenhæng. Det, du lærer i *devising*, er jo bl.a. forholdet til grundmaterialet: hvad er det for noget? Hvad er det for et samlet udtryk, vi ønsker at lave?

Hvad er det egentlig, vi vil sige med det, vi står med? Det skal du tage stilling til i en hvilken som helst sammenhæng. Det skal du også tage stilling til, samlet som hold, inden du begynder at arbejde med Tjekhov f.eks. Det er en utroligt grundlæggende kompetence. Den anden ting, som *devising* selvfølgelig er med til at træne, er den håndværksmæssige del. Det handler om at være i stand til at lytte til hinanden.

Noget af det, vi prøver at træne de studerende i, er, at instruktøren som institution er en teaterhistorisk meget nymodens opfindelse. Det er en særligt hierarkisk måde at tænke kunstnerisk udvikling på, som er vundet frem i takt med industrialiseringen osv. Det handler om instruktøren som det alvidende geni, der gennemfører sin vision, med skuespilleren som medium. Vi prøver faktisk at trække tråde tilbage i teaterhistorien, sådan at de studerende bliver bekendt med, at teater og scenekunst, er opstået af et kollektivt behov for historiefortælling. Det er meget vigtigt at sende dem ud med den indsigt, også i forhold til at arbejde i de traditionelle institutionsteatre. I *devising*processer får du et forhold til materialet, som ikke hele tiden er medieret af et "geni", som skal gennemføre sin vision. Det er dét, der er det interessante perspektiv.

Ifølge Dahlgaard er målet at lave en specialiseret uddannelse i respekt for performance som genre.

Det mener jeg, vi bør respektere i et varieret overbygningsuddannelsesudbud inden for Den Danske Scenekunstskole. Det ville være forkert ikke at begynde at tænke i, hvordan vi kan lave diplom-, master- og kandidatuddannelser, som har performance som felt. En ting er, hvad jeg siger, at en grunduddannelse her indeholder. En anden ting er at gå ind og arbejde specifikt med performance som genre. Jeg bilder ikke nogen ind, at grunduddannelsen her kommer til at indeholde rigelige kompetencer til, at du kan gå ud og virke som decideret performancekunstner. Vi har de elementer, som jeg nævner, men vi

har den opgave, som bliver endnu sværere nu, nemlig at vi skal lave en grunduddannelse på tre år, som vi indtil nu har haft fire år til. Så der skal først laves en vægtig grunduddannelse. Dernæst skal der være nogle dygtige folk, der kan sætte sig ned og finde ud af, hvordan en sådan overbygning kan laves.

De kompetencer, som trænes på performanceuddannelsen, er først og fremmest forholdet imellem den studerende selv, den såkaldte anden, du repræsenterer, og publikum, mener Dahlgaard.

Det forhold er en slags treenighed, som du hele tiden skal lære at navigere i. Selvom du oplever performance-kunstnere, der vil sige, "det er mig selv, jeg bruger", så bruger de jo sig selv i en scenekunstnerisk udgave, ligegyldigt hvor meget de bruger deres egen krop. Det er den treenighed, som vi er i gang med at udforske her, som hele tiden er scenekunstnerens grundfundament. Det kan man tage længere ud i en performanceuddannelse. Og så en anden ting, nemlig den billedkunstneriske tilgang: at have en tilgang til scenekunst som et særligt visuelt, ikke-dramatisk-paradigme udtryk.

Til spørgsmålet om, hvilke forudsætninger, det i Dahlgaards optik vil kræve at blive optaget på en performanceuddannelse, svarer han:

Til en kandidatuddannelse skal det være en eller anden form for kunstnerisk grunduddannelse. Det er det vigtigste, for vi skal holde os indenfor en kunstnerisk kvalifikationsramme. Det kunne være skuespillere, men derudover kan jeg da godt forestille mig, at der kunne være andre. Netop fra billedkunstskoler og designskoler, måske endda arkitektskoler, der kunne have lyst til at gå den vej.

På undervisersiden mener han, at man skal hente folk ind, som er virkeligt specialiserede på performancefeltet.

For hvis vi tager det alvorligt som en ganske bestemt genre, så skal det også være folk, som virkeligt har beskæftiget sig med det indgående. Her kommer vi til kort på grunduddannelserne. Og her er det, at fx Uafhængige Scenekunstnere kan komme på banen.

Det næste tema, Dahlgaard blev bedt om at forholde sig til, handlede om kunstnerisk udviklingsvirksomhed som grundlag for en specialiseret performanceuddannelse. Denne del af samtalen tog udgangspunkt i et konkret spørgsmål om, hvad det kunne være for en type projekter eller vidensudvikling, der kunne underbygge en sådan uddannelse.

Et af de store spørgsmål er: hvad er vi faktisk fælles om? Og hvordan kan vi udvikle videre på det, så vi befrugter hinanden. Så performance som genre, også i den vilde fremtid, kan befrugte det klassiske teater og omvendt.

Ja. Man har meget brug for at kunne identificere sig selv i modsætning til nogle andre [fx i forskellen mellem teater og performance, red.]. Men det er bare ikke der, der som regel er kreativ udvikling. Det foregår der, hvor man spørger den anden, hvor man kan mødes. Det kunne være et spændende kunstnerisk udviklingsprojekt, som involverede lærerkræfter herfra sammen med lærerkræfter fra performance-miljøet.

I Danmark har vi – i modsætning til andre steder i verden – en tradition for at adskille universitetsuddannelser og kunstneriske uddannelser. Afslutningsvis spørges Dahlgaard til, hvordan han mener, der kan der skabes nogle interessante synergier i de nye scenekunstuddannelser?

Jeg kan ikke sige, hvordan man kan gøre det på et strukturelt plan, for det er rigtigt, at vi skelner mellem kunstnerisk udviklingsvirksomhed og så akademisk forskning, og vi kommer jo

også til at arbejde indenfor en kunstnerisk kvalifikationsramme på de nye uddannelser. Det er ikke fordi, vi er akademisk forskrækkede. Det er fordi, vi skal honorere nogle andre krav.

Jeg tror, at noget af nøglen til det, er spørgsmålet om refleksion og spørgsmålet om skriftlighed i forhold til uddannelsen her. Det er en balance, men alene det, at vi er begyndt at indføre skriftlighed - dvs. refleksion, der skal nedfældes, om de forløb, som de studerende har været igennem – er jo en måde allerede nu at tænke: hvordan kan man egentlig gøre det uden at kompromittere den kunstneriske kraft i en studerende, som ingen akademiske kompetencer har. Det, at vi er begyndt at gøre og kan se, at det giver mening for de studerende, gør jo, at vi efterhånden opbygger en kultur, hvor det at reflektere skriftligt indenfor scenekunstuddannelserne er ok engang imellem.

Her er der jo et dejligt overlap til den akademiske verden. Hvordan kan man netop få de to verdner til at mødes i en refleksiv praksis, hvor der faktisk også udtrykkes noget om det, vi gør, så alt ikke bare er det, der foregår i nuet for den enkelte studerende, men hvor der faktisk er et vidensgrundlag, som ovenikøbet er formuleret og dokumenteret.

Jeg synes jo også, at det er helt tydeligt, at performance-feltet er undersøgt bedre i det akademiske felt, end i vores område, og der vil der være nogle konkrete udfordringer, som vi skal kigge på sammen efter min mening. Det bør den uddannelsesafdeling i den danske scenekunstscole, som skal have det som felt, gøre.

Herudover mener Dahlgaard, at en specialiseret performance-uddannelse vil kræve samarbejder, der ligger ud over de klassiske indenfor det scenekunstneriske udtryksfelt, altså samarbejder med billedkunsten, design, arkitektur og musik.

Jeg synes, at det er enormt vigtigt, at vi

begynder at se på muligheder for, hvordan vi faktisk kan gøre det. At vi dybest set ikke tænker så meget i modsætninger, for jeg synes det er kunstigt opsatte modsætninger, som handler om identitet og magtforhold og ikke om det faglige indhold. Det synes jeg er vigtigt, at vi er opmærksomme på. Min anbefaling skal være, at der er mulighed for at gøre det her indenfor Den Danske Scenekunstskoles rammer i samarbejde med alle mulige andre aktører, aftagere og interessenter.

Interview

Thomas Agerholm | Musicalakademiet Fredericia

Thomas Agerholm

Leder af Musicalakademiet Fredericia, der fra 1.1.2015 blev en del af Den Danske Scenekunstskole.

Af Thomas Rosendal Nielsen

Interviewet fandt sted på Musicalakademiet i Fredericia d. 29. september 2014.

Musicalakademiet er en treårig uddannelse indenfor musical, der bygger på tre ligestillede hovedfag: sang, dans og drama. Agerholm blev indledningsvist bedt om at beskrive, hvilken betydning 'performance' har på uddannelsen.

Det er faktisk en svær størrelse at definere, performance. Det er jo en størrelse, der hele tiden flytter sig. Hvad er performance, og hvad vil det være som uddannelse? Jeg kan ikke sige, hvad en studieplan for en performanceuddannelse skulle indeholde.

Meget teater i dag, og især moderne måder at se musicals på, der snakker vi om performance her på stedet, når vi skal lave projekter. Det kan være teaterkoncerter og forestillinger, der har mere konceptuelt fokus, og hvor man bruger kompetencer fra de grundlæggende uddannelser som det at stå på en scene med rumfornemmelse og replikføring, finde sin personlige egenart, osv. Der kan være projekter, der har performanceelementer, fordi vi blander forskellige stilarter; vi blander det at synge og danse og spille skuespil, og vi undersøger genren.

For mig er det vigtigt at slå fast, at vi er en grunduddannelse i musical. Der er rigtigt meget, man skal nå at lære, hvis man skal kende sin musical, fx ift. repertoirekendskab: det er vigtigt, at vores studerende lærer at kende sine klassikere. Vi oplever i Danmark, at vi også er nødt til at undervise vores studerende i genren, hvor jeg tror, at i fx USA er det mere indgroet. Og her kan jeg godt mærke, at vi er nødt til at dykke

lidt længere ned i oprindelsen, både i operetten og sangspillet, og så tage fat i Gershwin, Cole Porter, Rodgers and Hammerstein og så videre, for jeg tror faktisk, det er det fundament, man skal bygge videre på, når man skal videreudvikle genren på sigt. Så hvis man gerne vil ud og lave en musical, hvor man sprænger alle rammer, så skal man vide, hvad det er for nogle rammer, man sprænger, også som udøvende kunstner. For du kan godt få en sanger ind på en musical, som måske har gået på konservatoriet og er en anden type sanger, men hvis det skal fungere i et teatralisk udtryk, så er det også rigtigt godt at have nogen, der ved, hvad det er genren kan, og hvad genrens ophav er. Vi bruger performance i den forstand, at vi leger med genren i nogle projekter, hvor vi prøver at kombinere forskellige teatraliske udtryk mere konceptuelt.

Rent koreografisk sker der også rigtigt meget lige nu inden for vores genre, især indenfor det alternative og ny-cirkus. Der er rigtigt meget akrobatik og gymnastik i koreografiene, helt sikkert noget, der er udsprunget af Cicque de Soleil og store shows, hvor man bruger det meget som effekter. Det er blevet mere et krav, at man vil bruge den form for performance i det teatrale udtryk, så det gør vi selvfølgelig også. Men det er vigtigt at slå fast, at man skal kunne det oprindelige før man bevæger sig ud i noget andet.

Sådan tænker vi jo ift. musical, og jeg tror også, man tænker sådan på skuespillerområdet, at man gerne vil være med til at flytte grænserne for, hvad teaterformen kan, man vil gerne undersøge formen, også på uddannelsesniveau, men det er bare vigtigt også at holde fast i, at de studerende vi arbejder med skal lære formen at

kende, de skal lære nogle basale teknikker, før de kan begynde at sprænge rammerne.

Thomas Agerholm understreger, at han udtaler sig som ekspert på musical-området og ikke på performance-området, men fremhæver særligt genrekombinationer som en måde at udvikle nye udtryk.

Hvis man ville lave en moderne opsætning af en klassiker, kunne man bruge performancekunsten som et teatralisk greb på en tekst eller en forestilling eller et musikalsk værk. Det kunne man få en masse fedt ud af. Men alfa og omega er at få defineret, hvad en performancekunstner er, og hvad en performancekunstner skal kunne, og det synes jeg er svært.

Måske ser jeg en performancekunstner som én, der blander stilarterne. Men ligesom os og ligesom skuespillerskolerne arbejder man med den enkelte studerendes personlige, kunstneriske udtryk: hvad har den enkelte på hjerte, hvad har den enkelte at fortælle? Hvilken form, den enkelte så bruger til at komme igennem med sit talent, vil så manifestere sig på forskellige måder, alt efter hvilken uddannelse man har taget. Hvis man er uddannet som musical-performer, så bruge man jo sin musikalske, fysiske og skuespillermæssige kompetencer til at stå på scenen og være musical-kunstner og kan indgå i mange forskellige sammenhænge, det samme kan skuespillerne jo. Man har en værktøjskasse med en masse redskaber og kompetencer, som man kan gå ud med, og jeg er tilhænger af, at stedet, hvor man rigtigt lærer at være scenekunstner, det er faktisk ude i teaterbranchen. Man lærer det rigtigt meget af erfaring.

Agerholm påpeger, at der er nogle grundlæggende ting, et håndværk, man skal lære, for at have forudsætningen for at gå ud i branchen og leve som udøvende kunstner, uanset hvilken form for teateruddannelse, man tager.

Jeg tror, at meget af håndværket for en

performeruddannelse er det samme, som det er på skuespillerskolen, eller det er her hos os. Det vil blande mange af de samme ting. Jeg forestiller mig, at det vil være en fysisk uddannelse, hvor man arbejder rigtigt meget med krop, og man arbejder rigtigt meget med at tænke alternativt og søge andre veje i kunstneriske udtryk over en bred kam. Det kan både være kunst i det hele taget, fx street art eller gadekunst, det kunne også være noget med, hvordan man i sociale medier og andre steder leger med kunstneriske udtryk, så vel som man kan lave en teaterforestilling. Jeg tænker at en performanceuddannelse ligger i et mellemland mellem at uddanne sig til at være kunstner og at uddanne sig til at være skuespiller eller musical-artist.

Det kunne jo godt være, at en performanceuddannelse ikke var en grunduddannelse, men en kandidat? På en kandidat ville man kunne tage både dem, der har en bachelorgrad i en scenekunstuddannelse – om man er musiker eller man er skuespiller – og med sådanne forudsætninger indenfor scenekunst tage en overbygning, hvor man arbejder videre i en retning, som er specialiseret indenfor noget, der hedder performance. Man kunne også forestille sig, at man på bacheloren tager nogen ind på en performancelinje, hvor man laver mange af de samme ting, som man laver på en teaterskole som os, og hvor man kombinerer et grundforløb med nogle mere specialiserede tekniske fag. Det kommer igen meget an på, hvad man tænker, at en performanceuddannelse er.

Agerholm blev derefter spurgt om Musicalakademiet har underviserne med kompetencer indenfor performance-området.

Især indenfor kropsfag og bevægelsesfag og inden for dans har vi flere undervisere, som er eksperimenterende, men samtidigt kender deres ophav. Som er uddannede fx balletdansere, men som bruger deres kompetencer bredere. Især i kropsfagene, men

også indenfor stemmefaget – en stemme er jo en stemme. Også indenfor det dramatiske felt, har vi nogen tilknyttet, som vil kunne undervise i det. Dramaundervisere er jo meget forskellige, nogle er instruktører, andre er mere pædagoger, andre er selv udøvende skuespillere, så det er jo et meget bredt felt af undervisere, vi har. Vi har også tilknyttet nogle enkelte akademikere, som underviser i historie, og som jeg ved kender til mere end musical-historie.

Det er vigtigt at have et fagligt grundlag at arbejde videre fra, men hele problematikken i vores diskussion er, at vi ikke har defineret, hvad en performance-uddannelse er, eller hvad det er, den skal. Hvad er en performance-kunstner? Måske er det meget naturligt, at vi ikke kan, for det er måske hele ideen, at en performancekunstner ikke er noget, man definerer som noget bestemt, men noget, der kan være mange forskellige ting. Man er tilbage i, at det er den enkelte studerendes egenart, man vil udvikle, den enkeltes talent, den enkeltes kompetencer og de historier, der er i hver enkelt person. Om de er sangere, eller de er musikere, eller de er skuespillere, eller de er performancekunstnere: det må komme an på, hvor deres individuelle talent bedst bliver forløst.

Musical-akademiets arbejder løbende med kunstnerisk udvikling, og Agerholm præsenterede perspektiverne i det ift. en eventuel performanceuddannelse.

Vi har et samarbejde med Fredericia Teater og deres udviklingsafdeling, som hedder Uterus, der udvikler nyt musikdramatisk materiale. Det er ned til tekstforfatter, komponister, altså på det rent dramaturgiske plan, men det kan også være en undersøgelse af et koncept for en forestilling, hvor man hiver nogle skuespillere og nogle performere ind i en blanding og undersøger: hvad kan det her materiale, hvad for et visuelt udtryk kan man skabe? Der vil være en mulighed for at bruge performancekunstnere i det regi, hvor man udvikler på musicalgenren.

Det kunne være et projekt, hvor man ville undersøge, hvad teaterkoncert-formen kan, eller hvad den traditionelle musical-fortælling kan: hvordan kan man sprænge rammerne? Det kunne også være indenfor koreografi: hvordan udvikler man koreografiske koncepter eller menneskets visuelle udtryk, hvor det både kunne være performancekunstnere eller nycirkus-artister.

Men igen kommer det an på, hvad en performancekunstner er. Vi er en grunduddannelse, hvor man lærer et håndværk, og hvor performance er en vej at gå, en specialiseret vej, og man kan diskutere, hvorvidt det skal være et grundforløb eller en kandidat. Hvis man fx har en nycirkusuddannelse og en skuespilleruddannelse og en konservatorieuddannelse og en musicaluddannelse; hvis du finder de bedste af dem, der er uddannet inden for de områder – eller nogen som har læst dramaturgi, men som gerne vil noget mere udøvende og gerne vil performancevejen – så kunne man sætte et skarpt hold af nogen, der har nogle kompetencer, der kunne eksperimentere med genrerne, udvikle på formen og sprænge rammerne for, hvad det teatraliske udtryk kan. I et uddannelsesforløb hvor de selv som performancekunstnere er i centrum.

Agerholm forestiller sig grundlæggende en performanceuddannelse som en tværfaglig uddannelse, lidt på samme måde som Musical-akademiet, men uden forhåndsbindinger på bestemte discipliner, som fx sang og dans. Ift. specifikke uddannelseselementer foreslår han:

Kunstkritik. Videnskabsteori ved jeg ikke, måske er det nødvendigt i en bacheloruddannelse, men kunsthistorie og kunstkritik vil være oplagt, det kunne jeg godt tænke mig at give mine egne studerende. At kunne tage stilling til samfundet og verden vi lever i. At have en forståelse for kunst er både inspirerende for kunstnerne, samtidig med at det giver nogle

gode kompetencer i at tage ansvar for det samlede udtryk i den anden ende.

Vi underviser i musical-historie. Vi har haft Michael Eigtved til at undervise her, som er specialiseret indenfor musical-området, og han kommer så for eksempel og fortæller vores studerende om, hvordan en forestilling er bygget op. Vi har også haft en dramaturg, der også underviser i musical-historie, for vi mener, at det selvfølgelig også er vigtigt for vores studerende at have en dramaturgisk og en historisk forståelse for, hvad det er man laver.

Agerholm fremhæver Musical-akademiets styrkepositioner som tværfaglig indsigt og et bredt netværk på nationalt og internationalt niveau, der også ville kunne bidrage til en performanceuddannelse.

Vi har et stort internationalt netværk, fordi vi er en ny uddannelse, der ikke fandtes før 2000, så vi er den eneste uddannelse af vores art i Danmark. Vi har været nødt til at gå ud og spejle os i uddannelser, der ligger udenfor landets grænser, både i Europa, men i særdeleshed i USA og England, hvor man er meget specialiserede indenfor vores område. Og det netværk af professorer og universiteter, som vi har kendskab til i dag, samt det netværk af udøvende kunstnere i New York og i England, som vi også nyder rigtig godt af som uddannelse – der vil være virkeligt mange kompetencer i det, der ville være oplagte at bruge i en performanceuddannelse. Det er jo på tværs af alle mulige fagkompetencer.

Jeg skal ikke tage æren af at have etableret netværket, men gør selvfølgelig rigtig meget for at vedligeholde det. Vi er medlem af noget, der hedder MTEA, Musical Theatre Educators Alliance. Vi har været en del af ledelsen de sidste år, og det er et kæmpe internationalt netværk, hvor vi mødes med skoler fra hele verden og er på konferencer nogle gange om året. Derigennem møder vi andre, der uddanner, udøvende kunstnere og folk, der har spillet

på Broadway og har taget ph.d. og alt muligt indenfor vores område. Indenfor det netværk har man kunnet få forbindelse til nærmest hele den globale branche indenfor vores område. Så det har været en meget vigtig grundsten og et meget vigtigt udstillingsvindue for os, at kunne garantere en faglig kvalitet, fordi vi hele tiden har kunnet spejle os med dem i verden, som er de allerbedste inden for lige netop det her.

Vi har dels nydt rigtig godt af at have nogen til at holde masterclasses for os, så vi både som undervisere og leder på institutionen ser, hvordan man arbejder på højeste niveau. Vi har også været værter for en MTEA-konference her i Fredericia i samarbejde med en skole i Hamborg, hvor vi har haft en 50-60 amerikanere og englændere og folk fra hele Europa til at se vores skole og holdt et seminar på en uge.

Når jeg møder mere overordnede spørgsmål som: hvad vil være det rigtige her, hvad vil være det bedste, så kan jeg bare skrive til fx professor og head of PennState's musical-uddannelse Cary Libkin; hvad mener han vil være godt at gøre her, hvordan gør I på jeres uddannelse, hvordan eksaminerer I i sådan og sådan, hvor meget praktik har I osv.?

Musical-akademiet henter således inspiration fra sine internationale forbilleder, men er samtidigt bygget op over det, Thomas Agerholm kalder "den gode danske model" med en lille skuespillerskole i tilknytning til et producerende teater. Fordelen ved det er bl.a. et meget stærkt håndværksmæssigt fokus, og Agerholm ser ingen problemer i at kombinere det med eksamensformer og struktur hentet fra de internationale universiteter.

Man tager meget få ind på uddannelsen, sådan at man kan give mesterlærerfokus til den enkelte, for det er den enkeltes udtryk, der er det vigtige. Den model har vi adopteret på musical-akademiet, vi tager også kun otte ind om året, vi har også et teater vi spejler os i, og hvor vores studerende kan spejle sig i de færdiguddannede

musical-performere, og hvor der produceres meget musical. Så niveauet, de skal hen til, kan de gå over og se på teatret om aftenen. Og så har vi været i USA og taget alle de bedste ting fra bacheloruddannelser på universiteterne; hvad er det for nogle fag man tilbyder, hvad er det for en evalueringspraksis, man har, hvad er det en eksamenspraksis, man har, hvad er det for nogle pædagogiske redskaber, man bruger, for at få den bedst mulige kontinuerlige træning på uddannelsen. Og så har vi kombineret det, for mange af de amerikanske uddannelser, vi har spejlet os i, har haft mellem 30 og 60 studerende pr. årgang. Vi gør det samme, men har bare kun de otte. Det er lige ned til sådan noget som pilates, yoga, alexander-teknik, helt grundlæggende støttefag, som vi kalder det, til hovedfag og det vi kalder bifag, som er en slags kompetencefag. Vi har den her meget universitetsprægede struktur i vores studieplan. Og vi ligger ret godt ratet på internationalt plan, fordi vi er en specialiseret uddannelse med få studerende og et attraktivt program.

Jeg vil ikke lyve og sige, at det ikke har været vanskeligt, men det er også fordi, det har skullet gå stærkt. Fra 2000 ca. til 2008, hvor vi siger, nu tager vi otte ind om året, her er den nye timeplan, og i dag har både en bestyrelse og et studienævn og et lærerråd og et elevråd, som spiller sammen. Vi har jo en demokratisk og gennemsigtig struktur, vi har evaluering halvårligt, og vi har eksaminer efter hvert skoleår, det er der heller ikke mange af de andre uddannelser, der har. Og hvordan det fremadrettet skal akkrediteres, det er jo spændende at se.

Musical-akademiet har også gjort sig gode erfaringer med at understøtte både holdkultur og mulighed for individuel profilering, bl.a. gennem udveksling.

Vi har gjort os gode erfaringer med alle de dele, og vi har også udvekslingsaftaler med universiteter i USA, hvor vi får nogen derovre

fra i en uge, og så har vi nogle studerende, vi kan sende af sted. Men selvfølgelig, da vi ikke har strukturen som en bacheloruddannelse, så kan vi ikke overføre et semester til en anden uddannelse. Det er vanskeligt, og det vil man i fremtiden kunne gøre meget mere gennemskeligt og mere muligt. Vi har haft ansøgninger fra franske, spanske og tyske studerende, som gerne vil komme her og tage et semester igennem ERASMUS-systemet, men hvor vi har måttet sige, det ville vi faktisk rigtig gerne, det faglige kunne sagtens overføres, men det har ikke været praktisk muligt, fordi der er så meget, der skal på plads.

Agerholm sammenfatter i forhold til spørgsmålet om en eventuel performanceuddannelse:

Måske er hele meningen med performance-begrebet, at man ikke skal definere så klart, hvad det er. Men det er selvfølgelig en udfordring, hvis man skal lave en uddannelse. Det er ikke umuligt, så længe man uddanner mennesker med et eget personligt udtryk. Og det vil være meget ærgerligt at have defineret, hvilken form for performancekunstner, de skal være, før de starter, for så ved jeg ikke, hvor meget performancekunstnere, de bliver.

Interview

Martin Elung | Scenekunstens udviklingscenter,
Odsherred Teaterskole

Martin Elung

Indtil 1. januar 2015 rektor for Scenekunstens Udviklingscenter, Odsherred Teaterskole. I dag leder af Odsherred Teaterskole, Den Danske Scenekunstsskole

Af Karen Vedel og Solveig Gade

Interviewet fandt sted på Institut for Kunst og Kulturvidenskab, Københavns Universitet, d. 16.9.2014.

Performance er, ifølge Martin Elung, den teaterform, der svarer til vores tid. Derfor er performance også del af Odsherred Teaterskoles måde at tænke uddannelse på. Skolen indgår i mange forskellige forløb efter- og videreuddannelse, og han opridser som rektor sammenhængen mellem arbejdsmarkedets ustabile foranderlighed og behovet for en performanceuddannelse, der kan designe den bedst tænkelige ramme for den studerendes individuelle læringsproces.

Som efter- og videreuddannelsesoperatør for det kunstneriske og kulturelle område er det vores opgave at designe et uddannelsesformat, der muliggør, at professionelle kan forfølge og udvikle egne læringsmål. En efter- og videreuddannelsesinstitution skal ikke som de ordinære videregående uddannelser forberede en studerende til en kommende praksis. Tværtimod skal efter- og videreuddannelsen stille sig til rådighed for den professionelle videreudvikling af egen praksis – med et direkte udgangspunkt i denne. På den måde adskiller fagområdet og læringsforståelsen for de ordinære videregående uddannelser sig markant fra efter- og videreuddannelsesområdet.

Vores studerende er generelt meget optagede af at møde publikum på andre måder end den nuværende transmissionsbaserede teaterforståelse, hvor der er en skarp adskillelse mellem scenekunstner og publikum, mellem scene og sal. Også derfor er det blevet mere og mere klart for os, at hvis vi gennem vores uddannelsesdesign

skal give scenekunstnere mulighed for at forfølge egne lærings- og udviklingsprocesser, udvikle nye teatraliske processer og nye måder at møde publikum på, er det også afgørende, at scenekunstnerne får adgang til relevant forskningsbaseret teori om hvilke faktorer, der påvirker det postmoderne menneskes selvopfattelse, identitetsforståelse m.m.

Vi har for en del år siden fået mulighed for, at udbyde diplomuddannelser i Uddannelses- og Forskningsministeriets regi. Det har givet indblik i, hvordan det – med udgangspunkt i ens praksis – er muligt at tage forskellige teoretiske perspektiveringer ind, bruge det som et metaperspektiv og så udvikle sit eget udgangspunkt for en ny praksisafprøvning. Og det er jo noget lidt andet end den uddannelses-tænkning, jeg selv var en del af, da jeg gik på Odense Skuespillerskole. Her var forståelsen, at kunsten meget gerne skulle være ukrænkelig, det var kunsten for kunstens egen skyld, og skuespilleren skulle "ikke tænke", men blot "sige ja" og stille sin krop, tanker og følelser til rådighed.

Det, at vi nu har fået diplomuddannelser tættere på og at jeg også selv har taget en master på CBS, har gjort det tydeligere for mig, at der ligger et potentiale i at inddrage forskellige forskningsbaserede teoretiske perspektiveringer. Den forståelse, vi havde af, at refleksioner går ind og dræber det intuitive, mener vi ikke holder. Tværtimod!

Forestillingen om, at refleksion og forskningsbaseret teori vil gøre scenekunstneren til en ren teoretiker, anser Elung som forældet – men ikke desto mindre vanskelig at få ændret.

Den nyere humanistiske praksisforskningsforståelse, Mode 2, hvor praktikerne forsker

i egen praksis og til dette formål inddrager relevant forskningsbaseret viden til at etablere et metaniveau for at kunne udvide sin forståelse af sin egen praksis, er oplagt, at inddrage i de kunstneriske uddannelser. Dette understøttes af den udvikling vi ser hos internationalt anerkendte og dygtige uddannelsesfolk som Donald Schön, Peter Jarvis og vores egen Knud Illeris og andre, der siger, at den kunstneriske intuition netop kan udvikles ved at bringe andre perspektiver ind.

Der er tre forskellige tilgange til skabende reflekteret arbejde, som præger forståelsen på Odsherred Teaterskole.

På Odsherred Teaterskole taler vi om transmissionsoplevelsen, opdelingen mellem scene og sal. Vi taler om den liminale oplevelse forstået som der, hvor kunstneren etablerer et eller andet felt, som kunstneren selv er mere eller mindre bevidst om og publikum inviteres ind og i sin fascination af liminaliteten eller overskridelsen af tærsklen får sin egen oplevelse af det. Og så taler vi om det samskabende, hvor performere og publikum sammen skaber forestillingen, som kan være knyttet til den samskabende oplevelse. Vi er godt klar over, at der er masser af hybrider og at nogle forestillinger har alle elementer i sig, mens andre knytter sig til helt andre forståelser.

Skolens primære udviklingsfelt er i øjeblikket udviklingen af en kunstnerisk diplom- og masteruddannelse. Vi kalder det ikke 'performanceuddannelse' – vi kalder det scenekunstnerisk moduluddannelse, men vores kunstforståelse er, at performance er vores generelle udgangspunkt. Hvis vi spørger folk generelt i øjeblikket, om de synes, at teater er godt, så siger de "mmm", hvis vi spørger, om de synes, det er vigtigt, at vi bevarer det traditionelle teater, vi har, siger de "ja", og hvis vi spørger hvorfor, siger de "øhhh – det skal man" – agtigt. Så de fleste, jeg kender, synes at teater er vigtigt, men de orker det ikke selv,

de gider det ikke. Hvis man så hører nogen, der har været inde at se Teatro de los Sentidos eller Nullo Facchinis forestillinger, så sker der lige pludselig noget, fordi man er med, man er inddraget, man føler, man er del af noget og har mulighed for at reflektere over, hvem man selv er og gå i interaktion.

Kunsten er at tilbyde en udviklingsramme, hvor de studerende faktisk får mulighed for at forfølge deres egne læringsmål.

Det kræver træning, fordi man typisk hellere vil give gode råd eller fortælle, hvad man synes, men det forekommer mere udviklende, at undervisere og andre studerende i stedet stiller nogle kvalificerede spørgsmål, som gør det muligt, at den studerende og undervisere får udvidet sin forståelse. Vi arbejder meget ud fra Ole Fogh Kirkebys translokunaritetsforståelse, i den forstand, at det er først, når man hører, hvad man siger, man selv forstår, hvad det er, man mener. Så på den måde arbejder vi med forskellige former for læringsøvelser.

Tiden er løbet fra, at en uddannelsesinstitution kan sige, når du er færdig her, ved vi præcis, hvad du skal kunne og være – og derfor bør de studerende få mulighed for at forfølge egne læringsmål fra starten af uddannelsen. Det er måske lidt sværere på grunduddannelsen. Mads Thygesen fra Dramatikeruddannelsen sagde engang, og det er tankevækkende, at hvis de studerende ikke på førsteåret bliver introduceret for en vifte af ting, så vil de i nogle tilfælde, fordi de endnu ikke har etableret en egen faglighed, typisk gå efter noget, de mener kan være populært – og så kan det måske være mere konstruktivt, at de beskæftiger sig med en grundlæggende faglighed. Det er der måske nok er det væsentligste i denne sammenhæng er, at vores uddannelses- og læringsforståelse er i konstant udvikling i relation til det øvrige samfund. Hvad der var rigtigt for en studerende er ikke nødvendigvis det rigtige for den næste. Det væsentligste i denne sammenhæng er nok, at vores uddannelses- og læringsforståelse er i konstant udvikling i relation til det øvrige

samfund. Hvad der var rigtigt for én studerende er ikke nødvendigvis det rigtige for den næste.

Det tredje felt, vi arbejder meget med, er at give de studerende mulighed for at etablere kontakt med deres inderste. Ud over at udvikle forståelse inden for en socialkonstruktionistisk dimension, arbejder vi også med at skabe resonans ind i kroppen, altså med en fænomenologisk tilgang på baggrund af Merleau-Ponty og Deleuze. I resonansforståelsen arbejder vi også med Aristoteles *hylé*-begreb, altså hvordan kommer vi ind og får fat i det autentiske materiale, så man arbejder med det, man egentlig har lyst til at udvikle frem for det, man tror, andre tænker, man skal arbejde med. Vi går efter at få *auteurs* så meget som muligt i spil, så det kan blive så udviklende som muligt. I de eksamener, vi har i øjeblikket, går vi ikke ind og vurderer det kunstneriske men læringsprogressionen, altså hvad har de studerende sat sig for, har de skiftet kurs undervejs, har de taget noget ind i form af en teoriforståelse, de kan bruge, og hvad er deres næste læringsmål.

Hvis en mere dynamisk udvikling af forholdet mellem kunst og forskning skal stimuleres gennem en performanceuddannelse, må de kunstneriske uddannelser i Danmark nærme sig de internationale kunstneriske uddannelser, pointerer Elung.

Jeg tror, at det er et spørgsmål om tid før den praksisbaserede kunstneriske forskning også vinder indpas i Danmark. Med den udvikling der er nu, med det voksende fokus på at få publikum i teatret, vil der komme et voksende pres på teatret for at begynde at skabe noget, som ikke kun giver mening for politikere, armslængde gidsler og andre bevillingsuddelere, - men også giver mening for publikum.

For mig handler det om at få akademiserings-spøgelset manet i jorden. Altså at gøre det forståeligt, at individet i dag, for at kunne navigere i den komplekse virkelighed dybest

set allerede er i gang med sin egen forskning.

I den bekendtgørelse, der kom omkring akkrediteringen af de kunstneriske uddannelser, har man valgt at indføre begrebet kunstnerisk udviklings-virksomhed. KUV er kunstneren der undersøger sin egen praksis og dokumenterer denne. Men KUV kunstneren skal ikke gå i dialog med andre forskningsområder eller for den sags skyld inddrage andre forståelser. KUV kan sikkert godt fungere i en overgangsperiode, men jeg håber at vi om nogle år kan følge det internationale område og begynde at fokusere på praksisbaseret kunstnerisk forskning.

Min drøm er, at de såkaldte akademiske uddannelser og de praksisbaserede om kort tid smelter sammen til én, hvor man uddanner skabende kunstnere, som kan forske i egen og andres praksis. For mig at se burde vi i Danmark samle Uddannelses- og forskningsministeriets kunstneriske uddannelser som fx Arts, Dramaturgi Teater og Performance Studier, Performance Design og Kulturministeriets kunstneriske uddannelser til et fælles kunstnerisk universitet, hvor vi ville kunne udvikle den praksisbaserede kunstneriske forskning – og dermed udvikle kunst- og kulturområdet, så vi i den bedste relationelle forståelse kan udvikle teaterkunsten i dialog med det 21. århundredes publikum.

Vi har startet er en prøve-master-uddannelse. Vi optager ikke på talent, vi optager professionelle scenekunstnere i relation til diversitet og læringsmål, så vi sammensætter holdet ud fra et ønske om at have så bred en vifte som muligt, hvad angår fagligheder inden for det scenekunstneriske. Det giver en uhyre spændende hybriditet og en stor spændvidde.

Elung foretrækker, at en performanceuddannelse får sit eget felt. Han henviser i den forbindelse til Heiner Goebbels, som har udtalt, at man i performance ikke blot skal arbejde på tværs af fagligheder, med også fra første færd skal udvikle sin egen hybride faglighed ved at forfølge sine egne læringsmål.

Jeg ville håbe, at de såkaldt klassiske teateruddannelser i en nær fremtid vil blive betragtet som special-uddannelser og at performanceuddannelsen stod tilbage som det brede felt, for som jeg ser det, er det i stigende grad de kunstnere, vi har brug for, hvis vi skal udvikle teaterområdet i relation til publikum.

Det, der skal til, er at folk har en interesse i det teatraliske univers. Jeg kan rigtig godt lide, at Jørgen Langsted fik relanceret 'teater', selvom jeg i sin tid selv var med til at tale for scenekunstabegrebet – men nu, hvor det institutionelle teater har sat sig på scenekunstabegrebet, giver det god mening at re-introducere teater som det allerbredeste begreb, – og performance vil altid være den bredeste del af teatret, da det er det, der bevæger sig mellem mennesker – hvad enten det er rituelt eller noget andet.

Hvis vi fik mulighed for at tegne en performanceuddannelse, ville vi fra dag ét give de studerende mulighed for at arbejde med teatraliske kommunikationsprocesser og i en teatralisk praksis at fokusere på nogle af de store filosofiske og sociologiske spørgsmål som for eksempel eksistens, identitet, netværk, globalisering, kompleksitet m.m. Det er ikke, fordi man skal være sociolog eller samfundsøkonom, men fordi man skal have mulighed for at trække på de forskellige forskningsforståelser og erfaringer, som eksisterer parallelt med en performanceforståelse. Så for mig er det ikke et spørgsmål om, at man på et tidspunkt bliver forsker, ph.d., men at det at gå på en uddannelse i sig selv er en forskningsproces, som man påbegynder når man starter med at udvikle sin kunstneriske faglighed, hvad enten det sker alene eller sammen med andre.

Dét at teatret har været isoleret til en elite, mener jeg heller ikke holder længere. Dét, vi oplever fra University College Sjælland, som vi arbejder tæt sammen med, og ligeledes dét, vi også oplever som en kæmpe interesse hos CBS, er, at hele performanceforståelsen er langt fremme – i betydningen, hvad er det, der sker

mellem mennesker, hvordan agerer vi, når det hele står i flammer omkring os og det hele går så stærkt? Det teatraliske felt er dybest set hele menneskets operationsområde, der hvor vi agerer.

CBS kører lidt sit eget spor i øjeblikket med SACRE [Society, Art, Culture, Risk, Emancipation]. De ser ud som om de gerne vil holde bolden på deres egen banehalvdel og deres ph.d.-er opererer, som jeg umiddelbart ser det, fortsat inden for en slags naturvidenskabelig forskningsforståelse, hvor den kunstneriske faglighed er noget man undersøger som et kommunikationsmiddel. Og derfor er det af største væsentlighed, at der etableres et reelt fagligt samarbejde og vidensdeling så hurtigt som muligt. VI er nødt til at åbne for en kvalitativ dialog mellem forskningsområderne og de kunstneriske praksisområder, hvis vi skal kunne bevare momentum.

Et forskningsmæssige indsatsområde, som en akademisering af kunstuddannelser ville kunne bidrage med aktuelt, er grundigere viden om forholdet mellem kroppen og verden, mener Elung. Herudover bygger hans vision for fremtiden på institutionssamarbejder og en omlægning af støttestrukturen.

Dét, vi rigtig gerne vil udvikle på Scenekunstens Udviklingscenter, ligger inden for en fænomenologisk forståelse, som opfanger den kropslige resonans og siger, jamen kroppen er her – er tilstede, lad os prøve at få det i spil, som ligger i kroppen. Vores kraftigste indsatsfelt nu vil være at komme videre med det fænomenologiske, så vi får gjort det til noget, vi kan tale om og arbejde med – og forhåbentlige derigennem i et bredt samarbejde udvikle grundlaget for en nutidig kunstnerisk etik.

Jeg kan ikke forestille mig, at denne udvikling kan finde sted uden en international dimension. Dybest set skal uddannelserne være internationalt båret, for at vi kan hente

inspiration fra, hvad der sker andre steder. Det er et gryende område, selvom der er nogen, der har øvet sig rigtig meget.

Vi har i Danmark nogle fuldstændig fantastiske muligheder for, som Kulturministeriets Teaterudvalg formulerede det i 2010, at forandre med forankring. Det danske teatermiljø er stærkt og mangfoldigt og med et samlet kunstnerisk universitet ville Danmark kunne placere sig i verdenseliten. Men som sagt er vi nødt til at opgive oplysningstidens forståelse af, at teater skal anvendes til at danne folket og opgive tanken om institutionsteater-monopolerne samt troen på, at der skal sidde nogen og uddele penge til, hvad de synes er "rigtig" kunst. Det må være publikum, der vælger, hvad der er væsentligt for dem – ikke en udvalgt elite. Det er den eneste måde, teatret kan udvikle sig på.

Interview

Roberta Carreri | Odin Teatret

Roberta Carreri

Skuespiller, instruktør, forfatter og underviser. Tilknyttet Odin Teatret siden 1974.

Af Erik Exe Christoffersen og Tatiana Chemi

Interviewet fandt sted Odin Teatret, d. 10. december 2014.

Hvordan adskiller Odin Teatrets og din undervisning sig fra andre teaterskoler?

Jeg har ikke selv gået på en teater skole og har kun undervist dér en gang. Derfor er det jeg ved om teaterskoler noget, som jeg har fået fortalt af mine elever fra forskellige lande. Jeg forestiller mig, at den største forskel består i tiden, og hvordan man organiserer den. Når man går på teaterskolen møder man op hver dag i tre år og møder dagligt forskellige undervisere. Odin Teatret er ikke en skole. Vores elever lærer hos en af os skuespillere i koncentrerede perioder: i seminarer af nogle dage eller nogle uger. Hvis nogen efter et af mine seminarer siger: Jeg kunne tænke mig at arbejde videre med dig, kan det lade sig gøre? Så skaber jeg muligheden for at deltage i en af mine næste seminarer.

Jeg laver også seminarer kun med elever, som har arbejdet med mig før. I dette tilfælde vil vi gentage det arbejde, som vi har lavet den første gang, men med tilføjelser af andre niveauer. Der er nogle elever, som vælger at deltage i mine seminarer en tredje gang og de vil på denne måde, fortsætte med at komme dybere ned i processen. Disse møder sker med intervaller af flere måneder. For nogle elever kan der gå et år eller to, før vi mødes igen. I den tid vil eleven blive ved med at udvikle sig og det samme gøre jeg også, som lærer. Vi bliver ved med at vokse parallelt, så når vi mødes igen, er vi de samme og alligevel ikke. Den viden, som eleven har fået fra mig og som han/hun har arbejdet videre med, er blevet en del af hans/

hendes erfaring. Nogle elever som har været med til mine seminarer har endte med at blive medlemmer af Odin Teatret, som Isabel Ubeda, Falck Heinrich, Sofia Monsalves og Carolina Pizarro. Sofia og Carolina har også arbejdet med andre skuespillere på Odin Teatret.

I starter med den åbne invitation, men derefter er det op til eleven at opsøge læreren?

Ja, og det er tror jeg, er den største forskel mellem teaterskolen og Odin Teatret: At det bliver et Mester-Elev forhold, hvor eleven og lærer vælger hinanden. På teaterskolen vælger eleven ikke sine lærer og lærer vælger ikke deres elever. Det er en meget stor forskel, tror jeg.

Sker der afvisninger?

Ikke direkte, men det sker, at jeg henviser en elev til en anden lærer eller disciplin (for eksempel martial arts, tai chi, flamenco) fordi jeg kan se at han/hende trænger til at udvikle en side af sig selv hvor jeg kan ikke hjælpe lige nu. Relationen Mester-Elev på Odin Teatret er personlig. I mange år har vi haft et "adoption" princip: det vil sige at nogle af Odin Teatrets skuespillere som har haft interesse i at forsætte at arbejde med visse elever, har accepteret af tage fuld ansvar for dem, både pædagogisk og økonomisk. Både Iben Nagel Rasmussen og Tage Larsen har gjort det.

Det pædagogiske arbejde er meget inspirerende for mig. Når jeg laver et seminar har jeg altid en serie af punkter, jeg ønsker at komme igennem, men hvordan seminaret kommer til at udvikle sig til slut, er altid

resultat af interaktionen mellem mig og eleverne. Programmet kan ændre sig når som helst som respons på, hvad jeg ser eleverne gøre, på hvordan de reagerer til mine informationer. Jeg oplever, at viden ikke bare overføres fra mig til dem, men den går frem og tilbage mellem os. Det sker at ideer, som opstår for at hjælpe en elev, efterfølgende bliver en del af min undervisning. Og ikke kun det, de kan bliver også del af min arbejde som skuespiller.

Odin Teatrets skuespillere laver seminarer både ude i verden og her i Holstebro. Undervisningen her på Odin Teatret er for mig den vigtigste, fordi læring proces foregår på forskellige niveauer. Udover de timer vi tilbringe med arbejdet i salen, får de også lov til spise og sove at være en deltagende i de bygninger som er rammen for Odin Teatrets medarbejdere daglig arbejde. Et sted som er blevet ved med at vokse siden 1966. De får lov at se hvordan man har bygget en utopi, det vil sige en sted som man drømte om og som ikke eksistere andre steder i verden. Vor utopi består ikke af storartede rammer, men disse rammer har vist sig til at være de bedste for at fordybe sig i arbejdet.

Træningen og undervisningen har altså også en social side?

Ja, teater er relation. Under vore seminarer på Odin Teatret bruger eleverne salene hvor de arbejder, de værelser hvor de sover, køkken hvor de laver mad, fælles stuen hvor de spiser, kontorer hvor de læser og ser dvd'er. De bruger faciliteterne, men da vi ikke har folk til at gøre rent for os, (det gøre vi selv) betyder det, at eleverne også er med på rengøringslisten. På denne måde, ved ikke kun at bruge stedet, men også ved at tage vare på det, får de et andet forhold til stedet.

Et nøgleord i min undervisning er Respekt. Respekt til stedet, til de andre mennesker, til sig selv.

Det at det er forskellige grupper som bruger

teatret samtidig, gør at man skal holde sig til tider og rydde op efter sig, hele tiden. Min frihed slutter hvor din begynder.

Er den en strategi, at I som skuespillere gør rent sammen med elever? Det er ikke bare logistik?

Jeg vasker altid selv salens gulv før jeg spiller mine forestillinger. Det er ikke kun for at gulvet skal være rent, dette er blevet en ritual for mig, en måde at gøre rummet "mit". Det samme gælder rekvisitterne til forestillinger og kostymer. Vi stryger selv vores kostymer og sætter selv vores sceniske rekvisitter på plads, så vi ved, at de er der. Vi har ingen der ordner og sætter dem på plads for os. Denne måde at forholde sig til det sted man arbejder og de elementer som man bruger i sit arbejde er ikke kun en spørgsmål om logistik, men mere en holistisk indstilling til sit arbejde.

Så, når eleverne holder teatret rent, sammen med os, får de en form for opdragelse som er guld værd for deres muligheder til selv at skabe sin egen utopi.

Hvordan kan det læres i en tid, hvor autoriteter står for fald, fx i skolen?

De som vælger at lære fra os, må også acceptere vore regler. Hvis du kommer for sent i salen, så er toget kørt: døren er lukket, og du kan ikke komme ind. Men man kan ikke forlange respekt, hvis man ikke opføre sig på en måde, som vækker respekt. Din adfærd som lærer er med til at fremkalde respekt hos eleven - eller ikke. Mine elever ser hvordan jeg opfører mig i salen, ser min respekt for stedet. Det er ikke sådan at jeg som er lærer, kan tillade mig, for eksempel, at komme ind i salen med sko, mens jeg forlange at eleverne tager dem af. Eller at jeg bruger min telefon i salen, mens jeg beder dem at slukke på deres.

