

Akademisk og kunstnerisk tænkning i en performanceuddannelse

Af Laura Luise Schultz

Nogle af de vigtigste performancekunstnere, i Danmark såvel som i udlandet, er mennesker, der har en akademisk uddannelse. De har som regel også en kunstnerisk uddannelse, men nogle gange er den akademiske faktisk den længste og mest solide.

Tilsvarende oplever jeg af og til at blive opsøgt af studerende fra Scenekunstskolen, som ønsker at følge kurser på Teater- og Performancestudier, fordi de har brug for noget teoretisk ballast eller input. Typisk er det studerende, der arbejder i et performancefelt. Det siger noget om, at der hos den type studerende er behov for en udveksling mellem akademisk viden og håndværksmæssig kunnen, mellem universiteter og kunstuddannelser.

Jeg vil her gerne slå et slag for vigtigheden af et solidt akademisk ben i en kommende performanceuddannelse. Og hermed mener jeg universitetsbaseret undervisning. En performanceuddannelse kan fint forankres på Scenekunstskolen – eller Kunstakademiet for den sags skyld, hvis scenekunstuddannelserne tøver for længe – men der er en helt nødvendig akademisk og kritisk videnskabelig skoling, som efter min bedste overbevisning ikke kan varetages alene af kunsthøjskolerne håndværksmæssige tradition.

Hvad skal en performanceuddannelse kunne?

Forbilledet for min idé om den optimale performanceuddannelse er en universitetsuddannelse. Og faktisk er det på papiret slet ikke en performanceuddannelse. Men i praksis er det den vigtigste europæiske performanceuddannelse, vi har. Jeg taler om Institut for Anvendt Teatervidenskab ved

Justus-Liebig-Universitetet i Gießen.

Det, som er karakteristisk for uddannelsen i Gießen, er, at det er en uddannelse i *anvendt teatervidenskab*. Det, som i dag er et engelsk modeord, nemlig *applied theater*, har altså været profilen i Gießen i over 30 år siden instituttets grundlæggelse i starten af 1980'erne.

I deres indledning til *Das Buch von der Angewandten Theaterwissenschaft* beskriver Annemarie Matzke og Isa Wortelkamp, hvordan der er to indgange til Institutet i Gießen: Man kan gå via stueetagen og op ad trappen til kontorer og undervisningslokaler – eller man kan gå via en udvendig trappe direkte op til prøvescenen.¹ Denne dobbelte adgang til instituttet bliver i de to tidligere studerendes fremstilling et billede på den dobbelte tilgang til uddannelsen i teater og scenekunst på instituttet: på den ene side et højt teoretisk og akademisk niveau med undervisning i teaterteori, teaterhistorie og æstetik, på den anden side de studerendes selvstændige kunstneriske arbejder og projekter med fremtrædende internationale kunstnere, der optræder som gæsteprofessorer på instituttet.

Koblingen af teori og praksis sker altså i *praksis*, i de studerendes afsøgning af deres egen selvstændige vej og profil. Og man må konstatere, at skolen i Gießen har haft en indflydelse på tysk og europæisk teater gennem de seneste 20-30 år, som langt overstiger dens forholdsmæssige størrelse.

1) A. Matzke, C. Weiler, I. Wortelkamp (Hg.): *Das Buch von der Angewandten Theaterwissenschaft*, Alexander Verlag, Köln 2012.

Herfra er udgået kunstnere som René Pollesch, Rimini Protokoll, She She Pop, Gob Squad og mange flere. Herfra er uddannet fremtrædende teaterforskere som Jens Roselt, André Eiermann m.fl. Og først og fremmest er nye scenekunstneriske genrer, former og former blev udviklet og videreudviklet her.

Hvad kan videnskaben?

Som kunstteoretikeren Irit Rogoff har påpeget, er teoretikerens rolle i lige så stor forandring som kunstnerens i disse år, hvor forskellige vidensfelter griber ind i hinanden på nye måder, og hvor den enkelte aktør ofte agerer på flere platforme samtidig.²

I den aktuelle situation er det derfor relevant at undersøge, hvordan en egentlig performanceuddannelse kan placere sig i dét spændingsfelt mellem kunstnerisk og akademisk praksis og tænkning, som synes at være en central forudsætning for kunstartens rækkevidde og unikke vidensdannelse.

