

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'. Tilsynecomsten 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 tværestetiske – 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.