Man viser respekt også ved at være præcis, at komme til tiden. De første år når jeg underviste for Musik og Teater linje på Talent Akademi,

her i Holstebro kom eleverne ikke til tiden. De var unge mellem 15 og 19 år, som aldrig havde set Odin Teatrets forestillinger og de blev pålagt mine undervisninger som del af deres program. De havde ikke valgt mig, de havde valgt en skole som skulle give dem mulighed til at komme ind på en Teater Skole eller Musical Akademiet.

De efterfølgende år blev det bestemt at eleverne skulle se vore forestillinger under Odin Week (i august måned) før de blev undervist af mig. Det hjalp.

At kræve præcision er vigtig på mange måde også i arbejdet. Du er i det du gør, du er bevidst om, hvor du er i rummet? Se! Brug dine øjne! Du er i en kontekst, i et rum med andre, som bevæger sig og forandrer sig hele tiden. Du skal være med til at få rummet til at danse gennem i dine handlingers præcision, deres hastighed, retning, intensitet, størrelse. Præcision er begrundelsen for timing, som er så vigtigt i en forestilling.

Derfor skal eleverne lære at være præcise.

Hvad er svært som underviser?

At finde de rigtige ord som tillader mine informationer til at sive ind i eleverne bevidsthed og derfra, at finde en vej til deres krop. At skabe de rigtige beskyttende rammer, som får eleverne ikke til at føler sig kritiseret og udsat, men i stedet for, at åbner sig og turde at og gøre ting som de ikke kan, at blomstre.

At overføre viden er en organisk proces, som at få en plante til at vokse.

I mine seminarer arbejder vi i relativt få dage men meget intenst og kun en og to korte pause per session. Dette intense rytme hjælper mig til at få eleverne til at opretholde en vis form for koncentration.

Tit må jeg gennem fysiske eksempler, vise dem hvad jeg mener, fordi ordene kan blive misforstået. Det gør handlingerne ikke.

Det er reglerne (som respekt og præcision) som skaber de trygge rammer til en undervisning

hvor man kan gå i dybden. Som i laboratoriet, jeg skal skabe de ideelle konditioner for at få eleverne til at åbne sig og turde at gøre ting som de ikke kan, endnu: for at vokse. Til at lære.

Hvilke begreber bruger du, teoretiske, metaforer i instruktion?

Jeg bruger mine 41 år erfaring på Odin Teatret, som Eugenio Barbas skuespiller. En erfaring, som blandt andet indeholder møde med Asiatiske mestre som jeg har mødt under ISTA (International School of Theatre Anthropology). Et begreb som jeg i denne måned bruger, er *jo ha kyo* som i japansk teater bruges både for at skabe forestillings struktur, i de enkelte scener og i de handlinger som de består af. Du begynder langsomt og hastigheden af din handling bliver gradvis hurtigere og til slut meget hurtigt. Det begreb har jeg brugt til at skabe dynamik i de to montage, som jeg er ved at skabe lige nu med tre af mine elever som har arbejdet med mig før

Er der også en dramaturgisk formidling – hvor meget underviser du i Dramaturgi?

Jeg underviser ikke direkte i Dramaturgi, men laver min montager ofte efter en Dynamisk Dramaturgi.

Når jeg laver et seminar med elever, som allerede har arbejdet med mig, beder jeg dem at forberede en scene på tre minutter, som jeg ser når de ankommer. Efter det begynder jeg at bearbejde hver enkelte scene, men de andre elever kigger på. På denne måde lærer de meget ved at se. Til slut laver jeg en montage, som har en dynamisk dramaturgi.

Med elever som har arbejdet med mig flere gange, kan jeg begynde et seminar med at bede dem om at forberede en scene, ud fra en tema som jeg har valgt. De kommer med deres forslag og jeg har mine egen forestillinger. Til slut vise arbejdet os altid en tredje vej. Det er det som jeg er ved at gøre lige nu med Rosa Antuna

fra Brasilien, Carolina Pizarro fra Colombia og Giulia Varotto fra Italien. Denne proces har tendens til at ende ud i en forestilling. Og dér er jeg nødt til at bruge en anden form for dramaturgi. Forskellen mellem en montage og en forestilling består for mig i, at den første kan nøjes med en dynamisk dramaturgi, men den anden trænger til en mere kompleks form for dramaturgi, som vækker en dybere forståelse i tilskuerne ved at berøre dem på forskellige niveauer samtidig. Så forestilling blive til en erfaring.

Er erfaring en refleksion, som du kan fortælle om?

En erfaring gør, at du ikke mere er den samme, som du var, før du fik denne erfaring. Den beriger dig på godt og ondt. Jeg er ikke instruktør, jeg underviser og rådgiver, som skuespiller. Men på en bestemt niveau i den pædagogiske proces, er jeg nødt til at instruere mine elever. Jeg giver dem noter og siger hvad jeg mener om det de har præsenteret til mig og hvorfor. Jeg kan vise dem, hvorfor det de gøre fungerer, eller ikke fungerer. Det er mit ønske at skabe skuespillere, som er troværdige. Som kan lide at udfordres, og som nyder arbejdet.

Og som kan leve af det?

Det kommer af sig selv. Hvis du er god og nyder det du gør, hvis du har behov for og en stor lidenskab til at bliver bedre, så vil folk have dig.

Interview

Nullo Facchini | Cantabile 2

Nullò Facchini

Instruktør og kunstnerisk leder af Cantabile 2

Af John Andreassen

Teatergruppen blev oprettet i Copparo i Italien i 1983 og har siden 1990 været egnsteater i Vordingborg Kommune, hvor de hvert andet år arrangerer den internationale Waves Festival.

Interviewet med Nullò Facchini (NF) fandt sted på Roskilde Bibliotek tirsdag 20. januar 2015 før Human Specific Performing Arts-forestillingen, "Ord mellem rum".

Cantabile 2 drev mellem 1985 og 2008 School of Stage Arts (SoSA) – en 3-årig performance-uddannelse uden offentlig støtte og uden SU, hvor de studerende selv betalte opholdet.

"Ca. 2/3 af eleverne på School of Stage Arts kom fra Danmark og 1/3 fra forskellige andre lande. De skulle helst være mindst i begyndelsen af 20'erne for at have livserfaring nok til en uddannelse, der krævede så meget selvstændighed af dem", understreger Nullò Facchini.

Der meldte sig som regel 80-90 til optagelse. Nogle blev sorteret fra i en forsortering, og resten kom til optagelsesprøve en hel dag, hvor alle var i rummet samtidig. Hver enkelt havde forberedt scenisk materiale efter eget valg. Herudover kom de igennem en lang række opgaver, øvelser og improvisationer, hvor mange var på gulvet samtidig. Afslutningsvis var der en samtale, inden man valgte 6-8 ud. Enkelte faldt dog af og til fra undervejs i de 3 år.

Uddannelsen

School of Stage Arts byggede på en arbejdsfilosofi, hvor det skabende stod i

centrum i stedet for den klassiske arbejdsdeling mellem skabende og udførende. Performererne skulle strengt taget skabe alt fra bunden og hele vejen. En eventuel instruktør var - og er - ifølge NF mere en koordinator; en der støtter op om performerens planer. Selvstændighed var - og er - det vigtigste for en performer.

NF karakteriserer endvidere skolen som en form for projektmageruddannelse indenfor det fysiske teater – med stemmearbejde som en del af det fysiske udtryk. Man kan sige, at den basale arbejdsmetode var det, der sidenhen er blevet kendt som *devising*. Et ord som har gjort arbejdsmetoden mere bredt kendt, men som altså har eksisteret som arbejdsform på School of Stage Arts længe før ordet kom på mode.

Første år blev eleverne introduceret til en række forskellige krops- og stemmeteknikker, som de selv skulle bearbejde og skabe et personligt udtryk ud fra. Teknikker kunne fx være postbutoh, nycirkus, installationskunst, modern dance, method acting m.v. Undervisningsmoduler i en bestemt teknik havde en varighed af 2-4 uger. Desuden var morgentræning og performancehistorie en fast del af undervisningen.

Andet år udviklede eleverne efterhånden deres egen træning, lavede små forestillinger og deltog i festivaler. Efterhånden begyndte de også at lede efter teatre i udlandet, som de selv kontaktede med henblik på at få et halvt års praktik på tredje år. Hjemme igen delte de deres erfaringer med de andre elever gennem arbejdsdemonstrationer og fremlæggelse, hvorefter 3. år blev afsluttet med en større, fælles forestilling.

Kunst før pædagogik

"SoSA lagde mere vægt på kunst end på pædagogik. Det var en mesterlære-uddannelse. På et tidspunkt var der en japansk danser og koreograf, som godt kunne finde på at sige "You shit!" til folks arbejde. Dels på grund af begrænsede engelskkundskaber, dels som en del af en japansk undervisningsmetode. Skolens hensigt var at ruste sine elever så meget som muligt til en hård branche", understreger NF. Normalt var der undervisning med en lærer 5½ timer dagligt 5 dage om ugen og en hel del forberedelsesopgaver derudover, så en arbejdsuge kunne nogle gange blive lang. Men eleverne boede på skolen og kunne bruge den døgnnet rundt, hvis de havde behov for det. Og mange arbejdede intenst.

På SoSA talte man om flere former for scenekunst og ikke bare performance.

Hvad der er performance eller performance-teater er svært at sige, mener NF:

Der er så mange forskellige definitioner, og der er så mange forskellige former. Vi kaldte vores uddannelse for Stage Arts, noget der ikke lå fast én gang for alle men netop kunne udvikle sig med tiden og de studerende, der var der. Men måske kan man skelne mellem de klassiske uddannelser og performanceuddannelse på den måde, at performeren hovedsagelig udfører handlingsforløb, hvorimod den klassiske skuespiller fortolker en karakter og dennes psykologi.

Ud fra sine mangeårige erfaringer med teater og uddannelse af performere mener NF ikke, at de nuværende, statsanerkendte uddannelsesinstitutioner på scenekunst-området vil være i stand til at lave en tilstrækkelig dybtgående performance-uddannelse. Det bør være en selvstændig uddannelse.

Om det skal være en hel Bachelor- og Kandidatuddannelse på 4-5 år, er han imidlertid usikker på.

"Dengang jeg underviste på Statens

Teaterskole, var der en del, der virkede skoletrætte på tredje eller fjerde år. De brændte for at komme ud og arbejde i den professionelle verden", siger NF.

Mange skuespillere og performere har ingen formel uddannelse og klarer sig alligevel ligesom mange, der har en uddannelse. Der er ingen garanti for succes, hverken med eller uden uddannelse. Arbejdsløshedsprocenten for skuespillere fra SoSA var i 90'erne kun 2% lavere end for de, der kom fra fx Statens Teaterskole.

Desværre har der i årevis været en dyb uddannelsesideologisk kløft mellem "de klassiske" og "de moderne", og der er ikke en bred anerkendelse af, at skuespillertræning og performertræning - for nu at bruge de to termer - er grundlæggende forskellige.

En fremtidig performanceuddannelse

I dag burde en performance-uddannelse nok laves mere i samarbejde med universitetsverdenen - i et partnerskab - for dér er en meget åben og nysgerrig tilgang og et godt udgangspunkt for den konceptuelle del af performance, mener NF og tilføjer: "En performer skaber ofte sit eget koncept og har meget brug for at kunne blive konfronteret også på det konceptuelle plan".

Et af de elementer, NF forestiller sig en dag kunne indgå i et uddannelsesforløb, der retter sig mod performance, er noget, Cantabile 2 har været optaget af de seneste år: Human Specific Performing Art, et område af scenekunsten som teatret har medvirket til at udvikle. Human Specific er en publikumsnær og sensorisk deltagerinvolverende (participatory) form, hvor den enkelte tilskuer er i centrum. Det er forestillinger, hvor der kun er få tilskuere ad gangen - til tider kun én ad gangen - så publikum får en mere personlig og intens oplevelse i mødet med performerne og med forestillingen.

Interview

Anne Sophie Bergmann Steen og Anne Mette
Nørskov | Akademiet for Moderne Cirkus

Anne Sofie Bergmann Steen og Anne Mette Nørskov

Akademiet for Moderne Cirkus.

Af Michael Eigtved

Samtale mellem rektor Anne Sofie Bergmann Steen (ASBS), studiesekretær Anne-Mette Nørskov (AMN) (Akademiet for Moderne Cirkus, AMOC) og Michael Eigtved (ME) (Afdeling for Teater og Performance Studier, Københavns Universitet).

AMOC (Akademiet for Moderne Cirkus) er en forsøgsuddannelse under Kulturministeriet og Københavns Kommune, som i en fireårig periode skal efterprøve muligheden for at etablere en professionel uddannelse til ny-cirkusperformer på niveau med de øvrige scenekunstuddannelser. Der er optaget 12 elever i sommeren 2014 til et treårigt forløb, et nyt hold optages i august 2015.

Samtalen tog udgangspunkt i spørgsmålene vedr. performanceuddannelse og fandt sted i AMOCs lokaler i København 4. juni 2015.

Arbejder I med begrebet "performance" i jeres uddannelse?

ASBS: Vi arbejder med udgangspunkt i begrebet nycirkus, der er så bredt, at det er svært at afgrænse – og godt kunne dække noget performance. Og så er der selvfølgelig andre typer af (cirkus-) *acts*, som ikke ville være det. For os handler det performative om at parre den tekniske kunnen med scenisk performance, at være til stede, at kunne udtrykke med sin kropslige formåen. Vi bruger ikke ordet performance som betegnelse for genren, men det at "performe", som ofte er i betydningen at præstere. Men ind i mellem laver eleverne ting, der kunne betegnes som performance. Der hviler det så normalt ikke på cirkus.

ME: Så det findes, men ikke artikuleret som performance, men som kombinationen af noget meget teknisk-kropsligt med et scenisk udtryk?

ASBS: Det har været vigtigt, fordi det har været sådan en kamp for vores genres anerkendelse, at definere noget specifikt som ny-cirkus.

Hvilke elementer, tænker I, med afsæt i jeres erfaringer på AMOC, der skulle være lagt vægt i en performanceuddannelse?

ASBS: Det ville være en idé at undervise i samarbejde mellem de forskellige typer af fysisk vokal på scenen. Dét, der er vanskeligt med cirkus - hvis man nu forestiller sig en stor scenekunstuddannelse med forskellige grene - er at arbejdet med det tekniske i disciplinerne er så vanvittigt tidskrævende, at det ikke er noget man kan have "ovenpå" en basisuddannelse.

ME: Men måske vil et vigtigt element i en performanceuddannelse være kendskab til de mange typer?

AMN: Det tværfæstetiske må jo være det vigtige i en sådan uddannelse – ikke mindst at forholde sig til, hvilken form for deltagelse fra publikum, de forskellige scenekunstformer lægger op til. Hvordan man adresserer sit publikum. Hvilke rum man kan arbejde i.

ME: Cirkus kunne være et eksempel på, hvad der sker, når man arbejder direkte med affekter, og med effekter, når man vil nå og røre publi-

kum på meget basale måder.

Hvilke undervisningsformer kunne være en del af en uddannelse?

ASBS: I cirkusuddannelser er der utrolig meget gentagelse. Øvelse på en disciplin kræver meget rutine. Derfor er det utrolig vigtigt, at der også er hurtig omsætning: Så snart man har tilegnet sig noget nyt, skal det omsættes til noget på scenen. Det skulle sådan en uddannelse måske også inkludere.

AMN: Dertil også en form for produktionsledelse og projektstyring. Der er et mærkeligt paradoks i forbindelse med cirkus, nemlig at dette fænomen, der i dén grad er baseret på disciplin, træning, målrettethed, er bærer af ikonet for frihed. Det er et utrolig bundet liv at turnere med et cirkus. Men du er din egen vare. Den skal man kunne være sin egen projektleder på.

Opgaven for en performanceuddannelse i kortform?

ASBS: Det handler om at lave en uddannelse, der efterlader plads til afprøvning af forskellige typer af samarbejder. Måske i den yderste konsekvens skulle en sådan uddannelse være rejsende, og tage til de mestre, skoler og institutioner rundt omkring, hvor det ypperste indenfor bestemte scenekunstformer kunne læres. Og så have base et sted, hvor man samlede op, registrerede hvad man havde lært og udviklede nyt på det.

Hvilke kompetencer og viden skulle en institution, der udbød dette, have?

ASBS: Det kommer jo an på, om man vil lægge vægt på at uddanne selvstændigt skabende, udøvende kunstnere, eller om man vil uddanne performere, der har brug for at opsøge andre, der kan sikre rammer til deres skaben. Jeg synes jo, vi altid har brug for kunstnere, hvor en væsentlig del er at være uddannet til

at være modig. Nu lyder jeg som en gammel hippie, men det mener jeg man skal tage meget alvorligt. Hvis vi ser på, hvad kunstnere går ned på, hvilke erhvervssygdomme man kan få, så er det afgørende at man kan lære at håndtere, hvad man gør, når der ikke er nogen der efterspørger det, man kan; sikre at det gives kompetencer og viden, der gør at man kan komme med ideer, komme med bidrag, initiativer.

ME: Så man skal have indarbejdet, at dette er et vilkår, og derfor uddannes til at være rustet til freelancelivet?

ASBS: Det handler om de fine ord, om entreprenørskabet, som et væsentligt element i moderne kunstnerliv. Og der er der et før-rum, som skal klæde folk på til at være det. Og hvis det var nemt at uddanne folk til at være entreprenante, var det nok mere almindeligt – ikke mindst i Danmark.

ME: Det handler vel så også om at sikre, at de folk der optages også har den slags evner?

ASBS: Ja, men vi har jo også brug for folk med talenter af alle slags. Vi skal bare være sikre på at de kan holde til at leve det liv, de uddannes til.

Hvad med eleverne – hvilke forudsætninger skulle de have?

ME: Man kunne jo sagtens forestille sig, at det var en meget reflekterende, næsten akademisk tilgang, der krævedes...?

ASBS: Men er det en særlig betingelse for at noget er performance som kunstform, at det er intellektuelt?

ME: Næh, men der er jo bevægelser, som det også var i en periode på Kunstakademiet under Else Marie Bukdahl, hvor der var meget fokus på fx filosofi. Ligesådan er der en del intellektuel strømning omkring performancekunst.

ASBS: Hvis man ser det som en scenesprog, der også er fysisk sanseligt, så kan det jo også - ligesom cirkus - tale lige forbi intellektet. Og dermed adskille det fra ordteatret. Performance kan jo være mange typer af forløb. Forudsætninger hos de kommende elever må vel også spejle de mange indgange, der er til performance.

Forskningsdimensionen i sådan en uddannelse?

ASBS: Det er spændende, hvordan vi bliver påvirket af de sanselige oplevelser. Vi ved, at hvis vi ser et cirkusnummer, så er det næsten, som om kroppen selv har erfaret. Så hvilken betydning har det, at man har oplevet noget, som ikke forstås gennem intellektet, det kunne være interessant at få belyst yderligere.

ME: Det kunne være spændende at samarbejde med os på universiteterne om undersøgelser i laboratorieform om oplevelseskvaliteter. Hvad de forskellige typer af sceniske udtryk faktisk afstedkommer i os. Og det kunne måske især være der, at *alle* de scenekunstneriske uddannelser og universitetet arbejder sammen.

ASBS: Der er en del tværdisciplinær forskning på cirkusskoler rundt omkring. I øjeblikket fx om kvinder i cirkus. Og undersøgelser af hvordan de tre ben i cirkusskolerne: det kunstneriske, det pædagogiske og det kommercielle skal ses i forhold til hinanden – altså som tre ligeværdige spor. Det er en særlig kvalitet ved de skoler, ligesom der er forskning og viden-deling om materialer og materialeudvikling.

ME: men netop det udviklingsarbejde f nye redskaber, numre og materialer, som det kan være vanskeligt at finansiere kunne være en del af hele det kompleks. Og med til at forny cirkusgenren – måske endda ved at øge berøringsfladerne til performance.

Hvilke muligheder ville AMOC have for at kunne bidrage til en specialiseret uddannelse?

ASBS: I forlængelse af det forrige, så ved vi fx utrolig meget om belastninger og fx oprigning af mennesker, altså hvordan man sikkert løfter kroppen op i luften. Og det er jo noget, der i øjeblikket vinder indpas mange steder. Så vi kunne bidrage med konkret viden på den slags felter. Sikkerhed – og hvad det kan. Hvad sker der når man løfter en krop op.

ME: Der er der så også en binding til det vi har samarbejdet om, hvor jeg med universitetstilgangen præsenterer jeres elever for, hvad sker der i en akademisk/teoretisk analyse af en forestilling, når de medvirkende pludselig er i svæveliner. Så I bidrager med at vise det (positive) ekstreme synspunkt, hvad kroppen kan, når den er ekstremt veltrænet, og vi kommer ud i hjørnerne af menneskelig formåen i scenerummet. Når publikumsoplevelser er helt ude i yderpositionerne. Gennem cirkus kommer man ud i grænseområderne og ser konsekvenserne.

AMN: Det er jo ikke, fordi vi ikke anerkender, at det kæver mod at omsætte en dramatikers tekst til en scene.

ME: Nej, men det mod mærker man måske ikke helt så meget som tilskuer. I det øjeblik du som publikum ser på en, der står 12 meter oppe i en trapez, så kan du mærke, at der ville du aldrig selv klatre op.

ASBS: Men jeg tænker nu ligeså meget på det skabende mod. At tude gå foran og bringe ideer frem, sætte noget på spil, være sin egen igangsætter. Håndteringen af det kunne vi bidrage med forståelsesrammer til. Det, der kendetegner de, der søger sig til denne uddannelse, er glæden ved at bruge sig selv. Og den energi og hvordan man lærer at bruge den målrettet, kan

vi bidrage med.

ME: Det deler I måske med især operaen, der også er baseret på ekstrem selvkontrol og træning kombineret med glæden ved at kunne. Og så måske det kompetitive element: vi måler præstationer hos sangere lidt som i cirkus: højest, hurtigst – og smukkest. Hvor skuespil fx er langt mere psykologisk, følelsesmæssigt i sit normative system. Så der kunne man tænke sig parallelle forløb.

Hvilke samarbejder ville det kræve?

ASBS: Vi har faktisk instinktivt søgt samarbejder med især operasangere, fordi de på én gang repræsenterede noget helt andet, og samtidig havde vigtige fællestræk med cirkus.

ME: En vigtig pointe er vel også at kende mere indgående til andre scenekunstformer?

ASBS: Ja – at kunne lade sig inspirere. Men også samarbejder mellem forskellige uddannelser bliver vigtig, for det er afgørende at kende til hinandens arbejdsmåder, vilkår og muligheder for at kunne få bæredygtig ideer. Mange vil gerne have en artist med i en forestilling, men ofte bliver det pynt og staffage, fordi der mangler viden om hvilke betingelser, der skal være til stede, for at samarbejdet kan fungere. Hvilke prøvevilkår der skal være opfyldt..

ME: Så samarbejde kunne også være at gøre hinanden bevidste om, hvad cross-over mellem dem betyder – også rent praktisk. Hvad præmissen er.

ASBS: Man skal i hvert fald efter sådan en uddannelse være i stand til at stille de rigtige spørgsmål, lave en slags kunstnerisk checkliste, der også er praktisk forankret.

ASBS: Noget af det, der er i spil her med en performanceuddannelse bringer minder om tidligere bevægelser på scenekunstuddannelses-

området, hvor man talte en del om at nedlægge siloerne. Og foreslog, at fx cirkus så kunne være nogle timer man havde som del af en art grunduddannelse. Og sådan kan cirkus fx ikke indgå, men en del af principperne, som man uddanner efter kan – som vi har talt om nu – sagtens være en del af et fælles grundlag.

ME: Operaakademiet vil nok også sige, at man ikke kan arbejde med de meget teknisk tunge fag som del af noget andet. Men det er jo også parallelt til universitetsuddannelserne: man kan ikke springe direkte ud i at være tværfaglig. Man er nødt til at oparbejde en sær-faglighed, som er den man så bidrager med til det, der går på tværs.

Interview

Falk Heinrich | Art and Technology, Aalborg
Universitet

Falk Heinrich

Studieleder på bl.a. uddannelsen i Art and Technology på Aalborg Universitet

Af Thomas Rosendal Nielsen

Interviewet fandt sted på Aarhus Universitet d. 6. februar 2015.

Falk Heinrich blev indledningsvist spurgt om, hvorvidt man på Art and Technology-uddannelsen arbejder med performance.

Det er faktisk et ganske svært spørgsmål, fordi det er meget afhængigt af, hvordan man forstår begrebet "performance". Det er jo ikke så entydigt. Man kunne sige, at det er en kunstform, som er udsprunget af teatret. Men hvis man kigger på historien, er en stor del af performancegenren udsprunget af billedkunsten. Konceptkunst kommer egentlig også derfra. Der har du Naumann, Acconci og Ono. De fleste af alle disse neoavantgardistiske performancekunstnere kommer ikke fra teatret. Selvfølgelig er der nogle aspekter i det, som kommer fra teatret, men også fra akademisk teori, fra teknologiforståelse, arkitektur og urbanitet, antropologi og politik. Så performance er meget svært at definere. Der findes mange begreber som Body Art f.eks., eller *performanceteater*, der selvfølgelig peger hen mod teatret i sit udspring. Men der findes også ganske mange andre. Richard Schechner har jo en helt palet af performance former, som også sport og religion er en del af.

Hvis man kigger på Aalborg Universitet, mere præcist på vores Art and Technology-uddannelse, så er det jo ikke en decideret performance-uddannelse. Vi arbejder med værkformer som interaktive installationer og dynamiske installationer, der indeholder lyde og lys og skulpturelle samt urbane elementer. Alt dette indeholder performative dimensioner. Så vi arbejder ikke decideret med performance som

udtryksform, men alle vores studenterprojekter indeholder noget performativt. Her trækker jeg på Roselee Goldbergs definition af performance: Der er en kunstner på scenen, som opfører et eller andet foran eller med et publikum. Det gør vores studerende grundlæggende ikke. Men der er nogle projekter, som gør det. Sidste semester havde jeg en gruppe, som arbejdede med performance i et rum med tilskuere rundt omkring, hvor de maledes med blod på en nøgen krop f.eks.

Det, vi kan tilbyde som uddannelse, er det teknologiske aspekt, i og med at det er en tværfakultær og tværdisciplinær uddannelse mellem nogle humanistiske institutter og instituttet for medieteknologi. Det er især, hvordan man kan bruge teknologien inden for det kunstneriske felt. Vi er ikke en kunstuddannelse som sådan, men vi bruger kunstneriske metoder til at udforske definerede problemer og problemstillinger for at komme op med nogle løsninger eller nye problemstillinger.

Den følgende del af samtalen kom til at dreje sig om forholdet mellem kunst og nye teknologier. Heinrich blev bedt om at eksemplificere samspillet mellem disse felter, således som man arbejder med dem på Art and Technology-uddannelsen.

Teknologi er selvfølgelig mange ting, men det vi, og de studerende, arbejder meget med er f.eks. sensorer, som måler og registrerer deres omverden. Det kan være temperaturforskelle. Det kan være at detektere, om der er mennesker til stede. Det kan være bevægelser i rummet. Når man har sensorer på huden f.eks., kan man måle, om dette menneske er ophidset eller helt rolig. Man kan måle hjerterytmer. Al

den slags biodata. Dem kan man så bruge i en kunstnerisk proces og i et kunstnerisk udtryk. De kan bruges til at generere noget andet; lyd, lys, tekst eller bevægelse.

Vi har forskellige forskere, som dækker et meget bredt felt. Vi har lige fået ansat en, som kommer fra USA, som arbejder med robotter f.eks. – performance og robotter. Der er to, som kommer fra teatrets verden – den person jeg lige har nævnt og mig selv. Vi har nogen fra museumsfeltet, som arbejder med kuratering, og vi har folk, som kommer med en decideret kunstuddannelse fra Kunstakademiet, som er gået mere ind i det teknologiske felt. Vi har en, som arbejder med lyd og musikkomposition – med elektroniske lydteknologier. Og så har vi også en kunsthistoriker. Vi har folk, der arbejder decideret med teknologi, altså programmører, som lærer vores studerende at programmere. Teknologi og performance har en lang historie. Især danseteater og dans har arbejdet, de sidste 15-20 år, med sensorer, hvor man måler noget og genererer nye udtryk. Man har arbejdet med scener, som befinder sig på forskellige steder i verden og har transmitteret selve det sceniske udtryk, eller data, som så genererer andre udtryk på den anden sted.

Heinrich pegede på muligheden for, at samspillet mellem teknologien og de performative udtryk kan understøtte det overskridelsesmoment, der i hans forståelse ligger i performancekunsten. Han blev derefter spurgt om, hvorvidt det centrale i en sådan performanceuddannelse består i at uddanne kunstnere, som netop har en sådan overskridelsestrang, og hvilke erfaringer Art and Technology-uddannelsen har med dette.

Når man udbyder performance som decideret uddannelse, så skal der selvfølgelig ligge en profil, så den, der udbyder den, definerer, hvad performance er for noget i forhold til denne specifikke uddannelse – altså en slags fastlæggelse. Hvis den bliver udbudt af en teaterskole, så vil den selvfølgelig indeholde

nogle momenter, som kommer derfra, scenepræsens f.eks., stemmeføring, alt det, der ikke har at gøre med at spille en rolle men at være på en scene. Det er den ene halvdel, som er mere traditions- eller formbundet. Men uddannelsen skal selvfølgelig også indeholde noget andet, overskridelsesmomentet, og det er paradokset i det. Hvordan åbner man for det? Hvordan tillader man, at de studerende kan overskride de valgte former? Hvilke elementer bringer man ind i en performanceuddannelse, som kan skubbe til traditionen uden at nedbryde den?

Art and Technology betragter vi ikke som en kunstuddannelse, men som en akademisk uddannelse, der bruger kunstneriske metoder til at udforske et felt. Så problemstillingen er lidt anderledes, f.eks. omkring forholdet mellem teori og praksis. Hvilken rolle spiller teorien, den akademiske teori, kunstteori, æstetisk teori, men også kulturteori i forhold til at udforme et artefakt?

Bologna-rammens institutionalisering af uddannelserne medfører nogle udfordringer for denne overskridelsestanke.

Det bliver meget tydeligt nu med regeringens udspil, også kvalitetsrapporten f.eks., hvor man spørger efter relevans. De studerende skal lære noget meget bestemt, som arbejdsmarkedet kan bruge, og det er ikke kun i de kreative-æstetiske fag. Ganske almindelige, klassiske humanistiske fag bliver også konfronteret med den problemstilling. Men spørgsmålet er så: Hvad er relevant? Og hvordan uddanner man dimittenderne til et arbejdsmarked, som delvist ikke ved, hvad det har brug for?

Arbejdsmarkedetsproblemet må en eventuel performanceuddannelse også forholde sig til. Er det noget man arbejder med og har med i selve tankegangen, når man opretter den? Eller er det sådan, som det er på Kunstakademiet f.eks., at efter endt uddannelse er man på "on your own", og så må selv finde ud af, hvordan man gør sig

gældende og overlever. Derfor mener jeg også, at der burde være et entreprenør-aspekt med. Det er ikke bare: først kreerer man og derefter kommer markedsaspektet med ind. Allerede i startfasen skal man vide, hvilket marked man producerer til. Hvem man laver det for, og hvordan man kan finansiere det.

Samtalen bevægede sig ind på hvilke indholdselementer Heinrich ville fremhæve, udover de allerede nævnte omkring "performance på en scene", relationen mellem kunst og teknologi samt entreprenørskabelementet. Heinrich tog fat i det principielle spørgsmål omkring uddannelsens opbygning for at besvare dette spørgsmål.

Det gør en meget stor forskel, om man tænker densomen bachelor- og kandidatuddannelse eller kun som en 2-årig kandidatuddannelse. Hvis det er en kandidatuddannelse, skal man jo virkelig se på, hvem man tager ind, f.eks. skuespilleruddannede, folk fra Kunstakademiet eller arkitektskolen, folk der kommer ind fra gaden med en faglig professionel baggrund qua deres praksis, eller folk med en universitetsuddannelse. Der er også er andre discipliner eller andre ikke-kunstneriske fagligheder, som kunne komme ind i dette felt. Hvis man tænker det som en 5-årig uddannelse, så skal man have den ambition, at der kommer relevante eksterne inspirationsmomenter ind i kraft af, at de f.eks. læser nogle fag som ikke er deciderede kunsthistoriske eller kunstneriske. For eksempel biologi eller politik. Mange andre fag kan spille ind som valgfag. Performance er jo opstået, især i USA, fordi kunstuddannelsen er en del af universiteterne. I det mellemspil mellem det akademiske og det kunstneriske er performance som kunst opstået. Det tror jeg virkelig, man skal have i mente, når man skaber en performanceuddannelse.

Opgaven for en performanceuddannelse ligger i et krydsfelt mellem tradition, som har former, fortrukne tematikker og også en bestemt

historie, og så det 'andet', et mulighedsfelt, hvor genren altid prøver at overskride sig selv. Vi har jo vores æstetiske fag, ballet, opera, klassisk musik og rytmisk musik - som underholdning på den ene side, men også som noget der kan provokere. Det er svært at få samfundet eller arbejdsmarkedet til at sige: "det har vi brug for". Men de studerende og dimittenderne skal have et helt klart spørgsmål i deres hoved om, hvordan de kan gøre sig gældende. De kan vælge at gå ind i kunstsystemet og udbyde kunstværker eller kunstprojekter inden for dette system. Performancekunstnere kan jo gøre sig gældende på mange arenaer. Men de kan også gøre sig gældende inden for et ikke-kunstarbejdsmarked, eller i hvert fald i et mellemrum mellem kunstmarked og f.eks. forskning, uddannelse, innovation...

Dette rejser et spørgsmål om, hvorvidt det medfører en individualisering af scenekunstneren i sammenligning med fx gruppe- eller ensembleteatret i det 20. årh.

De fleste performancekunstnere, jeg refererer til, er faktisk enkelt-kunstnere. Men det gør ikke nogen forskel, om det er den enkelte, der gør sig tanker om betydning og funktion inden for arbejdsmarked, eller om de gør det som gruppe. Begge dele kræver, at kunstnerne reflekterer over, hvordan de vil komme ud med det, de gør. Men institutioner, skoler, uddannelsesinstitutioner og andre kulturinstitutioner som teatre, museer og alle dem der udbyder kultur, skal selvfølgelig også gøre sig tanker omkring, hvad performance er, og om de vil have det.

Heinrich afrunder sine refleksioner omkring uddannelsens indhold.

Jeg tænker et klassisk mix mellem færdighedsfag, workshops og projektmoduler, hvor man prøver at integrere det, man har lært i de andre fag i en skabelsesproces, altså udformningen af en performance eller et performativt artefakt af en art. Til færdighedsfag hører

kunstneriske håndværksfag som scenepræsens, stemmeføring, materiale-omgang og viden om materiale samt teknologi. Men også andre fag såsom teori, som jeg også betragter som et håndværksfag. Ikke bare den der løsrevne metarefleksion, men teoretisk refleksion, som har indflydelse på selve skabelsesprocessen.

En performanceuddannelse skal selvfølgelig være forankret i én institution eller evt. i to, men jeg synes det er vigtigt, at den består af enkeltpersoner. At det ikke er en institution, der kun rekvirerer undervisere fra sit eget felt, som påtager sig opgaven. Man skal forpligte institutionen til at rekvirere undervisere fra andre institutioner. Fra universitetet, men evt. også fra teatrene eller fra kunstmuseerne, og man skal danne en styrelsesgruppe, som består af repræsentanter fra de institutioner, som måtte have interesse i det. Ellers er faren for, at man lukker sig om sig selv, for stor. At det bliver én meget speciel teaterperformanceretning.

Dette førte samtalen ind på det næste tema for interviewet, nemlig vidensgrundlaget, herunder hvilke studerende en sådan uddannelse skulle kunne optage. Art and Technology-uddannelsen har gode erfaringer med at koble forskellige vidensformer i kreative processer.

Jeg vil måske ikke se det ud fra et individuelt perspektiv, men ud fra sammensætningen af de studerende. Jeg ville kigge på, om der er nogen, som er vant til at stå på en scene. Om der er nogen, der er vant til at arbejde med materialer i en formgivningssammenhæng, samt om der er nogen, der kan arbejde konceptuelt. Jeg siger ikke, at der kræves en repræsentant fra hvert af de områder. En person kan have flere kompetencer. Men det er vigtigt for mig, at holdet indeholder så mange kompetencer og aspekter som muligt. Også teoretiske, konceptuelle og teknologiske kompetencer. Det vil jeg synes ville være det altafgørende for, at en sådan årgang kan trives.

Vores kultur har en opdeling eller dikotomi mellem det praktiske og det teoretiske. Den klassiske opfattelse af academia er, at man ikke beskæftiger sig med praksis, for ikke at miste den teoretiske refleksionsafstand og -objektivitet. Det er man heldigvis kommet væk fra, nogle steder. Teorier er en mulighed for at tænke abstrakt og dermed åbne muligheder. Teorien danner en abstrakt figur rundt om det genstandsfelt, man analyserer eller kigger på. Den abstraktion giver en mulighed for at se genstanden i en ny sammenhæng. Disse grænseflader giver nye ideer, som man kan hive med ned på et konkret plan igen. Det handler selvfølgelig også meget om at spørge til betydning. Hvilken betydning har et værk for den enkelte? For tilskueren? For samfundet? Det kommer så ind i skabelsesprocessen.

På Art and Technology skal vores studerende jo skabe noget. Et fungerende artefakt. Og der kommer der selvfølgelig andre aspekter ind, helt banale aspekter som materialets uforudsigelig. Man kan tænke sig til rigtig meget, f.eks. at et værk kommer til at fungere på en bestemt måde, for vi har lært at træ opfører sig på en bestemt måde og metal på en anden. Men når man bygger, så kommer der helt nye ting ind, som man ikke har forudset. Så reagerer dette artefakt på en anden måde, og det skal man tage stilling til. Både praktisk, men også teoretisk. I kunstens verden er det tit sådan, at man laver noget, så præsenterer man det, og så laver man noget nyt bagefter. Hos os er det altid sådan, at de studerende skal reflektere over, hvad de har lavet, og hvordan det har virket. Altså en refleksion over artefaktets betydning.

Denne refleksion har videnskabelig karakter, hvis man har brugt nogle bestemte metoder til at kreere det og analysere det for at bruge det i den videre proces. Jeg mener, at det er vigtigt på grund af to ting: For det første er det vigtigt, fordi spørgsmål om metode, metodevalg og metodekonsekvens har indflydelse på ens tænkning og ens måde at reflektere på. Det er en indre styring af tænkningen,

og hvis man ikke har den, så tænker man meget ustruktureret. Det ustrukturerede kan naturligvis også være en metode i sig selv. Jeg mener, at man skal have meget forskellige metoder, som man også kan beskrive bagefter. Der er også vigtigt, hvis man vil udgive det, man har lavet, ikke bare som artefakt, men som *paper*. Det er også en arena, man kan vælge som performancekunstner. Inden for Art and Technology-faget finder vi ofte den hybride kunstner-forskertype, som præsenterer værker og *papers* på konferencer. Det kunne man også tænke ind i en performance uddannelse, især hvis man arbejder med teknologi.

Heinrich blev bedt om at forholde sig til sammenhængen mellem begrebet om kunstnerisk udviklingsvirksomhed og de ovenfor udfoldede ideer om refleksion og videnskabelighed.

Jeg mener, at en performanceuddannelse giver gode muligheder for et samarbejde på tværs, hvor de kunstneriske institutioner kan afprøve deres kunstneriske forskning og udviklingsvirksomhed, og de mere akademiske institutioner kan afprøve deres begreb om art-based research. Ikke bare på studenterplan, men også på undervisnings/forskningsplan giver det mulighed for at se, hvordan vi kan arbejde sammen. Det giver mulighed for at undersøge, om man kan bruge hinanden, uden at udviske forskellene. Man skal nok være helt klar over disse forskelle. Når først selve uddannelsen er der, og man arbejder med de studerende, så giver det rig mulighed for at diskutere disse ting på forskningsniveauet, også med de studerende. Det kan være en fordel, at der er plads til flere forskningsbegreber i samme projekt.

Samtalen bevægede sig derefter ind på forholdet mellem scenekunstheden og performancefeltet, herunder om det giver mening at tænke performance som en specialisering indenfor scenekunsten.

Jeg kan godt forstå, at man kan have den tanke, hvis man er en scenekunstuddannelse, en teaterskole. Men det er meget afhængigt af arbejdsmarkedet. Hvor varierede skal scenekunstnere være for at kunne arbejde i teater, film og performancekunst? Hvis man tænker lidt bredere, ville jeg nok overskride scenekunstskolernes interesseområde. Det ville være tættere på det historiske performancebegreb, der netop ikke kommer fra teaterområdet. Måske skal man ikke kun kigge på en national kontekst, men se det i en større international sammenhæng, også hvad det bredere arbejdsmarked angår.

Set ud fra mit perspektiv, som repræsentant for Aalborg Universitet, så vil jeg nok plædere for et lidt bredere performancebegreb, som ikke nødvendigvis er bundet til det scenekunstneriske, der kommer ud fra en teaterforståelse, men et noget bredere performancebegreb, som indeholder kuratering, som indeholder teknologi, som indeholder andre kunstformer.

Heinrich blev til sidst spurgt om, hvad Art and Technology kunne bidrage med i en sådan bredere forståelse af performancefeltet, og hvordan relationen til det internationale felt kunne tænkes.

Vi kan selvfølgelig bidrage med teknologiforståelse. Det kan være, hvordan man arbejder med sociale medier som en del af en performance. Eller sensorteknologi, lys, lyd, *robotics*, som jeg kunne forestille mig ville være spændende ting. Ikke kun humanoide robotter; en robot er jo mange ting, nemlig et eller andet autonomt system, der kan nogle bestemte ting i forhold til mennesket og den omverden, det er en del af. Så er der programmering og forståelse af programmering. Jeg går ikke ud fra, at det er muligt at lære at programmere som performancekunstner, men man skal have en forståelse for det, for verden er teknologisk. Også som performancekunstner vil det være en del af ens virke. Så man skal kunne snakke med programmører og

ingeniører, der laver lys og lyd.

Men som jeg sagde helt i starten: vi har jo forskere, som kommer fra mange forskellige kunsthøjskoler. Som både er praktisk uddannede med kunstneriske uddannelser inden for teatret, kunstakademiet, eller musik, samtidigt med at de evner det teoretiske. Alle vores undervisere har en akademisk ph.d.-grad. Vi har eksponenter for blandingen mellem det kunstpraktiske og det kunstteoretiske. I forhold til at arbejde med teori som håndværk, påstår jeg ikke, at vi har fundet løsningen, men det er det, jeg arbejder med: hvordan teori kan blive til et håndværkselement.

Som tidligere nævnt mener jeg, at en god struktur kunne være, at der er repræsentanter fra alle de interesserede institutioner. Det ligger i kortene, at det er scenekunsthøjskolen, der eventuelt ville udbyde den. Så de må beslutte sig for, hvor bredt et performancebegreb, de vil have. Skal det kun være skåret til scenekunsten? Så må man jo starte derfra. Hvis man så vælger et bredere performancebegreb, vil jeg mene, der skal være en bestemt gruppe eller et konsortium, som består af repræsentanter fra forskellige institutioner som Scenekunsthøjskolen, Kunstakademiet og universiteterne – bestemte afdelinger som Dramaturgi og Art and Technology, og måske også aftagere; teatre og kulturinstitutioner.

I mit hoved er de nationale institutioner internationale. Vi har rigtig mange internationale ansatte og forskere. Hos os kommer de færreste fra Danmark. Alt nationalt skal være internationalt på samme tid, for markedet er jo større. Hvis man arbejder forskningsmæssigt med kunst-robotter, kan man ikke nøjes med at kigge på det danske marked. Det findes i Japan, Australien, USA og Østen. Så må man jo hente inspiration derfra. Og krydsfeltet mellem academia og kunstakademi er mere udviklet i andre lande som Australien, USA og Finland, hvor man netop prøver at arbejde sammen og bygge på interne differencer i stedet for eksterne, som er næsten uovervindelige.

Interview

Ida Krøgholt, Mette Obling Høeg og Laura Luise
Schultz | Aarhus og Kbh. Universitet

Ida Krøgholt, Mette Obling Høeg og Laura Luise Schultz

Aarhus Universitet og Københavns Universitet.

Af Ida Krøgholt, Mette Obling Høeg og Laura Luise Schultz

Laura Luise Schultz (LS): Lektor ph.d og fagudvalgsformand. Afdeling for Teater- og Performancestudier. Institut for Kunst- og Kulturvidenskab, Københavns Universitet.

Mette Obling Høeg (MO): Studielektor, uddannelseskoordinator. Afdeling for Teater- og Performancestudier. Institut for Kunst- og Kulturvidenskab, Københavns Universitet.

Ida Krøgholt (IK): Lektor, ph.d og uddannelseskoordinator. Afdeling for Dramaturgi og Musik. Institut for Æstetik og Kommunikation, Aarhus Universitet.

Samtalen fandt sted på Institut for Æstetik og Kommunikation, Aarhus Universitet, d. 9.3.2015.

Denne samtale diskuterer de universitetsbaserede teateruddannelsers bidrag til uddannelsen af danske performancekunstnere, både aktuelt og fremadrettet. De to teatervidenskabelige fag ligner hinanden, men har forskellige historikker. Traditionelt var Teatervidenskab historisk orienteret. I dag er faget udvidet til at være Teater- og Performancestudier med et bredere teoretisk og analytisk fokus, der indeholder såvel klassiske teatervidenskabelige discipliner (bl.a. teaterhistorie, kulturteori, dramaturgi og forestillingsanalyse), som nyere forståelsesrammer: bl.a. procesdeltagelse og -ledelse, kulturelle iscenesættelser og performanceteori. På Dramaturgi har man siden fagets fødsel i starten af 70'erne forsket i og gennem praksis, hvilket stadig præger studiet, der er opbygget omkring bestemte analyseobjekter: forestillingen, teksten,

teaterproduktionsprocessen, den dramaturgiske praksis og ledelse, kulturpolitikken, teaterhistorien, teaterpædagogikken, mediedramaturgien. Synspunkterne i samtalen er de deltagende selv ansvarlige for, og de deles ikke nødvendigvis af kollegerne på de to afdelinger.

MO: Vi arbejder [på Teater- og Performancestudier, KU, red.] både analytisk og designorienteret. Og vi lader de studerende tænke *med* performance når vi taler om, hvad det er for virkninger, der er indfældet i et værk, hvordan det er konstrueret osv. Det er den analytiske side af det. Et eksempel på det designorienterede er vores kursus i performative processer, som Laura har udviklet, hvor de studerende får idéer til, hvordan de kan gå ud og agere praktisk gennem et fordybet teoretisk studie.

LS: Performancedimensionen er også noget som indgår i de procesfag, vi har. Mette arbejder fx med lecture performance. Et andet aspekt er, at der er uddannet rigtig mange performancekunstnere på de to institutioner [AU og KU, red.], og mange i performancefeltet er uddannet på Moderne Kultur og Kulturformidling [Institut for Kunst- og Kulturformidling, KU] . Her tænker vi, at studerende faktisk får nogle kvalifikationer med fra os, som de har brug for, fordi performancefeltet har den her dialogiske form mellem forskellige vidensfelter. Og derfor er der behov for at have både en akademisk side og en mere fysisk side (som vi ikke har så meget med) og så en proces- og designorienteret side.

IK: På Dramaturgi, AU, ser vi teater og performance som aspekter af hinanden, ikke som to helt forskellige ting, men to forskellige traditioner, som vi underviser i. Hvis vi antager, at performance og hele performativitetsbegrebet er noget, der får betydning igennem forrige århundrede med nogle særlige knudepunkter, som fx Erika Fischer-Lichte har beskrevet det, så får vi i teatervidenskaben øget bevidstheden om det performative gennem bestemte teorier og værkformer, som genereres og stimulerer hinanden. Vi har valgt at markere, at vi arbejder med den særlige form for kunst, som beskæftiger sig med dramatisk handling, teatral rum, teatral bevidsthed osv. Så det er det meget rummelige teaterbegreb, der er *up front*, og teaterforestillingen vi orienterer os efter. Vi bruger teateroptikken som den, vi så at sige lægger ned over studiet af alle mulige former for teater/performance.

LS: De hænger sammen, men for mig er performance også et bestemt kunstfelt, som ikke bare er det performative i enhver form for tidsbaseret værk eller proces, og i den meget konkrete form synes jeg også, den er et aspekt i vores uddannelse.