Det synes nødvendigt på én gang at åbne felterne mod hinanden – og at fastholde distinktionerne mellem vidensfelterne. Forskningsbegrebet må kvalificeres i lyset af kunstinstitutionernes og kunstuddannelsernes øgede fokus på kunstnerisk forskning, og den akademisk-videnskabelige tankeforms særlige kvalifikationer må fremhæves med henblik på det grundlæggende spørgsmål om, hvordan teoretisk-videnskabelig viden kan bringes i spil i kunstneriske processer på en måde, der beriger begge erfaringsfelter frem for at udligne eller opløse dem i hinanden.

I Deleuze og Guattaris *Hvad er filosofi?* skelner de mellem tre tankeformer: den videnskabelige, den kunstneriske og den filosofiske. Alle tankeformernes bestræbelse er at tænke "virkeligheden som en foranderlig

og skabende proces af menneskelig aktivitet."³

Det, der karakteriserer den kunstneriske tanke, er ifølge Deleuze og Guattari dens bundethed til det sanselige – sådan som det kommer til udtryk i sammenkoblingen af kunst og æstetik i det moderne kunstbegreb. Den kunstneriske tanke aktualiseres som sanseerfaringer bundet i et materiale. Den videnskabelige tanke kortlægger, hvordan de virtuelle muligheder i verden aktualiseres i konkrete former, mønstre og lovmæssigheder, mens filosofien beskriver mulighedsfeltet i al dets virtualitet og forsøger at begribe det.

I de æstetiske videnskaber mødes de tre tankeformer i en særlig konstellation, fordi de videnskabelige og filosofiske tekster og problemstillinger, vi beskæftiger os med, har kunsten som deres genstand. Kunsten, som altså i sig selv er en tankeform.

Det er dette mødested, som bliver så frugtbart udfoldet i de dele af performancekunsten, der arbejder med en forskningsorienteret tilgang, og som aktivt benytter videnskabelig eller akademisk viden i deres praksis. Kort sagt, det som performancekunstner og ph.d.-studerende Sofie Lebech kalder *vidensbaseret performance*.

Og som tilsvarende udfoldes i de dele af teater- og kunstteorien, som beskæftiger sig med praksisbaseret forskning. En performanceuddannelse skal nødvendigvis kunne lære sine studerende at kvalificere arbejdet i dette spændingsfelt.

Hvad er performance?

For at kunne forestille sig, hvad en performanceuddannelse skal indeholde – og hvilke institutioner der kan levere dette indhold – må man overveje, hvad det er for

2) Irit Rogoff: "What is a Theorist?" in James Elkins (ed.): *The State of Art Criticism*, Routledge 2008.

3) Gilles Deleuze og Felix Guattari: *Hvad er filosofi?*, Samlerens Bogklub 1996.
Frederik Tygstrup: "Livet og formerne" in Mischa Sloth Carlsen m.fl. (red.): *Flugtlinier. Om Deleuzes filosofi*, Museum Tusculanum Forlag 2001, p. 268.

et felt, den skal uddanne til. Det er imidlertid karakteristisk, at der cirkulerer mange og meget forskelligartede forestillinger om, hvad betegnelsen performance dækker. Her er det nok afgørende, at de forskellige parter i det her spil om en performanceuddannelse gør sig klart, at andre aktører i feltet med usvigelig sikkerhed vil have andre opfattelser af performance, end man selv har. For det ligger netop i performancekunstens karakter, at den lægger sig mellem forskellige felter og dermed kan hælde i forskellige retninger.

Således ser Ralf Richardt Strøbech muligheder for at koble en performanceuddannelse til scenografiske forløb, bl.a. fordi han kommer fra en visuel tradition. Peder Dahlgaard opfatter performance som en genre og ser mulige koblinger til scenekunstuddannelserne i performancens betoning af relationen mellem spillere og publikum, samt i devising-processernes forhandling af forholdet mellem det kropslige og det eksistentielle, fordi han kommer fra en skuespilleruddannelse. Og jeg ser altså fra mit udsigtspunkt som teaterforsker nødvendigheden af en akademisk kvalificering af en performanceuddannelse. Det betyder, at en performanceuddannelse må have en såpas åben karakter, at alle de relevante aspekter kan aktiveres i den enkelte studerendes uddannelsesforløb, selv om ikke alle studerende nødvendigvis skal igennem det hele.

