

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 scenekunstrområdet 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 der 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 samarbejds-mæssige 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 scenekunstmrådet (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.
