

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, teatre 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 scenekunstfeltet.

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: Deter 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 materialeformennelse 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 videnskabsmæssigt 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 videnskabsmæssigt 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 dramatikerelever 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.