MO: Ja, vi forstår det som et særligt kunstfelt, men vi arbejder blandt andet med det ved at kigge på en særlig procesforståelse og forholder os også til produktionsforhold: hvad er det for særlige produktionsforhold, der rejser sig for denne type kunst, hvordan udvikles den.

LS: Det, der er vigtigt for mig, og som på en måde er helt i tråd med, hvad du siger, Ida, er bare, at vi ikke får teater og performance klappet sammen. Det er ikke absolutte modsætninger, men det er det konceptuelle greb på vidensdannelse og møder mellem vidensfelter, som karakteriserer kunstnere, der arbejder i performancefeltet. Det betyder ikke, at der ikke er teaterkunstnere, der også er højt reflekterede.

MO: Hvis vi for en stund accepterer, at performance er et særligt kunstfelt, hvad er det så vi kan se af forskelle ud fra det? Der synes jeg, det bliver konstruktivt, for så kan man benævne en forskellighed.

Samtalen vender sig nu mod spørgsmålet om, hvordan man klæder studerende på til at kunne studere og agere i forskellen mellem teater og performance.

IK: Hos os ligger undervisning i performance bl.a. i måden vi arbejder med teaterproduktion på, hvor de studerendes konceptudvikling og det at lære at tænke konceptuelt er selve omdrejningspunktet.

LS: Det er vigtigt, at der er en analytisk, kritisk dimension i sådan en uddannelse. Det er også typisk derfor, kunstnere kommer til vores institutioner. Jeg har haft kunstnere på studiet, der har sagt ”jeg har brug for at få noget teoretisk input, kan jeg følge det her oversigtsfag”, fordi det faktisk giver folk, der arbejder på den her måde, nogle redskaber.

MO: Vi talte før om vores forståelse af performance. Performancekunstneren arbejder ofte i et felt, der bryder med etablerede institutioner. Når man definerer det som et særligt felt, får man øje på nogle interessante kunstformer, som selvfølgelig også præger det mere etablerede teaterfelt, men den forståelse, jeg har, indebærer, at der er nogen som iværksætter noget på tværs og på nogle meget selvstændige betingelser, der ikke altid passer ind i det institutionelle produktionsmiljø. Derfor er det vigtigt at tale om produktionsforhold, for hvis der er en pointe i at lave en performanceuddannelse, som er noget andet end en teaterskoleuddannelse, så er det vel også fordi, man vil være med til at skabe nogle kunstnere, som kan bryde med noget,.

En uddannelse, der arbejder med performance som overskrift, risikerer at blive en performeruddannelse, hvilket samtaleparterne er enige om at man bør undgå. Kan det forenes med en uddannelse, der ikke er en selvstændig enhed men en overbygning på scenekunstuddannelserne?

IK: Der er forskel på, om man vil lave en performance- eller en performeruddannelse. En performeruddannelse vil for så vidt gentage scenekunsts skolernes præmisser i forhold til at uddanne skuespillere. Kunne man ikke i stedet tænke uddannelsen som en overbygning, som en performer/skuespiller kunne have glæde af at tage, ligesom en instruktør, en scenograf osv. kunne have udbytte af en sådan uddannelse. Hvis vi tænker det som en overbygning, ville det give god mening at tale om en performanceuddannelse og ikke en performeruddannelse.

LS: Jeg er ret kritisk overfor gøre en sådan uddannelse til en overbygning. Jeg kunne godt forestille mig, at man havde en direkte indgang, så den ikke nødvendigvis retter sig mod nogen, der i forvejen er trænet i en anden tradition eller i en teatertradition, hvad man nu vælger at kalde det. Det kan selvfølgelig blive svært i forhold til scenekunsts kolestrukturer og sådan, men jeg synes det er værd at tage for pålydende, at de mennesker, der selv agerer i feltet har været ude med den melding, at man ikke nødvendigvis først skal være klassisk skuespilleruddannet og så kan bygge det her ovenpå.

IK: Når jeg sagde 'overbygning' rimelig skræmmende, så er det fordi jeg tænker: hvad kan vi, som akademisk uddannelse, levere. En overbygning kunne lave samlæsning omkring nogle fag. Men det kunne man måske også på en bacheloruddannelse.

MO: Forslaget i udredningen peger jo på en overbygningsuddannelse, men det kunne være fint at få begge muligheder i spil.

IK: Indrømmet, i det her forum kan vi være tilbøjelige til at glemme den selvstændige indgang. Men det der kan tale imod er igen, at vi laver en forskel der ikke er produktiv, at vi dermed kommer til at udspalte performeren og teaterkunstneren, og jeg tror ikke den forskel vil være gunstig for scenekunstheltet.

En performanceuddannelse må have blik for kulturkritik og -analyse, og så skal den uddanne kunstnere i at mestre materialesensibilitet og til at arbejde med det endnu ikke realiserede, dvs. potentialitet.

IK: Ja, det væsentligste uddannelseselement vil være at lære noget om konceptualisering og om produktionsprocesser i en kontekst. Man skal uddannes til at være samfundsmæssigt vågen og skarp kulturteoretisk, for de uddannede bliver jo praktiske kulturanalytikere, og de skal for en stor del ud og hente deres materiale og deres inspiration som kulturiagttagere og -analytikere. Men altså kulturanalytikere indenfor den *frame*, jeg vil kalde teatret, ja, indenfor performanceoptikken.

LS: Det er det at få forbundet praksisdimensionen og analysedimensionen, der er det fine ved din formulering 'praktisk kulturanalytiker'.

MO: Spørgsmålet om, hvad vi kan lære om vores verden gennem den form for gøren, er meget centralt.

IK: Jeg tænker, at træning og refleksion er to momenter, det er vigtigt at sætte i spil. Idéen om kunstnerisk udviklingsvirksomhed er jo nærmest indeholdt i de to aspekter. Noget af det, som kunne blive en sådan uddannelses styrke, er, at man kan blive trænet i at respondere på sin samtid. Og at kunne respondere på et materiale, hvilket er ligeså vigtigt. Så man skal uddannes i materialekendskab, for samtidsresponsen kommer til udtryk gennem det, man ved

hjælp af form kan gøre med et materiale. Altså en høj grad af materialeformnemmelse og sensibilitet.

LS: Det tror jeg også er en opgave, overhovedet at kunne synliggøre den form for viden. For det med materialebevidsthed ligger et andet sted end fx en viden om værker, et værkbegreb.

Heiner Goebbels, der er professor i Giessen har sagt, at det gælder om at "udvikle det teater, som ikke findes endnu". På en måde er det jo det, der foregår i det her performancefelt - det handler om at skabe et rum for det, som endnu ikke er. Men det må nødvendigvis være et rum, hvor det ikke er perfektion, der tæller, men hvor kriterierne ligger et andet sted. Hvor der er plads til nogle af de frugtbare 'fejltagelser', du har arbejdet med, Ida.

MO: Man kunne også sige, i forhold til de skønne begreber, du brugte lige før omkring "praktisk kulturkritik" eller "praktiske kulturanalytikere", at det handler om at tage hele det her samspil imellem det kunstneriske og det akademiske, som i de her år er inde i en enormt interessant udvikling, alvorligt. Der er faktisk nogle scenekunstneriske udviklinger i gang, som rækker en hel del ud over det institutionelle og etablerede, og som ofte har en anden type aktivistisk tilgang. At tage det alvorligt og give det et nyt spillerum at vokse i er vigtigt.

LS: Og så det der helt grundlæggende med at få forskellige traditioner i spil i sådan en uddannelse.

I forlængelse af drøftelsen af, hvad en performanceuddannelse skal bidrage med, og hvordan den adskiller sig fra de eksisterende uddannelser, drejer samtalen ind på de mere specifikke kompetencer, en performanceuddannelse skal udvikle, og hvordan rekrutteringen til uddannelsen skal være.

IK: På scenekunsts skolerne går man primært efter talentet og håndværket, og det gør, at det er en forholdsvis smal gruppe, der har adgang til de skoler, hvorimod man forestiller sig, at en performanceuddannelse må få brug for at sammensætte et team som kan noget sammen. Som kollaborativt kan supplere hinanden, ikke nødvendigvis et hold, der taler på samme måde eller agerer kropsligt ud fra en smal norm. Det er formentlig en højere grad af diversitet, som kunne være gunstig for sådan en skole, og det er jo lidt spændende.

MO : Ja, det er der en særlig form for kreativitet i, som også kunne være en opgave for en sådan uddannelse at udvikle.

IK: Men også en usikkerhed, for hvordan skal de kriterier være?

LS: Jeg vil gerne nævne Sofie Lebech, som er performancekunstner og ph.d.-stipendiat på Teater og Performancestudier. Hun har et ph.d.-projekt, hvor hun arbejder med forskellige videns- og praksisformer. Det, der er interessant ved hendes arbejde, er, at det er et ligestillet felt, hvor den akademiske viden og hendes kunstneriske praksis indgår på lige fod. Det er ikke sådan noget med, at det er farligt med den akademiske viden eller at det ene går ind over og ødelægger det andet. Begge dele er i spil og begge dele er på højt niveau og i clinch med hinanden. Sådan en tilgang kunne det være en opgave for en performanceuddannelse at dyrke. Tænk hvis profilen for sådan en uddannelse havde sådan en ligestilling af vidensformerne.

IK: Hvad er det så for nogle folk, der kan få den dualitet du nævner til at svinge à la Sofie Lebech? Hendes baggrund er jo netop, at hun både har en høj akademisk uddannelse og en performeruddannelse.

LS: Der kommer vi til spørgsmålet om, hvilken viden og kompetencer der efterlyses,

og konkret hvordan optagelsesprøverne skulle udformes. Måske skulle optagelsesprøverne være treleddede med forskellig vægtning. Det kan godt være, at man for eksempel skulle lave en opgave, som har et analytisk perspektiv, en der har et mere konceptuerende kreativt perspektiv, og så kan det være, at der skal være samtale eller portfolio eller nogle ting man har lavet.

IK: Det er interessant at lege med tanken om, at der er forskellige veje til den performance-kompetence, vi efterlyser. Konsekvensen af det, du formulerer, Laura, kunne være, at det er en sammensat kompetence, som kan tones på forskellige måder. Hvis vi taler om en overbygningsuddannelsesmedsammenlæsninger mellem scenekunstuddannelse og akademisk uddannelse, så kunne man sagtens forestille sig, at der kommer nogen med en akademisk baggrund og nogen, som har en scenekunstuddannelse bag sig, og at den synergi, der kunne komme ud af det, kunne være interessant.

En performanceuddannelse kunne realiseres som en overbygning, der skabes i et samarbejde mellem scenekunsthøjskolerne og universiteterne. Den model vil gøre optaget meget blandet, bestående af både kunstnere og akademikere. Præcis den model har man arbejdet med på Institut für Angewandte Theaterwissenschaft i Giessen. Udfordringen ved et optag, der blander studerende med forskellig kunstnerisk-praktisk og akademisk-praktisk baggrund, vil være at undgå at spalte uddannelsen mellem praktikere og akademikere. Hvordan tackler man den såkaldte "Giessen udfordring".

LS: I Giessen er uddannelsen placeret på et universitet. De studerende får en hel masse akademisk træning og så skal de, på en måde, selv finde ud af at bruge det i praksis. Der kommer selvfølgelig også virkelig dygtige internationale kunstnere og laver projekter med dem, men de må selv navigere i det. De

studerende indgår i skiftende konstellationer under hele uddannelsen. Men man kan også se det, når de er færdige. De tager måske forskellige roller i forskellige samarbejdsprojekter, inden de finder deres profil eller deres egne ben i det.

MO: Det bringer os lidt tilbage til det helt overordnede spørgsmål om, hvad opgaven er: hvorfor skulle et samfund gå ind og tage ansvar for at bruge tid og penge på en performance-uddannelse? Mit svar vil blandt andet være, at det kritiske kulturudfordrende potentiale, som du talte om tidligere Ida, er væsentligt. Det ligger i en sådan forstyrrelse af vores hverdag og det er vigtigt, at de former man kan arbejde på at udvikle i sådan et felt også bliver bredt videre ud. Ikke mindst fordi det kan være meget nichepræget lige nu. Det foregår ofte nogle bestemte steder, på nogle bestemte scener. Det ville også være en særopgave at sørge for at den slags kunst rækker længere ud.

IK: Men devisingtraditionen og arbejdet med materialefornemmelse, træning af sensibilitet, er i høj grad noget, man arbejder med på scenekunstuddannelserne i dag.

Men når vi taler performance, arbejder vi med et felt, som er marginaliseret og pr. tradition ikke-institutionaliseret. Og det kræver en vis iværksætterånd at holde liv i den position. Men samtidig er noget af det, som sådan en skole også ville kunne arbejde med, kollaborative strategier, som måske kunne komme feltet til gode.

MO: Vi har nok været låst på en entreprenørtænkning som en individtænkning, fordi begrebet i sig selv inviterer i den retning, men i virkeligheden kan entreprenørielt udviklingsarbejde ligeså godt være kollaborativt som individuelt. Jeg tror, at det er en stærk forudsætning at have en vilje til at arbejde processuelt og anerkendende i forhold til det, der emergerer. En vilje til ikke at definere mål hele tiden.

Scenekunstscolerne har markeret at de vil udvikle forskningsdimensionen indefra og på deres eget fundament. Hvordan skal universiteterne forholde sig til det – og til kunstnerisk udviklingsvirksomhed (KUV) i det hele taget?

LS: Jeg kan sagens se argumentet og logikken bag erklæringen fra Scenekunstscolen om, at nu skulle de udvikle forskningsdimensionen på deres eget grundlag, men der bliver jo også bare massive blinde felter, hvis man lader som om, at der ikke findes en akademisk forskningstradition. Jeg kan sagtens forstå udfordringen i forhold til, at de kulturministerielle uddannelser ikke skal lave det samme som universiteterne, men jeg ser bare meget mere potentiale i en tilgang som den, Sofie Lebech repræsenterer. Jeg er godt klar over, at hun selvfølgelig også har den akademiske uddannelse med. Men oveni har hun en sensibilitet overfor forskellige traditioner og forskellige positioner og måder at arbejde med viden på.

IK: Jeg mener også af principielle grunde, at kunstnerisk udviklingsvirksomhed er noget andet end den type af forskning, jeg arbejder med. Selvom meget af det jeg laver kunne tænkes ind der. Der er forskel på at stå inde i feltet og iagttage sit eget stof, og så at komme som det eksterne forskerblik og iagttage den samme proces. Kunstnerisk udviklingsvirksomhed er et felt, der kan styrkes, og vi kan som akademikere være med til at udforske feltet ved at forsøge at give begreber til nogle af de ting, vi ser. Det er jo vores kompetence: at forsøge at analysere begreber frem af praksis, og gerne sammen med de pågældende praktikere.

LS: Det er jo helt tydeligt, at I på Dramaturgi er ved at lave en profil, hvor I gør det der. Hvor I fungerer som følgeforskere og faciliterer sådan nogle processer.

IK: For tiden arbejder vi fx med at udvikle en konstruktiv forskel til praktikerne, hvor

vi går langt ind i praksisfeltet sammen med kunstnere og andre typer af praktikere og følger deres projekter. Men vi fungerer ikke som konsulenter, snarere som partnere, der har en anden ide om, hvad der videnskabeligt skal komme ud af det, fordi den viden, som forskeren søger, er en anden end den, praktikerne er ude efter, og det er vigtigt at anerkende den forskel. Så kan man begynde at snakke sammen på en rigtig spændende måde. Det betyder ikke, at forskeren ved, hvad der skal ske i den pågældende proces. Forskeren har ikke mere viden om det end praktikerne, men kommunikationen omkring det kan blive spændende, fordi man netop bruger forskellige ord og begreber og greb.

LS: Jeg ser, hvor langt I faktisk er nået med at kvalificere det, I gør. Men jeg vil stadig godt prøve at udfordre den der følgeforskerlogik, for der er også et punkt eller felt, hvor den såkaldte forskerviden er noget praktikerne faktisk kan bruge. Det er jo sådan, det sker hos Sofie Lebech for eksempel og det sker jo hos rigtig mange, at praktikerne bruger en viden til ikke at være naiv.

IK: Jo, så praktikerne selv foretager et videnskabeligt spring? Det er klart, jeg mener ikke, at vi er uundværlige, men vi kan være med til at stimulere praktikerens spring mellem teori og praksis.

I den akademiske verden er der udviklet forskellige forskningsmetoder og –traditioner, som nærmer sig kunstnerisk udviklingsvirksomhed. Dette er der forskellige erfaringer med på Teater- og Performancestudier og Dramaturgi.

MO: Der er blandt andet klassisk kvalitativ forskning, og så er der følgeforskning og aktionsforskning, hvor forskeren påtager sig en form for dramaturgisk konsulentrolle. Det kunne måske være interessant også at prøve at se på, hvilke typer af forskning der kunne

iværksættes på hvilke niveauer af sådan en uddannelse.

LS: Det synes jeg ville være meget produktivt at operere med, faktisk. Sådan en vifte af typer, for det er jo ikke rigtig traditioner. Det er i virkeligheden nogle strategier også.

IK: Når jeg siger følgeforskning, så er det ikke fordi jeg nødvendigvis går ud og følger de pågældende personer. Det har jeg måske sat nogle forskningsassistenter til at gøre. Men min opgave som forsker kan være at give sparring i forhold til delresultater, hvilket jeg kan gøre, fordi jeg har en vis afstand til den pågældende proces. Så på den måde handler det også om, tror jeg, at finde nogle formater, hvor den kunstner, som er i gang med at udvikle sin refleksivitet, ja sit sprog og semantikkerne i forhold til sin egen produktion, kan få forskningsmæssig sparring.

I forhold til forskningsdimensionen er det desuden nødvendigt at få adgang til publiceringskanaler. Det er nødvendigt, at der bliver en kvalitetsudvikling af KUV, som også arbejder med peer review.

MO: For eksempel med udgangspunkt i Brad Hasemans distinktioner og vide forskningsbegreber, kunne det være interessant at se på, hvilke forskellige vidensformater og afhandlingstyper der kommer ud af forskellige typer af forskning, og hvilke overordnede erkendelsesinteresser der er. Men det er selvfølgelig nødvendigt, at forskningen er publicerbar, hvis der skal være en virkelig forskningsmæssig anerkendelse.

LS: Ja, hvis man skal kalde noget forskning, så skal det være publicerbart.

IK: Det norske tidsskrift *InFormation - Nordic Journal of Art and Research* forsøger at kombinere kunstneres og akademiske forskeres forskningsartikler. Målet med det er at lave en publiceringskanal for det, som vi kalder for

KUV, men der er også akademiske forskere å la os som skriver i det, og på den måde får tidsskriftet rammesat forskellige typer af følgeforskning og practice-based research og lignende.

MO: Jeg faldt over en artikel om kunstneren som entreprenør i det blad der hedder *The Atlantic*, som skitserede en historisk udvikling omkring kunstnerens position i samfundet. Den mandede ud i nogle refleksioner over, hvad der sker i det øjeblik, det bliver let tilgængeligt at udgive sine egne bøger på sit eget forlag. Den der eksplosion, der er i at man undviger institutionelle kanaler. Det er måske også lidt interessant at tænke i, i forhold til det her.

LS: Ja, i det hele taget at unddrage sig kunstmærkatet. Det er noget af det, der har siddet sådan i baghovedet på mig, når vi har siddet her og snakket om at vi vil uddanne, ja, en eller anden avantgarde. Nogle af mine studerende fortalte om den her kvinde fra Karlsruhe, som havde sat hygiejnebind op over hele byen d. 8. marts, med feministiske statements på.¹ Udgangspunktet, der havde sat hende i gang var; "tænk hvis voldtægt vakte ligeså stor afsky hos mænd som menstruationsblod." Det havde hun læst et sted, og det havde inspireret hende til den her aktion, som jo på ingen måde er markeret som kunst - men hun bruger alligevel nogle æstetiske greb. Vi skal måske have adskilt kunst og æstetik. Det her med at unddrage sig mærkatet og kunstdiskursen overhovedet, det er også et led i den der do it yourself-ting med at undvige institutionerne.

Hvis der skal oprettes en performanceuddannelse i Danmark, vil det være mest nærliggende at gøre en eksisterende institution til ramme for uddannelsen. Men kan og skal performance tilpasses institutionelle normer?

1) Aktionen har i mellemtiden bredt sig til flere lande under titlen #PadsAgainstSexism.

IK: Det er jo det, der hele tiden er spørgsmålet; hvordan man giver autonomi til sådan en uddannelse? Det er også det, der er spørgsmålet, når du siger: "Skulle det være en selvstændig enhed?" Hvordan sikrer man, at sådan en uddannelse har autonomi? Ikke nødvendigvis en autonomi, der er baseret på en fordom, men sådan at der kan eksperimenteres. Sådan at eksperimentalkraften kan blive maksimal. Det man kan frygte er dels, at der bliver kamp om uddannelsen, samt at den får en lille parcel inde i en anden gård, og at det dermed bliver kunstnere på en bestemt måde, altså at der bliver en bestemt type af forventning til den type af kunstnere, der kommer ud derfra.

LS: Og måske også, at den blot bliver en performeruddannelse.

Hvordan kan de nuværende akademiske uddannelser Teater og Performancestudier og Dramaturgi bidrage til en performanceuddannelse?

MO: Hele legen med ideer om vores verden og begreber er et ret væsentligt punkt i den uddannelse, vi har [i København, red.]. Og viden om værk-og begivenhedsforståelse og tilgange til procesarbejde og forskellige produktionsforhold kunne være bidrag.

IK: Vi tænker overordnet, at vi hele tiden må gøre de studerende dygtige til at bevæge sig mellem teori og praksis. Det er nok det, der gør, at vi kan identificere os med sådan en uddannelse. Jeg tror, at vi har nogle redskaber og nogle erfaringer her, som vi kan tilbyde, ud over det teoretisk-analytiske. Vi forsøger at gøre vores studerende til koncepttænkere, og de samlede discipliner i uddannelserne stimulerer den tænkning. Men især den måde, vi arbejder med teaterproduktion på, stimulerer i høj grad en koncepttænkning.

Vores nye kandidatuddannelse, som vi kommer til at udbyde her fra 2015,

rummer to spor, dramaturgisk praksis og dramaturgiske ledelse, som vil imødekomme den konceptuelle tænkning podet med nogle produktionskompetencer. Så på den måde er vi ikke så fjernt fra det her. Vi føler os rimeligt familiære med tanken. Vi har nogle komponenter, som godt kunne spille ind.

LS: Det næste spørgsmål er netop, hvilke samarbejder en fremtidig specialiseret performanceuddannelse ville kræve?

IK: Man kunne måske bytte undervisere. Det kunne være spændende, hvis man lavede underviserbytter og samlæsninger. Noget af det, vi har erfaring med, er differentierede samlæsninger. Vi har for eksempel tidligere samarbejdet med dramatikeruddannelsen og haft nogle dramatikerelver inde i undervisningen i Teaterproduktion som har leveret noget tekst, som vores studerende har været dramaturger på og har lavet iscenesættelseskoncepter på. Det er en form, det kunne være spændende at videreudvikle.

MO: Man kunne også samarbejde med Designskolen.

LS: Skulle man så ikke også have en åbning mod Kunstakademiet? En del af performancefeltet ligger i billedkunstens klassiske felt.

IK: Det Kongelige Kunstakademi er måske næsten tættere på performancefeltet end Scenekunstuddannelserne og nogle ville måske, hvis de skulle vælge mellem Scenekunstsolerne og Kunstakademiet, vælge Kunstakademiet.

LS: Men altså, det vil sige, at egentlig tænker vi på begge afdelinger, at der er en grundsamarbejdsstamme, som hedder universiteter og Scenekunstskole, og så med nogle åbninger mod nogle andre. Eller kunne man forestille sig en treleddet struktur hvor akademiet var et ben i det?

IK: Vi kan jo runde vores samtale af med at sige, at der kunne godt tænkes ud over alliancen mellem Scenekunstsolen og de teatervidenskabelige uddannelser.

MO: Der kunne godt være noget sjovt i at forestille sig, at det kun er det allermest basale, der hører til sådan en grundstruktur, og så er der nogle løse elementer, som kunne ændre sig efter, hvad der sker i verden.

IK: Ja, så kunne det jo hedde udviklingsmoduler.

LS: Man kunne også tænke sig, at det kunne åbne hele feltet på en interessant måde, hvis man kunne få et Kunstakademi med i et forpligtende samarbejde.

IK: Det er jo ikke sikkert, at det er så langt væk.

Interview

Mathias Kryger, Emma-Cecilie Ajanki og Ida-
Elisabeth Larsen | Det frie felt

Mathias Kryger, Emma-Cecilie Ajanki og Ida-Elisabeth Larsen

Performancekunstner og kurator; danser og koreograf, danser og koreograf

Af Mette Tranholm og Sofie Lebech

Mathias Kryger (MK), performancekunstner og kurator. Cand.mag. i Visuel Kultur fra Københavns Universitet. Senest har han udviklet organisationsplatformen Acción Gorila i samarbejde med Sara Gebran og Guattari Reading Circle med Arendse Krabbe.

Emma-Cecilie Ajanki (ECA), danser og koreograf, bl.a. i duoen The Mob. Uddannet fra Skolen for Moderne Dans [nu: Statens Scenekunstscole, red.] i 2009.

Ida-Elisabeth Larsen (IEL), danser og koreograf i duoen two-woman-machine-show og i kollektivet RISK. Uddannet danser fra SEAD, Salzburg Experimental Academy of Dance i Østrig og har læst filosofi på universitet. Arbejder som dramaturg på forskellige danseprojekter og festivaler. Senest har hun udviklet festivalen WORKS AT WORK i samarbejde med kurator Cecilie Ullerup Smith.

Interviewet fandt sted på Institut for Kunst og Kulturvidenskab, Københavns Universitet, d. 25.11.2014.

Hvordan indgik performance i jeres uddannelse?

MK: Ordet *performativitet* var et fremtrædende begreb, da jeg gik på Københavns Universitet. Camilla Jalving kom tilbage fra Goldsmith [universitet i London, red.], hvor hun havde studeret hos performanceteoretikeren Gavin Butt. Hun introducerede os for performativitetsbegrebet og kønsperformativiteten, og vi slugte det. Det har formet hele mit teoretiske fundament. I en

efferrationalisering var der andre performative elementer i min uddannelse, blandt andet i mit speciale, som jeg skrev hos Rune Gade. Der skrev jeg om nogle værker, som ikke var realiseret endnu, herunder homo-monumentet af Elmgreen og Dragset i Berlin. Det nåede ikke at blive færdigt, mens jeg skrev, så jeg begyndte at skrive fiktioniseret om det. Jeg udarbejdede det, man kunne kalde en performativ skrivemåde, hvor man ikke repræsenterer noget, der eksisterer, men skriver det frem. På den måde har det performative været fremtrædende på et teoretisk niveau i min praksis.

IEL: Performancebegrebet optrådte ikke på min uddannelse på SEAD. Det handlede om koreografi og danseteknik. Der var meget om fremførelse, komposition og improvisation, og om hvordan man kunne bruge de værktøjer til en senere udvikling af egen praksis. Men performance indgik ikke i vores teoretiske undervisning. På det tidspunkt tror jeg, at de fleste danseuddannelser var mere fokuseret på at skabe kompagnidansere. Selvom min skole var eksperimenterende og ville udvikle dansere med en særegen signatur, så var der stadig fokus på at blive teknisk dygtig.

ECA: Det samme var gældende på Skolen for Moderne Dans. Men vi havde en workshop, hvor vi skulle lære nogle performance-*skills*, fordi vi var vant til at være meget fysiske. Det handlede om, hvordan vi kunne være tilstede i kroppen i et *her og nu* nærvær uden at lære en masse trin. Jeg husker en skellen mellem en forestilling og en performance. Når det ikke *kun* var dans, så var det mere en performance.

IEL: Jeg blev først introduceret til begrebet performativitet på universitetet igennem teoretikeren Judith Butler, efter jeg var færdig med min danseuddannelse. Der hed det 'pieces' - *we do pieces, not performances*. På min uddannelse var der en stor diskussion af, hvad begrebet *koreografi* betyder. Vi havde en bred vifte af professionelle, udøvende kunstnere, som kom ind for at undervise eller lave værker i samarbejde med os. Det kunne være alt fra talt koreografi til et mere formelt danseudtryk. Det har givet mig en åbenhed overfor, hvad koreografi kan være, fordi der er en forskel på at arbejde koreografisk og at arbejde med en anden form for kompositorisk struktur. For os handlede det ikke nødvendigvis om tværfaglighed, men om at få mange forskellige perspektiver på, hvordan koreografi kunne italesættes, bruges eller komme til udtryk.

Hvilke elementer fra jeres uddannelse bruger I i dag?

ECA: Min uddannelse bestod i at lære min krop og min fysikalitet at kende, og det bruger jeg i alt, hvad jeg laver i dag. Der var fokus på koreografisk komposition af kroppe i tid og rum, men også et stort fokus på musik. Vores teoretiske musiktimer var på et meget højere intellektuelt niveau end vores dansehistorietimer. Det var en del af Christine Meldals filosofi, der dengang var leder af koreografiuddannelsen. Vi lærte særlige analysemetoder, som jeg bruger meget i dag i forhold til musik og lyddelen af et univers.

MK: Jeg bruger det teoretiske hele tiden, også til at forstå, hvad der ikke bliver reflekteret over i det akademiske rum omkring performativitet, magtpositioner og krop. Mens jeg læste, var jeg aktiv som popsanger, og det er en af årsagerne til, at jeg har udviklet min mærkelige krydspraksis. I popsanger-sporet havde jeg en krop. Det var en ekstrem kropsagtig ting, hvor der ikke var så meget refleksion. Syntesen af

de to verdener var oplagt: en intellektualiseret version af det poppede.

IEL: Jeg bruger det kendskab til kroppen, som jeg har fået med. Og så bruger jeg i høj grad mine kompetencer i forhold til komposition i rum, improvisation og placering.

Hvad er de vigtigste uddannelseselementer i en performanceuddannelse?

IEL: Først og fremmest er det vigtigt at gøre sig klart, hvad performance betyder, fordi det gør en stor forskel i forhold til indhold. Det giver mening at få en uddannelse, der dækker et område, som Scenekunstskolen ikke favner på nuværende tidspunkt. Det er mit indtryk, at de elever, der kommer ud derfra, ikke har værktøjer til at italesætte eller udvikle en egen praksis. De er skolet til et helt andet professionelt apparatur, der handler om teaterverdenens institutioner og hierarkiske opbygning. Jeg mener, at en performanceuddannelse både skal indeholde nogle somatiske, teoretiske og tekniske klasser, og når jeg siger tekniske, så mener jeg ikke somatisk teknik, men mere læren om hvordan man bruger videokamera, sætter lys, optager lyd. Der er således tre ben: *teori*, *somatisk praksis* (body-mind centering, yoga, moderne dans, improvisation, komposition i rummet), og *tekniske redskaber* (fx skrivekurser eller filmklipping). Det handler om at få nogle redskaber til at eksperimentere. Det er sådan jeg forstår performance. En performanceudøver er en person, der har en egen praksis, og som er i stand til at have sin egen kunstneriske forskning. Det er en person, som ikke nødvendigvis skal ledes af en instruktør eller af en koreograf. Der kan også være tale om en duo eller trio.

MK: Jeg har tænkt meget over forskellen på scenekunstens performance og billedkunstens performance. Der er både de politiske og sociale systemer, der er forskellige, og så er der de arkitektoniske, rummene: Den sorte boks og

den hvide kube. De forestillinger, der knytter sig til de to rum læner sig op ad en gammel diskussion om, at den sorte boks er forbundet med følelser, illusionen og krop, hvorimod den hvide kube er knyttet til intellektet, konceptet og forestillingen om det transparente, hvor alt bliver lagt ud med det samme.

Så en performanceuddannelse samtænker de to?

MK: Jeg ved det ikke, men sådan som det fungerer nu, er de virkelig forskellige. Man må nærmest ikke have en krop som billedkunstner og...

IEL: ... man må næsten ikke have et intellekt som danser.

MK: Lige nu er der en tendens til, at dansere bruges i billedkunstneriske værker. Jeg har selv brugt dansere, og man har en forestilling om, at man kan bruge en danser som et objekt - som var det ethvert andet objekt. Så man henter dansere ind og former dem som ler. Det er et opgør, dansere har taget de sidste 20 år fra at have været en passiv krop, der formes af en koreograf til at være en med en stemme.

IEL: I dag er der et behov for, at man skal have intellektet med, så man kan formidle det, man gør. Måden man skelner mellem koreografer og dansere (tænkende og udøvende) på uddannelserne er ikke længere dækkende for, hvordan kunstnere med vores baggrund praktiserer. Der findes mange dansere, som udvikler deres egne værker, selvom de ikke nødvendigvis er koreografuddannede. Det peger på, at uddannelserne er for ufleksible. Man kan fx ikke tage en koreografuddannelse som duo. Disse uddannelser knytter sig stadig til idéen om det enkelte geni, og man kan overveje, om det er en god model at holde fast i.

MK: Det er et problem, at der på Kunstakademiet ikke har været nogen professor,

der har beskæftiget sig aktivt med kroppen. Man kan måske nævne Yvette Brackman. Hun inviterede folk, der var opmærksomme på det som for eksempel Adrian Piper.

Hvilke kompetencerskalen uddannelsesinstitution, der udbyder en performanceuddannelse, have?

IEL: Spørgsmålet er, hvordan man klæder folk på til at kunne gå videre med at udvikle egen praksis. Så det handler ikke om, at de skal klædes på til *black boxen* eller *white cuben* eller *site specific*. Det handler om at kunne køre videre selvstændigt. De elever, vi leder efter, kunne være nogen, som har en sangpraksis, en koreografisk tilgang, eller nogen som bygger installationer, hvor de selv indgår. Det vigtigste spørgsmål er: Hvad skal der til for, at man er rede til at kunne udføre egen praksis og dermed potentielt undgå den identitetskrise, jeg havde, da jeg var færdig og ikke vidste, hvordan jeg skulle bruge de redskaber, jeg havde tilegnet mig.

ECA: Da jeg kom ud fra min danseuddannelse, vidste jeg overhovedet ikke, hvordan jeg skulle arbejde. Jeg kunne ikke underholde mig selv. Jeg var nødt til at have nogen, der gav mig en workshop.

MK: Et vigtigt element er at beskæftige sig indgående med begrebet performance. Her tænker jeg meget bredt: Hvordan bliver det brugt i det private erhvervsliv, hvordan bruges det på arbejdsmarkedet, hvordan bliver det indarbejdet i andre sammenhænge. Fx tales der om *high performance abilities* alle steder. Når jeg hører ordet performance udenfor en *straight up* kunstnerisk sammenhæng, så krymper det sig i mig, fordi det refererer til individets superproduktionskapacitet, som er virkelig ubehagelig.

Hvordan kunne en international dimension i en performanceuddannelse se ud?

MK: Det er vigtigt at få nogle folk ind udefra. Det sker på Scenekunsts-kolen, og det er med til at skabe et miljø. Og så handler det om at *mappe*, hvad det er for nogle uddannelser, der kan noget af det, vi gerne vil, så man kan etablere et samarbejde.

IEL: Det har haft stor betydning for mig at besøge nogle af de gallerier, teatre og steder, som har et særligt udtryk. Det har betydet, at når folk sagde Volksbühne, så vidste man, hvad det var. Også studieture og praktikker er vigtige.

ECA: Jeg tænker på, om uddannelsen skal være mere individuel i stedet for gruppebaseret, og om man kan søge ind som en duo. På musikonservatoriet er der meget stor valgfrihed i forhold til hvilke undervisere, eleverne gerne vil have, og de kan rejse ud til undervisere.

IEL: Jeg synes, det vil være et vildt statement, hvis man kunne søge ind som mere end et individ. Som duo eller trio. Eller som et individ med et kollektiv i ryggen. Det er så *straight white male-agtigt* den her forestilling om at komme som én person, der skal kunne favne alting, og alt skal handle om *mig* og *mit navn*. Jeg synes, det vil være fint, hvis man kan undgå ideen om at bære hele sit oeuvre i sig selv. Det ville så måske være den eneste uddannelse i verden, der ville være åben overfor den tanke.

Hvilken forskningsdimension er nødvendig i en specialiseret performanceuddannelse?

IEL: Det er blevet det helt store spørgsmål internationalt efter Bologna-processen. Det er et opgør med den magt, universitetet har haft i forhold til begrebet forskning. Mange oplever kunstnerisk forskning som et angreb på integriteten i forskning, og omvendt føler nogle kunstnere det som et overgreb, at de skal argumentere for deres praksis og bedrive kunstnerisk forskning.

MK: Det kunne være interessant, hvis man havde mod til at forestille sig en forskningspraksis, som hverken ligner den fra Kunstakademiet, universitetet, Scenekunsts-kolen eller noget andet sted. Hvis man satte sig ned og udviklede noget helt femte og ikke bare prøvede at kopiere det bedste fra andre steder. En helt ny måde at italesætte forskning og undervisning og det at gå i skole på.

IEL: Det handler om at udvikle en metode. Det, der er så svært, er, at det skal have en form for målbarhed, når det handler om uddannelse. Vi er i RISK i gang med at starte en blog, hvor vi opfordrer vores kollegaer til at italesætte deres praksis på en måde, som kan sættes op på bloggen, hvad end det er fotografier, collager, video eller skrift. Det er skabernes egen definition af, hvad det vil sige at dele deres praksis. Det giver en ide om, hvordan folk ville formidle deres praksis, hvis de havde frie hænder til at gøre det på deres egen måde. Hvis jeg havde helt frie hænder til at formidle det, jeg gør, så ville jeg sætte mig ned og skrive noget, fordi jeg er indoktrineret fra universitetet. Men indenfor mit felt, danseverdenen, synes folk, det er angstprovokerende at skrive; det er et stort tabu.

MK: Man kan sagtens grine ad Marina Abramovic Institute, og de underlige ting hun har gang i dér, men der er måske en pointe i at lægge en performanceuddannelse ude på landet, langt fra de store magtcentre og prøve at arbejde med mere animistiske metoder, der ikke er vokset ud af mange års oplysningsfilosofi.

IEL: Black Mountain College [college baseret på kunstneriske principper 1933-1957, red.] var et sted, hvor de, der kom og underviste, havde en praksis og en frygtløshed. Måske er det en god ide, at uddannelsen ligger ude på landet. Måske skal den ikke ligge på Scenekunsts-kolen, universitetet, Kunstakademiet eller en anden større institution, der allerede har en bestemt

profil. Måske skal det være sit eget sted.

MK: Kunstakademiet adskiller sig fra andre uddannelser ved, at der ikke er entydige forventninger til, hvad man skal lave, når man kommer ud. Billedkunsten har en lang tradition for at bryde med sin egen form. Det ser jeg ikke så meget i scenekunsten. Det er interessant at diskutere, hvad det er, der skal produceres, fordi performancebegrebet lægger op til, at der skal præsteres noget i sidste ende.

IEL: Hvor skulle *the final project* så foregå - i et teater eller i et galleri, eller skal kunstneren selv definere hvor og hvornår? Jeg har lige talt med den amerikanske performancekunstner Keith Hennessy, der er ved at skrive en Ph.d. Jeg spurgte ham, hvornår han er færdig. Og så sagde han: "Det ved jeg da ikke, jeg skal ikke være professor. Ph.d.'en er en del af mit kunstneriske virke." Måske skal der løsnes op for tidsrammerne for en performanceuddannelse.

MK: Jeg er meget inspireret af en klinik for sindslidende, der hed La Borde, hvor Félix Guattari [fransk psykoanalytiker og filosof, red.] arbejdede. En af deres praksisformer var at nedbryde hierarkiet mellem læger og det tekniske personale, dem der står for at gøre rent og lave mad. De gjorde hinandens arbejde i forskellige turnusser. Det skaber automatisk en nedbrydning af hierarkiet mellem læger og patienter. Måske kunne man overveje at kigge på nogle af de strukturelle ting i forhold til en performanceuddannelse. Hvordan kan man skabe en ny relation mellem studerende og undervisere, og behøver man at operere med sådan nogle begreber? Hvis man kobler en performanceuddannelse til en nuværende institution, så vil den institutions struktur være definerende. Det skal man overveje i forhold til hvilke studerende, man gerne vil tiltrække.

IEL: Der er også noget godt ved institutionen som en beskyttende ramme, hvor man ikke er fuldstændigt blotlagt. Jeg er inspireret af deufert&plischke [Berlin-based 'artistwin', red.], der inddrager de studerende i deres værker. De studerende får muligheden for at have en rolle som kollega. På den måde undgår man at reproducere ideen om det ene kunstnergeni, der ellers er i spil fra studiestart. Eller at professoren kommer ind og videregiver sin viden til de naive studerende. Vidensdeling den anden vej er meget vigtig.

Hvilke samarbejder vil være vigtige?

IEL: Som det er nu, er Scenekunstskolen og branchen separate størrelser. Alle har resurser, men de bliver sjældent sat i spil sammen. Det er ikke bæredygtigt. Der er for meget fokus på en realisering af den enkelte skoles projekt og dens positionering. Man må overveje fra starten hvilke samarbejdspartnere, der skal med. Hvis vi skal stå stærkere som felt i en tid, hvor støttekronerne er få, så bliver vi nødt til at gøre ting sammen. Det er vigtigt, at uddannelsen samarbejder med branchen.

MK: Men det er også vigtigt at være kritisk overfor de store kulturinstitutioner. Et eksempel er det der hedder Acción Gorilla, som er en lille organisationsplatform, jeg har lavet sammen med koreograf og danser Sara Gebran, der er uddannelsesansvarlig på koreografiuddannelsen på scenekunstskolen. Som udgangspunkt har vi ingen penge. Målet er at koble hendes institution med kunstakademiet, og det har vi gjort ved at invitere de studerende til at deltage i arrangementer på tværs af institutionerne.

IEL: Det er vigtigt, at strukturerne løsnes, så de studerende ikke skal igennem et kæmpe formaliseret system for at følge noget på en anden kunstnerisk uddannelse.

Hvordan kan man formulere opgaven for en performanceuddannelse?

IEL: Det handler om det kritiske blik på begrebet performance, og en politisk slagkraft, der ikke ligger under for de styrende forventninger til scenekunsten. En performanceuddannelse kan være med til at vende scenen og præsentere alternativer.

MK: Kritisk stillingtagen til hvad det vil sige at producere, og hvilke former for produktion det omkringliggende kulturliv tilbyder. Og i den anden ende af skalaen en kritisk tilgang og refleksion over egen praksis, og hvad det vil sige at være menneske. Det kunne være smukt, hvis en performanceuddannelse havde en indstråling på de nuværende uddannelser, så de får øjnene op for andre måder at repræsentere et menneske på en scene på.

IEL: Den nødvendige ændring kan kun komme nedefra. I vores miljø arbejder vi meget med at italesætte os selv i fondsansøgninger på en måde, så vi føler, det er sandfærdigt overfor det værk, vi er ved at udvikle. Spørgsmålet i ansøgningsteksten er: hvad sker der på scenen? Og det er et meget krævende spørgsmål, når man kun er i en researchfase. Så det handler om at skabe et selvværd fra bunden af.

Interview

Sille Dons Heltoft og Tanja Diers | Det frie felt

Sille Dons Heltoft og Tanja Diers

Scenograf og dramaturg.

Af Mette Tranholm og Sofie Lebech

Sille Dons Heltoft (SDH), scenograf. Uddannet ved Akademi for Scenekunst i Fredrikstad, Norge. Arbejder som scenograf med base i København, tidligere formand for Uafhængige Scenekunstnere.

Tanja Diers (TD), dramaturg. Uddannet Cand.mag. i Teatervidenskab fra Københavns Universitet. Arbejder som dramaturg på Sort/Hvid.

Interviewet fandt sted på Institut for Kunst og Kulturvidenskab, Københavns Universitet, d. 25.02.2015.

Hvordan vil I definere performance?

TD: Som en genre indenfor scenekunsten. En performer er en, der ikke kun ser sig selv som teoretiker og en, der ikke kun ser sig selv som en, der laver teater. Performance henviser til en form for *crossover*.

SDH: Som opfølgning på anbefalingerne i teaterrapporten *Veje til udvikling* nedsatte kulturministeren i 2012 et udvalg bestående af Rikke Juellund, Kitte Wagner, Søren Møller, Henrik Køhler, Peder Dahlgaard, Sverre Rødahl, Mads Thygesen og mig. Udvalget fik til opgave at udforme en *Udredning om de videregående uddannelser på scenekunstmrådet*. I udvalget lavede vi følgende definition af performance:

Ofte bruges betegnelsen *performance* for scenekunstformer, som også kunne kendetegnes ved andre betegnelser, fx eksperimenterende teater, fysisk teater, visuelt teater, live-art, nycirkus, postdramatisk

teater. Man benytter også betegnelsen *performance* for genreblandinger mellem scenekunstneriske genrer eller simpelthen nye scenekunstneriske former, der endnu ikke har fået genrebetegnelse. Mange elementer og greb udviklet i performancemiljøerne de sidste årtier er nu blevet etablerede elementer i scenekunsten generelt. Derfor er det vanskeligt at definere performance entydigt. Følgende kendetegner dog ofte en scenekunstperformance: Der tages typisk ikke udgangspunkt i et færdigt manuskript, og teksten er ikke omdrejningspunktet for alle de andre parametre, som derimod er ligestillede elementer i forestillingens samlede æstetik (det visuelle, det auditive osv.). Relationen mellem optrædende og publikum udfordres eller belyses ofte, eksempelvis gennem tilskuerinddragende og/eller intervenserende greb. Den/de medvirkende repræsenterer som oftest ikke *en anden*, men udfylder en scenisk funktion som *sig selv*.

TD: Det er vigtigt at diskutere, hvilke performancekunstnere vi vil have ud af en performanceuddannelse og ikke på forhånd definere, hvad det er for en type værker, de skal lave. Det skal de selv definere. Det vigtigste er, at der kommer selvstændige kunstnere ud, der bidrager til at sætte nye grænser og parametre for, hvad scenekunst kan være. En performanceuddannelse skulle gerne være arnested for kunstnere med nogle profiler, som vi ikke kender i dag. Nogen der kan kombinere et teoretisk og kunstnerisk fundament.

SDH: Performance er kendetegnet ved metode og proces. Derfor er det svært at beskrive

formen, fordi dét, der er markant anderledes, er metoden. En performancekunstner er en kunstner, som bevidst udvikler og arbejder med metode. Værket er dels et værk i sig selv og dels en del af kunstnerens udvikling. Desuden kan man pege på virkemidlerne. Der er to traditioner, som er opstået udenfor det dramatiske teater. Det ene er det fysiske, visuelle teater, og det andet er den konceptuelle kunst. Hvor førstnævnte især har handlet om det visuelle og æstetik, har den konceptuelle kunst handlet om ideen. Efterhånden er det hele blevet blandet sammen, og man benytter metoder fra begge kunstformer. Performancekunstnere har i dag et bredt kendskab. De benytter forskellige fremgangsmåder og henter det indholdsmæssige fra forskellige felter: et tema, et materiale, en krop. Det dramatiske teater henter det indholdsmæssige i dramaet og har et omdrejningspunkt dér, som performancekunsten ikke har. I uddannelsesøjemed er det vigtigt at have et bredt metodekendskab og en stor materialeboks samt en bevidsthed om egen metode og proces som definerende for værket.

TD: Kunstneren har en egen praksis, et livsværk, der hele tiden bygges videre på. Kunstneren har en for ham/hende specifik praksis, hvori en problemstilling kan undersøges og formidles. Problemstillingen kan ændre sig fra værk til værk, men det er behovet for at undersøge et spørgsmål eller fænomen, som kunstneren undrer sig over, der er udgangspunktet. Desuden er samarbejdet med andre vigtigt lige nu. Det handler om, hvilke typer af fællesskaber, man skaber kunst igennem. Den selvstændige kunstner forsøger at inkorporere en særlig form for kollektivitet i sin praksis, som ikke er den samme kollektivitet, som når man skaber mere traditionelt teater, hvor hver har en meget specifik fagbeskrivelse. Man kunne ønske, at en performanceuddannelse kunne være platform for at etablere nye kollektiver. På det klassiske Musikkonservatorium kan man fx

efter grund- og kandidatuddannelsen søge ind som ensemble eller kvartet.

Hvordan indgik performance i jeres uddannelse?

