

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 Scenekunsthøjskole, 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 skelnen 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.