

Teater og performance: forskellige kunstformer?

Af Erik Exe Christoffersen

I. Polariteter og distinktioner

Scenekunstlandskabet består af polære modstillinger og distinktioner mellem dramatisk, episk og postdramatisk teater, mellem teater og dans eller mellem performance og teater. En af de modsætninger, som ligger til grund for denne differentiering, er opfattelsen af tid og historicitet. Teater og drama er af mediale grunde optaget af tid og rum, men man kan skelne mellem dramaets nu, opførelsens nu og historiseringen af nuet.

Den polærer modstilling mellem teater og performance er interessant, fordi den peger på to forskellige kunstbegreber. I den ene pol søger man betydning, indhold og en metafysisk sandhed. Et af denne pols grundlag er derfor kunstens autonomi. I performance er man mere interesseret i, hvordan materialer og medier skaber og fornyr sansningen af partnerne i den performative og kommunikative proces uden at repræsentere en central handling eller handlingens umulighed. Det er snarere en ramme, som tillader et anderledes fællesskab, en stemning eller affekt, end der er mulighed for i andre samfundsmæssige rum.

Mellem teater og performance er en række hybrider og genrekombinationer, som tiltrækker sig opmærksomhed ved at overskride traditioner og ikke mindst værdisætninger af scenisk og teatral kommunikation. Det betyder, at en række professionelle roller udvides eller funktionsforandres i det brede scenekunsthelt. Dramatikeren arbejder ikke blot med dramatisk tekst, men også med andre tekstmaterialer (romaner, film og dokumentarisk fragmenter), koreografier og levende partiturer. Skuespilleren repræsenterer ikke kun en rolle, men er også en konkret krop

og identitet som iscenesættes. Instruktøren udvikler og sammensætter forskellige materialer i kompositoriske dramaturgier.

Der er grupper, som dyrker det kollaborative som en dimension af forestillingen som Odin Teatret og Det røde Rum, og der er projekter som Eventministeriet, Fix og Foxy, Signa, Cantabile og Hotel Pro Forma, som arbejder med både opera, installation, performance, teater og deltagerinddragelse. Der er Borgerscener hvor ikke-professionelle borger indtager scenen i forskellige koncepter. Denne udvikling i teatret sætter ligeledes spor forskningsmæssigt i Laboratoriet, Forsøgsstationen og fx sammenslutninger af interaktivt eksperimenterende teatre.

Modsætninger mellem fx tekstteater og ikke-tekst teater eller deltagelsesteater og fjerde-vægs teater synes at være i opløsning og i forandring, ligesom en del instruktører bevæger sig mellem forskellige kontekster som Elise Kragerup, Jacob F. Schokking, Catherine Poher, Hans Rønne, Tue Biering, Christian Lollike. Alle beskæftiger sig med forskellige kollaborative og kompositoriske metoder, hvor ingen på forhånd er ekskluderet. Det gør det vanskeligt at se, hvad teater og performance aktuelt dækker over, og hvad forskellen er.

I forhold til en eventuel performance-uddannelse betyder det, at man må prøve sig frem. Spørgsmålet er, hvad der uddannelsesmæssigt skal til for at elever rustes til de vilkår, som oplevelsesøkonomien og begivenhedskulturen byder. Jeg skal her forsøge at skitsere et bud på, hvordan man kunne undgå misforståelser.

En mulig indgang er at se på de forskellige kunstopfattelser, som er på spil og som ofte

fremstilles som oppositionelle. Som jeg ser det, er performance og teater imidlertid ikke nødvendigvis i konflikt med hinanden, men udgør en form for kontinuitet og supplement. En måde at anskueliggøre det på er at opstille et kontinuum, hvor vi i den ene har teater som defineres ved sin teatralitet, og hvor noget ses som tegn for noget andet. En skuespiller repræsenterer en fiktiv karakter og scenen et fiktivt univers. I den anden ende har vi performance som er konkret, som ikke repræsenterer andet end sig selv. Det er en performativ konkretisme, som er fokuseret på det, som sker i dette rum mellem nogle performere og nogle tilskuere.