SDH: Vi arbejdede undersøgende og kritisk med undervisningstemaerne, uanset om det var materiale, teknik, filosofi eller opsætning. Virkemidlerne var entenigestillede eller også skiftede vægtningen alt efter undersøgelsens karakter. Det undersøgende betyder, at man engagerer sig i at kigge på det, man får præsenteret i undervisningen. At man undersøger, hvordan det virker, og hvad det kan bruges til frem for at få serveret en manual. Den traditionelle tilgang er en færdighedstræning, hvor man får metoden præsenteret: Her har du en termokande. Den bruger du sådan og sådan, og så er det det, den kan bruges til. Ved den undersøgende kritiske tilgang, får man termokanden præsenteret, men må selv finde ud af, hvordan den kan bruges i en kunstnerisk kontekst. Der var nogle workshops, hvor vi ikke havde defineret en metode, men bare forsøgte nogle ting som et åbent eksperiment. På andre workshops, italesatte vi, hvilke valg og skridt vi tog og på den måde formulerede vi virkemidler og metode i løbet af processen.

TD: På min uddannelse har performance været et analyseobjekt. Tilgangen var en tekstuel praksis, en sprogliggørelse af, hvad performance gør og kan. Det har været givende i forhold til at udvikle en stærk analytisk sans og skabe sin egen metode. Man er kreativ, selvom det er indenfor tekstens rammer. Der var et begrænset omfang af eksperiment. Jeg var deltager på et kursus, hvor der blev lavet lecture performances. Da jeg skrev speciale på det tidspunkt, var jeg ikke selv med til at lave dem. Men det var givende at observere de andre, at være stum dramaturg og overvære processerne. Det var virkelig at være på afstand: at beskue kanden og prøve at beskrive, men aldrig tage fat i den.

Hvilke elementer fra jeres uddannelse bruger I i dag?

TD: Jeg bruger tilegnelsen af et analyseapparat og udviklingen af et sprog, så man kan tale med andre, der skaber scenekunst.

SDH: Som scenograf bruger jeg færdighedstræningen med tegning, modeludvikling, visualiseringsværktøjer på computeren, modelbygning, materialekendskab og teknisk kunnen. Det er vigtigt at forstå, hvad det er for nogle apparater, man arbejder med, både lys, lyd, video og computer. For performerne bestod færdighedstræningen i forskellige former for krop og stemmetræning. Teoridelen (herunder filosofi, sociologi og performanceteori), og metodekendskab bruger jeg til konceptudvikling, ansøgningsarbejde og videreudvikling af egen kunstnerisk metode. Komposition bruger jeg til at begrebsliggøre det tidsmæssige aspekt af scenekunst. Projektarbejde på forskellige locations har givet mig en forståelse for kontekst og site specifik udfordringer. Egne projekter med vejledning har givet mig erfaring med projekt- og økonomistyring og formulering af kunstnerisk metode og mål. Et af mine ønsker til en performanceuddannelse er, at de studerende vil få et rum til at begrebsliggøre sammen, fordi mange elementer i performance er flygtige. Under min uddannelse manglede jeg diskussionen og muligheden for at skabe et fælles sprog, der inkorporerer både teori og praksis.

TD: Det *skal* være en del af uddannelsen. Pablo Llambias, rektor for forfatterskolen, har skabt et samarbejde, hvor dramatikere, forfattere og komponister mødes og giver hinanden feedback, fordi man analyserer, begrebsliggør og giver feedback meget forskelligt. Man bliver ikke en god kunstner, hvis man ikke lærer at forholde sig til feedback eller kritik på en konstruktiv måde.

Hvad vil de vigtigste uddannelseselementer være i en specialiseret performanceuddannelse?

SDH: Jeg synes, det er vigtigt, at der både kommer en grunduddannelse og en overbygning. Det centrale element i en performanceuddannelse bør være den bevidste udvikling og udforskning af egen kunstnerisk praksis. En grunduddannelse bør være en balanceret vekselvirkning mellem færdighedstræning, teori, metodeundersøgelser og selvstændigt vejledt projektarbejde. De behøver ikke nødvendigvis være opdelt på denne måde, men kan indgå i undervisningen på forskellig vis. Ved en overbygning bør der fokuseres på udvikling af egne kunstneriske metoder, fx gennem selvstændigt projektarbejde, teori og metodeundersøgelser.

TD: Jeg har tre ben: Et teoretisk ben. Et praktisk ben. Et formidlingsben. Det teoretiske handler om, at der er mulighed for en forskningsdel som på et universitet. Det praktiske handler om at have en relation til de udøvende kunstarter og et internationalt og dansk scenekunstmiljø. Det formidlingsmæssige handler om en forståelse for præsentationselementet, for PR, for hvordan man når ud til et publikum. Vores kunstuddannelser og vores universitetsuddannelser har en indbygget lukkethed om sig selv, som med performance og scenekunst ikke giver mening, fordi det er publikumsrettet. Vi bliver alle nødt til være dygtige facebook-brugere. Det er vigtigt at lære at arbejde på forskellige platforme og i forskellige medier, og jeg tror også, at det er dér, der ligger en mulighed for nyskabelse.

Hvordan forbinder man det at lære at være kritisk kunstner med læren om entreprenørskab?

TD: Hvis man har et emne, man undersøger, så overvejer man, hvordan det emne skal nå ud til nogen, så det ikke bare forbliver interessant for en selv som en intern kunstnerisk praksis.

Hvilke typer publikumsmøder har jeg lyst til skal være en del af værket? Kan jeg tænke pressevinkler? Det kan godt være, man ikke altid behøver at tænke pressevinkler, men man bliver nødt til at tænke på mødet med publikum og formidlingen. Man skal være bevidst om, hvordan ens kunst bliver formidlet til resten af verden mest hensigtsmæssigt.

SDH: Det er derfor, jeg har delt det praktiske i to ben: en metodeundersøgelse, det eksperimenterende og så en mere projektrettet, resultatorienteret del. Det er forskellige skridt i en proces. Man kan starte eksperimenterende, men på et tidspunkt skal man finde ud af, hvem det er man gerne vil nå, hvem det er, man vil i interaktion med eller kommunikere til.

Hvilke undervisningsformer burde være centrale i en specialiseret performanceuddannelse?

SDH: Vejledt undersøgende projektarbejde, selvstændigt og kollektivt. Det er afgørende at være i en skabende proces, hvor man kan have en dialog undervejs og diskutere de valg, man tager, og hvad det er, man vil kunstnerisk. Det handler om at blive bevidst om processen.

TD: Jeg synes, alle undervisningsformer er gode. Forelæsninger kan være givende, det samme kan gruppearbejde, klasseundervisning og pararbejde. Det kan være nyttigt at få vejledning eller feedback af både en teoretisk og en kunstnerisk underviser. De eksisterende skoler og universiteter har allerede gang i de rigtige undervisningsformer. De skal bare blandes lidt mere på de forskellige skoler. I forhold til en Bologna-struktur, tænker jeg, at en BA-uddannelse skal have mere redskabskarakter, og en kandidatuddannelse skal have flere individuelle projekter, mere *one-on-one* feedback og kritik, så man bliver mere og mere selvstændig. På grunduddannelsen er det vigtigt, at man kan afsøge, hvilke retninger man er interesseret i, så man kan

starte en specialisering, der fuldendes på kandidaten. Undervisningsformerne afhænger af underviseren. Når man har en kunstner inde, så laver de et forløb, der giver mening i forhold til den praksis, de har.

Hvordan kunne man formulere opgaven for en fremtidig specialiseret performanceuddannelse?

SDH: Målet er at uddanne skabende kunstnere. Opgaven kan formuleres som: at uddanne kunstnere der arbejder med og forsker i tid, rum, tilstedeværelse, kontekst og relationer gennem kunstnerisk praksis. Uddannelsens formål må være at tilbyde den studerende et rum for forskning og dygtiggørelse i brug af disse elementer til kunstnerisk produktion. Man skal overveje, om man vil tilbyde en uddannelse for performancekunstnere *på* eller *af* scenen, og om en sådan opdeling er relevant, og i hvor høj grad den studerende kan definere sin egen uddannelse. På min uddannelse var der en scenograflinje og en performancelinje, en linje for dem *af* scenen og dem *på* scenen. Fem år er kort tid. Tre år er ultrakort tid, så derfor mener jeg, at der er brug for at tage nogle valg og beslutte, hvad det er, vi vil fokusere på. Det kan være, at de studerende selv skal have lov til at vælge. Hvor mange har lyst til det ene og til det andet, hvor mange har lyst til at blande. Spørgsmålet er, om det skal være opdelt? Det betyder meget for mig, at jeg har været igennem Skolen for Scenekunst (Aarhus) og træning i moderne dans og derfor har en grundlæggende forståelse for bevægelse i rum. Men hvor meget det skal være en del af det forberedende, og hvor meget det skal være en del af selve uddannelsen, er en vægtning, som skal afgøres.

TD: Jeg synes ikke, at opdelingen skal være defineret på forhånd. Det har vi allerede skoler, der gør. Man kan sagtens være mere optaget af det teoretiske og så have nogle praksiselementer. Det er vigtigt, for det kan være en ny vej for scenekunst. Det betyder ikke,

at alle, der gerne vil lave scenografi, skal have stemmetræning. Der skal i højere grad være en pulje af undervisning, som kan udbydes. For mig handler det om at uddanne selvstændige kunstnere, der har en stærk individuel praksis og kan reflektere kritisk over deres egen praksis. Som både har – det lyder lidt forenklet – en stærk hjerne og en stærk krop. Med det mener jeg en stærk tankegang og en stærk evne til at omsætte den tankegang til noget konkret, om det så er med egen krop eller nogle brædder.

SDH: Må jeg kaste et ønske ind igen? Nu sker der en fusion af de danske scenekunstuddannelser – alt under én hat. Det er en stor pulje af uddannelser, der skal udbydes. Man kunne ønske, at der opstod nogle forskellige kompetencecentre rundt om i landet, og at den studerende selv kunne sammensætte en uddannelsesprofil. Bologna-systemet med ECTS-points giver den mulighed. Det kan give en diversitet, fordi alle studerende kan præge deres eget forløb.

Hvilke kompetencer ville det kræve af en uddannelsesinstitution, der skulle udbyde en sådan uddannelse?

SDH: Det vil kræve en bred vifte af specifikke kompetencer til undervisning og vejledning, samt resurser til individuelt projektarbejde. Uddannelsesinstitutionen bør kunne engagere mange, og skiftende, undervisere. Færdigheder og teori kan varetages af faste fagspecifikke undervisere, men materiale-, metode- og projektarbejde bør undervises af skiftende gæstelærere, aktive kunstnere, og vejledere efter studerendes valg ved selvstændige projekter.

Er der tale om kunstnerisk udviklingsvirksomhed (KUV) eller traditionel forskning?

SDH: Der er jo en slåskamp om forskningsbegrebet i Danmark. Jeg kan godt se fordelene ved KUV, hvor man kan forske kunstnerisk,

men jeg synes også, det er vigtigt, at der er noget forskning, der er formuleret, så det kan bruges i andre faggrupper. Der skal være begge dele. Det ville være frugtbart, at de studerende kan have et ben i hver lejr, hvor dem, der vil, kan tage den teoretiske retning, og dem, der vil, kan tage den kunstneriske vej. Og så kan man også lave det miks, der hedder: jeg laver noget kunstnerisk, og jeg kan formulere det, så jeg kan tage det ud af kunstverdenen. KUV har et potentiale, som er vigtigt, men man må ikke glemme, at man kan forske kunstnerisk og så få det ud som en anden viden. Jeg ville gerne have haft en anbefaling om formaliseret samarbejde mellem scenekunstuddannelserne og universiteterne i udredningen vedrørende de scenekunstneriske uddannelser. Det vandt desværre ikke genklang.

TD: Det er fint at tale om, at forskningen skal tage udgangspunkt i kunsten, men jeg synes, det er for uambitiøst kun at have KUV. Det er centralt, at der er undervisere tilknyttet, som har forskningsgrader, og som har en velbegrundet forskningspraksis. Samtidig skal vi have de bedste kunstnere til at komme og give redskaber og metodeinspiration på den kunstneriske del. Det handler jo ikke om at alle skal være fuldstændig hjemme i alt, hvad Foucault og Deleuze har skrevet. Det handler om, at man også skal kunne læse den type tekster og anvende dem i sin praksis.

Hvilke samarbejder ville en fremtidig specialiseret performanceuddannelse kræve - nationale såvel som internationale?

TD: Der skal være en fleksibilitet i uddannelsen, der gør, at man har mulighed for at rejse ud og lave udvekslinger for at studere eller få input. Lige nu giver de kunstneriske uddannelser ikke deres studerende samme muligheder, som vi på universitetet har gennem Erasmus. Det ville være oplagt at arbejde på samme måde.

Man henter udenlandske gæsteundervisere ind på de kunstneriske uddannelser.

TD: Jo, men på den måde ensretter man også, hvor jeg hellere vil decentralisere og strukturere det sådan, at den enkelte finder ud af, hvorfor han/hun skal til Australien og undersøge kænguruens hoppeteknik. Det handler om at styrke den enkeltes individuelle valg, og den nødvendighed som skal være i den udvikling af metode eller praksis, som de skal finde frem til gennem uddannelsen. Og eftersom vi ikke har en performanceuddannelse i Danmark, så er vi nødt til at se på forbilleder i Norge, Tyskland og andre steder. Danmark er så lille, og sproget er så smalt; derfor må vi huske at søge ud.

SDH: De uddannelser, der eksisterer i dag, er i høj grad baseret på faste lærere, der er ansat i årevis. Udover redskabs- og færdighedslære, så synes jeg ikke, at man kan have faste lærere. Man skal ud at finde nogen fra gang til gang.

TD: Det gode ved skabende kunstnere er, at de har en kunstnerisk praksis, som de hele tiden vil holde i gang, og på den måde kan man godt have nogle faste lærere tilknyttet i nogle år, men så tror jeg også, der skal ske en udskiftning.

SDH: Det er vigtigt, at den studerende kan sige, at når jeg laver det der projekt, vil jeg gerne have den vejleder, som man så kan hente ind. Hvis vi taler om hvilke resurser, kompetencer og erfaringer scenekunstuddannelserne i dag har, som kan bruges i en kommende performanceuddannelse så synes jeg, det er meget lidt. Men hvis man tager de andre kunstneriske og teoretiske uddannelser med, så synes jeg, vi har mange kompetencer i Danmark. De skal bare bruges, og det kræver, at man indgår i samarbejde med andre institutioner: Kunstakademiet, Musikkonservatoriet og universiteterne. Der er efterhånden mange, der har været i udlandet og tage en uddannelse, og som har en praksis herhjemme, som man også

kan gøre brug af. Men det internationale er stadig vigtigt, både i forhold til hvordan man strukturerer uddannelsen, og også i forhold til andre kompetencer og netværk.

TD: En performanceuddannelse ville have gavn af at have en scene tilknyttet, som er udadrettet, som præsenterer scenekunst hele tiden. At have en del af skolen, som er rettet mod en offentlig virkelighed. Nu er jeg på et teater, hvor man møder publikum hele tiden. Man kan diskutere, om det er et forstyrrende element, eller om det i virkeligheden er et givende element, at man hele tiden arbejder med at præsentere for et publikum. Som det er nu, bliver der ikke åbnet op på uddannelserne.

SDH: Jeg synes helt klart, at man skal ud og sætte sig selv i spil. Man kan gøre det på mange måder. Under vores uddannelse lavede vi nogle ting *site specific*. Vi havde også samarbejder dels med et kulturhus i Frederiksstad og dels med nogle scener i Oslo, hvor man præsenterede arbejder. Afgangsforestillingen blev, udover at blive vist på skolen, også præsenteret på teatret Black Box i Oslo. Der var også produktioner undervejs, som blev vist på skolen. De var åbne, og man annoncerede offentligt.

TD: Nogle ting skal være åbne, og nogle ting skal være lukkede. Det vigtige er, at man med det samme integrerer, at performance skal ud til et publikum.

Interview

Cecilie Ullerup Schmidt | Det frie felt

Interview med Cecilie Ullerup Schmidt

Performancekunstner og kurator.

Af Solveig Gade

Cecilie Ullerup Schmidt er performancekunstner og kurator, og fra 2011 til 2014 var hun ansat som fast underviser på BA-uddannelsen Dans, Kontekst, Koreografi, den ene af tre uddannelser på Inter-University Center for Dance i Berlin (HZT).

Interviewet fandt sted som et mail-interview i juni 2015.

Arbejder I med 'performance' på jeres uddannelses- skole, og hvad dækker det i så fald over?

Performance er ikke et begreb, vi eksplicit tilbyder i uddannelsesbeskrivelsen på BA'en i *Dans, Kontekst, Koreografi* i Berlin. Men når ordet "kontekst" står sammen med dansen og koreografien, så dækker det over en bevidsthed om, hvor man befinder sig som udøvende scenekunstner: ikke kun danse-, teater og performancehistorisk, men også hvad det vil sige at stå på en scene, performe at "være sig selv", arbejde med repræsentation i en kunstinstitution i dag, hvor kunstens begreber anvendes bredt om hverdagens performance og virksomheders koreografi¹. Min undervisning i "kontekst" på uddannelsen har haft to foki: henholdsvis *kropsteori* i kulturvidenskabeligt, sociologisk og filosofisk perspektiv, samt *kunstteori*, herunder transdisciplinaritet, performance-

og dansehistorie, dramaturgi og kuratorisk praksis. Under kunstteori analyseres aspekter af dramaturgi og kuratorisk praksis: kulturpolitisk positionering, markedsstrategiske tilgange, økonomiske og æstetiske forudsætninger, samt institutionskritik.

Hvad ville de vigtigste uddannelseselementer i dine øjne være i en specialiseret performance-uddannelse?

Først og fremmest synes jeg, vi skal spørge os selv i Danmark, hvilken performanceuddannelse vi vil udbyde i et *internationalt* perspektiv. Det kan ikke nytte noget, at vi kopierer Anvendt Teatervidenskab i Giessen som model, eller at vi trækker på de blandede kræfter, der tilfældigvis er i Danmark og for eksempel får et upræcis mix af billedkunsthappenings, moderne dans og nycirkus. For at kunne uddanne kunstnere til at arbejde nationalt og internationalt i den stadigvæk smalle genre "performance", skal vi efter min mening dels have en international uddannelse, der rekrutterer dygtige studerende fra hele verden med netværk hinsides Århus og København, og dels en specialiseret uddannelse indenfor performance – specialiseret ikke blot i performance, men også indenfor genren. Hvad skal en dansk performanceuddannelse kunne i forhold til *Dans, Kontekst, Koreografi* i Berlin, *Anvendt Kulturvidenskab* i Hildesheim, *Anvendt Teatervidenskab* i Giessen, *DOCH* i Stockholm og *DasArts* i Amsterdam? Hvorfor skal studerende søge hertil i stedet for til disse velrenommerede uddannelsessteder?

Det er vigtigt, at en performanceuddannelse tilbyder noget andet end de eksisterende danske kunstuddannelser. Den skal ikke

1) Se f.eks. se alt fra Richard Schechner over Judith Butler til Pines & Gilmore om hverdagens performance på gaden, mellem kønnene og på virksomheden. Bojana Cvejic skriver om begrebet "koreografi" i virksomheders analyse af medarbejdernes gøren, dvs. mere eller mindre manipulerede eller tilrettelagte bevægelser.

være i konkurrence med Kunstakademiets billedkunstskoler eller en Skuespiluddannelsen, men skal som sagt kunne noget helt andet. Jeg kunne for eksempel sagtens forestille mig, at man i Danmark kunne udvikle en uddannelse i performance, der havde særligt fokus på lydkunst og narrativer. Der er nogle dygtige folk omkring Third Ear og radio/podcastformater på DR. Og vi har en meget oplyst skrivepraksis omkring forfatterskolen, ligesom vi har en ambitiøs dramatikeruddannelse. Der findes dygtige danske lydkunstnere, til dels bosat i udlandet, som Jacob Kirkegaard, Pejk Malinowski og Juliana Hodkinson. Og der findes Sofie Lebech, der kan lave audiowalks, eller Olof Olson, der laver musikalsk brillante stand-up-lignende one-man-performances. Det ville skabe en helt særlig profil, hvis studerende fra en dansk performanceuddannelse dels leverer performancekunstnere, dels lydkunstnere, dels podcast/radioproducerende.

Det er naturligvis klart, at de alle skal have samme grundværktøjer, herunder stemmetræning, en fysisk praksis, tekniske skills i optagelser, komposition og redigering, samt ikke mindst *historie* og *teori*.

Samtidig ønsker jeg mig eksplicit en uddannelse i Danmark, der ikke skaber solister eller hierarkisk arbejdende kunstnere, men folk, der kan arbejde i grupper. Jeg holder af performancekunsten, når den agerer som social utopi og når arbejdsformen – den flade, kollektive – tematiseres i værket som mindste politiske model. Og kollektiver som Rimini Protokoll, She She Pop, Monster Truck og Showcase Beat Le Mot, der er uddannet i Giessen, er jo levende eksempler på at den kollektive praksis over tid skaber ganske særegne og nyskabende kunstneriske udtryk!

Jeg vil i samme ombæring gerne slå et slag for at vi får både en BA og en MA i performance i Danmark. Min erfaring er, at de studerende og institutionen opbygger deres kompetencer – dvs. en grundlæggende forskning – på BA niveau, imens MA niveauet producerer lokalt

forankrede, færdige kunstnere med individuelt udtryk. MA'er kan også komme ind med andre BA'er, der ikke nødvendigvis er eksplicit performancebaserede. I Berlin har nogle af de mest interessante koreografistuderende f.eks. en diplom i matematik, en færdig lægeuddannelse, en fortid som billedhugger eller et musikstudium som baggrund.

Jeg forestiller mig, at en BA skal være et bredere fundament i performancekunst – tænk på RUC, det her ville så være en 'performance-bas' – imens MA'en skal være specialiseret, f.eks. i lydperformance. Her skulle nye elever med andre BA'er i performance kunne støde til. Og de dansk- uddannede BA'er skulle ligeledes kunne specialisere sig i udlandet. Begge niveauer ville kunne befrugte hinanden og skabe et solidt, selvstændigt performance miljø, fremfor en duftnote i scenekunstmiljøet. Et solidt miljø kan profilere sig og konkurrere (diskursivt, kunstnerisk) på internationalt niveau.

... Og i forhold til det med den tredje cyklus, ph.d-niveau'et på kunstuddannelser: Jeg synes kunstnerisk udviklingsvirksomhed lugter for meget af lecture performance, hvilket jo ikke er opskriften på enhver refleksion over kunstnerisk praksis. Omvendt synes jeg at de tre år er en god mulighed for at kunstnere stadig kan arbejde langsomt og fordybet som før Bologna-aftalen, hvor folk både på kunstuddannelser og på universitetet studerede i 7-10 år.

Hvilke undervisningsformer burde være centrale i en specialiseret performance-uddannelse?

Jeg husker, at performancekunstneren Jörn J. Burmester i et interview sagde, at man ikke kan lave performancekunst uden at kende sin performancehistorie². Det vil jeg give ham ret

2) Et hovedpunkt i performancekunst er, ifølge Burmester "En bevidsthed om, hvad der allerede er gjort. Selvom nøgenhed og det at påføre sig selv smerte er vigtige erfaringer og en stor del af traditionen, så er det ikke længere

i: når spørgsmål om kroppens (re)præsentation, stemmens udsigelsesposition og subjektets tilbliven forhandles på scenen, må man være sig bevidst hvilke kampe, der allerede er påbegyndt og hvordan. Vi lever i en tid hvor forestillingen om det originale kunstnersubjekt er både arrogant, naivt og passé, og performancegenren står for mig for en tilgang, hvor man med ydmyghed skriver sig ind i en fælles historie om magtforhandling og emancipation. Hvem bliver hørt (på scenen)? Og hvem har midlerne til at give stemme til andre? Repræsentation er ikke en uskyldig affære – og det er performancekunsten bevidst om. Derfor er elementerne *historie og teori* fundamentet i en performanceuddannelse. Hvilke slægtskaber finder vi i litteratur-, kunst-, musik- og teaterhistorien? Performancehistorien har allerede sin egen kanon med Cage, Abramovic, Nitsch, Beuys etc. men der skal også kigges i arkiver, performancehistoriens præmisser skal undersøges: hvem har haft midlerne til at dokumentere sig selv ind i historien? Og hvilke strategier, tilgange og kunstnersubjekter er gået i glemmebogen?

Hvad teori angår, så starter pensum for mig i forholdet mellem kunst og politik: for mig er menneskeudstillinger i starten af det 20. århundrede, hvor folk fra stammesamfund i kolonierne blev sat i bur eller indhegninger til skue for det europæiske borgerskab, et tidligt eksempel på performere, der skal spille rollen som deres hverdags-selv – iscenesat af hvide mænd vel at mærke; et sært miks af dokumentarteater et århundrede før Rimini Protokoll og performances af Gintersdorfer Klaßen.

interessant som værk. Det er gjort. Og hvis man alligevel vælger at gøre det, så skal der være en bevidsthed om den tradition, man i så fald kommentere på.”

www.kunsten.nu/artikler/artikel.php?jorn+j+bu+rmeister+performer+stammtisch

Fysik og stemme, hvis man arbejder med sig selv som performer, skal også være på skemaet. Ikke alle performere er særlig fysiske – tænk for eksempel på Olof Olson eller Joachim Hamou, der arbejder diskursivt og musikalsk. Ikke desto mindre ser jeg den fysiske bevidstgørelse som fundamental for også at kunne ”ignorere” kroppens præsens på scenen. I Berlin har vi på *Dans, Kontekst, Koreografi* gode erfaringer med skiftende fysiske praksisser: yoga, aikido, body mind centering, stemmetræning, alexanderteknik, ballet, jodlen, Klein teknik osv. Hvis man ikke vil uddanne efter et bestemt kropsideal, er det oplagt at have variation i den fysiske praksis. På den måde, akkompagneret af en analyse af kropsidealernes historie, kan de studerende vælge kropslighed og stemmeføring i deres performances som præcise nuancer i deres komposition – herunder også den pseudoneutrale, halvt nonchalante, afslappede performer krop klædt i sneakers og jeans, der mumler hverdagsprog og performer ”sig selv”.

Hvilken viden og hvilke kompetencer ville det kræve af en uddannelsesinstitution, der skulle udbyde en sådan uddannelse?

En af de vigtigste erfaringer, jeg har taget med mig fra Inter-University of Dance i Berlin er at se uddannelsens kerneteam som en lille kuratorisk enhed, der inviterer gæsteundervisere. Frem for at have en bred, fast stab af kolleger kan dette team justeres fra år til år efter uddannelsen og de studerendes behov. Et typisk eksempel var, da vi under en BA-festival blev opmærksomme på, at mange studerende var begyndt at arbejde meget med deres stemme, men at deres niveau og kompetencer med stemmearbejde var meget ufacetteret i forhold til deres bevægelsesbevidsthed. Derpå reagerede vi i det efterfølgende semester med to forskellige former for stemmetræning, hhv. baseret på Alexanderteknik og Belcanto-metoden. At uddannelsens team kan reagere så akut kræver vågenhed i teamet og økonomisk fleksibilitet

i medarbejderstrukturen. På Inter-University of Dance går godt 60% af lønningerne til gæsteundervisere.

Det betyder ikke kun et stort budgetansvar hos underviserteamet, men også en kuratorisk horisont og agenda. Vi – i størstedelen af min tid på *Dans, Kontekst, Koreografi* var ”vi” Kattrin Deufert, Thomas Plischke, Britta Wirthmüller og undertegnede – havde en fest hvert semester med at spørge os selv og de studerende: hvad mangler der nu? De studerende gav os hvert semester fælles afstemte ønskelister med prioriteringer i kategorierne teori, praksis og workshop, og deres medbestemmelse blev synlig i undervisningsudbuddet. Hvad angår de undervisendes kvalifikationer i både team og blandt gæster var det ret tydeligt, at selvom vi værdsætter undervisere, der i deres virken spænder over teori og praksis, så blev de alligevel inviteret på baggrund af deres uddannelsesmæssige specialisering: et bagvedliggende ”håndværk” (som i skoling) som kunstner eller teoretiker.

Jeg foreslår altså et lille, vågent team til at lede en performanceuddannelse. Et team, der ikke skal dele undervisere med en masse andre afdelinger i en stor institution, men i stedet har autonomi gennem eget budget til internationale gæstelærere. Det skal samtidig være et team, der har antennerne ude og ved, når interessante kunstnere kommer til landet – eller til Sverige eller Hamborg: teamet sørger for at få alle gennemrejsende, relevante kapaciteter på besøg og hjælper samtidig gæsteundervisere med at vise deres værker på institutioner i landet, når de er på besøg. På den vis er det en pulserende, fleksibel struktur, der indretter sig efter uddannelsens udvikling og nødvendighed.

Artikel

Jette Lund | Overvejelser over terminologier og definitioner

Overvejelser over Terminologier og Definitioner

Af Jette Lund

Det følgende er en forkortet og lettere opdateret version af afsnittet "Terminologier" i materialesamlingen Overvejelser, udsendt af foreningen Uafhængige Scenekunstnere i 2011, redigeret af Anette Asp Christensen, Christine Fentz og Jette Lund (US 2011). Det er udbygget med et afsnit om terminologi kontra definition, set i forhold til anbefalingerne fra udredningen om de videregående uddannelser på scenekunstmrådet, som Kulturministeriet udgav i september 2013 (KUM 2013), og de efterfølgende diskussioner, som også ligger forud for dette særnummer af Peripeti. Indlægget er forfattet af Jette Lund og godkendt den øvrige redaktion bag Overvejelser.

Baggrund

I marts 2011 udsendte foreningen Uafhængige Scenekunstnere (US) *Overvejelser, en materialesamling om scenekunstens uddannelser i Danmark* med det formål at stimulere til aktuelle og nødvendige overvejelser om scenekunstens uddannelser.

Historisk set var baggrunden, at Kulturministeriets indstilling siden det såkaldte Ilfeldt-udvalgs betænkning i 1978 havde været, at behov for at uddanne til andre former for scenekunst end dem, som skuespilskolerne umiddelbart tilbød, skulle dækkes inden for de rammer, der var defineret med oprettelsen af Statens Teaterskole og de to skuespilleruddannelser i Aarhus og Odense.

Medens de statslige udbud af scenekunstudannelser i 1992 blev udvidet med Skolen for Moderne Dans, og i 2000 med Det Danske Musicalakademi, havde performancekunsten ikke nydt samme institutionelle anerkendelse.

To private initiativer, Nordisk Teaterskole

(1986-1999) og School of Stage Arts (1987-2008), blev begge nægtet SU-godkendelse og måtte dreje nøglen om – trods det at kvaliteten af deres uddannelser berettigede til en SU-godkendelse.

Den enkelte studerende har kunnet få SU til performerelaterede uddannelser uden for Danmark. Derudover var – og er – der kun Odin Teatret tilbage som egentlig 'institution', og så de kurser og symposier, som afholdes i regi af Statens Scenekunstscoles Efteruddannelse, Scenekunstens Udviklingscenter i Odsherred, samt – fx. – på Forsøgsstationen i København, Laboratoriet i Aarhus og andre private initiativer.

Der var mange grunde bag US' beslutning om udgivelsen. Helt aktuelt havde det af Kulturministeriet i 2009 nedsatte "tremandsudvalg" – Teaterudvalget – netop afgivet betænkning efter at have gennemgået teaterlandskabet med henblik på en længe tiltrængt revision af teaterlovgivningen. Heri blev der opfordret til også at undersøge scenekunstens uddannelser i Danmark, idet udvalget understregede det manglende udbud af scenekunstudannelser, bl.a. rettet mod det, man kaldte 'det udvidede teaterbegreb'. US' interesse var og er begrundet i, at langt størstedelen af foreningens medlemmer har efterspurgt sådanne uddannelser og fundet dem i de nu nedlagte uddannelser eller i udlandet.

Ligesom Teaterudvalget mente US ikke, at behovet for disse uddannelser kunne dækkes inden for de eksisterende teaterskole-rammer. Holdningen er, at en performancegrunduddannelse er en nødvendig investering for fremtidens scenekunst, skabt på dansk grund. Vi ønskede derfor at bidrage til og at

forsøge at opkvalificere diskussionen om en sådan uddannelse, dens forudsætninger og dens indhold, ved at samle materiale til et øjebliksbillede om de konkrete forhold, sådan som de opleves af nogle af de mennesker, som arbejder inden for dette 'udvidede teaterbegreb', og scenekunststudvalget valgte at bidrage hertil med et beskedent, men velkomment beløb.

Hvad skal barnet hedde?

Den første nødvendighed var for os at sætte et navn på denne nye uddannelse, at finde en brugbar terminologi, som kunne åbne diskussionen i stedet for at lægge den død i uvedkommende og nytteløse diskussioner. Fortidens synder spøjte – og spøger fortsat (?) i kulissen – og et af disse 'spøgelser' er terminologien.

Nordisk Teaterskoles (NT) daværende rektor Birgit Skou, skriver, at der på det tidspunkt i teaterhistorien, hvor NT blev etableret, var:

(...) opstået en teaterform, der blev benævnt som 'gruppeteater', 'moderne teater', 'eksperimenterende teater' eller 'fysisk teater' – barnet havde mange navne – og i Danmark blev udviklingen klart ført an af Odin Teatret. Teaterformen adskilte sig fra det såkaldte 'traditionelle teater', det 'etablerede teater' eller det 'litterære teater' – også dette kære barn har mange navne – ved både teknik, produktionsmåde, arbejdsområde og kunstnerisk vision.

Perioden, der strakte sig fra 60'erne over 70'erne og 80'erne, var præget af det opgør med traditionerne, som 68-generationen blev bærere af. Kunsten blev i vid udstrækning brugt som middel i en politisk kamp (...) man rettede skytset også imod 'finkulturen' – det traditionelle, litterære teater, der var etableret som form og sad på de statslige midler. Det førte til en polarisering, således at det såkaldte 'traditionelle teater' – finkulturen – kom til at

stå over for det såkaldte 'alternative teater' – det politiske. Der blev brugt meget krudt og kostbar tid på at tale forbi hinanden. Reelt var det en katastrofal fejl, eftersom ingen jo i virkeligheden kunne have monopol på at kalde sig traditionel, alternativ eller for den sags skyld etableret.

Vi ønskede at undgå denne polarisering og tog derfor Birgit Skous advarsel til efterretning. I stedet ville vi forsøge at sætte ord på forskelle.

At sætte ord på forskelle

Det, som også Teaterudvalget fæstnede sig ved, var, at man i vid udstrækning er gået væk fra teaterbegrebet, og nu taler om scenekunst. Begrebet 'scenekunst' er bredere end 'teater', og det indikerer for det første, at nye scenekunstneriske udtryk i dag kommer fra eller blander sig med udtryk fra dans, musik, billedkunst og nye medier, og for det andet, at scenekunsten ikke er bundet til teaterbygningen med dens traditioner og konventioner: 'Scenen' opstår netop dér, hvor en scenekunstner viser sin kunst for nogen.

Betegnelserne på de forskellige former for scenekunst er imidlertid ikke blevet færre i den tid, der er gået, siden NT blev startet. De scenekunstformer, som en ny uddannelse i Danmark vil skulle beskæftige sig med, benævnes med et væld af mere eller mindre ubestemmelige genrebetegnelser med meget forskellig oprindelse: Fysisk teater, visuelt teater, fysisk-visuelt teater, live-art, time-based art, konceptuelt teater, ligestillet dramaturgi, interaktiv- eller deltagerbaseret scenekunst, performance art, performance theatre, post-dramatisk teater. Eller på de skandinaviske sprog bare 'performance', som igen bærer et væld af forskelligartede betydninger i hvert enkelt land, og i engelsksproget kontekst kan blive direkte meningsløst.

Dette stadigt ekspanderende felt af genrebetegnelser trækker på tråde fra forskellige kunstneriske discipliner. Nogle af de nævnte genrebetegnelser er relateret til teater, dvs.

teater i betydningen som noget, der foregår på en teaterscene i en dertil indrettet bygning. Andre genrebetegnelser har deres rødder i de visuelle kunstformer.

Indledningsvis gik vi tilbage i teaterhistorien for at undersøge baggrunden for de begreber om scenekunst, som vi mente var i spil her.

Vi mener, det er vigtigt at belyse de historiske rødder og forudsætninger, som vi er mere eller mindre bevidste om. Derved kan man forhåbentlig undgå at opstille ufrugtbare modsætninger som dem, Birgit Skou beskrev.

Kunst- og kulturhistoriske rødder, en udflugt i teaterhistorien

Performancekunstens europæiske kunsthistoriske rødder finder vi i avantgarden fra 1800-tallets slutning og frem til 2. verdenskrig med bl.a. dadaisterne, futuristerne, surrealisterne og Bauhausbevægelsen som eksponenter. Men vi kan antage, at disse kulturhistoriske rødder går tilbage til tiden før det græske drama blev skabt – omkring 500 år før vor tidsregning.

Her finder vi professionelle artister, sangere, dansere, dukkespillere, og ikke-maskebærende skuespillere, som i det antikke Grækenland kaldtes 'mimere'. Masken var vigtig, fordi den bekræftede fiktionskontrakten – Dionysosteatrets skuespillere, som opførte dramateksterne, bar masker – og mimerne var foragtede, fordi de ikke bar masker, og man derfor ikke kunne vide, hvornår de talte sandt.

Vi må tro, at alle vestlige scenekunstformer grundlæggende har dette udgangspunkt til fælles. De europæiske teaterkonventioner, som går tilbage til renæssancen og barokken, tager imidlertid udgangspunkt i Antikkens litterære drama, som var blevet overleveret i skriftlig form og derfor kunne 'genopdages'. Det er en af grundene til at det i høj grad bliver dramaet som litterær form, man bygger videre på. Det er dramateksten, der betragtes som kunstværket, mens scenekunstnerens kunst – aktionerne i nuet – ikke har nogen 'blivende værdi'.

Foragten for skuespilleren, som 'lyver',

finder vi langt op i historien, og skellet mellem skabende (dramatiker) og udoøvende (optrædende) kunstner finder vi fortsat – selvom denne skelnen nu er under pres.

De ikke-litterære scenekunstformer – bortset fra kunstdansen, der historisk set finder sin oprindelse i hofkulturen – betragtes langt op i vor tid som gøgl eller underholdning, mens dramaet som litterær form betragtes som det egentlige teater.

Dramaet som form er i dag fortsat så dominerende, at dets konventioner af mange simpelthen identificeres med teater. Selv om ordet 'scenekunst' i dag er samlebetegnelse for teatrale udtryk, forstås en lang række begreber stadig på det dramatiske teaters præmisser – selv om også disse konventioner er under pres.

Diversitet eller salgsargument

Ligesom der bygges videre på dramaet, bygges der imidlertid også videre på mimernes kunst. Indenfor hver af disse to strenge er der stor diversitet, og op gennem historien er der også en stor professionel udveksling imellem formerne.

Diversiteten udkrystalliserer sig i, hvad vi kan kalde kunstarter, kunstformer, genrer og historisk bestemte '-ismer'. Tilsynekomsten af disse er dels udtryk for fagets og samfundets behov for at forstå og rumme diversiteten og behov for at benævne forskellige håndværksmæssige tilgange. Dels udtryk for, at kunstmarkedet ønsker nyheder, begreber og anderledes-heder, der understøtter salget. Disse to bestræbelser kan ikke altid forenes.

I forbindelse med diskussionen om grundlaget for en ny uddannelse er risikoen i det første tilfælde, at man stiller 'det man har' i opposition til 'noget nyt', mens man i det andet tilfælde får det til at se ud som om der er behov for mange nye uddannelser, som hver for sig er specifikt rettede mod et 'brand', og man kan frygte at dette vil tjene til at fastholde eller begrænse de studerende i nogle bestemte kunstneriske udtryk – en slags 'mesterlære'.

Scenekunstens arv og udvikling

Scenekunsten udvikler sig ikke efter en lige linje. Dens historie følger en krøllet vej med tilbagespring til tidligere tiders scenekunst, som tages op på nye grundlag og sættes ind i nye og af og til overraskende kontekster. Den inddrager andre landes og kulturers scenekunst, og den inddrager andre kunstarter som musik, sang, dans og billedkunst, lydkunst og lyskunst, såvel som moderne medier, fyrværkeri og gourmetmad. Også i det scenekunstlandskab, vi ser i dag, er der stor professionel udveksling mellem scenekunstnere med forskellig baggrund, og stor gensidig påvirkning.

I de mange udtryk, som vises på og udenfor de europæiske scener, kan det derfor være svært, grænsende til umuligt, at bruge en skelnen mellem 'litterært' og 'ikke-litterært'. Arvtagere efter 'det litterære' skaber i dag også forestillinger, hvor et fysisk visuelt udtryk prioriteres, og arvtagere efter det 'ikke-litterære' giver ikke nødvendigvis afkald på teksten som virkemiddel og udtryk. Scenekunsten af i dag skelner ikke nødvendigvis mellem disse tilgange.

Men alligevel er denne skelnen, som er vores arv fra det gamle Grækenland, renæssancen og den franske barok, fulgt med op igennem historien, indtil den sættes under pres af den førortalte 'avantgarde'.

Når de nye scenekunstformer myldrer frem og fremhæver væsentligheden af ideen, konceptet, konteksten, processen og publikumsrelationen, samtidig med at alle udtrykselementer ligestilles: Fysiske, visuelle, auditive, sprogligt/litterære, rumlige, relationelle og andre – så sættes tekstens position som styrende under pres. Når dette sker, udfordres også den hierarkiske arbejdsdeling, som har dannet sig omkring den konvention, der har baggrund i 'det litterære', og som har perfektioneret funktionerne i teatret til netop dette bestemte koncept.

Rent strukturelt kan man sige, at projektteatrene og de frie produktionsenheder opstår, fordi institutionsteatre med deres

fysiske, aftalemæssige og økonomiske forudsætninger har svært ved at optage nye og anderledes produktionsformer, som bryder med det koncept, de er perfektioneret til.

Også skuespilleruddannelserne, som vi kender dem i dag, er perfektioneret til netop denne 'litterære' konvention, sådan at det kan være svært at skelne mellem, hvad der er årsag, og hvad der er virkning.

Det er derfor vigtigt, at denne implicite værdisættelse af den litterære tekst som værende kunstværket, der er udgangspunkt for og styrende for processen, bliver trukket frem i lyset. Derved synliggøres også værdien af de traditioner, som bæres af denne konvention, og værdien af den undervisning, som gives i forlængelse heraf.

Men deraf følger så også, at den nye uddannelse, som vi ønsker, ikke kan beskrives alene ved en anderledes produktionsproces, eller som en særlig metode, der afgrænser og definerer sin genstand. Et fyldestgørende forsøg på at indkredse det særlige ved den uddannelse, vi mener, der er et behov for, vil bevæge sig på den anden side af udtryksmidler, genrer, faggrænser og konventioner.

Der er ikke brug for et brud med faglighed, metoder, opnåede erfaringer eller viden. Men der er brug for et brud med den traditionelt fastlåste opfattelse af faglighed, der ser scenekunstnerens faglighed som identisk med skuespillerens faglighed. En opfattelse, som i sit udgangspunkt reelt blot er udtryk for en konvention, som knytter sig til den problematik vi har beskrevet ovenfor.

Om nytten af at diskutere terminologi

I forbindelse med udgivelsen "Overvejelser" gjorde vi kort proces med de mange navne og valgte at benytte een gennemgående term. Vi valgte at kalde den uddannelse, vi efterlyste, for en *performance-uddannelse*. Den scenekunst, der skulle uddannes til, betegnede vi som *performancekunst*, og kunstneren kaldte vi *performancekunstner*.

Det valg, vi gjorde, løste et praktisk problem. Men det lå også i forlængelse af vores grundantagelse – underbygget af en lang række praktiske erfaringer, både fra DK og fra udlandet, og med en vis dækning i scenekunstens historie, som antydet her ovenfor – at det rent faktisk er eller vil være muligt at finde et samlende specifikt – et særkende – en ‘mindste betydningsbærende enhed’ – for alle disse tilsyneladende forskellige former og genrer, som indgår i begrebet ‘performancekunst’. Overskriften ”Hvad skal barnet hedde?” indikerer jo, at der – som vi forstår det – er tale om et barn – ikke om en hel børnehave.

De ord, man vælger til at beskrive en sag, farver opfattelsen af sagen – hvad enhver reklameforfatter eller spindoktor ved. Men det var ikke vores hensigt at skabe ‘newspeak’, og vi var ganske klare over, at vi ikke dermed løste problemet med at finde en dækkende og brugbar definition af hvad performancekunst så ‘er’; en definition, der adskiller sin genstand fra andre genstande indenfor dens område, og som kan bruges som udgangspunkt for en uddannelse.

Vi skrev:

Der synes derfor at være lang vej endnu, før vi med en vis afklarethed kan tale om den scenekunst, der er vores genstand, og som vi altså i denne udgivelse kalder ‘performancekunst’. Det står tilbage som en forskningsmæssig opgave at undersøge, om netop denne mangel på fast definition og præcis beskrivelse kan siges at være et særkende ved denne kunstform. Samtidigt med dette skal såvel teaterbegrebet som det nyere scenekunstabegreb forholde sig til implicite forståelser af et traditionelt teaterbegreb og dermed en række konventioner, som kan forekomme så indarbejdede, at de nærmest virker som naturlove.

Udredning om de videregående uddannelser på scenekunstmrådet.

Dette blev meget klart under arbejdet i det udvalg, nedsat af Kulturministeriet, som i september 2013 udsendte sin *Udredning om de videregående uddannelser på scenekunstmrådet*.

Her konkluderede man at ”Performancekunst er ikke en entydig scenekunstnerisk genre, der dækker over en veldefineret scenekunstnerisk aktivitet, men er snarere en pragmatisk fællesbetegnelse, som samler forskelligartede scenekunstneriske former om en central kerne”.

Man supplerede dette statement med en forklarende tekst, som beskrev, hvordan performancebegrebet blev brugt i praksis, fx i forbindelse med scenekunstudvalgets arbejde. Her blev de mange forskellige (genre) betegnelser igen opregnet, og man konstaterede at ”Mange elementer og greb udviklet i performancemiljøerne er nu blevet etablerede elementer i scenekunsten generelt. Derfor er det vanskeligt at definere performance entydigt”.

Endelig kunne man dog enes om følgende, som ”ofte [kendetegner] en scenekunstperformance”:

Der tages typisk ikke udgangspunkt i et færdigt manuskript, og teksten er ikke omdrejningspunktet for alle de andre parametre, som derimod er ligestillede elementer i forestillingens samlede æstetik, (det visuelle, det auditive osv.) Relationen mellem optrædende og publikum udfordres eller belyses ofte, eksempelvis gennem tilskuerinddragende og/eller intervenierende greb. Den/de medvirkende repræsenterer som oftest ikke ‘en anden’, men udfylder en scenisk funktion som ‘sig selv’.

Udvalgets flertal valgte at anbefale en performanceuddannelse som en overbygning, mens US’ repræsentant fastholdt nødvendigheden af en grunduddannelse.

Hvordan kommer vi videre?

Det er uimodsagt, at performancekunsten inddrager en lang række andre kunstarter, -former og genrer, at den er en 'samlebetegnelse' i forhold til en mængde andre betegnelser, at den er 'tværæstetisk' og bryder med traditionelle opdelinger mellem optrædende og publikum osv., osv.

Performancekunsten modsætter sig altså en kategorisering i forhold til de kendte opdelinger inden for kunstarterne.

Men deraf følger, at der ofte fokuseres mere på forskelligheden end på det, som disse forskelligartede værker kunne have til fælles, og måske er det også grunden til, at de eksisterende uddannelser ikke mener, det er muligt at undervise i performancekunst som sådan.

Idet performancekunst ses som en 'blanding' – en collage eller assemblage af (kendte) kunstarter og -former, så vil man vælge at fortsætte med at undervise (til perfektion) i disse kendte former, og lade interesserede kunstnere, som vil arbejde inden for performancefeltet, få mulighed for en overbygning ovenpå deres traditionelle faguddannelse.

Man frakender altså performancekunsten en særlig, egen faglighed, som kan formidles. Mens det klassiske drama allerede med Aristoteles fik klarlagt sin 'specificitet' – sin 'mindste betydningsbærende enhed', nemlig at der "fortælles med hjælp af handlende personers handlinger", så mangler en tilsvarende klarhed, når det gælder performancekunsten.