Denne spredning taler for en pragmatisk bestemmelse af performancen, og i praksis ved de fleste af os da også godt, hvad vi snakker om, når vi taler om performance. Vi taler nemlig simpelthen om scenekunst i bredeste forstand. Alle yder- og grænseområderne af det bredest tænkelige scenekunsthelt har en tendens til at blive opsamlet via performance-mærkatet. Først og fremmest er performancefeltet altså meget ofte det felt, der er grøde i på et givent tidspunkt.

Begrebslig åbenhed

Når jeg nedenfor på en gang omtaler

performance som en genre og som det bredest mulige scenekunsthelt, så skyldes det derfor en både pragmatisk og strategisk åbenhed i omgangen med begrebet. Performance er, som teaterforskeren Marvin Carlson konstaterede for snart 20 år siden, "an essentially contested concept."⁴ Performancebegrebet har sin styrke i denne åbenhed over for forskellige anvendelsesområder og betydningsindhold. Det er i kraft af denne åbenhed, at performancebegrebet har været så frugtbar i forhold til at skabe og beskrive åbninger mellem ellers adskilte kunstarter, genrer og fagfelter.

Denne åbenhed kan naturligvis også blive genstand for fagpolitisk imperialisme. Således kan man se Teaterskolens navneskift til Scenekunstsolen som lidt af et eksperiment: Betyder det, at skolen udvider sit perspektiv og åbner sig mod et bredere scenekunsthelt – eller betyder det i praksis, at alt hvad der bevæger sig i feltet vil blive lagt ind under et bestemt teatersyn? Det skal blive spændende at se.

Performancen og scenekunstens udvikling

Ikke desto mindre kan man spore nogle hovedtræk i de forandringer, performancegenren har undergået i de seneste 30-40 år. Fra en insisteren på det fysiske og det visuelle i traditionen fra Artaud – tænk *body art* og Robert Wilson – er performancefeltet i meget høj grad blevet et af de mest teoretisk reflekterede felter i scenekunsten. Det er også et felt, der stort set

4) Marvin Carlson: *Performance – a critical introduction*, Routledge, først publiceret 1996. Carlson trækker med denne formulering på flere andre kilder, bl.a. filosofen W.B. Gallie: *Philosophy and the Historical Understanding* (1964), som igen er citeret i M. Strine, B. Long and M. Hopkins: "Research in Interpretation and Performance: Trends, Issues, Priorities," in *SpeechCommunication: Essays to Commemorate the 75th Anniversary of SpeechCommunication Association*. Ed. Gerald Phillips and Julia Wood. Carbondale: Southern Illinois U.P., 1991, 191-201.

udfoldes af uafhængige scenekunstnere – eller af folk, der definerer sig som billedkunstnere. Det betyder imidlertid ikke, at der er tale om et vækstlag. Dygtige, professionelle kunstnere tilbringer halve og hele arbejdsliv i det uafhængige felt, uden nogensinde at blive en del af institutionsteatrene. Det Kongelige Teater har sågar taget konsekvensen af det segregerede scenekunsthelt og etableret Eventministeriet, Corpus og Det Røde Rum, som kan trække et publikum til huse, der ellers går efter den eksperimenterende avantgarde-kvalitet i det uafhængige performancefelt. Performancefeltet kan altså noget i sig selv og er ikke bare en upoleret form for scenekunst.

Performance, performanceteater, body art, scenekunst, virkelighedsteater – kært barn har mange navne og mange identiteter. Performancefeltet er det felt, der har åbnet teatret, så det i dag giver mening at tale bredere om scenekunst for at komme ud over distinktioner, der ikke længere kan stå som universelle. Det betyder ikke, at det ikke giver mening at skelne mellem genrer i dette brede felt. Nogle forestillinger lader sig faktisk bedst beskrive som teater, andre som performance, nogle som dans, andre som performance. Men det ændrer ikke ved, at performancefeltet meget ofte er det, der flytter vores forestillinger om, hvad teater er og kan være; hvad scenekunst er og kan være.

