

OVERVEJELSER

– om scenekunstens uddannelser i Danmark, en materialesamling



Indhold

5	Forord	119	Det danske Musicalakademi	145	Nordisk Teaterskole
6	Tak til -		Søren Møller		optagelseskriterier, undervisning og indhold
7	Uafhængige Scenekunstnere	120	Om Overbygningsuddannelserne,		Birgit Skou
8	Om indholdet/praktiske bemærkninger	122	Odin Teatret	147	Dartington
			Ulrik Skeel	148	GITIS Scandinavia, 2001-2005
10	Terminologier - hvad kalder vi barnet?	124	Scenekunstens Udviklingscenter		Michail Belinson
16	Performance – nogle forskellig indgange		Martin Elung	150	Dukkemagergrunduddannelsen i Hanstholm, 1996-2000
18	Scenekunstnerens vej til scenekunsten	128	Dramatikervæksthus		Jette Lund
20	- 32 cases.	129	Planlagte uddannelser	152	School of Stage Arts/ Cantabile II, 1987-2008
			Dukke og animationsscenekunstner		Nullo Facchini
			Auteur Scenekunstner	154	School of Stage Arts,
93	Scenekunstuddannelser i Danmark	131	Akademiet For Utæmmet Kreativitet, AFUK		optagelseskriterier, undervisning og indhold
			Jette Kjær Nielsen		Nullo Facchini
96	De eksisterende uddannelser	133	Institut for Dramaturgi, Aarhus Universitet,		
98	Statens Teaterskole (STS)		John Andreasen		
	Sverre Rødahl	136	Afdeling for Teater og Performance Studier,	159	Scenekunstuddannelsernes historie i
101	Possibilities and necessities concerning a new performing arts education.		Institut for Kunst- og Kulturvidenskab,		Danmark, en kort oversigt
	Sverre Rødahl		Københavns Universitet,	166	Scenekunstuddannelser i Europa
108	Efteruddannelsen		Stig Jarl	168	You'll Never Know What Will Happen
109	Skuespillerskolen ved Aarhus Teater	139	De ikke mere eksisterende uddannelser		Heiner Goebbels / Philipp Schulte
	Eva Jørgensen	141	Nordisk Teaterskole, Aarhus 1986-1999	173	Theatre Research at the Giessen Institute for Applied Theatre Studies
114	Dramatikeruddannelsen		Birgit Skou	175	Aspects of artistic research, the Finnish way
116	Skuespillerskolen ved Syddansk Musik-konservatorium i Odense				interview med Esa Kirkkopelto ved Christine Fentz

180	Practice based research/Artistic research	204	Education in Performance Art in Northern Europe	229	Ny uddannelse i dansk scenekunst
182	Autonomous Artists				Jesper de Neergaard
	interview med Annette Arlander ved Christine Fentz		Karen Kipphoff	231	At tænke ud af (black)boksen
189	performance/live art begreber	207	Liste over de udenlandske skoler, der er nævnt i denne materialesamling	233	En (anden)slags teater, uddannelser i samspil og modspil
190	The Theatre Academy Helsinki				Lene Kobbernagel
	Den svenske institutionen för skådaspelarkonst	208	Scenekunstudannelsernes struktur	238	En (anden)slags teater, uddannelser i samspil og modspil
	Dick Idman		redaktionen, sammen med Ole Saustrup Kristensen		Jette Lund
191	Creating alternative approaches to artistic work	208	Om indførelsen af Bologna-modellerne i de kunstneriske uddannelser	238	Extract from the essay "Performance, Psychology and Time"
	Mikko Bredenberg				Stuart Lynch
192	The Master Programme in Live Art and Performance Studies at The Theatre Academy in Helsinki	216	Bologna i Danmark	239	Learning the Method of Teaching the Methods of Artistic Research
	Annette Arlander.	218	Bolognaerklæringens punkter fra 1999 og den videre udvikling		Camilla Damkjær
194	Instructing Art Guerrillas NTA	219	Kvalifikationsrammer	244	Hvorfor skal det være så ens?
	Nordic Theatre Academy	220	Et praktisk eksempel på overgangen til Bologna-modellen indenfor de kunstneriske uddannelser	249	Skuespillerens fag
	Serge von Arx				Jens Albinus
197	Art Education in Transformation NTA	222	Akkreditering	252	En fødekæde søger mere føde
	Camilla Eeg-Tverbakk	224	Forskningskriterier og - begreber, herunder begrebet "kunstnerisk udviklingsarbejde	255	Indspark fra dansen
200	Akademi for Scenekunst, Høgskolen i Østfold NTA				Karen Vedel
	Anne Berit Løland	228	Synspunkter og Visioner	260	Forberedelse til en dansers arbejdsliv
203	The Manifesto of the Theatre- and Dance Department at Iceland Academy of the Arts		- i relation til spørgsmålet om en ny scenekunstudannelse i Danmark.	264	Entreprenørskab
	Ragnheiður Skúladóttir				Sheila de Val