Dramaet tematiserer de handlende personer i hverdagens samfundsmæssige rollespil. Men dagliglivets performance har også en anden fremtrædelsesform i et spil med skiftende subjekt/objekt- forbindelser mellem individet og den omgivende virkelighed. Dette spil mellem 'den opfattende' og 'det opfattede' beskriver Erika Fischer-Lichte således [oversættelse JL]:

"Subjekt' og 'objekt' danner ikke længere en modsætning, men markerer

udelukkende forskellige tilstande eller positioner for 'den opfattende' og 'det opfattede', som efterfølger hinanden og som også i en vis grad kan indtages af begge samtidigt. Dette kan også være tilfældet i den hverdagslige erkendelsesproces; vi gør os det imidlertid først bevidst gennem den opmærksomhed, hvormed vi følger opførelsen." (Fischer-Lichte 2004, s. 301).

Hvis man som Schechner ser teater og performancekunst som et kontinuum, som [oversættelse JL] "rækker fra dyrs (inklusive menneskers) ritualisering, over hverdagslivets performative former og professionelle roller til (...) teater, ceremonier og storslåede performances" (Schechner 2003), får man ikke fat i disse sammenhænge.

Når RoseLee Goldberg fremhæver [oversættelse JL], at "performance finder sit materiale ved at trække frit på et ubegrænset antal af discipliner og medier; litteratur, poesi, teater, musik, dans, arkitektur og billedkunst, ligesom video, film, slides og fortælling og tager dem i brug på enhver tænkelig måde", og at "enhver mere præcis eller medgørlig definition end den, at det er *live art by artists*, i sig selv umiddelbart ville negere selve performance's mulighed", så ser hun denne definitionens umulighed som et særkende for kunstformen (Goldberg 1999, s. 9). Herved overser man, at performancekunstneren netop kan tage et hvilket som helst materiale som sit "spillemateriale", og lade det indgå i erkendende, skiftende subjekt/objekt-forbindelser og -relationer.

Det må også noteres, at mens de øvrige kunstarter og -former indenfor den dramatiske kunst hovedsagelig bliver brugt som illustrative hjælpemidler i dramaets tjeneste, så vil de kunstarter og -former, som indgår i performancekunsten ofte ændre karakter.

Man kan sige, at idet performancekunstneren ('den opfattende') indgår i skiftende subjekt/objekt-forbindelser med sit spillemateriale ('det

opfattede'), skaber hver forestilling sit eget 'sprog'. Performancekunsten har altså ikke som det dramatiske teater sit eget særlige sprog, men har selve sprogskabelsen til fælles¹.

Derfor er der nu behov for at omtænke den måde, vi forsøger at definere performancekunsten på, og undersøge, om den 'forskellighed', som vi er enige om er evident, virkelig kan anses som det egentlige særkende for performancekunsten, med den konsekvens at en definition per se er umulig, eller om 'forskelligheden' – herunder det ikke-hierarkiske, det konceptuelle og det tværfæstetiske – ikke snarere kan ses som funktioner af det egentlige særkende, som indtil nu har været "skjult" eller ikke anerkendt, nemlig performancekunstnerens arbejde med de skiftende subjekt/objekt-forbindelser eller -relationer.

Disse diskussioner er nødvendige for at skabe et stærkt grundlag, hvorfra alle scenekunstformer kan udfolde sig – og samarbejde i deres forskellighed.

Det er disse ligheder og forskelle, som begrunder og definerer scenekunsts skolerne i forhold til det talent, som den enkelte skole efterspørger og uddanner. Det begrunder og definerer deres forskellige optagelseskriterier og undervisningsplaner, deres funktion og det produkt, de leverer – præcis som det sker med ballet og moderne dans og med klassisk og rytmisk musik.

Med 'produkt' menes ikke alene de scenekunstnere, der uddannes, men også viden om former og arbejdsmetoder og terminologier, som modsvarer det indhold, der skal formidles, samt teoridannelser og teoriudviklinger, alt det, som vil opkvalificere såvel den faglige som den offentlige debat om de nye scenekunstformer –

og afmontere fordommene på begge sider.

Scenekunsten kan skabe en uendelighed af nye 'sprog', hvormed vores komplekse virkelighed kan beskrives. Navigationen i og aflæsningen af disse skiftende og omskiftelige forbindelser og relationer er måske det brændstof, som leverer fascinationen og spændingen og dermed gør scenekunsten relevant og interessant for tilskuerne i dag.

Alt dette er sådan set ikke nyt. Men at vi taler om det, i stedet for at omgås det som fisken omgås med vandet, det er det 'nye'. Den ændrede bevidsthed om, hvad scenekunst er og kan være, og at uddanne til det, er dét som gør forskellen.

Litteratur

Asp Christensen, Anette, Christine Fentz & Jette Lund (red.). 2011. *Overvejelser, en materialesamling om scenekunstens uddannelser i Danmark*. København: Foreningen Uafhængige Scenekunstnere.

Fischer-Lichte, Erika. 2004. *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Goldberg, Roselee. 1990. *Performance Art: from Futurism to the Present*. London: Thames and Hudson.

Kulturministeriet. 2013. *Udredning om de videregående uddannelser på scenekunstmrådet*.

Lund, Jette. 2010. Another Kind of Theatre: Contemporary Performing Arts between the Exhibition and the Stage – and the Question of Education. In: Carsten Friberg, Rose Parekh-Gaihede, with Bruce Barton (eds.). *At the Intersection Between Art and Research*. Sverige, Finland, Danmark: NSU Press.

Schechner, Richard. 2003. *Performance Studies: An Introduction*. London and New York: Routledge.

1) For yderligere uddykning af temaet i dette afsnit, se Jette Lund: "Another Kind of Theatre" i antologien "At the Intersection Between Art and Research"/Carsten Friberg og Rose Parekh-Gaihede, with Bruce Barton, NSU Press 2010)

Jette Lund

f. 1937, arkitekt, 1995 cand. phil. fra Københavns Universitet, Teatervidenskab.

Dramaturg, instruktør, underviser, bl.a.
ved Dukkemagergrunduddannelsen i
Hanstholm 1996-2000.

Medredaktør på *Rå Hvidbog*, Uafhængige
Scenekunstnere, 2010. Redaktør på Åben
Scene København for Scenekunstnere
uden Scene, 2010. Oversættelse af Gyula
Molnar "Objektteater" for Scenekunstens
Udviklingscenter, 2011. Se i øvrigt www.jettelund.dk.

Artikel

Thomas Rosendal Nielsen og Karen Vedel |
Performanceuddannelse i Danmark?

Performanceuddannelse i Danmark?

Muligheder og udfordringer

Af Thomas Rosendal Nielsen og Karen Vedel

Vi har spurgt en række nøglepersoner i uddannelsesfeltet for scenekunst og en række udøvende performance-kunstnere og dramaturger om deres syn på performanceuddannelse i Danmark her i begyndelsen af det 21. århundrede.

Der er ikke nogen enighed om, hvad performance er, om der overhovedet skal være en decideret performance-uddannelse, hvem der i så fald skulle stå for den, hvad uddannelsesmodellen skulle være, og hvad de mest centrale elementer skulle være. Til gengæld udfolder interviewene et mangfoldigt og fagligt funderet ide- og ressourcekatalog og en udtalt vilje til at mødes på tværs af traditionelle skillelinjer for at give morgendagens kunst de bedste vilkår i form af engagerede, dygtige og reflekterende kunstnere.

I denne artikel vil vi prøve at trække nogle af de gennemgående linjer op. Hensigten er ikke at vurdere, hvad der vil være den mest rigtige eller forsonlige løsningsmodel. I stedet forsøger vi ud fra interviewene at spidsformulere de udfordringer og spørgsmål, som man må forsøge at håndtere, hvis man vil lave en performanceuddannelse i Danmark.

Vi diskuterer muligheder og udfordringer på tre niveauer. For det første kan indholdet i en performance-uddannelse meget vanskeligt overvejes uden at tage højde for, hvilken overordnet uddannelsesmodel man vælger på den nye nationale scenekunstscole. For det andet indebærer performancekunsten og det at uddanne kunstnere i det hele taget en række paradoksale hensyn, der skal omsættes til produktive problemstillinger i den løbende udvikling af både kunstnere og uddannelser – fx nødvendigheden af at overlevere og overskride

kunstneriske traditioner, eller nødvendigheden af at specialisere sig til et ubekendt fremtidigt arbejdsmarked. For det tredje er der så selve indholdsspørgsmålet, hvor der kan iagttages en nogenlunde bred konsensus om, hvad der kunne være godt at have med, men vanskeligheden ligger i at beslutte, hvilke bærende idéer der skal styre fravalg, prioritering og systematisering af indholdet. I det følgende analyserer og kontekstualiserer vi interviewene for at give et bud på, hvad der er på spil på de tre niveauer.

Uddannelsesmodellen

Spørgsmålet om hvilken overordnet uddannelsesmodel den nye skole vælger, er underlagt både national og international uddannelsespolitik, organisatoriske valg, geografiske forhold og en række forskellige faginteresser. Samspillet mellem disse forhold indsnævrer spillerummet og rejser samtidig en række åbne spørgsmål om, hvordan den nye scenekunstscole skal genopfinde den danske teateruddannelsestradition i en ny fusioneret og 'bolognificeret' form. I det, der vedrører performanceuddannelse, kredser diskussionen særligt om: (1) hvorvidt det giver mening i dag at gøre performance til *overskriften* over en specialiseret uddannelse, (2) hvorvidt en eventuel performanceuddannelse skal være en *grunduddannelse* eller en *overbygningsuddannelse*, (3) i hvilket omfang en performanceuddannelse må tilnærme sig et mere *akademisk vidensgrundlag*. Alle tre spørgsmål afhænger af den overordnede uddannelsestænkning på scenekunstens område og må derfor ses i lyset af den særlige historiske situation, vi befinder os i netop nu,

hvor de seks skoler er blevet samlet i én (se i øvrigt Kuhlmann og Andreassen).

Det er ingen hemmelighed, at de seks skoler bygger på forskellige tankegange og værdier: Mesterlæretraditionen, der dominerede før 1960'erne, hvor de store teatre uddannede deres egne skuespillere, lægger vægt på opøvelse af reel erhvervs erfaring gennem læretid på teatret. Den har delvist været videreført på teaterskolerne i Odense og Aarhus, der indtil for nyligt (Odense indtil 2010, Aarhus indtil 2015) blev drevet i direkte tilknytning til de respektive landsdelsscener. Akademi-modellen, som herefter blev den fremherskende, indebærer et mere omfattende skoleforløb, hvor fokus traditionelt har ligget på samspillet i ensembler og funktionsopdelte produktionshold.

Overordnet set er der i dag tale om en overgang fra teaterakademiernes professionsskoler til en model, der i stedet bygger på en angloamerikansk universitetsstruktur. Den universitære 3+2 struktur, der følger med Bologna-konventionen, lægger bl.a. vægt på international mobilitet og muligheden for individuel specialisering i retning af et omskifteligt arbejdsmarked. Under overskrifter som *kunstnerisk udviklingsvirksomhed* eller *practice as research* og i forskellige projektfomater, genopfindes desuden teatrets laborietradition med dens understregning af kunstneren som fornyer af teatrets kunst og viden (se Kuhlmann).

Den mest iøjnefaldende forskel mellem den gamle og den nye model er den øgede individuelle specialisering og det krav om refleksion, som det indebærer. Det afkræver nogle ledelsesvalg i forhold til, hvordan den enkelte studerendes valgfrihed rammesættes. I det ene yderpunkt kan man forestille sig en vifte af skarpt profilerede uddannelser, hvor skolen begrænser den studerendes valgfrihed, men til gengæld sikrer progression og sammenhæng i samlede forløb. I det andet yderpunkt får den enkelte mulighed for at sammensætte sin helt individuelle scenekunstner-uddannelse ud fra

et bredt udbud af valgfag, som hun måske endda selv har indflydelse på.

Imellem disse yderpunkter kan man tænke sig en tredje mulighed, hvor uddannelsen består af større eller mindre samlede dele, og det er givetvis i den horisont, at de ovenfor nævnte spørgsmål rejser sig: vil performance være en meningsfuld overskrift for en uddannelsespakke eller skulle man i stedet kalde det fx koreografisk praksis, konceptuel scenekunst eller 'fysisk teater'? Hvilket omfang skulle sådan en 'pakke' have; hvor på uddannelsen skulle den ligge? Og hvilken form for vidensgrundlag i form af træning, refleksion og teoretisk praksis afkræver det?

Måske er det vigtigt at understrege, at det, der skal vælges, ikke så meget er en model, som en kurs. Det bliver formentlig den nye skoles velsignelse og forbandelse, at uddannelsesprogrammernes sammensætning og indhold sættes i vedvarende bevægelse. Snarere end en omlægning til en ny tilstand, er det en omlægning til konstant forandring. Men hvilke værdier skal så sætte kursen? Individuel specialisering eller holdkultur? Differentiering eller standardisering? Sikring af kunstuddannelsernes autonomi eller større orientering mod omverdenen? Overdragelse eller overskridelse af den kunstneriske arv? "Både og selvfølgelig!" Selvfølgelig, både og. Blot gives der næppe en neutral middelev. Der vil til hver en tid være tendenser i den ene eller den anden retning, som man kan forstærke eller modvirke under hensyntagen til et mere langsigtet perspektiv. Spørgsmålet er, hvordan disse ofte modstridende pejlemærker angiver nogle konkrete og specifikke udfordringer, som en eventuel ny performanceuddannelse (og scenekunstuddannelse i det hele taget) løbende må forhandle.

Handlepositioner

Analysen fokuserer i det følgende på tre forbundne parametre for en performance-uddannelse, nemlig den grundlæggende

forståelse af performance, de faglige ressourcer, som uddannelsen skal trække på, og undervisningens karakter. Synspunkterne på disse parametre knytter an til udtalte såvel som uudtalte forestillinger om den omverden, det betragtes som relevant at forholde sig til. Det være sig sammenhængen med et større scenekunsthelt, et samlet kunstfelt, eller samfundet som sådan. Tilsammen tegner de konturerne af nogle af de faglige udfordringer, som opleves aktuelle ved overgangen til en ny uddannelsesstruktur og den mulige etablering af en performanceuddannelse.

De begreber, hvormed disse udfordringer og muligheder beskrives, kan overordnet set sammenfattes i en række komplementære *handlepositioner*: en *korrigerende*, en *oppositionel*, en *instrumentel* og en *paradigmatisk*. Uagtet at positionerne trækker i forskellige retninger, skal det understreges, at de ikke behøver at udelukke hinanden.

Den *korrigerende handleposition* udgår fra en opfattelse af, at der i viften af eksisterende uddannelsesstilbud er et hul, når det gælder performance. Oprettelsen af en performanceuddannelse kan i forlængelse heraf opfattes som en korrigerende handling, der vil rette op på en mangel. Denne position forudsætter en grundlæggende forståelse af performance som en særlig genre eller et særligt kunstfelt. Det er desuden en nærliggende følgeslutning, at de enkelte uddannelser i den nye, samlede scenekunsthule gensidigt fremover skal supplere hinanden. At uddannelserne så at sige får hver deres profil, som udvikles på baggrund af de eksisterende og evt. nye specialiseringer. En indlysende udfordring bliver med dette afsat at indkredse i mere præcise termer, hvad der menes med performance som genre/kunstfelt samt at afklare, hvor en sådan uddannelse evt. skal placeres.

Set ud fra den *oppositionelle handleposition* er performance kendetegnet ved evnen til og fordringen om at overskride genre-mæssige såvel

som institutionelle begrænsninger. Der er tale om en slags indbygget oppositionel kraft, et 'overskridelsesmoment', der til enhver tid går imod strømmen og forbindes med et ønske om at transcendere teatrets repræsentationsmåder. Anskuet fra dette synspunkt udgør performance en kritisk og nødvendig dimension af adskillige af de eksisterende uddannelser, som med fordel vil kunne blive uddybet i den nye struktur. Spørgsmålet, der trænger sig på i forlængelse af denne position er, om det overhovedet er nødvendigt at oprette en ny uddannelse? Udfordringen vil, hvis svaret er negativt, ligge i en nærmere bestemmelse af, hvilke særlige tilgange, og praktisk/teoretiske redskaber, det vil være relevant at udvikle og evt. konsolidere i en eller flere af de eksisterende skoler.

Den tredje position, her kaldet *den instrumentelle*, bygger på en forståelse af performance og det performative som en særlig kompetence eller tilgang til kunstnerisk skabende virksomhed. Opøvelsen af denne kompetence fordrer en uddannelse, der understøtter den studerendes evne til at analysere og interagere med sin omverden gennem sin kunst. Målet såvel som udfordringen er her opbygningen af en refleksiv og kritisk praksis, som forholder sig til sin samtid som et materiale, der hele tiden kan iscenesættes på nye måder. Denne position er instrumentel, fordi den ser 'det performative' som en tilgang, der kan tilegnes mange forskellige formål; i sin mest inkluderende udgave også praksisformer (politiske aktioner, formidlingsprojekter, oplevelsesdesigns mm.), der ikke opfattes som kunst i mere snæver forstand.

Endelig aftegner der sig en fjerde position, som udgår fra ideen om, at vi har bevæget os ind i et *nyt kulturelt paradigme*, hvor det ikke længere giver mening at tage udgangspunkt i institutionelt adskilte kunstarter såsom 'musik', 'billedkunst', 'litteratur' og 'teater'. Scenekunstudannelserne må derfor mere grundlæggende omstille sig til en performance-kultur, hvori repræsentationsteatret i teorien

har udspillet sin rolle. Denne position breder forståelsen af det performative ud til at dække et uhomogent, samlet kunstfelt, hvor kunsten ofte skabes i relationen mellem kunstnere og deres publikum, og kan udvides så meget, at det indbefatter et generelt oplevelses- og handlingsfelt, hvori medieprodukter, organisatoriske processer og en mangfoldighed af kulturelle praksisformer i tiltagende grad må forstås som 'performance'. Heraf følger, at en uddannelse må sigte på at opøve kunstnerens evne til at navigere i komplekse samspil med ikke-kunstnere.

Dilemmaer

Hvad angår de faglige ressourcer antyder enkelte en frygt for, at en ny uddannelse vil komme til at lukke sig om sig selv og en meget snæver performeretning. I forlængelse heraf peges på vigtigheden af at rekvirere undervisere fra andre uddannelses- og kunstinstitutioner. Andre deler ikke denne frygt, men giver udtryk for, at de nødvendige kompetencer allerede er til stede på skolerne, enten i lærerstaben eller i kraft af etablerede samarbejder på tværs af kunstinstitutioner og netværk i ind- og udland. Det vil med rimelighed kunne forventes, at der i faglig henseende vil skulle trækkes på en blanding af lokale og udefrakommende kræfter.

Respondenterne er grundlæggende enige om, at hvis det skal give mening at lave en performance-uddannelse, så skal den indebære en eller anden form for tværfaglighed, evt. også ud over scenekunsts skolens rammer. Forståelsen af dette begreb nuanceres imidlertid på forskellig vis. Hvor tværfaglighed af nogle opfattes som muligheden for at tilgå forskellige enkeltdiscipliner i løbet af uddannelsen, understreger andre, at målet fra første færd må være udviklingen af en hybrid faglighed hos den enkelte studerende, mens atter andre taler om tværfaglighed som en vedvarende forhandling mellem forskellige vidensfelter. De forskellige opfattelser kan, med lige stor gyldighed, bruges som argument for at en performance-

uddannelse skal ligge på kandidatniveau, hvor studerende vil møde hinanden med forskellige faglige forudsætninger, og på bachelorniveau, hvor de studerende endnu ikke har lukket sig for meget om en bestemt faglighed eller et bestemt teatersyn.

Et andet fælles træk gælder genovervejelsen af forholdet mellem individorienteret overfor holdindrettet undervisning. Selvom udviklingen af den enkelte studerendes potentiale og bevidsthed om samme fortsat opfattes som centralt for de scenekunstneriske uddannelser, er det ikke længere underforstået, at undervisningen bedst finder sted én til én (lærer til studerende). Der er i flere af interviewene en udtalt opmærksomhed på, at udvikling ligeså vel kan finde sted i større læringsfællesskaber og kollaborative strukturer, det være sig projektforbund eller fælles undersøgelser. En sådan tilgang fordrer undervisere, som forstår, at fagene er i bevægelse og desuden er villige til at eksperimentere med formen; de skal have 'udviklingskompetence' som det siges et sted.

Sammenholdt med ensemble-traditionen afspejler det kollektivbegreb, der er på spil her, en opblødning af tidligere tiders vedtagne hierarkier i såvel de scenekunstneriske uddannelser som det professionelle fagfelt. I takt med at *devising* i stigende grad anerkendes som en legitim tilgang til skabelsen af en forestilling, der måske tidligere blev konciperet af instruktøren alene eller i samarbejde med en dramaturg, sker der en opblødning af grænserne mellem skabende og fortolkende kunstnere. Heraf følger væsentlige ændringer i opfattelsen af, hvad der uddannes til, som desuden må ses i sammenhæng med ændringer i produktionsstrukturer og scenekunstneres i stigende grad prækære position på arbejdsmarkedet. Ny-uddannede kunstnere ser i langt højere grad end tidligere sig selv som kulturelle entreprenører, der både er i stand til at tilpasse sig og påvirke arbejdsmarkedets krav (se Obling Høeg).

Uddannelsens indhold

På den indholdsmæssige side tilvejebringer interviewene et betragteligt idekatalog, hvor der er en del, der trods alt går igen: Kollektive, devisede projekter og laboratorielignende formater, som udfoldes i tilknytning til teoretiske studier, refleksionsopgaver og forskellige former for træning og udvikling af tekniske færdigheder.

Nogle sætter konkrete overskrifter på forslag til indhold: mere traditionelle kunstorienterede teorifag såsom kunsthistorie, kunstkritik, dramaturgi, forestillingsanalyse, poetiklæsning, performanceteori nævnes (se især Thomas Agerholm og Mads Thygesen). Andre lægger vægt på vidensinput fra andre felter end kunstens, fx samfundsforståelse, videnskabsteori, filosofi, sociologi, biologi, politik (se især Thomas Agerholm, Sille Dons Heltoft og Falk Heinrich). Atter andre lægger vægt på undersøgelsen af teori-som-praksis og praksis-som-teori (se fx Sara Gebran, Laura Schultz, Mathias Kryger m.fl.). Af de mere teknik- og træningsorienterede fag præsenterer især de adspurgte kunstnere et detaljeret katalog: Body-Mind Centering, yoga, moderne dans, improvisation, komposition i rummet og materialekendskab (se fx Ida-Elisabeth Larsen og Sille Dons Heltoft), mens nogle af uddannelseslederne fremhæver forskellige former for træning af skuespillerens krop og kropsbevidsthed samt evnen til at skabe relationer til publikum (Victor Marcussen, Peder Dahlgaard, Roberta Carreri). Derudover nævnes en række fag, som rækker udover det direkte scenekunstneriske: entreprenørskab, pr- og formidlingsfag, skriftlig refleksion, dokumentation, feedback-teknik, research-teknikker foruden redskabsfag som kamerabrug, filmklipning og programmering (se særligt Tanja Diers, Ida-Elisabeth Larsen, Falk Heinrich, Peder Dahlgaard, Mads Thygesen).

Den gennemgående tanke er, at sådanne fag skal understøtte performancekunstnerens (eller

måske kollektivets, se Obling og Krøgholt) udvikling af et 'bæredygtigt kunstnerisk projekt', som det formuleres af Ralf Richardt Strøbech med henvisning til behovet for udvikling af en specialiseret praksis. Respondenterne har forskellige bud på, hvordan en sådan kan stimuleres: Ofte nævnes evnen til at udforme kunstneriske koncepter som det centrale. Andre fremhæver evnen til at problematisere eller undersøge materialer og sociale forhold. Sara Gebrans udvidede begreb om koreografisk praksis indebærer et fokus på, hvordan kroppe, rum, tanker, sprog, institutioner mv. kan sætte hinanden i bevægelse, og Thomas Agerholm lægger vægt på hybriddannelser på tværs af kunstarter og kulturelle praksisformer som et muligt omdrejningspunkt. Disse forskellige begrebsdannelser understøtter ganske fint hinanden og kunne tilsammen være med til at fokusere en performanceuddannelse, udvikle en fleksibel metodebevidsthed og en fælles referenceramme for de nødvendigvis ganske frie projekter, som uddannelsen vil skulle danne rammen om.

Det efterlader imidlertid det sværeste spørgsmål, nemlig hvordan der prioriteres og vælges fra. Hvis man skal forsøge at skitsere nogle retninger, kan man – med inspiration i Sille Dons Heltofts distinktion mellem kunstnere 'på' og 'af' scenen – skelne mellem en træningscentreret uddannelse, der uddanner *performere* med tyngde på de mere tekniske fag, og en refleksionscentreret uddannelse, der uddanner *performancekunstnere* med tyngde på de mere teoretiske fag. Derudover handler det om, hvor bredt et performancebegreb, man vil operere med. Svaret hænger selvfølgelig nøje sammen med, hvordan man vælger at orientere sig i forhold til de udfordringer, der er skitseret ovenfor.

Sammenfatning

Inden en egentlig sammenfatning af det, vi her har uddraget som væsentlige pointer og problemstillinger, er det vigtigt igen at minde om,

at ikke alle respondenterne er enige i præmissen om, at der skal etableres en specialiseret performanceuddannelse. Vi arbejder i den forstand med et hypotetisk scenarie, som har givet anledning til at 'tage temperaturen' på scenekunstuddannelserne og identificere en række af de udviklingsperspektiver, som, i lyset af den igangværende fusionering og implementering af ny studiestruktur, må vurderes at være højaktuelle.

Som det første så vi nærmere på de overordnede uddannelsesmodeller og -traditioner, der er i spil og i givet fald vil udgøre rammen om en specialiseret performanceuddannelse. Hovedpointen er, at uanset hvilken 'model' man vælger, så står den nye organisation over for et mere vedvarende forandrings- og tilpasningspres end den foregående. Muligheden for at agere som et samlet institutionelt subjekt indebærer, at det nu er muligt løbende at justere det samlede uddannelsesudbud i forhold til den til hver en tid gældende omverdensanalyse. Med denne mulighed - som også kan opfattes som en forpligtelse - medfører imidlertid et magtkritisk spørgsmål, for hvem skal stå for omverdensanalysen? Uanset om det bliver ministeriet, eksperterne, skolen, de enkelte uddannelser eller den enkelte studerende, afkræver forandringsspreset en løbende refleksion over egne værdier.

Vi forsøgte dernæst at identificere nogle af de faglige udfordringer og muligheder, således som de fremstår på tværs af interviewene. Som baggrund herfor skitserede vi fire handlepositioner i forhold til spørgsmålet om oprettelse af en performanceuddannelse, hhv. en *korrigerende*, en *oppositionel*, en *instrumentel* og en *paradigmatisk*, som alle udgår fra en im- eller explicit omverdensanalyse. De fire positioner indebærer først og fremmest forskellige ideer om, hvordan performance skal afgrænses, og dertil følger nogle udfordringer, som er særlige for den enkelte position: Ud fra den korrigerende position handler det om, hvor snævert genren

skal forstås, groft sagt: taler vi om performance som hybridkunststart eller som nærværskunst med rødder i teatret? Ud fra den oppositionelle position bliver spørgsmålet: hvordan kan performancekunstens overskridelsesmoment institutionaliseres uden at blive kvalt i fødslen eller reduceret til udviklingsafdeling for 'det rigtige teater'? Ud fra den instrumentelle position kan man spørge: hvilke metoder tillader performative kunstpraksisser at gribe ind i andre praksisfelter og stadig bevare den særegenhed, der gør dem virkningsfulde? Og ud fra den paradigmatiske position: hvad vil det sige, at uddanne *performancekunstnere* i en kultur, hvor vi alle sammen er performere, og hvilken betydning har dette perspektiv for de teatertraditioner, der er ældre end det antagede paradigmeskifte?

Ovenstående overvejelser medfører ikke noget svar på de helt konkrete spørgsmål om navnet, lokaliseringen, udbyderne, partnerne, rekrutteringsgrundlaget og den strukturelle placering af en evt. performanceuddannelse. Men forhåbentlig bidrager de til et beskedent overblik over kompleksiteten i de valg, der skal træffes. Der findes ikke én rigtig løsning, men her er en 'sikker opskrift på succes': 1) Beslut hvilke værdier skolens overordnede uddannelsesmodel skal kunne rumme. 2) Beslut hvilken omverdensanalyse uddannelsen skal navigere efter. 3) Beslut uddannelsens form og indhold, og vær klar til at korrigere undervejs. Alternativt: gør det hele i omvendt rækkefølge.

Karen Vedel

Adjunkt ved Teater- og Performancestudier,
Københavns Universitet.

Thomas Rosendal Nielsen

Adjunkt ved Afdeling for Dramaturgi og
Musikvidenskab, Aarhus Universitet.

Artikel

Mette Obling Høeg | Performancekunstneren
som entreprenør og social skulptør

Performancekunstneren som entreprenør og social skulptør

Af Mette Obling Høeg

Kunstnerisk entreprenørskab i scenekunstheltet

Når man ser på anbefalingen om at oprette en ny specialiseret uddannelse i performancekunst, i *Kulturministeriets udredning om de videregående uddannelser på scenekunstheltet* (Kulturministeriet, 2013, p. 51), og på tidligere tilsvarende anbefalinger, fremsat i Teaterudvalgets rapport *Veje til udvikling – scenekunst i Danmark* (Dithmer et al., 2010), samt i Uafhængige Scenekunstneres *Overvejelser om scenekunstneriske uddannelser i Danmark – en materialesamling* (Lund et al., 2011), får man et samlet indtryk af, at der dels er et stærkt ønske om en generel fornyelse og udvikling af scenekunsten i Danmark blandt mange af dens interessenter, dels nogle udbredte forventninger til, at denne fornyelse skal udspringe fra performancekunstens felt.

Performance, her forstået som en særlig konceptkunstnerisk form med rødder i både scene- og billedkunst, der ofte lader sig inspirere af kulturteoretisk tankegods, er faktisk i en blomstrende udvikling i Danmark. Men en stor del af denne udvikling udspringer sig i det såkaldte 'independent' miljø, i soloprojekter eller i mindre selvorganiserede projekter uden for de veletablerede kunstinstitutioner. I København kan man for eksempel i skrivende stund opleve en række af den type forestillinger samlet på Det Frie Felts Festival.

Der ligger, i disse anbefalinger, en udbredt forestilling om, at performancekunstens alternative tilgange til scenekunsten har et særligt frugtbart potentiale for at udvikle, udvide og ikke mindst overskride scenekunstheltet samt en forestilling om, at det er performancekunstneren som figur, der kan optræde som den helt centrale

fornyende aktør. Tilsvarende forestillinger kan man finde i mange af de interviews, som præsenteres i denne udgave af *Peripeti*. I flere af disse bliver der tegnet et idealbillede af en selvstændigt skabende performancekunstner med en stærk personlig kunstnerisk drivkraft og iværksættervilje. Bag ambitionerne om at skabe en specialiseret performanceuddannelse ligger der tilsyneladende nogle håb om at styrke såvel en særlig form for æstetisk eller kunstnerisk udvikling som den form for systemoverskridende skabe- og handlekraft, man kan forbinde med entreprenørskab. En entreprenør er, i ordets egentligste forstand, en person, som er i stand til at overskride veletablerede grænser og gribe de muligheder, der opstår i det mellemrum, som grænselandet skaber.

Etymologically, the term 'entrepreneur' derives from two terms, entre, meaning to 'enter' or to 'penetrate in between', and prendre or prehendere, meaning to 'grasp' or 'seize hold of'. Therefore, the entrepreneur is one who penetrates the spaces between established boundaries and seizes opportunities that are otherwise overlooked by others. It is precisely this ability to penetrate established conventions and to 'think the unthinkable' that gives the entrepreneur a decisive advantage (Chia, 1996, p. 413)

Billedet, der tegnes af fremtidens performancekunstner i mange af disse interviews, fremstår netop som sådan en form for kunstnerisk grænsebryder eller entreprenør.

Performancekunstens potentiale

Performance og performancekunst er betegnelser, som mange forskellige forståelser kæmper om at definere. I Kulturministeriets udredning om de videregående uddannelser på scenekunstmrådet beskrives den forståelse af scenekunstperformance, som udvalget har taget udgangspunkt i, som en række negationer af det traditionelle teater. Man lægger således vægt på, at scenekunstperformance ikke tager udgangspunkt i et færdigt manuskript, at teksten ikke er omdrejningspunkt, samt at de medvirkende som oftest ikke repræsenterer en anden, men udfylder en scenisk funktion som sig selv. Dernæst lægger man vægt på, at scenekunstperformance udfordrer relationen mellem optrædende og publikum, ofte ved tilskuerinddragende og intervererende greb (Kulturministeriet, 2013, p. 49). I store dele af interviewmaterialet, der præsenteres i denne udgave af Peripeti, lægges der også vægt på, at performance er en tværetetisk og systemudfordrende kunstform, som overskrider mange former for veletablerede grænser. Disse fremstillinger skaber et billede af performance som en kunstform, hvis æstetiske og kritiske potentiale ofte ligger i, at den udfordrer vores vanetænkning og generelle forståelsessystemer.

Performance eksperimenterer med rum, handlinger og menneskelige relationer på de steder, som i den konkrete situation er udvalgt som dens scene, hvad enten der er tale om et specifikt scenekunstnerisk rum, et billedkunstnerisk udstillingsrum eller et helt tredje sted i byrummet, udenfor kunstinstitutionerne. Det giver et særligt potentiale for at skabe alternative spillerum for kulturelle praksisser og mulige platforme for uventede erfaringer i mødet med andre mennesker. Dens virkning kan derfor ofte sættes i relation til Nicholas Bourriauds begreb om en relationel eller mellemrumsskabende æstetik (Bourriaud, 2005). Ida Krøgholt kalder således, i vores samtale, performancekunstnere for en form for 'praktiske kulturanalytikere'.

Udfordringen til uddannelsessystemet

Netop disse processuelle og eksperimentelle karakteristika ved performancekunsten udgør en særlig udfordring for et uddannelsesdesign. Ikke mindst i en tid hvor *employability*-agendaen er særdeles fremtrædende på alle uddannelsesområder, også det kunstneriske (Pollard and Wilson, 2013). Hvordan skal man uddanne performancekunstnere til at skabe en praksis på tværs af institutionaliserede kontekster og produktionssystemer, baseret på særskilte ad-hoc prægede samarbejder, proces- og organisationsformer? Og hvordan skal man uddanne performancekunstnere til at udvikle radikale systemoverskridende kunstformer, samtidig med at man er forpligtet til at udruste dimittenderne til at etablere det som Ralf Richardt Strøbech i sit interview kalder et "bæredygtig kunstnerliv"?

Spørgsmålet er, hvordan en fremtidig performanceuddannelse med disse udfordringer kan designes. Det spørgsmål vil jeg forsøge at besvare ved først at undersøge sammenhængen mellem nogle af de forestillinger om fremtidens performancekunstner som fornyer og iværksætter, der optræder i rækken af interviews, og derefter sætte disse i relation til de ideer, der artikuleres i interviewmaterialet om, hvordan en sådan uddannelse skal designes. Jeg vil pege på dele af det spektrum af didaktiske principper og uddannelseselementer, som de forskellige interviewpersoner foreslår, at uddannelsen bør baseres på, og jeg vil bruge denne undersøgelse som et afsæt til at diskutere, hvordan entreprenørskabstænkningen vil kunne anvendes som et muligt perspektiv på uddannelsens udformning.

Forestillinger om fremtidens performancekunstner

Først og fremmest står forestillingen om performancekunstneren som *den selvstændige, viljestærke fornyer* stærkt frem i

interviewmaterialet. Der tegnes et billede af en kunstner, som er drevet af *en stærk kunstnerisk nødvendighed*, og som på den baggrund har *udviklet en kunstnerisk praksis, som et eksistentielt projekt*. Mange steder lægges der vægt på, at performancekunstneren er en figur med *stærke auteur- og konceptudviklingskompetencer*, som også magter at realisere disse i kraft af *veludviklede selvledelseskompetencer*, såvel som *kompetencer til at indgå i kollektive, selvorganiserende projekter*. Den figur, der tegner sig i horisonten, er ligeledes en kunstner, der har et *stort og varieret materialekendskab*, et stort kendskab til *kunstneriske former* samt en *vilje til at kombinere og udvikle* disse ved at *eksperimentere med forskellige proceslogikker og metoder*. Det er en kunstner, som er *særskilt optaget af det reelle møde med publikum og drevet af en lyst til at eksperimentere med dette møde*, såvel som en *lyst til at arbejde tværstetisk med andre kunstformer og kunstnere*.

Samtidig er der en fremtrædende forestilling om, at performancekunstneren besidder nogle akademiske kompetencer i forhold til at være *teoretisk nysgerrig og velbevandret i teoretisk litteratur*, samt i forhold til at kunne *analysere og reflektere over egen (og andres) praksis i teoretiske perspektiver*. Falk Heinrich taler eksempelvis om den 'hybride kunstner-forsker'.

Forestillinger om at performancekunstneren skal besidde en form for *teknologisk dannelse og mediebevidsthed* er ligeledes fremtrædende, og ikke mindst tegnes billedet af performancekunstneren som en person med en *kritisk, men produktiv bevidsthed om produktionsforhold og arbejdsbetingelser*. Herunder en *stor viden om, hvordan de sociale medier kan anvendes i forhold til at skabe, afvikle og formidle projekter*.

I modsætning til den professionsorienterede scenekunsts relativt klare grænser for den enkelte kunstners kompetencefelt er det tydeligt i disse interviews, at dette spørgsmål er meget flydende i relation til performance, og flere af de interviewede stiller sig også

kritiske overfor tendensen til at iagttage den individuelle kunstner som et enestående skabende individ. Ida-Elisabeth Larsen foreslår på den baggrund, at man skulle kunne søge ind på en performanceuddannelse som eksempelvis en duo eller en trio.

Forslag til didaktiske principper og konkrete uddannelseselementer

I relation til billedet af performancekunstnerens alsidige kompetencer vil jeg sammenfatte nogle af de didaktiske principper, der foreslås i interviewmaterialet.

Først og fremmest er *det selvstændige kunstneriske projektarbejde* en fremtrædende og genkommende anbefaling og flere af undersøgelsens interviewpersoner lægger ligeledes vægt på, at dette skal *baseres på de studerendes egne ønsker om handlings- og undersøgelsesfelter*. Ralf Richardt Strøbch lægger her særlig vægt på at udvikle en arbejdsform, der indebærer en særlig foretagsomhed i at handle først og tænke bagefter. Altså at arbejde med det han kalder et *a posteriori* frem for et *a priori* didaktisk princip.

I tillæg til projektarbejdsformen, som indebærer at føre konkrete kunstneriske koncepter ud i livet, anbefaler flere at inkorporere *metodeudviklende laboratorieeksperimenter* som arbejdsform.

Teoretisk refleksion er også en arbejdsform, som mange lægger vægt på, både som inspirationskilde og som analytisk perspektiv på det praktiske arbejde.

Et helt overordnet didaktisk princip, som mange anbefaler i interviewmaterialet, er at give de studerende en meget *stor valgfrihed* i forhold til sammensætningen af deres uddannelseselementer og *muligheder for selv at opsøge vejledere og lærere*. Flere nævner i forbindelse med valgfriheden at det er væsentligt at *tilskynde til tværstetiske undersøgelser og samarbejder*. *Meta-refleksion* over egen praksis som kunstner, egne processer og relationer til diverse institutioner, samt *viden og stillingtagen*

til produktionsforhold og -omstændigheder er også genkommende temaer.

På et mere konkret plan kan man, i sammenhæng med de didaktisk principper, sammenfatte nogle fællesnævner i forhold til de uddannelseselementer, der anbefales i interviewmaterialet. Til disse hører; *træning i konceptudvikling, devisingprocesser og projektgennemførelse, teoretisk undervisning i performanceteori, filosofi, sociologi og antropologi, træning i fysiske færdigheder,*

introduktion til materiale- og procesformer samt arbejde med anvendt dramaturgi, introduktion til teknologiske medier, refleksion over proces- og produktionsforhold, samt formidling.

Samlet er det en meget ambitiøs sammensætning af uddannelseselementer, og når man ser på de enkelte interviews er det også karakteristisk, at mange forestiller sig et curriculum for uddannelsen, der spænder meget bredt over både fysiske, praktiske og teoretiske fag. Det kunne godt kunne pege på et behov for at sætte flere uddannelsesinstitutioner i spil under samme paraply. Netop dette forslag fremtræder også flere steder i interviewmaterialet i forhold til den institutionelle forankring og ledelse af den fremtidige performanceuddannelse. Både Ida Krøgholt og Laura Schultz advokerer for denne tanke, og Falk Heinrich foreslår helt konkret, at en sådan uddannelse kunne ledes af et konsortium af folk fra flere institutioner.

At tilbyde de studerende en valgfrihed, i forhold til at kunne udpege relevante elementer på forskellige uddannelsesinstitutioner, kunne understøtte udviklingen af de studerendes selvstændige praksis og valg af projekter. Samtidig kunne en sådan valgfrihed imødegå det forhold, at mange performancekunstnere ofte har et kritisk forhold til veletablerede uddannelsesinstitutioner og prædefinerede videnshierarkier. Dette er eksempelvis tydeligt i *lecture performance*-formen, som er et format i stærk udvikling. Den tematiserer netop ofte det videnshierarki og den definitionsmagt, der hersker i såvel det kunstneriske som

det akademiske system, og inkorporerer den akademiske argumentationsform som et ligestillet formgreb i scenekunsten – og omvendt (Jentjens et al., 2009; Milder, 2010). Udviklingen af nye videnskabelige praksisformer og vidensbegreber er således en særlig interesse for mange performancekunstnere. I det interview, der præsenteres i denne udgave af *Peripeti*, advokerer performancekunstneren Mathias Kryger eksempelvis for at skabe en ny form for 'animistisk forskningspraksis' som en del af en fremtidig performanceuddannelse.

Hvordan kan et begreb om entreprenørskab inkorporeres i uddannelsen?

De interviewedes forestillinger om, hvordan en mulig performanceuddannelse skal skrues sammen, kredser primært omkring den kunstneriske side af sagen og meget lidt omkring beskæftigelsesproblematikken. Der er imidlertid ingen tvivl om, at de får til opgave at designe en sådan uddannelse, vil blive nødt til at tage stilling til spørgsmålet om de studerendes muligheder for beskæftigelse efter endt uddannelse. Det vil blive nødvendigt at tage stilling til, hvordan man adresserer arbejdsmarkedsudfordringen og spørgsmålet om, hvordan man kan udruste dimittenderne til at omsætte deres kunstneriske kompetencer til værdi i kunstfeltet og skabe en 'bæredygtig' karriere. Ikke mindst fordi det netop vil kræve en stor grad af foretagsomhed og stamina at skulle agere kunstneriske fornyere i kulturelle og institutionelle mellemrum.

Falk Heinrich peger netop på, at der for at imødekomme 'arbejdsmarkedsproblemet' skal et entreprenørskabsaspekt ind i uddannelsen.

Men i forhold til en performanceuddannelse er entreprenørskabsbegrebet et tveægget sværd. Det er et ombejlet begreb, som kan bruges på en måde, så man vægtlægger den økonomisk målrationelle og markedsorienterede side, eller det kan aktiveres, så man giver tyngde til den mere idealistiske og processuelt nyskabende

side. En forståelse der kan understreges med betegnelsen 'socialt entreprenørskab', som netop fremhæver det socialt intervenserende aspekt samt den sociale eller kulturelle værdi, såvel som den økonomiske (*CSE årsrapport 2008*, 2008). I Nordisk ministerråds rapport *Entreprenørskab og foretagsomhed i de kunstneriske uddannelser i Norden* skelner man imellem et 'smalt' og et 'bredt' perspektiv på entreprenørskabsbegrebet (Kierketerp m.fl., 2011, p. 6), hvor det smalle dækker over et fokus på virksomhedsopstart og det brede over et fokus på en mere generel værdiskabende foretagsomhed. Den økonomiske og markedsføringsorienterede diskurs, eller det 'smalle' perspektiv, er ofte fremmedgørende i forhold til en kunstnerisk selvforståelse, og det er et følsomt emne for en kunstuddannelse (Pollard and Wilson, 2013, Kierketerp m.fl. 2011). Den serbiske kurator og kunstkritiker Jelena Vesic giver for eksempel udtryk for den opfattelse, at det nye fokus på at uddanne til entreprenøriel subjektivitet på kunsthøjskolerne er et neoliberalistisk projekt, som, på bekostning af humanistiske vidensidealer og ekspertviden i uddannelser, handler om at aflaste staten fra sin velfærdsbyrde i forhold til at tilbyde social sikkerhed og permanente ansættelser (Jentjens et al., 2009).

Det vil være nødvendigt for dem, der skal tilrettelægge uddannelsen, at skabe den rette balance på ægget afsværdet mellem den smalle og den brede tilgang til entreprenørskabsaspektet. Uddannelsesforskerne Vikki Pollard og Emily Wilson behandler i artiklen "The Entrepreneurial Mindset in Creative and Performing Arts Higher Education in Australia" (Pollard and Wilson, 2013) spørgsmålet om kunstnerisk entreprenørskab i forhold til de stigende krav om *employability*, som kunsthøjskolerne møder. De peger på en såkaldt 'kognitiv drejning' (p.7) i forståelsen af kunstnerisk entreprenørskab, som indebærer at forstå det som en række kognitive færdigheder, der kan læres i sociale processer. I den forståelse

bliver entreprenørskab ikke et spørgsmål om at styrke den individuelle kunstner i forhold til en markedsorienteret tilgang, men et spørgsmål om at udvikle 'the Entrepreneurial Mindset' bestående af kreative, analytiske og strategiske kompetencer, såvel som samarbejdsmæssige og kommunikative evner samt en forståelse af den samtidige kunstneriske kontekst. Det flytter udviklingen af entreprenørielle kompetencer ud af det individuelle og ind i det sociale felt i stedet.

Det samme gør den model for entreprenørskabstænkning, som økonomen og læringsteoretikeren Otto Scharmer præsenterer i artiklen "Universities as the Birthplace for the Entrepreneurial Human Being" (Scharmer and Käufer, 2000). Artiklen rummer en argumentation for at styrke entreprenørskab på akademiske institutioner ved at arbejde med en praksisorienteret tilgang til videnskabelige processer, som i vid udstrækning er i dialog og samarbejde med omverdenen. Den handler primært om universiteter, men tankegangen er interessant at sætte i relation til denne uddannelsessammenhæng, fordi den rummer et perspektiv på, hvordan man kan gribe udviklingen af entreprenørskab an, specifikt i forhold til den handlings- og praksisorienterede dimension af relationen mellem teori og praksis. Otto Scharmer betoner den samfundsmæssige og sociale værdi i forhold til entreprenørskab og argumenter for at skabe konkrete systemoverskridende udviklingsprojekter i spændingsfeltet mellem teori og praksis. Artiklen rummer en række konkrete strategier til at lade viden og handling udvikle hinanden som en funktion af kollektive interaktionsformer blandt mange interessenter i et udviklingsprojekt. Disse strategier baserer Scharmer på nogle specifikke kerneværdier, som han har identificeret. De kredser hovedsageligt om en kontinuerlig eksistentiel, social og kulturel refleksion over betingelserne og rammerne for det videns- og handlingsgrundlag, man arbejder med. En af disse kerneværdier

handler netop om læreprocessernes felter og udstrækning. Otto Scharmer skitserer tre positioner, som undervisningsinstitutionen kan indtage i forhold til det omgivende samfund. Den første er en afsondret og autonom position, som indebærer, at et læringsmiljø udvikler sig på sine egne betingelser. Den anden er en position, hvor institutionen etablerer transaktionsorienterede relationer til omgivelserne og bidrager med den viden, der efterspørges derfra. Den tredje position, som er den kerneværdi Otto Scharmer plæderer for, indebærer at vidensinstitutionen indgår i forandrende relationer med omverdenen, hvor studerende interagerer direkte med og intervenserer i det omgivende miljø. Med en implicit reference til performancekunstneren Joseph Beuys' ideer om vidensudvikling, fremlægger Otto Scharmer en ide om at iagttage en højere læreanstalt som en "social skulptur" (Scharmer and Käufer, 2000, p.14). Et sted hvor viden og vidensformer er i konstant udvikling, baseret på konkret interaktion med omverdenen. Et sådant perspektiv på entreprenørskabstænkning kunne være interessant at inkorporere i et performanceuddannelsesdesign, hvis man vil tage det kulturanalytiske og fornyende potentiale i kunstformen alvorligt. Sådant et perspektiv ville vægtlægge samarbejdsaspektet for de studerende. Ikke blot med kollegaer og andre scenekunstnere, men ligeledes med andre uddannelsesinstitutioner og kulturelle felter i det omgivende samfund. Det kunne for eksempel være Kunstakademiet eller universiteterne, ligesom flere af de interviewede foreslår.