Lad mig med det samme slå fast, at dette er en begrebslig konstruktion. Teatret er teatralt, men det er også performativt, selvom det måske skjuler sin performativitet. Og performance er teatralt, selvom det fokuserer på det reale. Min pointe er, at det teatralte teater og den performative performance er poler, som i løbet af de sidste 50 år har udvekslet med hinanden i en sådan grad, at yderpolerne efter min mening næppe forefindes i praksis. Ikke desto mindre kan de optræde som idealer, normer, som man begræder tabet af og efterlyser en rekonstruktion af. Både performance og teater er performerende kommunikationshandlinger i en form for hierarkisk orden, hvor tilskuerens reaktive handlinger interagerer med opførelsen. Tilskueren både ser og bliver set på i enhver form for scenekunst.

Især performance fremhæver dette mediale træk, som nogle teaterformer skjuler. Tilskuerne enten 'glemmer', at de overværer tilblivelsen af kunst, eller de kan være opmærksomme på dette. Teater er en fortolkende og betydende tradition, mens performance vægter en tilgang, hvor konkrete materialer og medialiteter sammenføres og transformeres. Begge kan både skabe konsensus og dissensus, og langt hen er det måske den enkeltes selvforståelse og subjektive selvdefinering, der er afgørende. Desuden er selvdefineringen helt enkelt

ofte et spørgsmål om baggrund, idet en række performancekunstnere faktisk har en uddannelse indenfor kunstakademier eller design og ikke indenfor en teaterskole. Der er to forskellige miljøer, som til en vis grad har en selvforståelse som enten centrum eller periferi. De to former divergerer ofte på den måde, at teatret er historiserende og performance er autenticitets- og nærværssøgende. Det vigtige i en uddannelsessammenhæng er måske at påpege, at man kan veksle mellem at være skuespiller, som fremstiller handlende figurer, og performer, som udfører funktionelle handlinger på en scene. Og at det er en optik, som hænger sammen med tilskuerens forventninger og forudsætninger.

Skuespilkunst og performancekunst

Skuespil kan betragtes både som et håndværk og som en kunstart. Der er en historisk tradition for rollefag og forskellige træningsformer i forhold til bevægelseskunst, stemmeteknik, masketeknik, klovneteknik, akrobatik og dans osv. Konstantin Stanislavskij var en af de første som i forbindelse med etableringen af Moskvas Kunstneriske Teater (1898) betragtede skuespilleren som en kunstner, og han reflekterede over, *hvordan* skuespilleren bliver kunstner og hvordan 'skuespilleren arbejder med sig selv' uafhængigt af den enkelte rolle og den enkelte forestilling. Stanislavskij udviklede en teknik til at fremstille 'det tilsyneladende tilfældige' med en form for undertekst. Han så skuespilleren som kreativ skabende ud fra en personlig 'indlevelse'. Selve indstuderingen og prøven var en kunstnerisk proces, som udviklede fysiske og mentale handlinger samtidig med selvdisciplin, præcision, handlekraft og en evne til tilstedeværelse i forhold. Tilskuerne er målet for disse handlinger, men samtidig adskilt fra værket. Scenen vender 'ryggen' til tilskuerne ved at lade som om, de ikke er der, og derved absorberes de i handlingen og 'glemmer', hvilket skaber en særlig kunstnerisk troværdighed i form af uforstyrret indlevelse

og fokus på *værkets* betydning. Denne disciplinering af tilskueren som 'fraværende' modsvarer af en direkte henvendthed som i det episke og fortællende teater.

I takt med at teatret retter sig mod det betydende, bliver det skuespillerens opgave at stille sig til rådighed for en kompleks betydning som kommunikerer via teksten, arrangementet, scenografien, lyset og iscenesættelsen. Det er elementer, som konvergerer i en betydning. Og det kræver, at skuespilleren som kunstner har en selvstændig holdning til karakterens betydning på scenen. Det er en personlig kunstnerisk refleksion som fortolkning af teksten, men som også har et filosofisk og mere eller mindre spirituelt eller kropsteknisk vidensgrundlag.

Især i anden halvdel af det 20. århundrede bliver kunstbegrebet i stigende grad vigtigt. Det gør forholdet mellem den håndværksmæssige og kunstneriske tilgang mere kompliceret og forholdet mellem det sansemæssige og betydende bliver genstand for kunstnerisk refleksion. Rammen for teaterkunsten udvides, således at teater også kan være ikke-teater, som overskrider grænsen for kunst: fx parateater, byttehandel, aktionsteater, relationelt teater eller borgerscene. Det skærper behovet for refleksion og en søgen efter, hvad teater er, og hvad det kan bruges til. Udviklingen af performance efter 1945 er en del af denne kompleksitet.