Det former naturligvis en forestilling, om den spiller på Det Kongelige Teater eller i en nedlagt stationsbygning, og det sidste har en større tendens til at blive kaldt performance. Men lige netop nu ser vi faktisk, at det under Emmet Feigenbergs ledelse er lykkedes landets tungeste scene at skabe åbninger mellem disse ellers adskilte formater og institutionelle rammer – også hos de enkelte kunstnere. Elisa Kragerup kan bevæge sig fra Sort Samvittighed til Store Scene; Fix og Foxy kan lave *Et dukkehjem* med kongelige skuespillere eller *Love Theater* med en thailandsk sexarbejder. Og ikke mindst kan SIGNA arbejde med kongelige

balletdansere, og omvendt, hvilket er nok så vigtigt: De klassisk uddannede dansere kan arbejde med SIGNA. Som i øvrigt også har et kunsthistoriestudium i bagagen.

Hvad kan performance?

Men hvad er det så, performancen kan, og hvorfor er den så livsvigtigt for scenekunsten?

Performancegenren er karakteriseret ved at krydse over mellem felter, eller snarere navigere frit i et åbent scenekunstnerisk landskab uden at skelne mellem klassiske discipliner og kunstarter. Det er en af grundene til, at den i mange perioder har været så kunstnerisk nyskabende. Et af de krydsfelter, der siden sluthalvfemserne har forekommet allermest frugtbart, har netop været spændingsfeltet mellem kunst og forskning, mellem kunstnerisk og akademisk tænkning og praksis.

Det har ført til en række nye formater, der eksplicit benytter akademisk teori og videnskabelig forskning i en performativ praksis. Det drejer sig om kunstnere som René Pollesch eller Rimini Protokoll, der direkte citerer og tematiserer videnskabelig teori på scenen, og det gælder nye blandingsgenrer som det *sceniske essay* og *performance lecture*, der forbinder performancekunsten med den videnskabelige forelæsning; forskellige *workshop-* og *salon-formater*, der etablerer samtalerum mellem kunstnere og teoretikere, à la Vestergaard Friis' *Samtalekøkkenet* eller Deufert & Plischkes *Entropic Institute*, og i det hele taget en overgribende tendens til at etablere samarbejder mellem kunstnere og forskere.

Performancefeltet er i meget stor udstrækning simpelthen scenekunstens forskningsfelt. Det er her, den egentlige kunstneriske forskning foregår. Det er her, en Sofie Lebech udforsker Derridas analogi mellem terror og autoimmune sygdomme i *Skrøbelige liv*; det er her, Sara Hamming i forestillingen *Whole Body Treatment* undersøger iscenesættelsesdimensionen i den terapeutiske relation mellem patient og behandler i sit såkaldte *teater på kroppen*; det

er her, Ellen Friis undersøger forholdet mellem lys, tid og energi i serien *Six Saints* om danske videnskabsfolk og tænkere fra Tycho Brahe til Lene Hau. I den anden ende af skalaen er det her, Kirsten Dehlholm udforsker det stof, verden er gjort af, fra planeter til popsange; og her at Heiner Goebbels tester, om man kan producere teater helt uden (menneskelige) skuespillere. Det er her, i dette felt, at den kunstneriske tanke møder videnskab og filosofi.

En performanceuddannelse som et mødested mellem kunst og forskning

En performanceuddannelse skal først og fremmest kunne bidrage til at kvalificere dette mødested mellem forskellige tankeformer og forskellige praksisformer. Det kræver et højt ambitionsniveau, som ikke vil reducere uddannelsen til en overbygningsuddannelse for skuespillere, en performer-uddannelse. Til gengæld vil en sådan performanceuddannelse kunne bidrage stærkt til udviklingen af en selvstændig forskningsprofil inden for de kunstneriske scenekunstuddannelser, baseret på netop dette møde mellem forskellige tankeformer, praksisser og tilgange til forskning – praktisk som teoretisk.

Det optimale ville være en selvstændig uddannelse fra grunden, sådan som Uafhængige Scenekunstnere drømmer om. Men er der kun råd og vilje til en overbygningsuddannelse, så bør det tilstræbes, at man kan optage en bred vifte af både kunst- og universitetsstuderende fra forskellige baggrunde. Kun sådan sikrer man, at studiet tages alvorligt som “et sted for tænkning og handling: som arbejde med fremtidens teater.”⁵

5) A. Matzke, C. Weiler, I. Wortelkamp (Hg.): *Das Buch von der Angewandten Theaterwissenschaft*, p. 8.