Konklusion

Der hviler en stor opgave på skuldrene af dem, der får til opgave at designe en mulig kommende performanceuddannelse, i forhold til at skabe et forløb, som har potentiale for at udvikle en kritisk anderledes tilgang til scenekunsten, end de eksisterende uddannelser.

Det synes svært at forestille sig, at det vil være et tilstrækkeligt radikalt skridt at nøjes med en overbygning på de eksisterende uddannelser, placeret udelukkende på de scenekunstneriske skoler.

Interviewmaterialet rummer en masse interessante bud på, hvorledes performancekunsten kan udvikles i forhold til selve kunstformen i relation til konceptuelle, processuelle og formmæssige eksperimenter. Men der bliver ikke sagt så meget om, hvordan de studerende skal kunne anvende deres uddannelse efterfølgende og skabe sig et bæredygtigt arbejdsliv. At inddrage et entreprenørskabsaspekt i uddannelsens didaktiske design er en mulig indfaldsvinkel til dette, og i denne henseende kunne det være hensigtsmæssigt at følge dem, der taler for en radikal form for åbenhed mod omverdenen og inddrage en entreprenørskabstænkning, som er baseret på kollektive udviklingsprocesser og dynamiske omverdensrelationer, således at de studerende får gode muligheder for at interagere med mulige interne og eksterne samarbejdspartnere og dermed mulighed for at skabe grobund for potentielle fremtidige samarbejdskonstellationer.

For at skabe rum for den radikale innovation ville det også være hensigtsmæssigt at give de studerende stor frihed i forhold til at vælge deres uddannelseselementer på et institutionelt plan. Det kunne være interessant at forestille sig at flere institutioner kunne samarbejde omkring at tilbyde elementer til en sådan uddannelse.

Det er selvfølgelig meget ambitiøst at tænke i sådanne baner i en tid, hvor de politiske vinde på uddannelsesfeltet blæser i retning af resultat- og målorientering, ensretning, fremdrift og dimensioneringslogikker. Men med kulturministeriets nyligt offentliggjorte vision for scenekunstrådet (Kulturministeriet, 2015), som sætter fokus på publikumsudvikling og samarbejde på tværs af scenekunstens aktører samt nye partnerskaber udenfor scenekunsten, er der muligvis skabt momentum for

udviklingen af en performanceuddannelse, som en platform for en radikal udvikling af 'sociale skulpturer' og alternative vidensformer. En uddannelse som både baner vejen for nyskabende performancekunstnere og performancekunstneriske praksisfællesskaber. Hvis flere institutioner inddrages i at udbyde uddannelsen, vil det skabe et større spillerum samt en større opbakning for uddannelsens kommende dimittender.

Litteratur

Bourriaud, N. (2005). *Relationel æstetik*. Det Kongelige Danske Kunstakademi.

Chia, R. (1996). Teaching Paradigm Shifting in Management Education: University Business Schools and the Entrepreneurial Imagination. *Journal of Management Studies* 33, 409–428.

CSE årsrapport (2008). *Socialt entreprenørskab – et aktuelt signalement*, 2008. Center for Socialt Entrepreneurskab, Roskilde.

Dithmer, M., Holm, S.V., Seeberg, L. - Teaterudvalget, Kulturministeriet (2010). *Veje til udvikling, Scenekunst i Danmark*. Kulturministeriet.

Jentjens, K., Dirksen, J., Kölnischer Kunstverein (2009). *Lecture performance*. Revolver Publishing.

Kierketerp, Anne, Buus Marianne, Bak, Margrete (2011). *Entrepreneurskab og foretagsomhed på*

De kunstneriske uddannelser i Norden – Undervisning som fremmer foretagsomhed og et bæredygtigt arbejdsliv. Kleanord, Nordisk ministerråd.

Kulturministeriet (2015). *Scenekunstdialog – vision for udviklingen af scenekunsten i Danmark*. www.kum.dk.

Kulturministeriet (2013). *Udredning om de videregående uddannelser på scenekunstmrådet*. www.kum.dk.

Lund, J., Fentz, C., Asp Christensen, A., Foreningen af Uafhængige Scenekunstnere (2011). *Overvejelser – om scenekunstens uddannelser i Danmark, en materialesamling*. Foreningen af Uafhængige Scenekunstnere.

Milder, P. (2010). *Teaching as Art: The Contemporary*

Lecture-Performance. *PAJ: A Journal of Performance and Art* 33, 13–27.

Pollard, V., Wilson, E., (2013). The “entrepreneurial mindset” in creative and performing arts higher education in Australia. *Artivate: A Journal of Entrepreneurship in the Arts* 3, 3–22.

Scharmer, C.O., Käufer, K. (2000). Universities as the Birthplace for the Entrepreneurial Human Being. *Reflections. The SoL Journal of Knowledge, Learning and Change*. <http://www.wottoscharmer.com>

Mette Obling Høeg

Studielektor og uddannelseskoordinator ved Afdelingen for Teater- og Performancestudier, Institut for Kunst- og Kulturvidenskab, Københavns Universitet.

Artikel

Ida Krøgholt | Performanceuddannelse mellem
overskridelse og institutionalisering

Performanceuddannelse mellem overskridelse og institutionalisering

Af Ida Krøgholt

'Performance' er overskrift for en eventuel ny uddannelse. Hvilke forventninger skaber performance som begreb til uddannelsen, og hvordan forhandles dens centrum og dens periferi?

Under fusionen af de danske scenekunstuddannelser er der blevet talt meget om en kommende performanceuddannelse, der skal indeholde nogle af de dimensioner, skolerne ikke profilerer så stærkt i dag. Det præger samtalen om en kommende uddannelse, at der ikke er helt enighed om, hvad genstandsfeltet for performance egentlig er, hvilket ikke er så underligt, eftersom performance både kan være et særligt medie, en genre, et artefakt, en dimension af en teaterforestilling, en tradition, en form for viden osv. Denne begrebslige åbenhed gør, at en performanceuddannelse kan tage mange retninger og kan involvere forskellige aktører. Men begrebet kan også irritere, viser interviewene i dette temanummer af *Peripeti*: hvorfor overhovedet bruge et så flydende begreb, når man bare kan sige 'teater'. Eller hvorfor ikke sige 'scenekunst' og på den måde inkludere performance i scenekunsts skolerne, som allerede findes. Hvorom alting er, er diskussionen af, hvordan performance skal forstås, ikke kun en strid om ord. Den er også del af forhandlingen om, hvor det traditions- og lokationsmæssige centrum for en kommende uddannelse skal være.

Kunst, institution og dannelse

Interessen for en performanceuddannelse viser konkret et behov for opkvalificering af scenekunstfeltet, men den er også udtryk for en særlig udviklingsproces i kunsten. I dag er det almindeligt, at kunst ikke bare forstås

som en bestemt slags objekter, men noget der sker i udvekslinger mellem objekter, subjekter og verden. Kunstens måde at skabe betydning på sker *relationelt*, og i samtalen om en performanceuddannelse er man optaget af betydningen *mellem* objekter, materialer, handlinger og forbindelser og knytter på den måde an til den relationelle interesse for kunst. Det er dette fokus en performanceuddannelse kan uddanne kunstnere til at forholde sig grundigere og mere bevidst til, hvilket sætter idéer om kunstneren som skabende éner og et mere materiale- og kollaborativt orienteret kunstsyn i spænd.

Et andet spændingsfelt, som kommunikationen omkring en kommende performanceuddannelse berører, er forholdet mellem institution og dannelse. Det har været almindeligt at betragte uddannelsesinstitutioner som strukturelle magtcentre. Som modtræk til institutionen har kunsten i det moderne ofte fået til opgave at være et grænse- og institutionsoverskridende fristed, og performance har måske i særlig grad fået denne etikette. Mange har avantgardistisk hævdet, at det, der kendetegner et levende teater, netop er dets evne til at være fornyende og overskridende. Det gælder lige fra Artauds Grusomhedens Teater til Fischer-Lichtes Performative Æstetik, der begge privilegerer værker, der skrider ud over teatrets grænse eller som søger at sprænge kunstinstitutionens rammer og eksperimenterer med at ophæve grænsen mellem kunst og liv. Men interviewene viser også, at modstillingen mellem institution og dannelse ikke er den eneste fortælling i scenekunstfeltet, og de eksisterende scenekunstuddannelser kan i bedste fald bruge interessen for performance

fornyende og selvrefleksivt til nye erkendelser om det, man allerede gør.

For leder af Statens Scenekunstscole, Sverre Rødahl, er en performanceuddannelse ikke noget helt andet end den aktuelle scenekunstscole. Derimod mener han, at Statens Scenekunstscole har budt den særlige modstand mod det traditionssikre, som performance ofte sidestilles med, velkommen: "Det, vi mangler i dag, er, at kunne betegne nogen som går i krig eller opposition mod det bestående (...) det har vi givet rum for og plads til på vores ellers traditionsrige cole, for det skal en cole som vores kunne ". Institutionen skal med andre ord kunne rumme traditions- og institutionskritik, angiver Rødahl, og performance peger i hans forståelse ikke kun fremad som en avantgardistisk fortrap, men er til stede i det etablerede i form af nye praksisser. I det perspektiv kan performancebegrebet både indkredse en ny uddannelse og forny blikket på eksisterende uddannelser i scenekunstfeltet. Rødahl bruger dog dette som argument for, at der *ikke* skal laves en ny performanceuddannelse og markerer sig dermed i opposition til repræsentanterne fra Det frie scenekunstfelt og til dels til Martin Elung, Odsherred Teaterscole, som ser en mere direkte sammenhæng mellem performance og overskridelse af det etablerede, også når det gælder en uddannelse. Og det er nok (stadig) vigtigt at diskutere, på hvilken måde det overskridende gør sig gældende. Men det er også væsentligt at overveje, hvordan den diskussion kan blive konstruktiv og undgår at skabe en normativ strid, som deler scenekunstfeltet i hhv. et teater- og et performancefelt.

Performance som overskridelse

Interviewene viser generelt, at det giver mening at diskutere forventningerne til de konkrete rammer og indholdet i en performanceuddannelse: skal den ligne eller være helt forskellig fra andre teater- og kunstuddannelser? Hvor skal den bo? Hvem

skal den være under tag med? Skal den overhovedet bo sammen med andre?

På baggrund af den modsætning mellem performance og uddannelse (læs institutionalisering) som flere interviewede markerer, definerer nogle af disse sig typisk negativt i forhold til de teater- og performanceuddannelsesfænomener, der findes i forvejen. I interviewet med Mathias Kryger, Emma-Cecilie Ajanki og Ida-Elisabeth Larsen kommer spændingen mellem cole på den ene side og overskridelse af de institutionelle rammer på den anden i særlig grad til udtryk. Ida-Elisabeth Larsen hælder mest mod en uafhængig performanceuddannelse, der dækker det felt, scenekunstscole *ikke* favner. Både Mathias Kryger, Emma-Cecilie Ajanki og Ida-Elisabeth Larsen foretrækker en performanceuddannelse løsrevet fra institutionen, hvilket logisk nok hænger sammen med synet på performeren, der er "en person, der har en egen praksis, og som er i stand til at have sin egen kunstneriske forskning" (Ida-Elisabeth Larsen). Performerens autonomi og virke uden for kunstens magtcentre og hierarkier betones: "Det er en person, som ikke nødvendigvis skal ledes af en instruktør eller en koreograf" (Ida-Elisabeth Larsen).

Andre, som eksempelvis Rødahl, mener som sagt, at performance sagtens kan inkluderes i de eksisterende uddannelsesformer – ja, allerede er inkluderet i og med at teater er skiftet ud med scenekunst i uddannelsesoverskriften. Spørgsmålet, som optager flere andre af de interviewede udenfor Rødahls midte, er dog, om et nyt uddannelsesiltag kan udfordre og overskride det eksisterende centrum omkring Statens Scenekunstscole.

Overskridelsesbegrebet er svært at komme udenom, og der tales om performance som overskridelse på mange forskellige måder. Dels som en abstrakt vidensoverskridelse, og dels som en konkret institutionsoverskridelse. De to bliver også i varierende grad forbundet, hvilket der kan være en pointe i: vil institutionen

hæmme muligheden for refleksion, eller vil den lade sig udfordre til nytænkning? Uenigheden blandt de interviewede præsenterer på den måde forskellige overskridelses-forståelser. Det er muligt at få øje på tre variationer: enten opfattes performance som *overskridelses-konstituerende* forstået sådan, at performance er betinget af og kendetegnes ved at være en overskridende form, som man sagtens kan undervise og uddanne i og dermed institutionalisere. Rødahl trækker i den retning, da han argumenterer for at performance allerede findes inde i den brede scenekunstuddannelse. Eller også opfattes performance som *traditionsoverskridende*, og så er det straks vanskeligere at indordne overskridelsen i en institutionel og traditionsskabende ramme. Repræsentanter for Det frie felt, Ida-Elisabeth Larsen, Mathias Kryger og Emma-Cecilie Ajanki, hælder mod det synspunkt. Endelig er der eksempler på en *pragmatisk* indstilling, der taler for at bruge nogle af de praksisformer og metoder, der allerede eksisterer både på scenekunstsolerne og i Det frie felt, til etablering af en ny performanceuddannelse. For det synspunkt står bl.a. Peder Dahlgaard og Ralf Richardt Strøbech.

Overskridelse af viden

Mathias Kryger repræsenterer Det frie scenekunsthelt og formulerer sin forestilling om, hvordan en performanceuddannelse skal overskride og forny uddannelsestraditionen, hvilket hænger snævert sammen med, at han gerne vil udfordre vidensforståelsen og det, vi traditionelt forstår som forskning. Han giver sit bud på en eksperimentel vidensforståelse: "hvis man havde mod nok til at forestille sig en forskningspraksis, som hverken ligner den fra Kunstakademiet, KUA, Scenekunsthøjskolen eller noget som helst andet sted. Hvis man satte sig ned og udviklede noget, som var noget helt femte og ikke bare prøvede at kopiere det bedste fra andre steder." Mathias Kryger tillægger på den måde performance en særlig

vidensoverskridende og refleksiv kvalitet.

Scenografen, Sille Dons, nærer en lignende forhåbning om, at en performanceuddannelse kan indføre en mere ligestillet videnspolitik og dermed kaste nye blikke på forskningsbegrebet: "Der er jo en slåskamp om forskningsbegrebet i Danmark. Jeg kan godt se fordelene ved KUV, hvor man kan forske kunstnerisk, men jeg synes også, det er vigtigt, at der er noget forskning, som er forsket kunstnerisk, men formuleret så det kan bruges i andre faggrupper. Så jeg synes, der skal være begge dele." Tanja Diers, der er dramaturg hos Sort/Hvid, supplerer med sin idé om, hvordan en performanceuddannelse kan integrere kunst og videnskabelig forskning uden at klappe de to vidensområder sammen: "Det er fint at tale om, at forskningen skal tage udgangspunkt i kunsten, men jeg synes, det er for uambitiøst kun at have KUV. Det er centralt, at der er undervisere tilknyttet, som har forskningsgrader, og som har en velbegrundet forskningspraksis kørende. Og fordi der ikke er den samme præmiering af kunstneres praksis – det kan man ikke helt måle endnu – så skal vi også have de bedste kunstnere til at komme og give redskaber og metodeinspiration på den kunstneriske del."

Der er altså tydeligvis forventninger om, at en performanceuddannelse kan muliggøre nye møder på tværs af kunst og videnskab, uden at kunst derved bliver videnskab og videnskab bliver kunst. Dette er også Nullo Facchinis synspunkt. Nullo, leder af Cantabile2, markerer, at den viden, den akademiske verden kan bibringe et performancefelt, er af begrebslig og konceptuel karakter, og han ser derfor med interesse på samarbejder med akademisk forskning: "En performer skaber ofte sit eget koncept og har meget brug for at kunne blive konfronteret, også på det konceptuelle plan".

Det institutionsoverskridende

Falk Heinrich, lektor ved Art and Technology og studieleder ved Institut for Kommunikation AAU, fremhæver i sit bidrag, at en

performanceuddannelse risikerer at ramme et paradoks, som netop har med forholdet mellem skoling og institutionalisering at gøre. Den ene side af paradokset er det overskridelseskonstituerende, idet der i Falks formulering ligger en forventning om, at en sådan uddannelse, ligegyldigt, hvordan den er tænkt, har et normativt niveau. For, som han formulerer det, selv om den ikke skal uddanne studerende, der er dygtige til 'skuespil', vil en sådan uddannelse trække på traditioner for scenepræsens, stemmeføring osv. Man kan tilføje, at for at imødekomme det konstituerende niveau vil en uddannelse bestå af uddannelses teknologi som fx bekendtgørelser og studieordninger. Den anden side af paradokset er, som Falk Heinrich ser det, at en performanceuddannelses opgave vil være at uddanne kunstnere, som i højere grad end 'skuespillere' må være traditionsoverskridende: "Udfordringen ligger i krydsfeltet mellem noget tradition – så må man beslutte sig for, hvilken – og overskridelsen af den." Man kan hævde at enhver uddannelse eller organisation skal håndtere paradokset mellem stabilitet og fornyelse, men netop en performanceuddannelse skaber ifølge Heinrich særlige forventninger om overskridelse, da performance som begreb ikke kun er knyttet til teater, men også indeholder teknologi, kuratering og andre kunstformer: "hvordan åbner man for det, at de studerende så kan overskride den form – som kan skubbe til det uden at nedbryde det, det er udfordringen og paradokset" (Falk Heinrich).

Den mulighed, Heinrich peger på, er, at nye samarbejder mellem de kunstneriske institutioner og de videnskabelige forskningsinstitutioner generelt vil kunne stimulere til den form for overskridelsespraksis, som performance forbindes med: "(...) hvor fælles projekter kan afprøves, hvor kunstuddannelser tester deres idé om *kunstnerisk udviklingsvirksomhed* og universiteterne deres *art-based-research*." Her gør Heinrich

sig til fortaler for en samarbejdsmodel, hvor uddannelsesinstitutioner udnytter hinandens specialviden og irriterer hinandens vaner og selvfølgelig værdier. Hans formulering om, at teori, tænkning og videnskabelig systematik også er håndværk, synes særdeles frugtbar, da teoriens opgave i den forstand vil være at generere selvrefleksivitet i forhold til praksis, frem for at være en fjern akademisk overbygning.

Performance som tilgang til problemer, materialer og refleksion

For Ralf Richardt Strøbech fra scenografiuddannelsen er performance som genre uinteressant – han foretrækker at bruge performancebegrebet som *tilgang*. Konkrete problemer kan løses på nye måder, når man anlægger en "performativ tilgang til problemløsning", er hans pointe. Hans indfaldsvinkel er radikalt handlingsorienteret og baseret på *a posteriori*-tænkning: først handler man, og så reflekterer man, hvilket er et princip, der kan overføres til måden at tænke uddannelsesprogression på. Scenografiuddannelsen har gjort erfaringer med dette: "vi forsøger virkelig at muliggøre både den ene og den anden tilgang, fordi de i princippet jo begge er processuelle metodikker, og de er tækningsmæssige metodikker."

Peder Dahlgaard fra skuespillerskolen i Odense forklarer, hvordan en koncept- og materialeorienteret devising-tænkning kan nærme sig de vidensoverskridende kvaliteter, som han forventer af en performanceuddannelse: "Det, du lærer i *devising*, er jo bl.a. forholdet til grundmaterialet: hvad er det for noget? Hvad er det for et samlet udtryk, vi ønsker at lave? Hvad er det egentlig, vi vil sige med det, vi står med? Det skal du tage stilling til i en hvilken som helst sammenhæng".

Dahlgaard taler for, at man via devising og skriftlig refleksion kan udvikle reflekterede kunstnere uden at ophæve det skel mellem kunstnerisk udviklingsvirksomhed og

akademisk forskning, som både institutionelt og begrebsligt præger den måde, vi har afgrænset ministerier og uddannelser på i DK:

Alene det, at vi er begyndt at indføre skriftlighed – dvs. refleksion, der skal nedfældes, om de forløb, som de studerende har været igennem – er jo en måde allerede nu at tænke: hvordan kan man egentlig gøre det uden at kompromittere den kunstneriske kraft i en studerende, som ingen akademiske kompetencer har. Det, at vi er begyndt at gøre det og kan se, at det giver mening for de studerende, gør jo, at vi efterhånden opbygger en kultur, hvor det at reflektere skriftligt indenfor scenekunstuddannelserne er ok engang imellem. Her er der jo et dejligt overlap til den akademiske verden.

Peder Dahlgaard demonstrerer på én gang åbenhed overfor en evt. uddannelse og markerer som Sverre Rødahl, at vidensoverskridelse allerede er en dimension i skuespilleruddannelsens skabende proces, hvilket devising-metoden har bidraget til at fremme. Han ser på den måde også performance som et materialesensitivt håndværk, som man får adgang til gennem skoling i og viden om bestemte teknikker, og som aktiveres af bestemte materialer, former, benspænd, der igen kan udfordres af refleksion og analyse. Performance bliver på den måde, gennem devising som konkret og eksemplarisk praksis, beskrevet som en refleksiv og altså vidensoverskridende form.

Martin Elung, leder af Odsherred Teaterskole, markerer, hvordan en performanceuddannelse vil kunne åbne for det, han ser som en ideel kombination af praksis og refleksion: "(...) for mig er det ikke et spørgsmål om, at man på et tidspunkt bliver forsker, ph.d., men at det at gå på en uddannelse i sig selv er en forskningsproces, som man starter, når man begynder med at udvikle sit kunstneriske udtryk (...)." Det, der vægtlægges her, er den unikke performer, hvis viden også er singular, og derfor må vidensprocessen ikke være forpligtet på én bestemt tradition. Følger man det

synspunkt, er det desto vigtigere, at den enkelte over sig i at analysere og beskrive, hvad den pågældende har gang i, og refleksionen er del af kunstnerens proces og af den kontinuerlige overskridelse af viden. I forlængelse heraf har Elung et bud på en teoretisk horisont, som skal hjælpe scenekunstnere til at blive mere præcise og refleksivt skarpe i forhold til det, de gør.: "[vi skal se] at komme videre med det fænomenologiske, så vi får gjort det til noget, vi kan tale om og arbejde med."

Centrum og periferi

Hvem er i centrum og hvem er i periferien, når vi taler performance? Som allerede antydnet er forventningerne til en kommende performanceuddannelse i et vist omfang betinget af, hvor man befinder sig i forhold til etablerede scenekunstuddannelser. De, der markerer et ønske om, at en performanceuddannelse skal være en fuldstændig autonom enhed, taler typisk fra et sted udenfor de danske scenekunstscolers centrum. Det er fx Martin Elung, Mathias Kryger, Emma-Cecilie Ajanki, Ida-Elisabeth Larsen, Sille Dons og Tanja Diers, der alle taler som på vegne af mere perifere steder og praksisser. Det gør dem dog ikke til en ensartet skare.

Ida-Elisabeth Larsen eksperimenterer med idéen om at lave en kunstuddannelse, som i modsætning til scenekunstscolerne ikke har subjektet i centrum, hvilket er en interessant vinkel, da performeren ellers i så udstrakt grad identificeres som en selvstændig entreprenør: "Jeg synes, det vil være et vildt statement, hvis man kunne søge ind som mere end et individ. Som duo eller trio. Eller som et individ med et kollektiv i ryggen. Det er så *straight white male-agtigt* den her forestilling om at komme som én person, der skal kunne favne alting, og alt skal handle om *mig* og *mit navn*. Jeg synes, det vil være fint, hvis man kan undgå ideen om at bære hele sit oeuvre i sig selv, når man kommer der som helt ung. Det ville så måske være den eneste uddannelse i verden,

der ville være åben overfor den tanke". Dette statement gør op med den tradition for talentdyrkelse, der har været styrende for de statslige kunstuddannelser, og som langt hen ad vejen er baseret på tanken om det unikke skabende kunstnersubjekt. I en parentes skal det bemærkes, at denne tradition i dag ikke står alene på scenekunstuddannelserne, hvor arbejdet med fx devising tilbyder metoder, der nedtoner interessen for det enkelte subjekt til fordel for relationer og interaktivitet.

Martin Elung bakker stærkt op om Det frie felts forventning om en selvstændig uddannelse: "Jeg ville klart foretrække, at en performanceuddannelse fik sit eget felt (...) og at performanceuddannelsen stod tilbage som det brede felt, for det er de kunstnere, vi har brug for i dag." Men han udfordrer ikke umiddelbart idéen om det skabende subjekt. I stedet er Elung optaget af den enkelte studerendes særlige kvalifikationer, som en performanceuddannelse bør vejlede og have blik for: "Performance handler ikke om, at faglighederne skal samarbejde på tværs, men det handler om, at performancekunstneren skal kunne forfølge og udvikle sin egen unikke faglighed." En performance-kunstner skaber ifølge Elung sin egen position og skal kunne markere den selvstændigt. Det er derfor ikke helt klart, hvordan han vil forholde sig til den kollaborative grundindstilling, Ida-Elisabeth Larsen forfægter, på dette punkt er Martin Elung muligvis tættere på Sverre Rødalh og opgøret med professionstænkningen til fordel for den stærke selvstændige kunstnerprofil. Bag uenigheder om, hvor uddannelsen skal placeres, har Elung og Rødalh det til fælles, at de går ind for en uddannelse, der ikke er defineret omkring professioner, men hvor udviklingen af den enkeltes personlige kompetencer prioriteres.

Uenighederne som beskrevet her virker måske ikke fundamentale, de er del af en kompleks forhandling. Det er spændende at observere,

hvem der evner at placere sig i centrum, og hvem der byder andre op til dans. Og *er* performance en udvidelse som åbner banen for nye aktører – eller har man snarere opfundet scenekunst som en overskrift, der kan inkludere alt, også performance? I hvert fald er der ingen tvivl om, at diskussionen af performance som begreb, også er en politisk kamp om, hvem der skal være uddannelsesmæssigt centrum, og hvem der skal være periferi.

Begrænsningens kunst

Begrænsning vil, som Mads Thygesen har påpeget, være en stor udfordring, når man arbejder med så åben en uddannelsesoverskrift som performance. Men den vanskeligste opgave bliver måske at vedligeholde performance som det flydende begreb, det er, ved at imødekomme uddannelsens paradoks mellem forankring og overskridelse – og uden at ville ophæve denne modsætning. Accepterer man på den anden side dette som en præmis, vil en performanceuddannelse oven i købet kunne etablere nye forbindelser mellem kunst og videnskab, hvilket på sigt kan begunstige begge vidensområder og udfordre gensidigt til selvrefleksion. Dette synes at være forventningen hos flere af de interviewede. Mads Thygesen udtalte sig i interviewet som leder af Dramatikeruddannelsen i Aarhus, og da han siden er blevet udnævnt som leder af Den Danske Scenekunstscole og skal lede den fusionerede skoles processer, får han den afsluttende bemærkning:

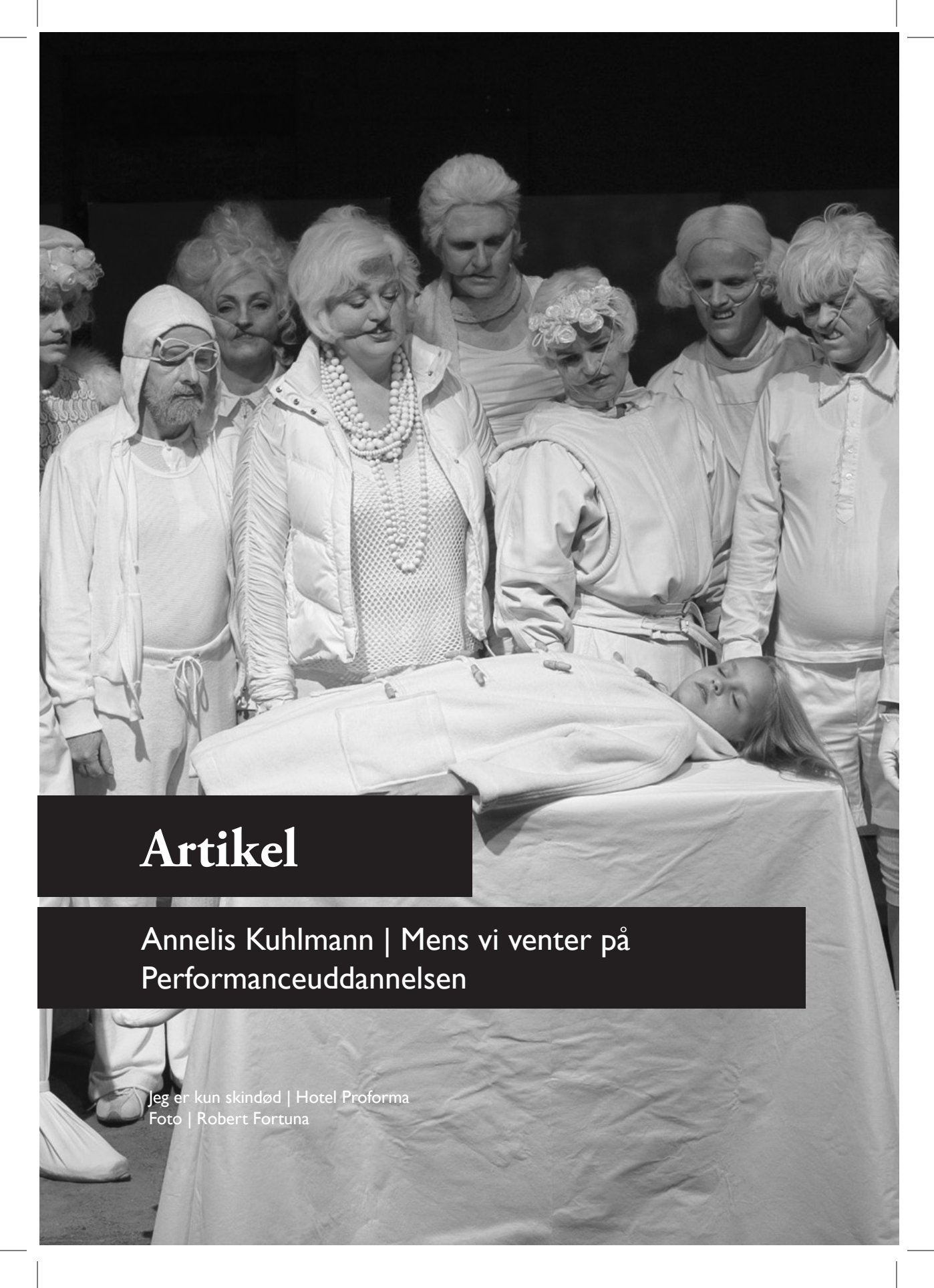
Jeg synes, det er vigtigt, især med de kunstneriske og pædagogiske udfordringer, der foreligger, at vi åbner op for et større samarbejde (...). Jeg ville synes, det var meget uheldigt, hvis vores uddannelsesforløb blev styret af, at vi ikke måtte basere vores uddannelse på aktuel forskning indenfor området, men var nødt til at slå os til tåls med en søndagsskole-dramaturgi forfattet af en eller anden Hollywood-producent. De

fag, vi udbyder, skal være helt fremme på alle niveauer, og de undervisere, vi trækker ind, skal være de mest opdaterede og dygtigste, ikke bare i kunstnerisk, men også teoretisk forstand. (Mads Thygesen).

Den afrundende kommentar fra Thygesen markerer, at performance som vidensfelt vanskeligt kan monopoliseres, men er afhængigt af forbindelser og samarbejder mellem aktører og vidensfelter. Hvordan dette føres ud i en institutions- og vidensoverskridende praksis, vil fremtiden vise.

Ida Krøgholt

Lektor ved Afdeling for Dramaturgi og Musikvidenskab, Aarhus Universitet.



Artikel

Annelis Kuhlmann | Mens vi venter på
Performanceuddannelsen

Jeg er kun skindød | Hotel Proforma
Foto | Robert Fortuna

Mens vi venter på Performanceuddannelsen

Af Annelis Kuhlmann

Flere steder i rapporten *Scenekunst i Danmark* fra 2010 dukkede udtrykket *laboratorievirksomhed* op i beskrivelsen af udviklingsveje for scenekunstudannelserne i Danmark. Jeg skal i det følgende begrænse mig til et perspektiv på performanceuddannelse i Danmark med fokus på teaterlaboratoriet.

Forskningsbegrebet og det flygtige

En forskningsbaseret uddannelse udfordrer underviseren, idet han eller hun skal dokumentere såvel sin forskning som dens forbindelse til den undervisning, eleverne modtager. Uddannelsens indhold skal kunne give de studerende kompetencer, der indebærer kritiske refleksioner over egen praksis. Forskning bliver imidlertid oftere målt i kraft af dens dokumentations-karakter end på grund af selve genstandsfeltet, hvilket i dette tilfælde vil sige de arbejdsprocesser og studierelaterede værker, som eleverne producerer eller indgår i. Men når scenekunst er *flygtig* i sin karakter, så må forskningsbegrebet i kunstpraksis også kunne opnå andre udformninger end den mere traditionelle akademiske dokumentationsform.

I de senere år er der kommet nye crossover-genrer, der italesætter forskningsbegrebet i denne kontekst. Det drejer sig eksempelvis om *lecture performances*, der er en blandingsform, hvor en performance formidler en viden eller agerer forelæsning om et emne. Ligeledes eksisterer der også *performance lectures*, der er en forelæsning om et emne, som bliver præsenteret ved brug af performative træk.

Det står foreløbig åbent, hvordan kunstnerisk udvikling skal dokumenteres, metodisk som metodologisk. Men man kunne se nærmere på nogle af de metoder, der benyttes på

uddannelsessteder og teatre, hvor arkivbegrebet *performing archives* (se Borggreen 2013) eller *living archives* (se Kuhlmann 2010) findes. Her er den historiske dimension nærværende som en del af performance og refleksion over performance.

Off-sporet

Nu kunne det lyde som om, kunstnerisk udvikling er noget helt nyt og aldrig før praktiseret. Sådan forholder det sig heldigvis ikke. Efter min vurdering består det nye i en erkendelse af, at begrebet ikke hidtil er blevet forankret i de statslige scenekunstudannelsers generelle praksis, og at det nu kalder på at blive en legitimeringsfaktor inden for de krav, som en videregående kunstudannelse i dag skal kunne leve op til.

I mit perspektiv er det ikke nogen tilfældighed, at udtrykket *laboratoriet* dukker op flere gange i forbindelsen mellem det scenekunstneriske og det forskningsbetonede set i et lidt større historisk perspektiv.

Scenekunstnere er bestemt ikke fremmede overfor at reflektere over det medie, de arbejder i, eller at udforske forskellige slags materials anvendelsesmuligheder til et æstetisk formsprog. Det er indeholdt i begreber som kreativitet og refleksivitet. Men vi finder næppe kilden til den manglende integration mellem det kunstneriske og det forskningsmæssige ved udelukkende at se tilbage i 'de statslige uddannelsers teaterhistorie'. Jeg mener, at vi skal se på det, jeg vil kalde for *off-sporet* eller i det mere *marginale* – eller marginaliserede – teaters historie (Arntzen 2007). Når megen performancekunst øjensynligt bliver opfattet som marginalt eller forstår sig selv som sådant,

så kan det lyde helt indlysende, at vi skal ud til kanten af et konventionelt teaterbegrebs historie for at finde performancekunstens egen historiske ballast i forhold til den brede scenekunstneriske uddannelsesdebat.

Der er sket en ændring fra udforskningen af kunstnerisk praksis og til det forskningsbegreb, kunstnerisk udviklingsvirksomhed, der nu er på færde inden for de videregående statslige kunstneriske uddannelser, og det er i en dansk kontekst relativt nye toner, at man vil have de videregående scenekunstneriske uddannelser til at inddrage forskningsbegrebet som praksis.

Imidlertid er det som om, der eksisterer en indbygget men udtalt skepsis eller fordom overfor at indgå i en mere grundlæggende forbindelse mellem hhv. forskning i dramaturgi, teater, performance og i artistic research i forhold til scenekunstuddannelserne og til samarbejdet med f.eks. universiteternes dramaturgi- og teater/performancefag. Måske er denne indbyggede skepsis kunstig og skyldes det faktum, at universitetet og scenekunstuddannelserne på grund af, at de tilhører forskellige ministerier, hverken har haft et dybt endsige bredt kontinuerligt samarbejde om skuespillerens eller performerens uddannelse. Der har naturligvis været personlige kontakter, og som gæstelærere har man jævnligt besøgt hinanden, men disse kontakter har altovervejende været enkeltstående og har ikke efterladt nogen form for videre systematisk kollaborativ forskningspraksis.

Men hvorfor er tingenes tilstand på denne måde?

Kulturhistorisk latens

Det udtalte er i sagens natur en noget diffus størrelse at konkretisere. Men ikke desto mindre er det udtalte en figur, som vi på teatrets område burde være fortrolige med i metaforisk forstand, nemlig som en kulturelt maskeret undertekst og underforståelse. Jeg støtter mig her til begrebet *latens*, sådan som Hans Ulrich Gumbrecht har udfoldet det.

I sin bog *After 1945. Latency as Origin of the Present* (2013) nærmer Gumbrecht sig latensbegrebet ud fra en særlig synsvinkel. Gumbrecht knytter latens til læserens *møder* med det, som ikke alene har en tendens til at forblive skjult, men også nogle gange viser sig i form af et problem, man 'aktivt' forsøger at skjule. (Gumbrecht 2013, s. 24).

På teater- og performanceområdet er det *at vide* ofte identisk med *at kunne*. Jeg foreslår derfor, at vi på det scenekunstneriske og akademiske teater- og performanceområde knytter latensbegrebet til en form for *tacit knowledge* (tavs viden), der er indlejret i den professionelle performers kunnen, hvor tanke og handling er forbundet til en helhedslig kropsviden, der indgår i et performancegreb med visuelle og auditive udtryk. Spørgsmålet bliver altså, hvilken tavs viden, der eksisterer, og som vi ikke anerkender, men i stedet forsøger at skjule.

Hvorfor nu denne indgangsvinkel til performanceuddannelse i Danmark? Det korte svar lyder: fordi det er som om, diskussionen om performanceuddannelse forsøger at skjule vores egen performancehistorie som udtryk for et arkiv af professionel viden, vi kan bygge uddannelsen på.

Jeg vil i det følgende pege på nogle perspektiver, som anskueliggør denne diskussion. Anslaget til at udfolde dette perspektiv tager udgangspunkt i et paradoks, som jeg ser indbygget i diskussionen om performance og performanceuddannelse i Danmark. Overordnet set handler paradokset om scenekunstens forhold til tradition i Danmark.

På den ene side er der generelt en tendens til, at skuespilleruddannelserne står for en æstetiserende og overvejende psykologisk realistisk stil, der mest af alt følger en linje à la Stanislavskij-traditionen. Dette er naturligvis en sandhed med modifikationer, idet der også bliver undervist i metoder og teknikker af Michael Chekhov, Sanford Meisner, Mike

Leigh, Jacques Lecoq m.fl., ligesom der på andre afdelinger er tradition for at undervise i Bertolt Brechts Verfremdungsteknikker (Kobbernagel 2009). At den psykologiske realisme alligevel fylder så relativt meget, hænger formentlig sammen med, at skolerne primært uddanner til dramatiske teatre, der overvejende udtrykker sig gennem *en form for* psykologisk realisme. Dette skal endvidere ses i forhold til, at skuespillere i dag også uddannes til film og TV, der er et hastigt voksende marked både i Danmark og i udlandet. På film og TV er det den naturalistiske spillestil, der fylder mest.

Forståelsen af Stanislavskij-traditionen i Danmark har sin helt lokale rod i det naturalistiske teatersyn, sådan som instruktøren William Bloch (1845-1926) udøvede det i sine maleriske opsætninger på Det Kongelige Teater i perioderne 1881-93 og 1899-1909. I Blochs udforskning af teatret indgik også en tilstræbt realistisk miljøtegnning, der fik indflydelse på en udbredt opfattelse af Ludvig Holbergs komedier.

Fra Danmark ser historien om indflydelsen fra Stanislavskij på de statslige scenekunstudannelser meget kort fortalt sådan ud: Konstantin Stanislavskij omgav sig i sit arbejde hele tiden med elever, søgende skuespillere og assistenter, og først i 1938 kort før sin død indleverede han manuskriptet til de to titler, vi på dansk kender som *En skuespillers arbejde med sig selv* og *Skuespillerens ydre teknik*. Man kan sige, at Stanislavskij havde et aktivt studiemiljø omkring sig, og at dette miljø dannede kontekst for udviklingen af 'systemet'. I begyndelsen blev Stanislavskijs lære direkte videreført af de russiske pædagoger, Andrei Popov (1918-83) og Marija Knebel (1898-1985) i Moskva, og af instruktøren og pædagogen, Georgij Tovstonogov (1915-89) i Leningrad. Én af Tovstonogovs utallige elever, Irina Malochevskaia, som i en årrække underviste i Oslo, og hvor prorektor for Den Danske Scenekunsthøjskole i København, Sverre Rødahl og instruktør Hans Henriksen (nu

teaterchef for Aalborg Teater) havde et nært samarbejde med hende. Dette samarbejde resulterede i Malochevskaia's bog *Regiskolen* (2002), der tager udgangspunkt i begrebet 'den handlende analyse', oprindeligt udviklet af Marija Knebel (Knebel 1961). I de senere år har denne lære udgjort et markant referencepunkt på skolen i København.

Dette eksempel på en linjeføring skitserer jeg her for at fremhæve, at en traditionspraksis og dens dokumentation ofte bevæger sig ad snørklede veje, selvom disse veje set i bakspejlet kan tage sig ganske indlysende ud. Pointen er, at studiemiljøet er afgørende for at en tradition kan udvikles og videreføres. Eksemplet viser også, at forskningen i selvsamme tradition skal være indbygget i praksis og skal dokumenteres på en måde, der også kan overleveres. Det er denne differentierede form for skole, hvis integration i scenekunstudannelsen i det store hele fortaber den sig i Danmark. Der eksisterer ikke nogen 'ren' Stanislavskij-tradition i dag, men der eksisterer overleveringer og afledte varianter af en lære, der udgik fra Konstantin Stanislavskijs arbejdsrum. En af disse overleveringer er laboratoriet, eller studio, som han betegnede det.

Performanceuddannelse med historiebevidsthed

På scenekunsthøjskolerne eksisterer der også en ambition om at arbejde med mere fysiske tilgange til skuespillertræning, hvor skuespilleren snarere ser sig som et performativt instrument end som en, der spiller en karakter eller har en rolle (Kuhlmann 2014, 17-21). På skolerne bliver teknikker i *devised theatre / devising* (Kjølner 2001) og *viewpoint* (Bogart 2005, o.a.) ofte benyttet som eksempler. Det er kendetegnende for disse teknikker, at improvisation – ligesom i øvrigt også arbejde med masketeknik – er markører, og at begge former i øvrigt har været meget nærværende i arbejdet hos bl.a. Odin Teatret, The Wooster Group, Remote Control Productions og Forced Entertainment, for nu at nævne nogle af de

mere kendte grupper, der alle repræsenterer den såkaldt *kollaborative* form, og som på mange måder udtalt eller udtalt tilhører performance som kunstform.

Disse to sider af skuespilleruddannelsen eksisterer under de samme institutioner, men trækker på vidt forskellige teknikker og udtryksformer. De etablerer forskellige referencerum, bl.a. på grund af de forskelle, som deres forhold til tradition udgør.

En ting er de overvejende æstetisk og politisk orienterede teorier, der eksisterer om performance; noget andet er erfaring og viden om metoder og træningspraksis i performance. I artiklen "Tacit Knowledge – Heritage and Waste" tegner Eugenio Barba en historiografisk bevægelseslinje i teatret, hvor skuespillerens inkorporerede adfærd gør ham/hende i stand til at foretage uventede handlinger, at improvisere (Barba 2000). Når skiftende læringsformer og indflydelser skal omsættes i et træningsrum, kan skuespillere opleve, at kroppen er blevet til et interkulturelt erfaringsmøde for forskellige traditioner. Det er hér, jeg mener, at performance-uddannelse kommer ind i billedet.

Fortællingerne om, hvordan en skuespillers eller en performancekunstners løbebane har fundet sted, har det med at gentage sig i genkendelige mønstre, men en egentlig æstetisk refleksion eller kunstnerisk forskning over skuespillerens/performerens kunstneriske autobiografi er i sig selv et forholdsvis udforsket emne. Et eksempel på kunstnerisk forskning kunne være *skuespillerens arbejdsdemonstration*, der er en genre, som skuespillerne på Odin Teatret har udviklet. Roberta Carreri giver i sin arbejdsdemonstration *Spor i sneen* (1988-) en performance om sin vej gennem sin kunstneriske udviklings løbebane, udtrykt som fire sæsoners træning. Denne arbejdsdemonstration fungerer som en scenekunstnerisk biografisk performance, der på en æstetisk måde afdækker skuespillerens praktiske undersøgelse. Roberta Carreri har udfoldet yderligere research om sin performance, men som en skriftligt

kommunikeret forskningsform (Carreri 2014, m.fl.).

Alle scenekunstnere skal selvfølgelig ikke gøre på samme måde. Vi må se ud over en skelnen mellem 'gamle' og 'nye' genealogier inden for scenekunstens brede felt, for det er i dette krydsfelt, hvor manglen på kontinuerthed skaber mulighed for et produktivt møde mellem gamle og moderne teknikker, at vi kan lære af den professionelle performance-historie.

En professionalisering af performanceuddannelsen stiller krav til det, man uddanner med og mod, med andre ord, hvordan tegner en performanceuddannelse sin profil. Man kan naturligvis indtage forskellige positioner overfor professionaliseringens profil, men det må bero på nogle opfattelser af, hvad der er bærende for uddannelsen, herunder også et mål af træning og refleksion over træning.

Lad os vende tilbage til Hans Ulrich Gumbrechts latensbegreb, der kan oversættes til det, der er i tiden som *nærvær* og *nutid*. En slags *Zeitgeist*. Man kan sige, at latensbegrebet med dets vægt på *nu & her* ved en første betragtning undviger at forholde sig mere eksplicit til historiebegrebet i den anvendte praksis. Men ved nærmere betragtning er en del af det, der undviges, et aktivt forhold til en performance-historie, som ville kunne omsættes til en historiebevidsthed i et uddannelsesperspektiv. Dette er ikke et problem, som kan reduceres til en skoles forhold til en given kunsttradition. Som jeg ser det, er det forholdet til ens egen *tradition* og til dennes iboende *brud på tradition*, der kan bidrage til at etablere en bevidsthed om kunstnerisk arv. Hvis man ønsker, at skolens position – i dette tilfælde Den Danske Scenekunstskele – skal opnå betydning som kontekstuel ramme, fordrer det også en aktiv historiebevidsthed. Selv tavs viden-forskelle, der knytter sig til det land, hvor de er opstået i, risikerer at blive udjævnet i globaliseringsnavn.

Akademitanke og det fremmede

teaterlaboratorium

Teaterlaboratoriet som arbejdsform og som kreativt fordybelsesmiljø repræsenterer en særlig ressource, som fortrinsvis har eksisteret i et sidespor til de arbejdsformer, der typisk finder sted i teatrets main stream. Op gennem det 20. århundrede har teaterlaboratoriet undertiden levet en slags skyggetilværelse, hvor det typisk har været individer eller grupper, der har løsrevet sig fra eller måske ligefrem gjort oprør mod de dominerende teaterformer og de arbejdsformer, der var knyttet hertil.

Igen skal vi tilbage til Stanislavskijs studier, som han med mellemrum lod oprette i samarbejde med sine nærmeste medarbejdere og en gruppe særligt dedikerede skuespillere. Laboratorierne udviklede sig til ensembler, og denne model bredte sig til flere europæiske lande (Christoffersen 2004), herunder også til Danmark. Eksempelvis er Laboratoriet i Aarhus og Forsøgsstationen i København begge eksempler på, hvordan udforskning af scenekunst og træning er i fokus. På Aarhus Universitet har Centre for Theatre Laboratory Studies, CTLS, siden 2004 dannet ramme om et formaliseret forskningssamarbejde mellem Dramaturgistudiet og Odin Teatret.