Performance er et felt, som opstår ved, at teater interagerer med billedkunsten og kunstbegrebet. Performance vægter den reale autentiske dagligdags handling som bliver scenisk adfærd og nærvær fx ved at forstørres, udvides, fragmenteres, gentages og på den måde indrammes og formes. Performeren kan fx træne dette nærvær gennem mentale og fysiske øvelser i præcision. Denne er samtidig en 'dannelse' af kunstneridentiteten og performerens personlige 'stemme'. I og med at denne ikke er normativ er der en risiko for at det bliver til 'lidt af hvert' og en arbitrær læring af det som mere eller mindre tilfældigt

tilbyder sig. Det er den form for kontingens, man som performer må håndtere. Alene valget af kunstnerrollen giver i sig selv en form for merbetydning i et kunstdomæne, som både er adskilt fra og i relation til det omgivende samfund, fx ved at modarbejde de sædvanlige rammekonventioner. Det kan være ved at etablere en usædvanlig tilskuerposition i forhold til den traditionelle horisontale i teatret eller ved at bryde den sædvanlige perceptionsform på et museum ved at iscenesætte bevægelsen eller vandringen gennem museet. Domæner og kunstrum har deres særlige, ofte meget konkrete konventioner, som skaber en tilskuerrelation gennem præsentationen og henvendelsen. Det styrer tilskueradfærd og reaktionsmuligheder som fysisk, mental og perceptuel sansning. Gennem en 'remediering' af rummene, fx med lys, indretning, materialer og overgange, ændres denne adfærd, og det bliver muligt at sanse omgivelser på en anden måde. Denne desorienteringsstrategi gør det muligt at aktivere sanserne inden betydningen dannes. Overraskelsen åbner for en sansning, som ellers ofte er kontrolleret af de betydninger, vi så at sige ønsker gentaget og bekræftet. Forhåndsforventninger eller fordomme i forhold til kunsten gør, at tilskueren kun oplever eller ikke oplever dét, han er indstillet på. Som mange har fremhævet, er hjernen af mange forskellige årsager konservativ og uvillig til at se nye mønstre eller løsninger. Hjernen skal snydes, hvis den skal sanse overraskende og uventede skønheder.

Performance forsøger at ophæve og overskride faste normer for kunsten og redefinere, reflektere og praktisere kunst og ikke-kunst. Denne form for kunsthandling dukker op med avantgarden i 1910-30, efterkrigstidens minimalisme og konkretisme, postmodernismen, body art, fluxus, performativ realisme, virkelighedsteater etc. Flere af disse sammenhænge er ikke orienteret mod én kunstart og ser kunst som noget generelt, der har frigjort sig fra en bestemt håndværksmæssig tilgang gennem en destruktiv

praksis. Denne 'vandalisme' kan i sig selv blive accepteret som kunst. Det interessante er, hvordan kunsten etablerer et forhold mellem det sansende subjekt, det reflekterende og det æstetiske rum.

Autenticitets- og teatralitetseffekter

Ofte dukker begrebet autenticitet op i beskrivelsen af teater og performance. Overordnet kunne man måske sige, at det er udtryk for et gennemgående træk eller en kunstnerisk profil, hvor det drejer sig om at skabe en særlig sanselig relation mellem tilskueren og de virkelighedsfragmenter og materialer, der bringes på scenen. Det autentiske er en ideal forestilling, som er knyttet til det moderne. Ligesom det æstetiske er det autentiske en subjektiv sansning af et stykke virkelighed, som træder frem på en særlig måde og vækker forundring, hvad enten det er konkrete personer, som optræder, eller det er optiske eller auditive sansninger som iværksættes. Der er tale om en ikke-begrebslig, sanselig oplevelse, hvor livet som interesseløst træder frem i et moment. Det er selve konstruktionen, som gør det muligt at gribe denne forundring som en 'gave'.

I takt med at det moderne bliver en gennemgribende udviklingsform, civiliseres stadig større områder af samfundet. Det ikke-civiliserede bliver tilsvarende et stadig mindre område. Der findes ikke meget autentisk natur i betydning ren ikke-bearbejdet eller medieret stof. Den 'vilde' natur er stort set opdyrket, ligesom de 'vilde' er civiliseret. Selv barnet bliver tidligere og tidligere underlagt 'dannelse'. Denne mediering efterlader en længsel efter det autentiske, forstået som en sanselig oplevelse af 'det rene'. Oplevelsesøkonomien konstruerer forskellige typer af 'vilde' oplevelser som både er kontrollerede, og som tillader oplevelsen og sansningen af det ikke-kontrollable autentiske. Det som er, hvad det er. Moderne kunst kan ses som et felt for autenticitetseffekter, eller som Roland Barthes kaldte det: 'virkelighedseffekter'. Inden for kunstrepræsentationens ramme er der

forekomster, som virker som om, de er glemte: Der står en kost på scenen eller en støvsuger i hjørnet af museet, som om den er glemt og ikke til for vores skyld. Opdagelsen skaber et moment af 'virkelighedserfaring'. Det vil sige oplevelse af noget, der er uden for det repræsenterende, og som ikke betyder noget, men som er, hvad det er, og netop derfor rummer en form for hemmelighed eller omstændighed. Autenticitetseffekten er derfor modpol til teatralitetseffekten, og man kan sige, at denne sidste er et tegn, mens den første er konkret materiale. Jeg understreger, at begge sider er nødvendige i både teater og performance, men der kan være tale om kraftige forskydninger mod den ene eller den anden pol. Ofte er det faktisk kontrasten, der skaber eller får forskellen til at træde frem.

Teatrets illusionsskabende kultur 'afbrydes' af performance som så at sige er anti-illuderende. Det uforudsigelige og tilfældige indfinder sig som noget selvberørende eller selvgyldigt, noget der har sin egen autoritet og som er *renset* for traditionelle koder og fortolkningsmønstre. Det er konstrueret, men sanses som en særlig virkelig virkelighed, der tiltrækker sig opmærksomhed. Der er en særlig nærhed men også en forundring, som skaber distance. Der er vakt en særlig nysgerrighed og synlighed som er ikke-begrebslig. Materialerne, handlingerne og stoffets sammensætning skaber en refleksion, som motiverer en søgende tankevirksomhed. Rensningen af materialet gør dette stumt og ikke-vidende og skaber affekt og nærvær som en 'rystelse' af sansningen. Det uudsigelige 'taler' stumt eller i et 'hemmeligt sprog'. Det kan være en oplevelse af uoverskuelighed, ophøjethed, fortabelse eller kontroltab, som skaber en anden sanselig relation som fx en taktil, haptisk sansning (som var man nærsynet). Performance rensesritual retter sig både mod materialer, processens faser og hierarkier, former, medier og tilskuerens modtagelighed. Og en række traditionelle greb som omgøres og gentænkes for at skabe værkets egensindighed.

Fiktion, realitet og tilskuerforholdet

Moderne teater synliggør ofte afsender og tilskuer som en eksplicit del af udsigelsen. Brechts forestilling om en cigarrygende tilskuer, der tilbagelænet og distanceret reflekterer over de sceniske hændelser, er et opgør med den diskrete tilskuer. Artaud vægter det fysiske rum og den reale krop, som er før sproget, og tænker teatret som et *rensende* magisk ritual. Det er tendenser som fortættes i performance. Her er fiktionen mere eller mindre nedprioriteret til fordel for den reale situation som et møde, en form for interaktion eller begivenhed. Performance er præget af en udvidet og kompleks udsigelse, hvor såvel sproget som materialiteten indgår i et netværk af iagttagelsespositioner. Performance *finder sted* i den materielle, organisatoriske og sanselig anderledeshed, som forstyrrer den mediale tendens til konvergens. Performance-relationer handler både om udsigelse, fællesskabsrum, reaktiv mulighed og vidensdeling.

Performance skaber et reflekteret eller medieret nærvær, som samtidig er virkelighedsskabende og remedierende i forhold til versioner af artefakter, ikoner, fortællinger, musikalske koder, etc. Det teatraliserende greb skaber en afstand og et anderledes blik, som gør, at vi ser realiteten på en ny måde. Performance-fællesskab er ikke en følelseskult, baseret på en bestemt sandhed eller rigtighed, men på en refleksiv forhandling af kunstfeltets funktion og betydning. Det er konstante kontekstforskydninger, hvor tegn, koder og fænomener får nye betydninger.