Men lad os se tilbage på initiativerne til et teaterakademi. I 1937 formulerede den tidligere direktør for Folketeatret Poul Gregaard (1885-1950) tanker om, hvordan man skulle skabe fremtidens teater, et såkaldt Rigsteater. Denne diskussion var ganske interessant, og den blev meget grundigt dokumenteret på forskellige stadier. Diskussionen fulgte umiddelbart efter den meget kortvarige danske historiske teateravantgarde, der kulminerede med Per Knutzons (1897-1948) iscenesættelse af Kjeld Abells *Melodien, der blev væk* (1935) på teatret Riddersalen, og som blev et højdepunkt både som kollaborativ kunst og som en performance med en indbygget leg med autofiktive teatre træk. Denne forestilling var blevet til på baggrund af de erfaringer, som bl.a. Per Knutzon havde gjort i Studenterforeningen i

sidste halvdel af 1920'erne, hvilket uvægerligt leder tanken hen på nogle af de træk, der kendetegnede teaterlaboratorierne. Man kan sige, at ideerne blev til i en kontekst, hvor et tidligt studenteroprør gik ind for nye arbejdsforbindelser mellem de ansatte på en teaterproduktion.

Gregaard anførte både *teaterakademiet* og *et dramatisk laboratorium* som mulige svar på det løft, som elevskolerne efter hans vision burde få mhp. at uddanne skuespillere til samtiden og dens teater. Et af resultaterne af disse bestræbelser blev oprettelsen af Teaterdirektørforeningens Skuespillerskole (Privatteatrenes Elevskole) i 1949, senere efterfulgt af Peer Gregaards (1913-98) fortsættelse af sin fars ideer, formuleret i *Betænkning om Oprettelse af et Teaterakademi* (1965). På mange måder udtrykte betænkningen et forarbejde til den senere Statens Teaterskole, men lige netop et teaterakademi blev der i praksis ikke tale om. Betænkningen er ret grundig, og om den teoretiske undervisning formuleres det på følgende måde:

Den teoretiske undervisning, der kun har et ringe omfang på de eksisterende elevskoler, skal garantere, at eleven ikke blot får sin faglige uddannelse, men at der gennem en bevidst dannelsesproces skabes en *kunstnerstype* (kursiv, AK), som er i stand til at leve med i sin samtids problemer, og som har kendskab til sin og andre kunstarters historie og nutid. Denne undervisning, der må omfatte teaterhistorie, orientering i samtidens dramatik, kunsthistorie, kulturhistorie, litteraturhistorie, sprog og musik, skal i omfang balancere naturligt med den dramatiske, stemmemæssige og kropslige undervisning, og den må altid tilrettelægges i relevans til den sceniske kunst. (Betænkning 1965, s. 11).

Med betænkningen blev der åbnet op for en kombination af C. P. Snows to kulturer (eng. 1959; da. 1966), nemlig den humanistiske og den naturvidenskabelige. Laboratorietanken blev således til en måde at tænke forskning

i kropsteknikker og undersøgelse af deres visuelle muligheder, samtidig med at der også herskede en klar bevidsthed om en forbindelse til traditionen. Det lå endvidere i tidens ånd, at man ønskede at opløse ghettoiseringen af skuespilleruddannelsen som værende afgrænset til bestemte nationale institutioner.

Man må sige, at ideerne om teaterakademiet og et dramatisk laboratorium siden har eksisteret som en anderledes og fremmed mentalitet i det danske scenekunstlandskab. Laboratoriet blev i Danmark et begreb, der i nogle henseender skulle vise sig at knytte sig nærmere til et performancebegreb end til et teaterbegreb.

Teaterakademiet og de "fattige" teatre

På Odin Teatret blev workshops og seminarer iblandet inspiration fra Jerzy Grotowskis (1933-99) Teatr Laboratorium og andre traditioner begyndelsen til en ny måde at tænke uddannelse og efteruddannelse på for skuespillere, artister m.v.¹ Skuespillerbegrebet var under forandring, performer og performance smittede af på hinanden, men en egentlig afklaret terminologi på området lod i sagens natur vente på sig. Det særligt gunstige i denne situation var utvivlsomt, at der i de første år ikke blev stillet krav fra de lokalpolitiske myndigheder til teatret om at skulle levere synlige resultater i form af teaterforestillinger for et publikum. I stedet fik teatret arbejdsro. Skuespillerne underviste hinanden med de forskellige kompetencer, som de nu havde hver især, og de fik derved mulighed for at udforske deres arbejde med kroppen som materialitet i et miljø, hvor det undersøgende i arbejdsformen og det reflekterende i forhold til arbejdsprocessen blev norm.

Tanken om et teaterakademi blev ved med at eksistere side om side med, at ønsket om en decentral forankring blev stærkere. Et synligt resultat blev, at Aarhus Teater Akademi i 1979 under fritidslovgivningen blev en realitet som alternativ teateruddannelse frem til 1991. Uddannelsen, der var startet af Bent Blindbæk og Klaus Kjeldsen, bestod dels af kurser i såvel folkelige teaterformer som avantgarde-eksperimenter med stor vægt på det kropslige udtryk, dels gæstespil af bl.a. Cardiff Theatre Lab, Jon Paul Cook, Jordcirkus, Johnny Melville, Abdul Hantout, Maria Lexa og Alexander Jochwed – alle repræsentanter for en alternativ opfattelse af skuespilleren, der indgik i et ensemble og hvis arbejde i vid udstrækning havde laboratoriet som ideal. Aarhus Teater Akademi repræsenterede en fornyende måde at tænke skuespilleren på som en scenekunstner, der også kunne indgå i teatret som et samfundsanliggende og udvikle kunstintegrationsprojekter i socialt udsatte boligområder. Flere af de længerevarende kurser affødte teatergrupper som eksempelvis *Teatret Marquez* efter Else Marie Laukviks kursus og *Kimbri* efter Ryszard Cieslaks Grotowski-kursus.

Kurserne blev med tiden erstattet af længere uddannelsesforløb under Tidens Teater fra 1986 og afløst af Nordisk Teaterskole i 1989. Som grundlæggeren af Tidens Teater, Birgit Skou, formulerede det, så har denne vitale periode haft stor betydning for et alternativt lokalt performance-referencerum: "Arbejdsområdet ligger uden for institutionsteatrene i nær kontakt med publikum, for hvem skuespilleren er med til at skabe ikke kun produktioner, men teaterkultur: festivaler, gæstespil, gadeteater og parader, fester, kurser og work-shops m.v." (Vinther Andersen 1988, 39).

På Nordisk Teaterskole, der eksisterede frem til 1999, gennemgik eleverne treårige forløb, der koncentrerede sig om især det fysiske teater og det visuelle teater. Hvert optag af nye elever havde sin egen lærer, der fungerede som for

1) Odin Teatrets leder, instruktøren Eugenio Barba, havde i 1961-1963 været assistent hos Grotowski og tog derfra bl.a. nogle af ideerne om "det fattige teater" med sig i sit videre arbejde. Se også Grotowski, J. *Towards a Poor Theatre*. TTT nr. 7. Odin Teatrets forlag: Holstebro 1968.

mester for holdet. Eksempelvis virkede Malco Oliveros og Carlos Cueva fra Cuatrotablas i Peru, Bo Madvig fra Bozco, Tage Larsen fra Odin Teatret, ligesom der blev indbudt andre danske og udenlandske gæstelærere.

På det formelle plan opnåede uddannelsen ved Nordisk Teaterskole Bachelor-status ved De Montfort University i Leicester og blev senere udbygget til en Master of Art-grad. Elever fra Nordisk Teaterskole har taget initiativ til forskellige teatergrupper, hvoraf flere eksisterer endnu. Det gælder performanceteatret *Carte Blanche* i Viborg og den eksperimenterende Oslo-gruppe, *De Uvalgte*. Da den danske stat i 1994 overtog ansvaret for officielle kunstneriske uddannelser her i landet, idet den ønskede at koncentrere teateruddannelserne omkring Statens Teaterskole og elevskolerne ved Odense Teater og Aarhus Teater, måtte Nordisk Teaterskole lukke, idet Aarhus Kommune ikke ønskede at bære udgifterne til skolen alene. Rækken af forsøg på at virkeliggøre en performanceuddannelse i Aarhus kuldsejlede, og i begyndelsen af 00'erne kunne det se ud til at performerens professionelle uddannelse definitivt var stedt til hvile. Diskussionen herom var dog kun skindød.

Teaterlaboratoriet som model

Til trods for at det kunne ligne en 'lukning' af teaterlaboratoriet som en model, der hørte til det 20. århundrede, virker det alternative spor i 2015 vitalt som aldrig før. Efteruddannelsen under Den Danske Scenekunstskole og et stort kursusudbud på Odsherred Scenekunstcenter er eksempler på, at uddannelse på scenekunstmrådet er i vækst.

Der har altså set over det sidste halve århundrede bredt sig en stigende interesse for at uddanne en ny type scenekunstnere. Denne interesse udvidede med tiden skuespillerbegrebet til også at omfatte et performerbegreb, som i begyndelsen især var inspireret af asiatiske scenekunstformer, eksempelvis Noh, Kabuki, Bunraku og i

særdeleshed Butoh-traditionerne. Hermed opstod et anderledes forhold til *tid* og *psykologi* i performance som scenekunst, som primært beskæftigede sig med fysiske partiturer og kun sekundært med ord og tekst. En af pioniererne på dette område er Willie Flindt, som var med til at grundlægge Hotel Pro Forma.

Var dette nu teater? Visual Art? Body Art? Eller var det performance, som også kan rumme træningsformer, der udspringer af forskellige traditioner, teknikker og visioner? Laboratorierne kom i sig selv til at virke som 'miniakademier'.

Studiemæssigt blev det fra sidste halvdel af 1960'erne populært at afholde seminarer, workshops, festivaler, festuger mv., ikke mindst fordi man også begyndte at invitere flere udenlandske scenekunstnere til landet, ligesom danske scenekunstnere i stadigt større omfang rejste ud i verden for at søge inspiration fra fremmede traditioner såsom klovntraditioner, mime og forskellige indonesiske og asiatiske former. Gradvist blev der fra disse grupper etableret netværk til tilstødende professioner som psykologer, journalister, forskere, kuratorer mv., hvorved forskning, formidling og artistic research fandt nye fællesskaber. Et eksempel er ISTA, International School of Theatre Anthropology, oprettet i 1979 (Skeel 1994).

Parallelt med de mange forsøg på at grundlægge en blivende alternativ skuespilleruddannelse i Aarhus blev teatergruppen *Cantabile 2*, under ledelse af Nullo Facchini, oprettet i 1983 som Vordingborg Egnsteater, suppleret fra 1985 med dets egen teaterskole, *School of Stage Arts*. Teatrets forestillinger har ofte udspillet sig *site specifik*, og det er måske netop som en nuancering af dette begreb, at *Cantabile 2* har anlagt en ny strategi, kaldet *Human Specific Performing Art*, hvor der tilstræbes en eliminering af fiktion og roller, idet det er performeren som persona, der ytrer sig. Der er i tidens løb blevet uddannet en del performere fra *School of Stage Arts*, og nogle af dem kan i dag ses i Det Frie Felt, som samler flere af de

uafhængige scenekunstnere.

Man kan sige, at i takt med at den udtalte performance-dyrkelse i samfundet er vokset, og kulturelle vækstlag i stigende grad bliver inddraget i virksomheders innovation, f.eks. gennem Kaospiloternes aktiviteter, er der opstået en øget opmærksomhed på laboratoriebegrebet. Det kreative menneskes potentiale er i høj kurs i konkurrencesamfundet.

Set i historiens bakspejl er det brede performancebegreb op gennem det 20. århundrede blevet koblet til en forståelse af begreberne avantgarde/neoavantgarde. Den linje, man her kunne tegne frem til samtidskunsten i det 21. århundrede, ser ud til, kombineret med et bredt (neo-) avantgardebegreb, at forholde sig til en mere eksplicit teoretisk og analytisk tilgang til en udforskning af det performative og performance. Man kan sige, at selve uddannelsesbegrebet på performanceområdet blev en indlejret dimension, dels af laboratoriets og gruppeteatrenes praksis, dels af teaterakademitanken.

Laboratoriets praksisform søger at møde det skabende kunstneriske i det performative. Der er tale om en syntetiserende måde at lade såvel den teoretisk-analytiske som den kunstnerisk skabende tilgang mødes på 'lige fod' og ikke indtage en placering i en på forhånd fasttømret hierarkisk struktur. I skabende kunstneriske sammenhænge kendetegner denne form for samarbejde ikke kun teaterlaboratoriets, men også det kollaborative teaters tradition, som det historisk er blevet koblet til ensemble- og kunstnerteatertraditionen, eksempelvis Théâtre du Soleil, Odin Teatrets og andre gruppeteatres arbejdsformer. I et historisk perspektiv, som ikke er dansk, er formen også kendt på uddannelsesområdet, idet den eksisterer i mange af de klassiske teaterakademiers opbygning. Man kunne sidestille det med en form for 'Bauhausskole' med fokus på et bredt scenekunstabegreb, herunder skuespillerens uddannelse,

på det performative som trænings- og uddannelsesform, og på et integreret samarbejde mellem forskellige kunstarters værkstedsformer.

Det usynlige spøgelse

Det grundlag, der formentlig tilstræbes i performanceuddannelsen, er således til stede som en latens i vores teater- og kulturhistorie. Alligevel er det som om, der eksisterer en form for modstand mod performancekunstens arv- og tradition som et forskningsanliggende, der går på tværs af skellet mellem kunstnerisk udvikling på de scenekunstneriske uddannelser og akademisk forskning på de universitetsuddannelser, der også henvender sig til scenekunstormrådet.

Jeg har ovenfor givet flere bud på forklaringer. Fælles for dem gælder, at en del performance-teatre eller gruppeteatre i Danmark ofte er blevet tildelt prædikater som 'alternativt' eller 'undergrunds'-teater, hvilket både er generaliserende og marginaliserende, måske endda forekommer negativt ladet. Den udtalte adskillelse mellem på den ene side de kulturministerielle uddannelser og de uafhængige scenekunstneres forskning i træningsformer (som på Forsøgsstationen i København og Laboratoriet i Aarhus), og på den anden side forskningsministeriets universitetsuddannelser i såvel Dramaturgi som Teater -og Performance Studier har i praksis virket som en barriere for det at synliggøre samarbejde i kunstnerisk og akademisk forskning. Endelig kan det også skyldes, at der eksisterer en mangel på politisk mod til at fremhæve, at kunstneriske resultater kræver udforskning, ligesom en performanceuddannelse kræver, at forskning i feltet har et nært kontinuerligt samarbejde med kunstnerisk praksis og med de forskellige scenekunstuddannelser. Performancekunsten er blevet gjort historieløs uden at være det; performancekunstens historie i Danmark er blevet gjort til et spøgelse. Lad os fremkalde

det usynlige spøgelse og få det vekslet til visioner for træning og teoretisk grundlag for en performanceuddannelse.

Annelis Kuhlmann

Lektor ved Afdeling for Dramaturgi og Musikvidenskab, Aarhus Universitet.

Litteratur

Arntzen, Knut Ove. *Det marginale teater*. Alvheim & Eide Akademisk Forlag: Laksevåg 2007.

Barba, Eugenio. 'Tacit Knowledge – Heritage and Waste' pp. 13-30 IN Andreasen, John and Annelis Kuhlmann (eds.). *Odin Teatret 2000*. Acta Jutlandica LXXVI: 1, Aarhus University Press: 2000.

Bogart, Anne and Tina Landau. *The Viewpoints Book. A Practical Guide to Viewpoints and Composition*. Theatre Communication Group: New York 2005.

Borggreen, Gunhild and Rune Gade (eds.). *Performing Archives / Archives of Performance*. Museum Tusculanum Press: Copenhagen 2013.

Carreri, Roberta. *On Training and Performance. Traces of an Odin Teatret Actress*. Translated and edited by Frank Camilleri. Routledge: Oxon / New York 2014.

Christoffersen, Erik Exe and Mads Thygesen (eds.). *Why a Theatre Laboratory?* Centre for Theatre Laboratory Studies, CTLS, Aarhus University, on the occasion of Odin Teatret's 40th birthday. *Peripeti*, no. 2, 2004. http://www.peripeti.dk/pdf/peripeti_2_2004.pdf

Dithmer, Monna, Staffan Valdemar Holm, Lars Seeberg (formand). *Scenekunst i Danmark. Veje til Udvikling*. Kulturministeriet: København 2010.

Faarup, Lotte og Øyvind Kirchhoff. *En særlig tilstand... Hvad skal der til for at give scenekunstnerens fysiske træning en kunstnerisk dimension?* Forsøgsrapport. Forsøgsstationen: København 2015.

Gumbrecht, Hans Ulrich. *After 1945. Latency as Origin of the Present*. Stanford UP: 2013.

Gregaard, Peer (formand) m.fl. *Betænkning om oprettelse af et teaterakademi*. Betænkning nr. 402, 1965.

Kjølner, Torunn. 'Devised Theatre – Experimental Drama' IN *Nordic Voices In Drama Theatre and Education IDEA*. IDEA Publications: Bergen 2001.

Knebel, Marija. *O dejstvennom analize p'esy i roli*. Iskustvo: Moskva 1961.

Kobbernagel, Lene. *Skuespilleren på arbejde*. Frydenlund: København 2009.

Kuhlmann, Annelis. "I enhver begyndelse er der en krop". IN *Teater 1*, 2014: 169. 17-21. <http://www.teater1.dk/i-ehver-begyndelse-er-der-en-krop/>

Kuhlmann, Annelis. "Arkivet som mødested". IN *Peripeti*, 2010: 14. 39-47. http://www.peripeti.dk/pdf/peripeti_14_2010.pdf

Malochevskaja, Irina. *Regiskolen*. Redigeret og oversat af Hans Henriksen og Sverre Rødal. Vollen: Tell 2002.

Skeel, Rina (ed.). *The Tradition of ISTA*. Translation: Judy Barba and Leo Sykes. Published by FILO, International Festival of Londrina and Universidade Estadual de Londrina on the occasion of the 8th session of ISTA, International School of Theatre Anthropology, 11.-21. August 1994.

Snow, Charles Percy. *The Two Cultures*. London: Cambridge University Press. 2001 (1959).

Vinther Andersen, Ingelise (red.) *Et andet teaterliv*. Bd. 1 og 2. Aarhus Teater Akademi: Aarhus 1984 og 1988.

Artikel

Laura Luise Schultz | Akademisk tænkning og
kunstnerisk forskning

Akademisk og kunstnerisk tænkning i en performanceuddannelse

Af Laura Luise Schultz

Nogle af de vigtigste performancekunstnere, i Danmark såvel som i udlandet, er mennesker, der har en akademisk uddannelse. De har som regel også en kunstnerisk uddannelse, men nogle gange er den akademiske faktisk den længste og mest solide.

Tilsvarende oplever jeg af og til at blive opsøgt af studerende fra Scenekunstskolen, som ønsker at følge kurser på Teater- og Performancestudier, fordi de har brug for noget teoretisk ballast eller input. Typisk er det studerende, der arbejder i et performancefelt. Det siger noget om, at der hos den type studerende er behov for en udveksling mellem akademisk viden og håndværksmæssig kunnen, mellem universiteter og kunstuddannelser.

Jeg vil her gerne slå et slag for vigtigheden af et solidt akademisk ben i en kommende performanceuddannelse. Og hermed mener jeg universitetsbaseret undervisning. En performanceuddannelse kan fint forankres på Scenekunstskolen – eller Kunstakademiet for den sags skyld, hvis scenekunstuddannelserne tøver for længe – men der er en helt nødvendig akademisk og kritisk videnskabelig skoling, som efter min bedste overbevisning ikke kan varetages alene af kunsthøjskolerne håndværksmæssige tradition.

Hvad skal en performanceuddannelse kunne?

Forbilledet for min idé om den optimale performanceuddannelse er en universitetsuddannelse. Og faktisk er det på papiret slet ikke en performanceuddannelse. Men i praksis er det den vigtigste europæiske performanceuddannelse, vi har. Jeg taler om Institut for Anvendt Teatervidenskab ved

Justus-Liebig-Universitetet i Gießen.

Det, som er karakteristisk for uddannelsen i Gießen, er, at det er en uddannelse i *anvendt teatervidenskab*. Det, som i dag er et engelsk modeord, nemlig *applied theater*, har altså været profilen i Gießen i over 30 år siden instituttets grundlæggelse i starten af 1980'erne.

I deres indledning til *Das Buch von der Angewandten Theaterwissenschaft* beskriver Annemarie Matzke og Isa Wortelkamp, hvordan der er to indgange til Institutet i Gießen: Man kan gå via stueetagen og op ad trappen til kontorer og undervisningslokaler – eller man kan gå via en udvendig trappe direkte op til prøvescenen.¹ Denne dobbelte adgang til instituttet bliver i de to tidligere studerendes fremstilling et billede på den dobbelte tilgang til uddannelsen i teater og scenekunst på instituttet: på den ene side et højt teoretisk og akademisk niveau med undervisning i teaterteori, teaterhistorie og æstetik, på den anden side de studerendes selvstændige kunstneriske arbejder og projekter med fremtrædende internationale kunstnere, der optræder som gæsteprofessorer på instituttet.

Koblingen af teori og praksis sker altså i *praksis*, i de studerendes afsøgning af deres egen selvstændige vej og profil. Og man må konstatere, at skolen i Gießen har haft en indflydelse på tysk og europæisk teater gennem de seneste 20-30 år, som langt overstiger dens forholdsmæssige størrelse.

1) A. Matzke, C. Weiler, I. Wortelkamp (Hg.): *Das Buch von der Angewandten Theaterwissenschaft*, Alexander Verlag, Köln 2012.

Herfra er udgået kunstnere som René Pollesch, Rimini Protokoll, She She Pop, Gob Squad og mange flere. Herfra er uddannet fremtrædende teaterforskere som Jens Roselt, André Eiermann m.fl. Og først og fremmest er nye scenekunstneriske genrer, former og former blev udviklet og videreudviklet her.

Hvad kan videnskaben?

Som kunstteoretikeren Irit Rogoff har påpeget, er teoretikerens rolle i lige så stor forandring som kunstnerens i disse år, hvor forskellige vidensfelter griber ind i hinanden på nye måder, og hvor den enkelte aktør ofte agerer på flere platforme samtidig.²

I den aktuelle situation er det derfor relevant at undersøge, hvordan en egentlig performanceuddannelse kan placere sig i dét spændingsfelt mellem kunstnerisk og akademisk praksis og tænkning, som synes at være en central forudsætning for kunstartens rækkevidde og unikke vidensdannelse.

Det synes nødvendigt på én gang at åbne felterne mod hinanden – og at fastholde distinktionerne mellem vidensfelterne. Forskningsbegrebet må kvalificeres i lyset af kunstinstitutionernes og kunstuddannelsernes øgede fokus på kunstnerisk forskning, og den akademisk-videnskabelige tankeforms særlige kvalifikationer må fremhæves med henblik på det grundlæggende spørgsmål om, hvordan teoretisk-videnskabelig viden kan bringes i spil i kunstneriske processer på en måde, der beriger begge erfaringsfelter frem for at udligne eller opløse dem i hinanden.

I Deleuze og Guattaris *Hvad er filosofi?* skelner de mellem tre tankeformer: den videnskabelige, den kunstneriske og den filosofiske. Alle tankeformernes bestræbelse er at tænke "virkeligheden som en foranderlig

og skabende proces af menneskelig aktivitet."³

Det, der karakteriserer den kunstneriske tanke, er ifølge Deleuze og Guattari dens bundethed til det sanselige – sådan som det kommer til udtryk i sammenkoblingen af kunst og æstetik i det moderne kunstbegreb. Den kunstneriske tanke aktualiseres som sanseerfaringer bundet i et materiale. Den videnskabelige tanke kortlægger, hvordan de virtuelle muligheder i verden aktualiseres i konkrete former, mønstre og lovmæssigheder, mens filosofien beskriver mulighedsfeltet i al dets virtualitet og forsøger at begribe det.

I de æstetiske videnskaber mødes de tre tankeformer i en særlig konstellation, fordi de videnskabelige og filosofiske tekster og problemstillinger, vi beskæftiger os med, har kunsten som deres genstand. Kunsten, som altså i sig selv er en tankeform.

Det er dette mødested, som bliver så frugtbart udfoldet i de dele af performancekunsten, der arbejder med en forskningsorienteret tilgang, og som aktivt benytter videnskabelig eller akademisk viden i deres praksis. Kort sagt, det som performancekunstner og ph.d.-studerende Sofie Lebech kalder *vidensbaseret performance*.

Og som tilsvarende udfoldes i de dele af teater- og kunstteorien, som beskæftiger sig med praksisbaseret forskning. En performanceuddannelse skal nødvendigvis kunne lære sine studerende at kvalificere arbejdet i dette spændingsfelt.

Hvad er performance?

For at kunne forestille sig, hvad en performanceuddannelse skal indeholde – og hvilke institutioner der kan levere dette indhold – må man overveje, hvad det er for

2) Irit Rogoff: "What is a Theorist?" in James Elkins (ed.): *The State of Art Criticism*, Routledge 2008.

3) Gilles Deleuze og Felix Guattari: *Hvad er filosofi?*, Samlerens Bogklub 1996.
Frederik Tygstrup: "Livet og formerne" in Mischa Sloth Carlsen m.fl. (red.): *Flugtlinier. Om Deleuzes filosofi*, Museum Tusculanum Forlag 2001, p. 268.

et felt, den skal uddanne til. Det er imidlertid karakteristisk, at der cirkulerer mange og meget forskelligartede forestillinger om, hvad betegnelsen performance dækker. Her er det nok afgørende, at de forskellige parter i det her spil om en performanceuddannelse gør sig klart, at andre aktører i feltet med usvigelig sikkerhed vil have andre opfattelser af performance, end man selv har. For det ligger netop i performancekunstens karakter, at den lægger sig mellem forskellige felter og dermed kan hælde i forskellige retninger.

Således ser Ralf Richardt Strøbech muligheder for at koble en performanceuddannelse til scenografiske forløb, bl.a. fordi han kommer fra en visuel tradition. Peder Dahlgaard opfatter performance som en genre og ser mulige koblinger til scenekunstuddannelserne i performancens betoning af relationen mellem spillere og publikum, samt i devising-processernes forhandling af forholdet mellem det kropslige og det eksistentielle, fordi han kommer fra en skuespilleruddannelse. Og jeg ser altså fra mit udsigtspunkt som teaterforsker nødvendigheden af en akademisk kvalificering af en performanceuddannelse. Det betyder, at en performanceuddannelse må have en såpas åben karakter, at alle de relevante aspekter kan aktiveres i den enkelte studerendes uddannelsesforløb, selv om ikke alle studerende nødvendigvis skal igennem det hele.

Denne spredning taler for en pragmatisk bestemmelse af performancen, og i praksis ved de fleste af os da også godt, hvad vi snakker om, når vi taler om performance. Vi taler nemlig simpelthen om scenekunst i bredeste forstand. Alle yder- og grænseområderne af det bredest tænkelige scenekunsthelt har en tendens til at blive opsamlet via performance-mærkatet. Først og fremmest er performancefeltet altså meget ofte det felt, der er grøde i på et givent tidspunkt.

Begrebslig åbenhed

Når jeg nedenfor på en gang omtaler

performance som en genre og som det bredest mulige scenekunsthelt, så skyldes det derfor en både pragmatisk og strategisk åbenhed i omgangen med begrebet. Performance er, som teaterforskeren Marvin Carlson konstaterede for snart 20 år siden, "an essentially contested concept."⁴ Performancebegrebet har sin styrke i denne åbenhed over for forskellige anvendelsesområder og betydningsindhold. Det er i kraft af denne åbenhed, at performancebegrebet har været så frugtbart i forhold til at skabe og beskrive åbninger mellem ellers adskilte kunstarter, genrer og fagfelter.

Denne åbenhed kan naturligvis også blive genstand for fagpolitisk imperialisme. Således kan man se Teaterskolens navneskift til Scenekunstsolen som lidt af et eksperiment: Betyder det, at skolen udvider sit perspektiv og åbner sig mod et bredere scenekunsthelt – eller betyder det i praksis, at alt hvad der bevæger sig i feltet vil blive lagt ind under et bestemt teatersyn? Det skal blive spændende at se.

Performancen og scenekunstens udvikling

Ikke desto mindre kan man spore nogle hovedtræk i de forandringer, performancegenren har undergået i de seneste 30-40 år. Fra en insisteren på det fysiske og det visuelle i traditionen fra Artaud – tænk *body art* og Robert Wilson – er performancefeltet i meget høj grad blevet et af de mest teoretisk reflekterede felter i scenekunsten. Det er også et felt, der stort set

4) Marvin Carlson: *Performance – a critical introduction*, Routledge, først publiceret 1996. Carlson trækker med denne formulering på flere andre kilder, bl.a. filosofen W.B. Gallie: *Philosophy and the Historical Understanding* (1964), som igen er citeret i M. Strine, B. Long and M. Hopkins: "Research in Interpretation and Performance: Trends, Issues, Priorities," in *SpeechCommunication: Essays to Commemorate the 75th Anniversary of SpeechCommunication Association*. Ed. Gerald Phillips and Julia Wood. Carbondale: Southern Illinois U.P., 1991, 191-201.

udfoldes af uafhængige scenekunstnere – eller af folk, der definerer sig som billedkunstnere. Det betyder imidlertid ikke, at der er tale om et vækstlag. Dygtige, professionelle kunstnere tilbringer halve og hele arbejdsliv i det uafhængige felt, uden nogensinde at blive en del af institutionsteatrene. Det Kongelige Teater har sågar taget konsekvensen af det segregerede scenekunsthelt og etableret Eventministeriet, Corpus og Det Røde Rum, som kan trække et publikum til huse, der ellers går efter den eksperimenterende avantgarde-kvalitet i det uafhængige performancefelt. Performancefeltet kan altså noget i sig selv og er ikke bare en upoleret form for scenekunst.

Performance, performanceteater, body art, scenekunst, virkelighedsteater – kært barn har mange navne og mange identiteter. Performancefeltet er det felt, der har åbnet teatret, så det i dag giver mening at tale bredere om scenekunst for at komme ud over distinktioner, der ikke længere kan stå som universelle. Det betyder ikke, at det ikke giver mening at skelne mellem genrer i dette brede felt. Nogle forestillinger lader sig faktisk bedst beskrive som teater, andre som performance, nogle som dans, andre som performance. Men det ændrer ikke ved, at performancefeltet meget ofte er det, der flytter vores forestillinger om, hvad teater er og kan være; hvad scenekunst er og kan være.

Det former naturligvis en forestilling, om den spiller på Det Kongelige Teater eller i en nedlagt stationsbygning, og det sidste har en større tendens til at blive kaldt performance. Men lige netop nu ser vi faktisk, at det under Emmet Feigenbergs ledelse er lykkedes landets tungeste scene at skabe åbninger mellem disse ellers adskilte formater og institutionelle rammer – også hos de enkelte kunstnere. Elisa Kragerup kan bevæge sig fra Sort Samvittighed til Store Scene; Fix og Foxy kan lave *Et dukkehjem* med kongelige skuespillere eller *Love Theater* med en thailandsk sexarbejder. Og ikke mindst kan SIGNA arbejde med kongelige

balletdansere, og omvendt, hvilket er nok så vigtigt: De klassisk uddannede dansere kan arbejde med SIGNA. Som i øvrigt også har et kunsthistoriestudium i bagagen.

Hvad kan performance?

Men hvad er det så, performancen kan, og hvorfor er den så livsvigtigt for scenekunsten?

Performancegenren er karakteriseret ved at krydse over mellem felter, eller snarere navigere frit i et åbent scenekunstnerisk landskab uden at skelne mellem klassiske discipliner og kunstarter. Det er en af grundene til, at den i mange perioder har været så kunstnerisk nyskabende. Et af de krydsfelter, der siden sluthalvfemserne har forekommet allermest frugtbart, har netop været spændingsfeltet mellem kunst og forskning, mellem kunstnerisk og akademisk tænkning og praksis.

Det har ført til en række nye formater, der eksplicit benytter akademisk teori og videnskabelig forskning i en performativ praksis. Det drejer sig om kunstnere som René Pollesch eller Rimini Protokoll, der direkte citerer og tematiserer videnskabelig teori på scenen, og det gælder nye blandingsgenrer som det *sceniske essay* og *performance lecture*, der forbinder performancekunsten med den videnskabelige forelæsning; forskellige *workshop-* og *salon-formater*, der etablerer samtalerum mellem kunstnere og teoretikere, à la Vestergaard Friis' *Samtalekøkkenet* eller Deufert & Plischkes *Entropic Institute*, og i det hele taget en overgribende tendens til at etablere samarbejder mellem kunstnere og forskere.

Performancefeltet er i meget stor udstrækning simpelthen scenekunstens forskningsfelt. Det er her, den egentlige kunstneriske forskning foregår. Det er her, en Sofie Lebech udforsker Derridas analogi mellem terror og autoimmune sygdomme i *Skrøbelige liv*; det er her, Sara Hamming i forestillingen *Whole Body Treatment* undersøger iscenesættelsesdimensionen i den terapeutiske relation mellem patient og behandler i sit såkaldte *teater på kroppen*; det

er her, Ellen Friis undersøger forholdet mellem lys, tid og energi i serien *Six Saints* om danske videnskabsfolk og tænkere fra Tycho Brahe til Lene Hau. I den anden ende af skalaen er det her, Kirsten Dehlholm udforsker det stof, verden er gjort af, fra planeter til popsange; og her at Heiner Goebbels tester, om man kan producere teater helt uden (menneskelige) skuespillere. Det er her, i dette felt, at den kunstneriske tanke møder videnskab og filosofi.

En performanceuddannelse som et mødested mellem kunst og forskning

En performanceuddannelse skal først og fremmest kunne bidrage til at kvalificere dette mødested mellem forskellige tankeformer og forskellige praksisformer. Det kræver et højt ambitionsniveau, som ikke vil reducere uddannelsen til en overbygningsuddannelse for skuespillere, en performer-uddannelse. Til gengæld vil en sådan performanceuddannelse kunne bidrage stærkt til udviklingen af en selvstændig forskningsprofil inden for de kunstneriske scenekunstuddannelser, baseret på netop dette møde mellem forskellige tankeformer, praksisser og tilgange til forskning – praktisk som teoretisk.

Det optimale ville være en selvstændig uddannelse fra grunden, sådan som Uafhængige Scenekunstnere drømmer om. Men er der kun råd og vilje til en overbygningsuddannelse, så bør det tilstræbes, at man kan optage en bred vifte af både kunst- og universitetsstuderende fra forskellige baggrunde. Kun sådan sikrer man, at studiet tages alvorligt som “et sted for tænkning og handling: som arbejde med fremtidens teater.”⁵

5) A. Matzke, C. Weiler, I. Wortelkamp (Hg.): *Das Buch von der Angewandten Theaterwissenschaft*, p. 8.

Artikel

John Andreasen | På vej mod Den Danske
Scenekunstscole

På vej mod Den Danske Scenekunstscole

Af John Andreassen

Forhistorie

Fra 1. januar 2015 er Den Danske Scenekunstscole (DDSKS) en realitet. I denne artikel forkortes den samlede institution dog DDS. Det er en sammenslutning af seks kunstneriske uddannelsesinstitutioner: Den Danske Scenekunstscole (tidligere Statens Teaterscole) i København, Skuespiluddannelsen Aarhus (tidligere Skuespilleruddannelsen ved Aarhus Teater og endnu tidligere Århus Teaters Elevcole), Dramatikeruddannelsen Aarhus (tidligere Dramatikeruddannelsen ved Århus Teater), Skuespiluddannelsen Odense (tidligere Syddansk Musikkonservatorium & Skuespillerscole i Odense og endnu tidligere Odense Teaters Elevcole), Odsherred Teaterscole (tidligere Scenekunstens Udviklingscenter og endnu tidligere Odsherred Teatercenter) i Nykøbing Sjælland og Musicalakademiet (tidligere Det Danske Musicalakademi) i Fredericia. Disse omtales i artiklen som lokationer.

Men 'grundstenen' blev lagt 20 år tidligere. Under kulturminister Jytte Hilden (S) blev Lov om videregående kunstneriske uddannelsesinstitutioner under Kulturministeriet (lov nr. 289 af 27. april 1994) vedtaget i Folketinget. Det skal naturligvis ikke forstås sådan, at man allerede dengang havde DDS i støbeskeen, men her påbegyndes fundamentet for den langt senere sammenlægning af uddannelserne. Loven afgrænsede statens nationale, økonomiske engagement i kunstneriske uddannelser til at omfatte Det Kongelige Danske Kunstakademis Arkitektkscole, Det Kongelige Danske Kunstakademis Billedkunstscole, Det Kongelige Danske Kunstakademis Konservatorscole, Arkitektkscole i Aarhus,

Det Kongelige Danske Musikkonservatorium, Det Jyske Musikkonservatorium, Vestjysk Musikkonservatorium, Det Fynske Musikkonservatorium, Nordjysk Konservatorium, Rytmisk Musikkonservatorium, Statens Teaterscole og Den Danske Filmscole. Alle var SU-berettigede.

Andre kunstneriske uddannelser, der ikke var SU-berettigede, blev hermed henvist til kommuners eventuelle økonomiske velvilje. Det betød bl.a., at performanceuddannelsen ved Nordisk Teaterscole (NTS, tidligere Tidens Teater 1986-89), der i vid udstrækning klarede sig med deltagerbetaling, måtte lukke i 1999, da Århus Kommune ikke ønskede at støtte uden samfinansiering med staten. Uddannelsen var en udløber af Århus Teater Akademi, der udbød kurser i hhv. folkelig og avantgardistisk teaterkunst 1979-91. Det samme skete for performanceuddannelsen School of Stage Arts, der blev oprettet af Cantabile 2 i 1985 og udbygget, da Cantabile 2 blev egnsteater i Vordingborg kommune i 1990. Her var der også en udstrakt egenbetaling, og uddannelsen lukkede i 2008. Begge baserede sig delvis på skiftende mesterlæreundervisning, og med lukningen af disse opstod der et kunstnerisk, uddannelsesmæssigt tomrum.

Forberedelse

DDS blev skabt på baggrund af et velforberedt politisk planlægningsarbejde. I september 2013 offentliggjorde Kulturministeriet *Udredning om de videregående uddannelser på scenekunstmrådet* (UVUS).

Rapporten var sidste led i legitimeringsprocessen forud for DDS. Den var bl.a. blevet forberedt igennem en Folketingsaftale i efteråret 2006 (excl.

Enhedslisten) om “Større og mere bæredygtige faglige miljøer... på kulturministeriets videregående uddannelsesinstitutioner”. Den blev yderligere udbygget gennem en rapport fra Struktur- og samarbejdsudvalget i 2009, der foreslog en række fusioner, indførelse af Bologna-aftalens målsætninger samt øget internationalisering. Forud for dette havde en række uddannelsesinteresserede institutioner udsendt *Spot på Danmarks skjulte teaterskat – en redegørelse om professionel scenekunst for børn og unge*, der ligeledes pegede på en række ønsker for fremtidens teateruddannelse. Den blev fulgt op af Kulturministeriets *Scenekunst i Danmark – Veje til udvikling* i 2010, der igen strejfede uddannelse. Ministeriet nedsatte så et udvalg, der i 2012 barslede med en mere generel rapport om uddannelseskvalitet: *Kunstnerisk udviklingsvirksomhed. Udredning om vidensgrundlaget* på de videregående kunstneriske uddannelser (KUV). Og så var tiden politisk moden til at tage det sidste legitimerende skridt i realiseringen af en scenekunstnerisk uddannelsesfusion. I foråret 2012 blev der nedsat et hurtigtarbejdende udvalg til at skabe et politisk beslutningsgrundlag inden udgangen af 2012. Det kom til at tage lidt længere tid, men i september 2013 kunne UVUS-rapporten som sagt udgives, men pga. forsinkelsen måtte en egentlig lovgivning udskydes til det følgende folketingsår.

Iflg. udvalgets kommissorium (UVUS s. 74-78) skulle man tage udgangspunkt i regeringens ambitioner om internationale uddannelsesstandards for at skabe konkurrencedygtige uddannelser i verdensklasse – altså ikke blot uddanne til et dansk arbejdsmarked som hidtil – men “løbende tilpasse sig ændrede forhold på arbejdsmarkedet og forsøge at bringe kunstneriske kompetencer i spil i nye erhvervssammenhænge” (s. 74). Det var en fortsættelse af de politiske ønsker om erhvervslivets mulige gavn af kunstlivskompetencer, som Socialdemokratiet og Radikale Venstre påbegyndte med *Dan-*

marks kreative potentiale i 2000, og som siden er blevet udbygget flere gange af de forskellige regeringer.

En anden betingelse var “en løbende tilpasning til de europæiske aftaler om uddannelsesstruktur og -udvikling (Bologna-aftalen)” (s. 74). Med henvisning til universitetsområdet ønskede man en standardisering af hele det videregående undervisnings- og eksamensområde – bl.a. med en opdeling i 3-årige bachelor- og 2-årige kandidatuddannelser (gradsindplacering).

Som en tredje forudsætning skulle fusioner skabe “større mere bæredygtige institutioner” (s. 74), idet man påstod, at “scenekunstuddannelser (er) lokaliseret i små fagmiljøer, hvor de kan være præget af manglende fleksibilitet og manglende mulighed for direkte tværfaglig og tværkunstnerisk udvikling” (s. 75). Desuden skulle de kunstneriske uddannelser “kvalitetssikres (akkrediteres) på lige fod med andre videregående uddannelser” (s. 75).

Udvalget skulle komme med “konkrete forslag og anbefalinger til indholdet og organiseringen af det samlede uddannelsesudbud på hele det statslige og statsligt støttede scenekunstneriske uddannelsesområde” (s. 76) samt de ikke-statsligt støttede områder nycirkus og performance fx. Udvalget skulle bl.a. inddrage nationalt og internationalt (nordisk) materiale og afdække “den forventede udvikling i markedsbehov” (s. 76). Der stod dog ikke noget om, hvor langt ud i fremtiden man skulle forsøge at forudsige forandringer.

Pga. høje arbejdsløshedstal skulle man også overveje, hvordan man kunne “bringe scenekunstneriske kompetencer i spil i nye erhvervssammenhænge” (s. 77). Området havde altså en politisk velvilje: Trods en del arbejdsløshed skal antallet af studerende ikke beskæres i første omgang, men uddannelserne skal alligevel satse en del på supplerende færdigheder i fremtiden. Hvor og hvilke beskrives dog ikke nærmere i udredningen.

Og så endelig den sidste og måske vanskeligste forudsætning for forslagene: Man skal “holde sig inden for den nuværende dimensionering

og økonomiske ramme” (s. 77). Eventuelle forandringer skal m.a.o. være udgiftsneutrale – man skal ikke regne med flere midler trods forbedringer til verdensklasse.

Alt i alt et noget omfattende og bundet mandat. Og vil man beskytte sin branche, er der jo ikke andet at gøre end at gå ind på betingelserne og prøve at argumentere for sin sag. Udvalget slår fra starten til lyd for “en yderligere frigørelse fra mesterlæretraditionen frem mod en aktiv videreudvikling af en moderne pædagogisk og kunstnerisk læringsfilosofi, der lægger vægt på, i kunstnerisk henseende, selvstændige, entreprenorielle, fleksible og tværfaglige kompetencer hos den studerende” (s. 9). Mesterlæreuddannelse er tilsyneladende lig med ældre, begrænsede uddannelser tilknyttet bestemte teatre (s. 74) og ikke en bredere og mere positiv forståelse af mesterlære, som stadig kan have mange produktive former.

Udvalget lægger vægt på indførelsen af ‘kunstnerisk udviklingsvirksomhed’ (KUV), hvor man især henviser til det norske udviklingsarbejde, der blev omtalt i *Kunstnerisk udviklingsvirksomhed. Udredning om vidensgrundlaget* på de videregående kunstneriske uddannelser fra 2012 (KUV s. 12 og 19): “Kunstnerisk udviklingsvirksomhed er en integreret del af en kunstnerisk proces, der fører frem til et offentligt tilgængeligt resultat og ledsages af en refleksion over såvel processen som præsentationen af resultatet.” 2012-udredningen skelner mellem kunstnerisk udviklingsvirksomhed (KUV), kunstnerisk forskning (KF) og kunstnerisk forskning og udvikling (KFoU) (s.13).

UVUS-udvalget bruger kun selve definitionen og går ikke så langt som KUV-udvalget i sin uddybning af de omfattende krav, det kan indeholde: “i tilknytning til det kunstneriske resultat skal foreligge en redegørelse for placering af egen kunstnerisk praksis i forhold til eget fagområde nationalt og internationalt – hvordan projektet bidrager til udviklingen inden for fagområdet – kritisk refleksion over proces (kunstnerisk valg og metode, dialog

med netværk og fagmiljøer m.m.) – kritisk refleksion over resultat (egenvurdering i forhold til projektbeskrivelse)”. Begge udvalg er dog tilsyneladende opmærksomme på, at disse krav kan virke noget akademiske og fremmede inden for nogle kunstuddannelser. KUV understreger, at “Kunstneren/forskeren vælger selv medie og præsentationsform ... en formidling til fagfæller i et medie, som kan anerkendes ... af fagfæller.” Det betyder fx, at skriftlighed ikke er et krav (s. 12). KUV foreslår i stedet udstillinger, koncerter, forestillinger eller viden, der bibringes en institution gennem undervisning eller andet fagligt virke (s.27). UVUS-udvalget forsøger direkte at berolige eventuelle skeptikere og kritikere af den nye, Bologna-strukturerede uddannelse ved at understrege, at “*der bør ikke ske en egentlig akademisering af scenekunstuddannelserne*” (s. 42). Danmark er iflg. udvalget det eneste nordiske land, der – tilsyneladende fejlagtigt – endnu ikke har implementeret Bologna-strukturen, som skulle garantere udvikling af større fagmiljøer og institutioner, der bedre kan klare sig ift. en omfattende internationalisering og dens konkurrenceparadigme (s. 38). At der skulle findes institutioner i Europa, som tilsyneladende klarer sig udmærket udenfor Bologna-strukturen – og dermed kunne være mulige samarbejdspartnere nu – nævnes blot i foribifarten (s. 37).

Generelt opregner UVUS stort set kun argumenter FOR det store projekt, der tilsyneladende er underlagt ‘udviklingen’ som en naturlov uberørt af og urørlig for menneskehånd. Der foretages ikke en afvejning mellem flere mulige udviklingsscenarier. Man har fået én chance politisk, og den tager man selvfølgelig.

Udvalgets forslag om at bruge fællesbetegnelsen “Danmarks Scenekunstscole” blev dog i lovprocessen ændret til “Den Danske Scenekunstscole”.

Beslutning

I L24 Forslag til lov om videregående kunstneriske uddannelsesinstitutioner under Kulturministeriet harmoniseres retningslinierne for alle

former for statslige kunstuddannelser og de institutionelle kombinationer, de består af, i 2014. Hovedparten af lovforslaget omhandler dog den nye institution, DDS.

Ved behandlingen i Folketingets Kulturudvalg er en gruppe (især borgerlige) partier bekymrede over udsigten til centralisering og stordrift i det påtænkte fusionsprojekt. Bl.a. siger Mette Bock fra Liberal Alliance (LA) – trods opbakning til lovforslaget:

Alligevel vil jeg godt sige, at jeg har enkelte bekymringer i den her forbindelse, og det er, at når man lægger mange institutioner sammen til én institution, er det selvfølgelig også udtryk for en centralisering. Vi har set det mange steder. Jeg har selv været involveret i det, både på professionsuddannelserne, altså professionshøjskolerne, og på universitetsniveau. Intentionen og indgangen er jo, at det også skal være en effektivisering af, hvordan tingene foregår, og et udtryk for, at der skal være mindre bureaukrati. Jeg må desværre sige, at min erfaring er, at der meget tit sker det stik modsatte; at man får et hierarki, som er utrolig spidst med lag på lag på lag, og at der kan være en fristelse til, selv om man har en geografisk decentralisering, at der med tiden kommer en centralisering. (Mette Bock).

Men ellers er det især frygten for akademisering, der præger nogle parti- og brancherepræsentanternes kommentarer til forslaget. LA forventer dog, at den nye linje kommer til at fungere:

I nogle af høringssvarene er der udtrykt en bekymring for, om det her nu er udtryk for en akademisering – det udtrykte ordføreren for Dansk Folkeparti også – og om man kommer væk fra, at det skal være praksisrelateret. Den bekymring deler jeg overhovedet ikke. Altså, det, at man reflekterer over sit eget virke, sin

egen profession, og at man også som et led i en bacheloruddannelse forholder sig teoretisk, akademisk til det, kan kun være en styrkelse på alle områder, og jeg tror ikke, det vil være noget, som sker på bekostning af det praksisorienterede. (Mette Bock).