Kunstbegrebet

Det er først i slutningen af 1900-tallet at teater i moderne forstand bliver betragtet som en kunstform. Fremkomsten af instruktøren som tekstfortolkere betyder, at forestillingen får en autonomi, hvor det organiske værk er et afgrænset fænomen, som indenfor en given ramme etablerer nogle æstetiske logikker, spilleregler eller rationaler. Værket er unikt og

dets henvendelse og potentiale er en scenisk handling, som styrker det relationelle og performative.

Hvis vi tænker denne udvikling som kontinuitet i forlængelse af et moderne kunstbegreb og dermed forholdet mellem teater og performance som en kunstform og ikke som en magtkamp, kan man se performance i forlængelse af den tidlige æstetik som A. G. Baumgarten i 1735 grundlagde som en ikke-begrebslig og refleksiv sanseerkendelse. Det er en æstetik, som ikke kun har kunst som emne, men altså sansningen, og hvor denne ikke reduceres til det betydende. Senere definerede Immanuel Kant i *Kritik af dømmekraften* (1790) det *æstetiske* ud fra en subjektive smagsdom: "Dette er skønt" betyder, at noget sanses med et interesseløst velbehag. Kant vendte opmærksomheden fra objektet eller *tingen for sig selv* til erkendelsesvejen og erkendelsesaktiviteten, der former *tingen for os*, som vi kan erkende. Det æstetiske er således en særlig iagttagelsesmåde, der ikke er funderet i særlige objekter. Transformationen eller subjektivering finder ifølge Kant sted i et samspil mellem indbildningskraften og forstanden. Nydelsen af det skønne er samtidig en erkendelse af, at jeg sanser noget, som jeg forestiller mig gælder for alle. Kant kaldte denne forestilling om en fællesmængde *sensus communis*. Denne er ikke baseret på social magt eller status, men en sansning som rummer en feedback proces som en socialiserende proces fra *jeg* til *vi*. Det skønne er altså et forestillet fællesskabsrum, som vi anerkender, ikke fordi vi er enige om et enkelt fænomen, men fordi vi er enige i legitimiteten i den subjektive dom. Kunsten er i dag det felt eller domæne, hvor den samfundsmæssige smagsdom (dannelse) foregår således, at *dette er skønt* har forskudt sig til *dette er kunst*. Det er et særligt teatraliserende fællesskab, hvor tilskuerens blik og opmærksomhed er et iscenesat eller frembragt nærvær i relation til tilskueren. Fællesskabet opstår ud fra en subjektiv smagsdom og

ikke ud fra egenskaber ved objektet eller den håndværksmæssige bearbejdning. Det er præcist det træk i moderne kunst, som gør performance og teater til sammenhængende æstetisk *fællesskaber*, som både kan rumme konsensus og dissensus.

II. Uddannelsesperspektiver mellem positioner og poler

Efter dette mere principelle afsnit vender jeg mig mod professionen. Som mange andre professioner er teatret under pres og forandring. Det gælder internt, hvor status og funktioner i teaterhierarkiet ændre sig med kollaborative arbejdsformer og interaktionen mellem scene og tilskuer. De tværmediale og performative tilgange skaber nye og konceptuelle måder at være kunstner på. Det kan både være frisættende og ødelæggende i forhold til bestemte traditioner. Der er mange muligheder, hvilket lederen af Musical-akademiet, Thomas Agerholm, ser et potentiale i:

Det er faktisk en svær størrelse at definere performance, det er jo en størrelse, der hele tiden flytter sig. Hvad er performance, og hvad vil det være som uddannelse? (...) Der kan være projekter, der har performanceelementer, fordi vi blander forskellige stilarter; vi blander det at synge og danse og spille skuespil, og vi undersøger genren. (Thomas Agerholm).

Det er tilsyneladende muligt både at foretage individuelle valg som kunstner og samtidig bearbejde materialer, kompositioner og tilskuerpositioner som er med til at socialisere værket som kommunikation.

Uafhængige Scenekunstnere betragter performance som væsensforskellig fra teater og den væsentligste forskel er at skuespilleren orienterer sig mod en karakter eller rollefigur, mens det for performeren er relationen til "spillemateriale og til konteksten, der er i

centrum" (Det Postomdelte nr. 63, 2013). I deres optik kræver performancekunsten grundlæggende en anden didaktik og derfor en selvstændig uddannelse.