Kun Dansk Folkeparti (DF) stiller spørgsmål til kulturministeren undervejs i udvalgsbehandlingen – om garanti for mesterlære og ikke-akademisering samt ønske om, at der ikke sker en centralisering samt skabes klarhed om ansættelsesprocedurer for Rektor og enkeltrektorer. Og da de tilsyneladende ikke har fået tilstrækkelige garantier fra ministeren, stemmer DF som det eneste parti imod forslaget ved 3. behandling 14.12.2014. Lovforslaget om de videregående kunstneriske uddannelser vedtages på under et minut. En politisk set lille sag – meget grundigt forberedt – er afsluttet. Den Danske Scenekunstscole er en realitet ca. to uger senere, d. 1.1.2015.

Implementering

DDS starter sit nye liv under den første fællesrektor, Mads Thygesen fra Dramatikeruddannelsen i Aarhus, der erstattede Aarhus Teaters daværende leder i UVUS-udvalgets sidste fase. Fra starten skal han tilbringe en del tid ugentlig på den store afdeling i København. På trods af den lange politiske legitimeringsproces står man nu med en 'klassisk' organisationsopgave: Der er for længst truffet en strategisk-principiel beslutning om standardisering af uddannelserne og en fusion som DDS. Men selv om man måske har forberedt sig, skal man altså på kort tid til at operationalisere og implementere en række nye strukturer og procedurer – lægge skinner mens toget kører.

Bekendtgørelserne om styrelse og uddannelse blev først sendt i høring i slutningen af marts for at blive officielt gældende fra 15. maj 2015 – altså fem måneder efter lovens vedtagelse og 4½ måned inde i den nye institutions funktionsperiode.

Sammen med et antal lokationsledere og repræsentanter for ledelsesadministrationen

skal rektor og pro-rektor udgøre en såkaldt ledelsesgruppe i det daglige. Under dem er det øverste fællesorgan for institutionen, skolerådet, der består af 12 medlemmer plus rektor som født formand. Rådet er rådgivende og indstillende, ikke formelt besluttende.

Understrukturen består så af et eller flere faglige studienævn, der består af mindst seks medlemmer i hvert. Rektor, prorektor og planlægningsansvarlige ledere kan ikke være medlem. Formodentlig fordi studienævn(ene) står direkte til ansvar overfor rektor.

Ledelsesgruppe, skoleråd og studienævn er demokratisk understøttende organer, der skal skabe sammenhæng, kommunikation og fornemmelse af medejerskab på tværs af de daglige, geografiske afstande.

Trods de gode intentioner kan man dog risikere, at der opstår det utilsigtede, klassiske 'Organizational Gap' mellem ledelsesgruppen og skolerådet og ikke mindst studienævn(ene) afhængig af, hvordan medlemsfordelingen bliver, og hvordan organerne kommunikerer i det daglige. Og på trods af, at DDS består af fem lokationer, behøver man kun deltage fra fire i skolerådet. Det kan jo bare betyde, at flere af de mindst 14 uddannelsesenheder kan gå sammen og pege på den samme kandidat, og mindst fire steder sikrer en vis demokratisk spredning af ansvar og engagement. Eller også åbnes der her for en yderligere sammenlægning eller reduktion af enheder på længere sigt?

Loven (1362) om de videregående kunstneriske uddannelser åbner for yderligere fusioner/begrænsninger af institutionsenheder. I §1 stk. 2 står der: "Loven gælder også for institutioner, der måtte opstå som følge af 1) spaltning af en eller flere af institutionerne i stk. 1 eller 2) sammenlægning af to eller flere af institutionerne nævnt i stk. 1."

I Styrelses-bekendtgørelsens (283) §1 stk. 2 navngives fem uddannelsesbyer (lokationer) tydeligt, men i §2 i Bekendtgørelse om uddannelse (284) omtales ingen godkendte eksamener fra Odsherred. Betyder det fx, at Odsherreds status

som selvstændigt uddannelsessted er på vej ud? Betyder omtalen af, at "Repræsentanterne for det pædagogisk/kunstneriske personale skal repræsentere 4 forskellige uddannelsessteder" (§6 stk. 4 i styrelsesbekendtgørelsen) også, at Odsherred fusioneres eller ekskluderes fra det statslige fællesskab med tiden – nu hvor der i princippet også åbnes for efteruddannelse på alle lokationer? Eller samles al efteruddannelse i København, som på hjemmesiden taler om "Den Danske Scenekunstscole –Efteruddannelsen"? Eller regnes Aarhus-uddannelserne for én organisatorisk enhed? Eller lægges Fredericia og Odense sammen? Eller nedlægges Odense for at skærpe de andre delfiler?

Økonomisk støttes DDS over finansloven. Samtidig åbner loven (1362) mulighed for en større egenbetaling og for privat sponsering (§17 og 20). Om det betyder, at institutionens enkelte dele fremover forventes at skaffe flere eksterne midler end hidtil, vil tiden vise.

Den 3-årige bachelor-struktur (BA) sættes i gang i studieåret 2015/16. På den måde får man tid til at udvikle både den og den 2-årige kandidatuddannelse (KA), inden den skal træde i kraft. Ikke mindst mht. implementering af de nye krav til refleksion og afklaringen af, hvor, hvordan og hvor meget kunstnerisk udviklingsvirksomhed, der skal finde sted på vej mod et 'udvidet arbejdsmarked'.

Perspektivering

Men vil man 'hele pakken' i forlængelse af Bologna-processen, fusionsidealerne, den enstrengede ledelsesmodel og relevansen for arbejdsmarked(er), må man vel også tage 'fremdriftsreformen' og 'dimensioneringsplanen' med, som en del andre videregående uddannelser tilsyneladende må forholde sig til i de kommende år. Disse reformer kunne kræve færre studerende (på færre uddannelsessteder), der samtidig gennemfører hurtigere end i dag. Fx en Bacheloruddannelse (BA) på tre år og så for nogle færres vedkommende en Kandidatuddannelse (KA) på ca. 1½ år oveni? Den aktuelle politiske

tanke – juni 2015 – om at give bachelorer ret til fx to år på arbejdsmarkedet og stadig beholde muligheden for (at forsøge) at klare optagelsesprøven til KA kunne måske godt blive en realitet også på scenekunstmrådet.

Men hvilke uddannelsesinstitutioner har tilstrækkelige ressourcer til at have et stående uddannelsesberedskab klar, hvis og når nogen måske skulle ønske at fortsætte på KA efter nogle år ude i branchen eller et andet sted? Og vil det så altid være de bedst egnede, der vælger den 'videregående' løsning? Under alle omstændigheder kan en 'studieafslutning' efter tre år jo betyde en decideret beskæring af en række tidligere, 4-årige uddannelser? Bliver KA snarere en slags efteruddannelse?

Under alle omstændigheder tænkte UVUS-udvalget – med henvisning til de daværende rektorer – BA/KA-strukturen som en ret udgiftsneutral foranstaltning: Der "skal ikke være en øget undervisningsmængde, men derimod: ... den nødvendige tid til refleksion og eksperimenter, ... mere plads til fordybelse og koncentration, ... specialisering og fleksibilitet, ... selvstændigt arbejde og kunstnerisk udviklingsarbejde, ... entreprenørielle kompetencer" (s. 45).

Men hvad så, hvis den nye regering efter junivalget 2015 fastholder et politisk krav om, at der skal ansættes tre i det private erhvervsliv for hver én i det offentlige? Og at den uddannede skal ansættes i et job, der ligger i en direkte forlængelse af studiet? Her er det selvfølgelig praktisk, at UVUS åbner for et uspecificeret 'andet arbejdsmarked', da arbejdsløshedstallene ellers kunne bringe nogle uddannelser i fare. Og måske er det også en fordel, at uddannelserne hører under Kulturministeriet i stedet for fx Uddannelses- og Forskningsministeriet – selvom ministrene skulle komme fra samme parti.

Men måske skal man alligevel ikke føle sig helt sikker under Kulturministeriet. Iflg. *Politiken* 23.2.2015 er kulturminister Marianne Jelved kommet med følgende, lettere ildevarslede – politisk-pragmatisk? – udtalelse om national billedkunstudannelse, som måske også kan

overføres til scenekunstmrådet:

Staten har ansvaret for den kunstneriske uddannelse, og derfor er der en billedkunstscole, og den ligger tilfældigvis i København, og det har den gjort siden 1754. Den er dimensioneret til at uddanne det antal billedkunstnere, som Kulturministeriet forventer, at arbejdsmarkedet kan klare. Så har Odense og Aarhus for mange år siden besluttet, at de også ville have en billedkunstudannelse. Det er måske meget forlangt, at staten skal støtte deres billedkunstskoler med det samme antal kroner, man bruger på den statslige uddannelse. For i virkeligheden er de andre billedkunstskoler med til at problematisere antallet af uddannede billedkunstnere. (Jelved, 2015).

Fremtidige regeringer kunne jo have samme opfattelse.

Uanset hvad, bliver Den Danske Scenekunstskole så en mangfoldighedens paraply over hele landskabet? Eller bliver det en mastodontisk koncern med hovedsæde på Holmen og reducerede divisioneringer rundt i landet? Det afhænger meget af rektors evne, vilje og mulighed for at udvikle og fastholde en rimeligt decentraliseret og demokratisk styring og ledelse. Man må selvfølgelig ønske al mulig held og lykke til DDSKS. Eller som man lidt omvendt plejer at sige i branchen op til premiére – for at forvirre onde ånder, der ellers kunne have lyst til at spolere et godt resultat: "Knæk og bræk!" eller på nudansk: "Break a leg"!

P.S. Performance Studies

Dette nummer af *Peripeti* handler om performance og ønsker mht. performanceuddannelse i Danmark. Og performance-området var repræsenteret ved scenograf Sille Dons Heltoft i udvalget bag *Udredning om de videregående uddannelser på scenekunstmrådet*. Ifølge udvalgets kommissorium skulle de også overveje nycirkus og performance. På trods af venlig omtale flere steder i rapporten, og på trods af at udvalget for fremtiden vil lægge vægt på "selvstændige, entreprenørielle,

fleksible og tværfaglige kompetencer”, der længe har karakteriseret performanceområdet, anbefaler (flertallet i) udvalget dog ikke oprettelse af en hel performance-uddannelse, men nøjes i stedet med at foreslå oprettelsen af “en kandidat-, diplom- eller masteruddannelse i performancekunst” (s.12). Derudover foreslås det, at der nedsættes

et rådgivende fagudvalg bestående af personer med et indgående kendskab til performancekunst, som med inddragelse af branchen får til opgave at komme med forslag til, hvilket niveau der er behov for uddannelse på, og formulere forslag til det faglige indhold af uddannelsen inden for performancekunst.

Dette kan trods alt betragtes som imødekommenhed – som et ønske om at skabe et bedre beslutningsgrundlag end det måske var muligt indenfor den tilmålte tid. Men afslaget kan også skyldes to andre forhold. Først og fremmest, at udvalgets anbefalinger iflg. kommissoriet skulle være udgiftsneutrale, dvs. “holde sig inden for den nuværende dimensionering og økonomiske ramme” (s. 77). Styrkeforholdet i udvalget førte så til et ønske om status quo – et ønske om at bevare så meget som muligt af de involverede institutioners aktuelle aktivitet.

En anden væsentlig årsag kan måske også ses i en grundholdning hos nogle af udvalgsmedlemmerne: “Mange elementer og greb udviklet i performancemiljøerne de sidste årtier er nu blevet etablerede elementer i scenekunsten generelt” (s. 49) og “Udvalget er enig om, at performanceelementer i højere grad bør indgå på relevante scenekunstuddannelser, da de studerende dermed både vil kunne udvikle nye kunstneriske muligheder inden for deres felt og vil få praktisk kendskab til en kunstform, de givetvis vil møde i deres professionelle virke” (s. 50).

Dette synspunkt accepteres selvsagt ikke af repræsentanten for Uafhængige Scenekunstnere. På den ene side støtter hun anbefalingen

om at oprette en kandidat-, diplom- eller masteruddannelse inden for området, men hun anser en grunduddannelse for nødvendig, da hun ser performance som en omfattende, selvstændig kunstform, hvor “Arbejdet med fx visualitet kræver andre analytiske færdigheder end arbejdet med det litterære” (s. 66) og hun stiller et radikalt – udgiftsneutralt – forslag: “Mindretallet anbefaler, at en af de nuværende uddannelser i skuespilkunst omdannes til en uddannelse i performancekunst på samme økonomiske vilkår som skuespilleruddannelserne” (s. 66).

Tiden vil så vise, hvor langt nogle af performancekunstnernes visioner og konkrete forslag – bl.a. i dette nummer af *Peripeti* – kan komme med at bidrage til en mere uddannelsesmæssig imødekommenhed overfor performance, performanceteater, scenekunst med anden æstetik end det klassiske teater – så de fremover bedre kan berige end bekriige hinanden. Bliver performance 1) En ny uddannelse? 2) Et niche-speciale? 3) En lille del af et generelt faghistorisk pensum? eller 4) ...?

John Andreasen

Lektor på Afdeling for Dramaturgi og Musikvidenskab, Aarhus Universitet.

Litteratur

Afale for de videregående uddannelser under Kulturministeriet 2011-2014. Kulturministeriet 27. oktober 2010.

BEK nr. 1089 af 16/11/2005: *Bekendtgørelse om diplom- og masteruddannelser på Kulturministeriets område.*

BEK nr. 1244 af 11/12/2009: *Bekendtgørelse om karakterskala og anden bedømmelse ved visse uddannelsesinstitutioner under Kulturministeriet.*

BEK nr. 283 af 25/03/2015 *Bekendtgørelse om styrelse af Den Danske Scenekunstscole*

(Gældende) 15. maj 2015.

BEK nr. 284 af 25/03/2015 *Bekendtgørelse om*

uddannelse ved Den Danske Scenekunstscole

(Gældende) 15. maj 2015.

Bologna-processen frem mod 2020 – et nyt tiår for europæisk videregående uddannelse. <http://ufm.dk/uddannelse-og-institutioner/internationalisering/internationalt-samarbejde-om-uddannelse/bologna-processen/de-nye-prioriteter-for-bologna-processen.pdf>

Bologna-processen i Danmark – Bolognaprocessen internationalt. <http://pub.uvm.dk/2003/mvu/bilag/bil03.pdf>

Kirsten Dahl: *Spot på Danmarks skjulte teaterskat – en redegørelse om professionel dansk scenekunst for børn og unge.* Odsherreds Teaterskole/Scenekunstens Udviklingscenter, BørneTeaterSammenslutningen og Aarhus Universitet 2008.

Danmarks kreative potentiale. Kultur- og erhvervspolitisk redegørelse 2000. Erhvervs- og kulturministeriet.

Fremtidig organisering af kulturministeriets videregående uddannelser. Struktur- og samarbejdsudvalget. 7. januar 2009.

Kunstnerisk udviklingsvirksomhed. Udredning om vidensgrundlaget på de videregående kunstneriske uddannelser. Kulturministeriet. Januar 2012.

Lov 1994-04-27 nr. 289 Om videregående uddannelsesinstitutioner under Kulturministeriet.

L24 Forslag til lov om videregående kunstneriske uddannelsesinstitutioner under Kulturministeriet. Fremsat den 8. oktober 2014 af kulturministeren (Marianne Jelved) med bilag.

Lov nr. 1362 af 16. december 2014 om videregående kunstneriske uddannelsesinstitutioner under Kulturministeriet.

Rammeaftale. Den Danske Scenekunstscole 2015. 6. februar 2015

Scenekunst i Danmark. Veje til udvikling. Kulturministeriet. April 2010.

Oliver Stilling: *Kommuner: Kulturstøtten tipper mod øst. Politiken.* 25.3. 2015.

Udredning om de videregående uddannelser på scenekunstmrådet. Kulturministeriet. September 2013.

Artikel

Erik Exe Christoffersen | Teater og performance:
forskellige kunstformer?

Teater og performance: forskellige kunstformer?

Af Erik Exe Christoffersen

I. Polariteter og distinktioner

Scenekunstlandskabet består af polære modstillinger og distinktioner mellem dramatisk, episk og postdramatisk teater, mellem teater og dans eller mellem performance og teater. En af de modsætninger, som ligger til grund for denne differentiering, er opfattelsen af tid og historicitet. Teater og drama er af mediale grunde optaget af tid og rum, men man kan skelne mellem dramaets nu, opførelsens nu og historiseringen af nuet.

Den polærer modstilling mellem teater og performance er interessant, fordi den peger på to forskellige kunstbegreber. I den ene pol søger man betydning, indhold og en metafysisk sandhed. Et af denne pols grundlag er derfor kunstens autonomi. I performance er man mere interesseret i, hvordan materialer og medier skaber og fornyr sansningen af partnerne i den performative og kommunikative proces uden at repræsentere en central handling eller handlingens umulighed. Det er snarere en ramme, som tillader et anderledes fællesskab, en stemning eller affekt, end der er mulighed for i andre samfundsmæssige rum.

Mellem teater og performance er en række hybrider og genrekombinationer, som tiltrækker sig opmærksomhed ved at overskride traditioner og ikke mindst værdisætninger af scenisk og teatral kommunikation. Det betyder, at en række professionelle roller udvides eller funktionsforandres i det brede scenekunsthelt. Dramatikeren arbejder ikke blot med dramatisk tekst, men også med andre tekstmaterialer (romaner, film og dokumentarisk fragmenter), koreografier og levende partiturer. Skuespilleren repræsenterer ikke kun en rolle, men er også en konkret krop

og identitet som iscenesættes. Instruktøren udvikler og sammensætter forskellige materialer i kompositoriske dramaturgier.

Der er grupper, som dyrker det kollaborative som en dimension af forestillingen som Odin Teatret og Det røde Rum, og der er projekter som Eventministeriet, Fix og Foxy, Signa, Cantabile og Hotel Pro Forma, som arbejder med både opera, installation, performance, teater og deltagerinddragelse. Der er Borgerscener hvor ikke-professionelle borger indtager scenen i forskellige koncepter. Denne udvikling i teatret sætter ligeledes spor forskningsmæssigt i Laboratoriet, Forsøgsstationen og fx sammenslutninger af interaktivt eksperimenterende teatre.

Modsætninger mellem fx tekstteater og ikke-tekst teater eller deltagelsesteater og fjerde-vægs teater synes at være i opløsning og i forandring, ligesom en del instruktører bevæger sig mellem forskellige kontekster som Elise Kragerup, Jacob F. Schokking, Catherine Poher, Hans Rønne, Tue Biering, Christian Lollike. Alle beskæftiger sig med forskellige kollaborative og kompositoriske metoder, hvor ingen på forhånd er ekskluderet. Det gør det vanskeligt at se, hvad teater og performance aktuelt dækker over, og hvad forskellen er.

I forhold til en eventuel performance-uddannelse betyder det, at man må prøve sig frem. Spørgsmålet er, hvad der uddannelsesmæssigt skal til for at elever rustes til de vilkår, som oplevelsesøkonomien og begivenhedskulturen byder. Jeg skal her forsøge at skitsere et bud på, hvordan man kunne undgå misforståelser.

En mulig indgang er at se på de forskellige kunstopfattelser, som er på spil og som ofte

fremstilles som oppositionelle. Som jeg ser det, er performance og teater imidlertid ikke nødvendigvis i konflikt med hinanden, men udgør en form for kontinuitet og supplement. En måde at anskueliggøre det på er at opstille et kontinuum, hvor vi i den ene har teater som defineres ved sin teatralitet, og hvor noget ses som tegn for noget andet. En skuespiller repræsenterer en fiktiv karakter og scenen et fiktivt univers. I den anden ende har vi performance som er konkret, som ikke repræsenterer andet end sig selv. Det er en performativ konkretisme, som er fokuseret på det, som sker i dette rum mellem nogle performere og nogle tilskuere.

Lad mig med det samme slå fast, at dette er en begrebslig konstruktion. Teatret er teatralt, men det er også performativt, selvom det måske skjuler sin performativitet. Og performance er teatralt, selvom det fokuserer på det reale. Min pointe er, at det teatrale teater og den performative performance er poler, som i løbet af de sidste 50 år har udvekslet med hinanden i en sådan grad, at yderpolerne efter min mening næppe forefindes i praksis. Ikke desto mindre kan de optræde som idealer, normer, som man begræder tabet af og efterlyser en rekonstruktion af. Både performance og teater er performerende kommunikationshandlinger i en form for hierarkisk orden, hvor tilskuerens reaktive handlinger interagerer med opførelsen. Tilskueren både ser og bliver set på i enhver form for scenekunst.

Især performance fremhæver dette mediale træk, som nogle teaterformer skjuler. Tilskuerne enten 'glemmer', at de overværer tilblivelsen af kunst, eller de kan være opmærksomme på dette. Teater er en fortolkende og betydende tradition, mens performance vægter en tilgang, hvor konkrete materialer og medialiteter sammenføres og transformeres. Begge kan både skabe konsensus og dissensus, og langt hen er det måske den enkeltes selvforståelse og subjektive selvdefinering, der er afgørende. Desuden er selvdefineringen helt enkelt

ofte et spørgsmål om baggrund, idet en række performancekunstnere faktisk har en uddannelse indenfor kunstakademier eller design og ikke indenfor en teaterskole. Der er to forskellige miljøer, som til en vis grad har en selvforståelse som enten centrum eller periferi. De to former divergerer ofte på den måde, at teatret er historiserende og performance er autenticitets- og nærværssøgende. Det vigtige i en uddannelsessammenhæng er måske at påpege, at man kan veksle mellem at være skuespiller, som fremstiller handlende figurer, og performer, som udfører funktionelle handlinger på en scene. Og at det er en optik, som hænger sammen med tilskuerens forventninger og forudsætninger.

Skuespilkunst og performancekunst

Skuespil kan betragtes både som et håndværk og som en kunstart. Der er en historisk tradition for rollefag og forskellige træningsformer i forhold til bevægelseskunst, stemmeteknik, masketeknik, klovneteknik, akrobatik og dans osv. Konstantin Stanislavskij var en af de første som i forbindelse med etableringen af Moskvas Kunstneriske Teater (1898) betragtede skuespilleren som en kunstner, og han reflekterede over, *hvordan* skuespilleren bliver kunstner og hvordan 'skuespilleren arbejder med sig selv' uafhængigt af den enkelte rolle og den enkelte forestilling. Stanislavskij udviklede en teknik til at fremstille 'det tilsyneladende tilfældige' med en form for undertekst. Han så skuespilleren som kreativ skabende ud fra en personlig 'indlevelse'. Selve indstuderingen og prøven var en kunstnerisk proces, som udviklede fysiske og mentale handlinger samtidig med selvdisciplin, præcision, handlekraft og en evne til tilstedeværelse i forhold. Tilskuerne er målet for disse handlinger, men samtidig adskilt fra værket. Scenen vender 'ryggen' til tilskuerne ved at lade som om, de ikke er der, og derved absorberes de i handlingen og 'glemmer', hvilket skaber en særlig kunstnerisk troværdighed i form af uforstyrret indlevelse

og fokus på *værkets* betydning. Denne disciplinering af tilskueren som 'fraværende' modsvares af en direkte henvendthed som i det episke og fortællende teater.

I takt med at teatret retter sig mod det betydende, bliver det skuespillerens opgave at stille sig til rådighed for en kompleks betydning som kommunikeret via teksten, arrangementet, scenografien, lyset og iscenesættelsen. Det er elementer, som konvergerer i en betydning. Og det kræver, at skuespilleren som kunstner har en selvstændig holdning til karakterens betydning på scenen. Det er en personlig kunstnerisk refleksion som fortolkning af teksten, men som også har et filosofisk og mere eller mindre spirituelt eller kropsteknisk vidensgrundlag.

Især i anden halvdel af det 20. århundrede bliver kunstbegrebet i stigende grad vigtigt. Det gør forholdet mellem den håndværksmæssige og kunstneriske tilgang mere kompliceret og forholdet mellem det sansemæssige og betydende bliver genstand for kunstnerisk refleksion. Rammen for teaterkunsten udvides, således at teater også kan være ikke-teater, som overskrider grænsen for kunst: fx parateater, byttehandel, aktionsteater, relationelt teater eller borgerscene. Det skærper behovet for refleksion og en søgen efter, hvad teater er, og hvad det kan bruges til. Udviklingen af performance efter 1945 er en del af denne kompleksitet.

Performance er et felt, som opstår ved, at teater interagerer med billedkunsten og kunstbegrebet. Performance vægter den reale autentiske dagligdags handling som bliver scenisk adfærd og nærvær fx ved at forstørres, udvides, fragmenteres, gentages og på den måde indrammes og formes. Performeren kan fx træne dette nærvær gennem mentale og fysiske øvelser i præcision. Denne er samtidig en 'dannelse' af kunstneridentiteten og performerens personlige 'stemme'. I og med at denne ikke er normativ er der en risiko for at det bliver til 'lidt af hvert' og en arbitrær læring af det som mere eller mindre tilfældigt

tilbyder sig. Det er den form for kontingens, man som performer må håndtere. Alene valget af kunstnerrollen giver i sig selv en form for merbetydning i et kunstdomæne, som både er adskilt fra og i relation til det omgivende samfund, fx ved at modarbejde de sædvanlige rammekonventioner. Det kan være ved at etablere en usædvanlig tilskuerposition i forhold til den traditionelle horisontale i teatret eller ved at bryde den sædvanlige perceptionsform på et museum ved at iscenesætte bevægelsen eller vandringen gennem museet. Domæner og kunstrum har deres særlige, ofte meget konkrete konventioner, som skaber en tilskuerrelation gennem præsentationen og henvendelsen. Det styrer tilskueradfærd og reaktionsmuligheder som fysisk, mental og perceptuel sansning. Gennem en 'remediering' af rummene, fx med lys, indretning, materialer og overgange, ændres denne adfærd, og det bliver muligt at sanse omgivelser på en anden måde. Denne desorienteringsstrategi gør det muligt at aktivere sanserne inden betydningen dannes. Overraskelsen åbner for en sansning, som ellers ofte er kontrolleret af de betydninger, vi så at sige ønsker gentaget og bekræftet. Forhåndsforventninger eller fordomme i forhold til kunsten gør, at tilskueren kun oplever eller ikke oplever dét, han er indstillet på. Som mange har fremhævet, er hjernen af mange forskellige årsager konservativ og uvillig til at se nye mønstre eller løsninger. Hjernen skal snydes, hvis den skal sanse overraskende og uventede skønheder.

Performance forsøger at ophæve og overskride faste normer for kunsten og redefinere, reflektere og praktisere kunst og ikke-kunst. Denne form for kunsthandling dukker op med avantgarden i 1910-30, efterkrigstidens minimalisme og konkretisme, postmodernismen, body art, fluxus, performativ realisme, virkelighedsteater etc. Flere af disse sammenhænge er ikke orienteret mod én kunstart og ser kunst som noget generelt, der har frigjort sig fra en bestemt håndværksmæssig tilgang gennem en destruktiv

praksis. Denne 'vandalisme' kan i sig selv blive accepteret som kunst. Det interessante er, hvordan kunsten etablerer et forhold mellem det sansende subjekt, det reflekterende og det æstetiske rum.

Autenticitets- og teatralitetseffekter

Ofte dukker begrebet autenticitet op i beskrivelsen af teater og performance. Overordnet kunne man måske sige, at det er udtryk for et gennemgående træk eller en kunstnerisk profil, hvor det drejer sig om at skabe en særlig sanselig relation mellem tilskueren og de virkelighedsfragmenter og materialer, der bringes på scenen. Det autentiske er en ideal forestilling, som er knyttet til det moderne. Ligesom det æstetiske er det autentiske en subjektiv sansning af et stykke virkelighed, som træder frem på en særlig måde og vækker forundring, hvad enten det er konkrete personer, som optræder, eller det er optiske eller auditive sansninger som iværksættes. Der er tale om en ikke-begrebslig, sanselig oplevelse, hvor livet som interesseløst træder frem i et moment. Det er selve konstruktionen, som gør det muligt at gribe denne forundring som en 'gave'.

I takt med at det moderne bliver en gennemgribende udviklingsform, civiliseres stadig større områder af samfundet. Det ikke-civiliserede bliver tilsvarende et stadig mindre område. Der findes ikke meget autentisk natur i betydning ren ikke-bearbejdet eller medieret stof. Den 'vilde' natur er stort set opdyrket, ligesom de 'vilde' er civiliseret. Selv barnet bliver tidligere og tidligere underlagt 'dannelse'. Denne mediering efterlader en længsel efter det autentiske, forstået som en sanselig oplevelse af 'det rene'. Oplevelsesøkonomien konstruerer forskellige typer af 'vilde' oplevelser som både er kontrollerede, og som tillader oplevelsen og sansningen af det ikke-kontrollable autentiske. Det som er, hvad det er. Moderne kunst kan ses som et felt for autenticitetseffekter, eller som Roland Barthes kaldte det: 'virkelighedseffekter'. Inden for kunstrepræsentationens ramme er der

forekomster, som virker som om, de er glemte: Der står en kost på scenen eller en støvsuger i hjørnet af museet, som om den er glemt og ikke til for vores skyld. Opdagelsen skaber et moment af 'virkelighedserfaring'. Det vil sige oplevelse af noget, der er udenfor det repræsenterende, og som ikke betyder noget, men som er, hvad det er, og netop derfor rummer en form for hemmelighed eller omstændighed. Autenticitetseffekten er derfor modpol til teatralitetseffekten, og man kan sige, at denne sidste er et tegn, mens den første er konkret materiale. Jeg understreger, at begge sider er nødvendige i både teater og performance, men der kan være tale om kraftige forskydninger mod den ene eller den anden pol. Ofte er det faktisk kontrasten, der skaber eller får forskellen til at træde frem.

Teatrets illusionsskabende kultur 'afbrydes' af performance som så at sige er anti-illuderende. Det uforudsigelige og tilfældige indfinder sig som noget selvberørende eller selvgældigt, noget der har sin egen autoritet og som er *renset* for traditionelle koder og fortolkningsmønstre. Det er konstrueret, men sanses som en særlig virkelig virkelighed, der tiltrækker sig opmærksomhed. Der er en særlig nærhed men også en forundring, som skaber distance. Der er vakt en særlig nysgerrighed og synlighed som er ikke-begrebslig. Materialerne, handlingerne og stoffets sammensætning skaber en refleksion, som motiverer en søgende tankevirksomhed. Rensningen af materialet gør dette stumt og ikke-vidende og skaber affekt og nærvær som en 'rystelse' af sansningen. Det uudsigelige 'taler' stumt eller i et 'hemmeligt sprog'. Det kan være en oplevelse af uoverskuelighed, ophøjethed, fortabelse eller kontroltab, som skaber en anden sanselig relation som fx en taktil, haptisk sansning (som var man nærsynet). Performance rensesritual retter sig både mod materialer, processens faser og hierarkier, former, medier og tilskuerens modtagelighed. Og en række traditionelle greb som omgøres og gentænkes for at skabe værkets egensindighed.

Fiktion, realitet og tilskuerforholdet

Moderne teater synliggør ofte afsender og tilskuer som en eksplicit del af udsigelsen. Brechts forestilling om en cigarrygende tilskuer, der tilbagelænet og distanceret reflekterer over de sceniske hændelser, er et opgør med den diskrete tilskuer. Artaud vægter det fysiske rum og den reale krop, som er før sproget, og tænker teatret som et *rensende* magisk ritual. Det er tendenser som fortættes i performance. Her er fiktionen mere eller mindre nedprioriteret til fordel for den reale situation som et møde, en form for interaktion eller begivenhed. Performance er præget af en udvidet og kompleks udsigelse, hvor såvel sproget som materialiteten indgår i et netværk af iagttagelsespositioner. Performance *finder sted* i den materielle, organisatoriske og sanselig anderledeshed, som forstyrrer den mediale tendens til konvergens. Performance-relationer handler både om udsigelse, fællesskabsrum, reaktiv mulighed og vidensdeling.

Performance skaber et reflekteret eller medieret nærvær, som samtidig er virkelighedsskabende og remedierende i forhold til versioner af artefakter, ikoner, fortællinger, musikalske koder, etc. Det teatraliserende greb skaber en afstand og et anderledes blik, som gør, at vi ser realiteten på en ny måde. Performance-fællesskab er ikke en følelseskult, baseret på en bestemt sandhed eller rigtighed, men på en refleksiv forhandling af kunstfeltets funktion og betydning. Det er konstante kontekstforskydninger, hvor tegn, koder og fænomener får nye betydninger.

Kunstbegrebet

Det er først i slutningen af 1900-tallet at teater i moderne forstand bliver betragtet som en kunstform. Fremkomsten af instruktøren som tekstfortolkere betyder, at forestillingen får en autonomi, hvor det organiske værk er et afgrænset fænomen, som indenfor en given ramme etablerer nogle æstetiske logikker, spilleregler eller rationaler. Værket er unikt og

dets henvendelse og potentiale er en scenisk handling, som styrker det relationelle og performative.

Hvis vi tænker denne udvikling som kontinuitet i forlængelse af et moderne kunstbegreb og dermed forholdet mellem teater og performance som en kunstform og ikke som en magtkamp, kan man se performance i forlængelse af den tidlige æstetik som A. G. Baumgarten i 1735 grundlagde som en ikke-begrebslig og refleksiv sanseerkendelse. Det er en æstetik, som ikke kun har kunst som emne, men altså sansningen, og hvor denne ikke reduceres til det betydende. Senere definerede Immanuel Kant i *Kritik af dømmekraften* (1790) det *æstetiske* ud fra en subjektive smagsdom: "Dette er skønt" betyder, at noget sanses med et interesseløst velbehag. Kant vendte opmærksomheden fra objektet eller *tingen for sig selv* til erkendelsesvejen og erkendelsesaktiviteten, der former *tingen for os*, som vi kan erkende. Det æstetiske er således en særlig iagttagelsesmåde, der ikke er funderet i særlige objekter. Transformationen eller subjektivering finder ifølge Kant sted i et samspil mellem indbildningskraften og forstanden. Nydelsen af det skønne er samtidig en erkendelse af, at jeg sanser noget, som jeg forestiller mig gælder for alle. Kant kaldte denne forestilling om en fællesmængde *sensus communis*. Denne er ikke baseret på social magt eller status, men en sansning som rummer en feedback proces som en socialiserende proces fra *jeg* til *vi*. Det skønne er altså et forestillet fællesskabsrum, som vi anerkender, ikke fordi vi er enige om et enkelt fænomen, men fordi vi er enige i legitimiteten i den subjektive dom. Kunsten er i dag det felt eller domæne, hvor den samfundsmæssige smagsdom (dannelse) foregår således, at *dette er skønt* har forskudt sig til *dette er kunst*. Det er et særligt teatraliserende fællesskab, hvor tilskuerens blik og opmærksomhed er et iscenesat eller frembragt nærvær i relation til tilskueren. Fællesskabet opstår ud fra en subjektiv smagsdom og

ikke ud fra egenskaber ved objektet eller den håndværksmæssige bearbejdning. Det er præcist det træk i moderne kunst, som gør performance og teater til sammenhængende æstetisk *fællesskaber*, som både kan rumme konsensus og dissensus.

II. Uddannelsesperspektiver mellem positioner og poler

Efter dette mere principelle afsnit vender jeg mig mod professionen. Som mange andre professioner er teatret under pres og forandring. Det gælder internt, hvor status og funktioner i teaterhierarkiet ændre sig med kollaborative arbejdsformer og interaktionen mellem scene og tilskuer. De tværmediale og performative tilgange skaber nye og konceptuelle måder at være kunstner på. Det kan både være frisættende og ødelæggende i forhold til bestemte traditioner. Der er mange muligheder, hvilket lederen af Musical-akademiet, Thomas Agerholm, ser et potentiale i:

Det er faktisk en svær størrelse at definere performance, det er jo en størrelse, der hele tiden flytter sig. Hvad er performance, og hvad vil det være som uddannelse? (...) Der kan være projekter, der har performanceelementer, fordi vi blander forskellige stilarter; vi blander det at synge og danse og spille skuespil, og vi undersøger genren. (Thomas Agerholm).

Det er tilsyneladende muligt både at foretage individuelle valg som kunstner og samtidig bearbejde materialer, kompositioner og tilskuerpositioner som er med til at socialisere værket som kommunikation.

Uafhængige Scenekunstnere betragter performance som væsensforskellig fra teater og den væsentligste forskel er at skuespilleren orienterer sig mod en karakter eller rollefigur, mens det for performeren er relationen til "spillemateriale og til konteksten, der er i

centrum" (Det Postomdelte nr. 63, 2013). I deres optik kræver performancekunsten grundlæggende en anden didaktik og derfor en selvstændig uddannelse.

Performancekunstneren har i første række brug for at arbejde med sig selv som fysisk krop såvel som med relationer til noget udenfor sig selv. Fx billedkunstneriske elementer eller musikalske kompositioner... Det giver umiddelbart ikke mening at lade en person tage en grunduddannelse i skuespilkunst, for derefter at måtte forsøge at 'aflære' den koncentration om 'selvet' og karakterarbejdet. (Ibid.).

Argumentationen er forståelig, men også problematisk på den måde at en række teaterkunstnere og pædagoger i det 20. århundrede fra Stanislavskij til fx Ann Bogart faktisk har understreget, at skuespilleren ikke kun skaber en rolle, men faktisk også kan befinde sig udenfor denne, demonstrere eller fortælle denne eller helt undlade at forholde sig til fiktion og udelukkende være scenisk reagerende i forhold til rum, lyde, kontekster.

Skuespillerens partitur besidder en autonomi i forhold til teksten, hvor sats, rytme, og kontrabevægelser er centrale. Der er to forskellige strategier: den transparente skuespiller som er medie for og står til rådighed for teksten, og den reflektive skuespiller som skaber en form for 'dialog' med teksten. Skuespillerens personlige partitur bliver i den første strategi et udtryk for rollens 'indre liv' og i den anden en form for selvstændig gestus, der skaber en scenisk attraktion i forhold til tilskueren. Det er en form for dobbelthed, som både gælder for skuespilleren og peger mod performeren:

Jeg vil slå et slag for, at noget af det som performance-genren benytter sig af, er forholdet mellem skuespillerens person og publikum. Altså ikke en karakter,

men en "skuespillers arbejde med sig selv" – for nu at bruge et Stanislavskij-ord – i forholdet til sit publikum. Vi kalder det nogen gange for metaplanet. Det vil sige: hele erkendelsen af, at du ikke bare stiller dig til rådighed for en figur, men at der, i hele dit arbejde, er et forhold mellem dig og figuren, men også mellem publikum og dig som henholdsvis skuespiller og menneske. (Dahlgaard).

Ralf Richardt Strøbech, Leder for center for iscenesættelse og design, Statens Scenekunsthøjskole, peger på den performative tilgang som en procesmetode, hvor det performative ikke skal ses som det nye i forhold til det gamle dramatiske paradigme. Og at begge kan være både innovative og radikale ligesom både det performative og dramatiske kan være metodisk.

Den performative tilgang kan karakteriseres ved, at den er en handlingsorienteret, nærmest a posteriori, tænkning, at man gør noget og reflekterer bagefter, snarere end den klassiske, modernistiske proces-tænkning, hvor man tænker først og handler bagefter. (...) At performance primært kommer til udtryk som en handlemåde snarere end en genre, synes jeg er ret væsentligt. (Strøbech)

For Strøbech er det at sætte sig selv i spil både en affirmativ og reflektorisk praksis, men rækkefølgen kan være central. Udviklingen af mærkværdige og specielle påfund kan føre til noget nyt i processen, hvis man lader materialerne være styrende.

Mads Thygesen, tidligere rektor ved Dramatikeruddannelsen, tænker performance-uddannelsen som et tværfagligt rum som vægter refleksive kunstneriske arbejdsformer ud fra forskellige grundkompetencer. Det

tænkes som et rum, hvor flere forskellige professionelle roller er samarbejdende: scenografer, dramaturger, skuespillere, dramatikere, instruktører i en ikke fastlagt hierarkisk orden, som er konceptudviklende, og hvor det metodegrundlag man arbejder efter placeres i forhold til en kunstnerisk og teoretisk kontekst. Der er derfor ikke en uddannelse kun til en performancekunstnerrolle men til et bredere, også kunstpædagogisk, felt. Thygesen nævner Borgerscene som et bredere forum både for refleksion og praksis. Han understreger, at opfattelsen af performance og det postdramatiske felt ofte defineres misvisende negativt i forhold til tekstproduktion. Dramatikerens rolle kan redefineres, så den ikke er snævert bundet til et dramatisk værk, men til en proces og tekstlig dialog med iscenesættelsen. Det er sådan, Dramatikeruddannelsen ser det:

Vi uddanner vores studerende til at se sig selv som nogen, der hele tiden er i dialog med teatret. Som nogen der arbejder på lige fod med instruktører og skuespillere. Som nogen der er i stand til at forstå, hvad det er for en proces, de indgår i. Er det en proces, hvor der er en teaterchef, der har bestilt en opgave af mig, og den skal jeg forholde mig til og putte mit eget kunstneriske udtryk ind i, og så er der sidenhen nogen, der tager over og spiller den, og så er jeg ude af processen? Eller er det en proces, hvor jeg indgår i en konceptudvikling med en instruktør, og hvor vi faktisk har parløb frem til en premieredato? Eller udvikler man materiale sammen med skuespillere uden en instruktør, eller – som vi lige har eksperimenteret med på førsteåret – hvad sker der, når man kun arbejder med en scenograf og skriver ud fra rent visuelt orienterede udtryk? (Mads Thygesen).

Springene mellem fagligheder og medierne

rummer nogle obstruktioner, fordi ethvert medie har sine begrænsninger og fordele, men også en kreativ dynamik i at tænke et 'indhold' ind i et andet medie.

Martin Elung, rektor ved Scenekunstens udviklingscenter er den, som forholder sig mest offensivt til performancebegrebet og ser det som en refleksiv måde "at forholde sig til det postmoderne menneskes selvopfattelse, identitetsopfattelse som er under konstant forandring og skabelse mm.". Det er nødvendigt med denne refleksive forståelse, som ikke dræber det affirmative. Elung mener performancebegrebet dækker det emotionelle, kropslige og rationelle i forhold til subjektet og i det relationelle og teatrale felt. Derfor er det centralt med praksisbaseret kunstnerisk forskning som en metarefleksion, men også forskning i 'eget liv'.

Elung ser performancefeltet som vores tids "teatrale udtryksform og udviklingsplatform" ikke som en bestemt kunstform. Performanceuddannelsen betegner det brede kunstneriske felt som der er brug for i modsætning til teateruddannelsen som er speciel

Sverre Rødahl mener modsat Martin Elung, at performancebegrebet både er for åbent og snævert, og han har aldrig været talsmand for en performanceuddannelse. Det hænger sammen med at dette for Rødahl er inkluderet i bl.a. kompositorisk metode, som er en form for devising, og i koreografi, hvor der samarbejdes med andre kunstarter. For Rødahl er det således mere et spørgsmål om at integrere nye kunstneriske synsmåder i det eksisterende.

Afsluttende refleksion

Den 'klassiske' performancemodernisme var optaget af tomrummet og intetheden, mens en senmoderne performancekunst er optaget af remediering og refleksivitet. Det vil sige bud på, hvordan identitet kan ytres, medieres og organiseres i fællesskabsrum i forhold til en given kontekst. Her er en række greb, som kunne være fænomenologiske: hvordan

sanses identitet og fællesskab? Eller hvordan formes identiteter i et globalt perspektiv eller som et afgrænset livsrum? Det kunne være konkrete undersøgelsesspørgsmål for en performanceuddannelse. Hvordan benytter performerens sig selv, sin historie, sine erfaringer, sin identitet som rolle? Og hvordan kan denne remedieres og gøres refleksiv? Hvordan får man ikke-professionelle til at virke på scenen?

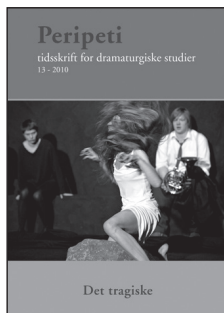
Hovedpointen i denne artikel er, at performance og teater dannes gennem en subjektiv kunstnerisk selvdefinering i et kontinuum mellem traditionen fra Stanislavskij til fx Hotel Pro Forma. Det vil sige på tværs af polerne teater og performance. Desuden er valg af arbejdsmåder, materialer, dramaturgier og medier et vigtigt led i den refleksive proces og ikke et udvendigt fænomen eller noget efterlods. Den er en del af selve processen og kommer til udtryk i valg af rensningsstrategier (fx adskillelse, forsinkelse og isolering), tværmediale remedieringer (overførsel fra et medie til et andet), læring som et led i refleksion, tab (af tradition, normer, identitet) og rekonstruktion af autenticitetseffekter fx gennem obstruktioner og udfordringer i den kreative proces i forhold til ledelse og beslutningshierarkier.

Teater og performanceuddannelser har en naturligt relation til den humanistiske fortolkningstradition, men opbygningen af vores uddannelsessystem adskiller ofte fag på en uheldig måde, og man kan hævde at en performanceuddannelse som tænkes tværestetisk kunne have meget til fælles med medie-, arkitektur- og design-uddannelser, som er mere funktionelle og praktiske og mindre fortolkende i behandlingen af materialer, medie og effekter.

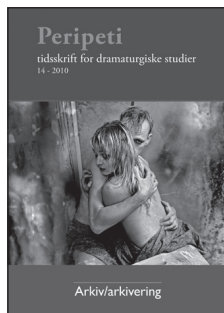
Erik Exe Christoffersen

Lektor på Afdeling for Dramaturgi og Musikvidenskab, Aarhus Universitet.

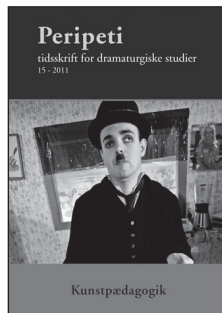
Tidligere udgaver af Peripeti



Peripeti 13 - 2010
Det tragiske



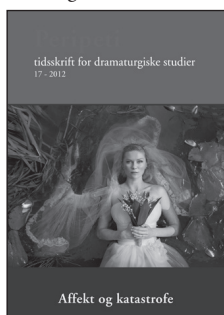
Peripeti 14 - 2010
Arkiv/arkivering



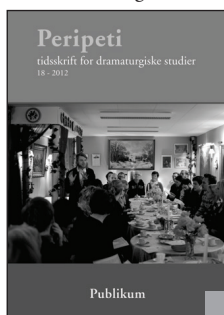
Peripeti 15 - 2011
Kunstpædagogik



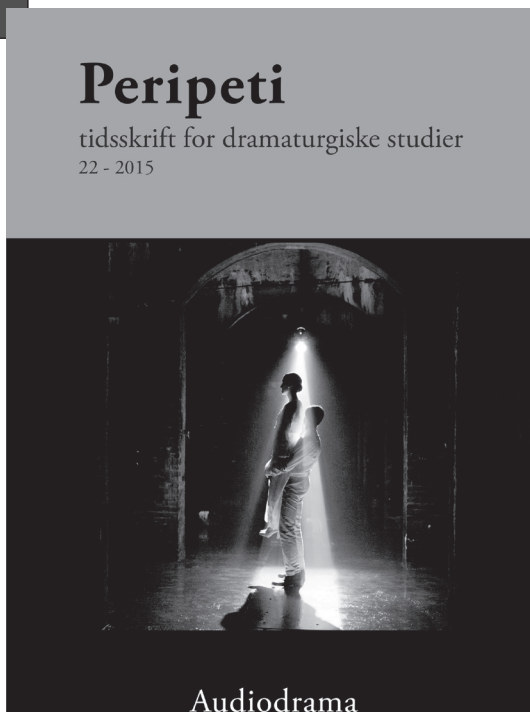
Peripeti 16 - 2011
Kreative strategier



Peripeti 17 - 2012
Affekt og katastrofe



Peripeti 18 - 2012
Publikum



Peripeti 22 - 2015
Audiodrama

Foreningen af Danske Dramaturger

Foreningen af Danske Dramaturgers formål er at styrke, udvikle og udbrede dramaturgiske funktioner indenfor de relevante medier (teater, film, tv, radio, video, multimedier osv.) for derigennem at varetage dramaturgens faglige interesse. Foreningen forfølger hverken bestemte partipolitiske eller fagforeningsmæssige interesser.
(Uddrag af FDD's vedtægter)

BLIV AKTIVT MEDLEM:

Medlemskab 250 ,- årligt

Studerende 150 ,- årligt

Medlemskabet giver bl.a. synlighed i medlemslisten for alle professionelle scenekunstnere, medlemskab af ITI og elektronisk adgang til medlemsbladet det postomdelte som udgives i samarbejde med Foreningen af Danske Sceneinstruktører.

Indsend medlemsblanket som findes på www.dramaturgnet.dk til

Foreningen af Danske Dramaturger
Nørre Voldgade 12, 2. th.
DK - 1358 København K.

info@dramaturgnet.dk