Performancekunstneren har i første række brug for at arbejde med sig selv som fysisk krop såvel som med relationer til noget udenfor sig selv. Fx billedkunstneriske elementer eller musikalske kompositioner... Det giver umiddelbart ikke mening at lade en person tage en grunduddannelse i skuespilkunst, for derefter at måtte forsøge at 'aflære' den koncentration om 'selvet' og karakterarbejdet. (Ibid.).

Argumentationen er forståelig, men også problematisk på den måde at en række teaterkunstnere og pædagoger i det 20. århundrede fra Stanislavskij til fx Ann Bogart faktisk har understreget, at skuespilleren ikke kun skaber en rolle, men faktisk også kan befinde sig udenfor denne, demonstrere eller fortælle denne eller helt undlade at forholde sig til fiktion og udelukkende være scenisk reagerende i forhold til rum, lyde, kontekster.

Skuespillerens partitur besidder en autonomi i forhold til teksten, hvor sats, rytme, og kontrabevægelser er centrale. Der er to forskellige strategier: den transparente skuespiller som er medie for og står til rådighed for teksten, og den reflektive skuespiller som skaber en form for 'dialog' med teksten. Skuespillerens personlige partitur bliver i den første strategi et udtryk for rollens 'indre liv' og i den anden en form for selvstændig gestus, der skaber en scenisk attraktion i forhold til tilskueren. Det er en form for dobbelthed, som både gælder for skuespilleren og peger mod performeren:

Jeg vil slå et slag for, at noget af det som performance-genren benytter sig af, er forholdet mellem skuespillerens person og publikum. Altså ikke en karakter,

men en "skuespillers arbejde med sig selv" – for nu at bruge et Stanislavskij-ord – i forholdet til sit publikum. Vi kalder det nogen gange for metaplanet. Det vil sige: hele erkendelsen af, at du ikke bare stiller dig til rådighed for en figur, men at der, i hele dit arbejde, er et forhold mellem dig og figuren, men også mellem publikum og dig som henholdsvis skuespiller og menneske. (Dahlgaard).

Ralf Richardt Strøbech, Leder for center for iscenesættelse og design, Statens Scenekunsthøjskole, peger på den performative tilgang som en procesmetode, hvor det performative ikke skal ses som det nye i forhold til det gamle dramatiske paradigme. Og at begge kan være både innovative og radikale ligesom både det performative og dramatiske kan være metodisk.

Den performative tilgang kan karakteriseres ved, at den er en handlingsorienteret, nærmest a posteriori, tænkning, at man gør noget og reflekterer bagefter, snarere end den klassiske, modernistiske proces-tænkning, hvor man tænker først og handler bagefter. (...) At performance primært kommer til udtryk som en handlemåde snarere end en genre, synes jeg er ret væsentligt. (Strøbech)

For Strøbech er det at sætte sig selv i spil både en affirmativ og reflektorisk praksis, men rækkefølgen kan være central. Udviklingen af mærkværdige og specielle påfund kan føre til noget nyt i processen, hvis man lader materialerne være styrende.

Mads Thygesen, tidligere rektor ved Dramatikeruddannelsen, tænker performance-uddannelsen som et tværfagligt rum som vægter refleksive kunstneriske arbejdsformer ud fra forskellige grundkompetencer. Det

tænkes som et rum, hvor flere forskellige professionelle roller er samarbejdende: scenografer, dramaturger, skuespillere, dramatikere, instruktører i en ikke fastlagt hierarkisk orden, som er konceptudviklende, og hvor det metodegrundlag man arbejder efter placeres i forhold til en kunstnerisk og teoretisk kontekst. Der er derfor ikke en uddannelse kun til en performancekunstnerrolle men til et bredere, også kunstpædagogisk, felt. Thygesen nævner Borgerscene som et bredere forum både for refleksion og praksis. Han understreger, at opfattelsen af performance og det postdramatiske felt ofte defineres misvisende negativt i forhold til tekstproduktion. Dramatikerens rolle kan redefineres, så den ikke er snævert bundet til et dramatisk værk, men til en proces og tekstlig dialog med iscenesættelsen. Det er sådan, Dramatikeruddannelsen ser det:

Vi uddanner vores studerende til at se sig selv som nogen, der hele tiden er i dialog med teatret. Som nogen der arbejder på lige fod med instruktører og skuespillere. Som nogen der er i stand til at forstå, hvad det er for en proces, de indgår i. Er det en proces, hvor der er en teaterchef, der har bestilt en opgave af mig, og den skal jeg forholde mig til og putte mit eget kunstneriske udtryk ind i, og så er der sidenhen nogen, der tager over og spiller den, og så er jeg ude af processen? Eller er det en proces, hvor jeg indgår i en konceptudvikling med en instruktør, og hvor vi faktisk har parløb frem til en premieredato? Eller udvikler man materiale sammen med skuespillere uden en instruktør, eller – som vi lige har eksperimenteret med på førsteåret – hvad sker der, når man kun arbejder med en scenograf og skriver ud fra rent visuelt orienterede udtryk? (Mads Thygesen).

Springene mellem fagligheder og medierne

rummer nogle obstruktioner, fordi ethvert medie har sine begrænsninger og fordele, men også en kreativ dynamik i at tænke et 'indhold' ind i et andet medie.

Martin Elung, rektor ved Scenekunstens udviklingscenter er den, som forholder sig mest offensivt til performancebegrebet og ser det som en refleksiv måde "at forholde sig til det postmoderne menneskes selvopfattelse, identitetsopfattelse som er under konstant forandring og skabelse mm.". Det er nødvendigt med denne refleksive forståelse, som ikke dræber det affirmative. Elung mener performancebegrebet dækker det emotionelle, kropslige og rationelle i forhold til subjektet og i det relationelle og teatrale felt. Derfor er det centralt med praksisbaseret kunstnerisk forskning som en metarefleksion, men også forskning i 'eget liv'.

Elung ser performancefeltet som vores tids "teatrale udtryksform og udviklingsplatform" ikke som en bestemt kunstform. Performanceuddannelsen betegner det brede kunstneriske felt som der er brug for i modsætning til teateruddannelsen som er speciel

Sverre Rødahl mener modsat Martin Elung, at performancebegrebet både er for åbent og snævert, og han har aldrig været talsmand for en performanceuddannelse. Det hænger sammen med at dette for Rødahl er inkluderet i bl.a. kompositorisk metode, som er en form for devising, og i koreografi, hvor der samarbejdes med andre kunstarter. For Rødahl er det således mere et spørgsmål om at integrere nye kunstneriske synsmåder i det eksisterende.

Afsluttende refleksion

Den 'klassiske' performancemodernisme var optaget af tomrummet og intetheden, mens en senmoderne performancekunst er optaget af remediering og refleksivitet. Det vil sige bud på, hvordan identitet kan ytres, medieres og organiseres i fællesskabsrum i forhold til en given kontekst. Her er en række greb, som kunne være fænomenologiske: hvordan

sanses identitet og fællesskab? Eller hvordan formes identiteter i et globalt perspektiv eller som et afgrænset livsrum? Det kunne være konkrete undersøgelsesspørgsmål for en performanceuddannelse. Hvordan benytter performeren sig selv, sin historie, sine erfaringer, sin identitet som rolle? Og hvordan kan denne remedieres og gøres refleksiv? Hvordan får man ikke-professionelle til at virke på scenen?

Hovedpointen i denne artikel er, at performance og teater dannes gennem en subjektiv kunstnerisk selvdefinering i et kontinuum mellem traditionen fra Stanislavskij til fx Hotel Pro Forma. Det vil sige på tværs af polerne teater og performance. Desuden er valg af arbejdsmåder, materialer, dramaturgier og medier et vigtigt led i den refleksive proces og ikke et udvendigt fænomen eller noget efterlods. Den er en del af selve processen og kommer til udtryk i valg af rensningsstrategier (fx adskillelse, forsinkelse og isolering), tværmediale remedieringer (overførsel fra et medie til et andet), læring som et led i refleksion, tab (af tradition, normer, identitet) og rekonstruktion af autenticitetseffekter fx gennem obstruktioner og udfordringer i den kreative proces i forhold til ledelse og beslutningshierarkier.

Teater og performanceuddannelser har en naturligt relation til den humanistiske fortolkningstradition, men opbygningen af vores uddannelsessystem adskiller ofte fag på en uheldig måde, og man kan hævde at en performanceuddannelse som tænkes tværfaglig kunne have meget til fælles med medie-, arkitektur- og design-uddannelser, som er mere funktionelle og praktiske og mindre fortolkende i behandlingen af materialer, medie og effekter.

Erik Exe Christoffersen

Lektor på Afdeling for Dramaturgi og Musikvidenskab, Aarhus Universitet.