265	Om at forholde sig til et marked
	Martin Lyngbo, interview ved Anette Asp Christensen
269	Aftagerpaneler
270	På Herrens Mark
	Kitt Johnson, interview ved Anette Asp Christensen og Jette Lund
274	Perspektiver
274	Slutninger og begyndelser - hvordan ser barnet ud ?
285	Råskitse til plan for en ny uddannelse
	Referencer
287	CV for redaktionen
289	Litteratur og links

Kolofon
294 sider.

Udgivet i april 2011 af Foreningen Uafhængige Scenekunstnere.
redaktion:
Anette Asp Christensen,
Christine Fentz,
Jette Lund.

Man er velkommen til at citere med kildehenvisning, men anvendelsen af de enkelte artikler i deres helhed eller i større uddrag skal aftales med de enkelte forfattere.

Hvor intet andet er angivet
© 2011 Foreningen Uafhængige Scenekunstnere

Fotos og andre illustrationer: se det angivne

ISBN 978-87-993706-5-8

Dokumentation:
Materialesamling, indsamlet i perioden september 2010-marts 2011, herunder materiale fra symposium afholdt i Aarhus af Entré Scenen og Scenekunstens Udviklingscenter under festivalen "Junge Hunde", 7. november 2010

Redaktionen er påbegyndt 1. september 2010 og afsluttet 17. april 2011.

www.scenekunstnere.dk

Denne publikation er støttet af Kunstrådets scenekunstudvalg.



Layout
Randi Schmidt
Janne Jensen

Denne materialesamling har vi valgt at kalde "Overvejelser". Den indeholder materiale, der vil kunne stimulere til de aktuelle og nødvendige overvejelser om scenekunstens uddannelser.

De seneste institutionelle tiltag inden for de statslige udbud af scenekunstuddannelser har været stilet mod henholdsvis dansen og musical genren, nemlig Skolen for Moderne Dans (1992) og Det Danske Musicalakademi (2000). Performancekunsten har derimod ikke nydt samme institutionelle anerkendelse.

To private initiativer, Nordisk Teaterskole (1986-1999) og School of Stage Arts (1987-2008) blev - trods det at kvaliteten af deres uddannelser berettigede det - begge nægtet SU-godkendelse og har måttet dreje nøglen om.

Den enkelte studerende har fortsat mulighed for at få SU til performance-relaterede uddannelser uden for Danmark. Statens Teaterskoles Efteruddannelse og Scenekunstens Udviklingscenter i Odsherred afholder jævnligt symposier og kurser, der berører denne del af scenekunsten, men derudover er Odin Teatret nu det eneste sted i Danmark, støttet af offentlige midler, hvor man fortsat vil kunne uddanne sig specielt inden for det, vi her har valgt at kalde performancekunsten.

Det tremandsudvalg (Teaterudvalget) som Kulturministeriet i 2009 nedsatte til at gennemgå teaterlandskabet, med henblik på en længe tiltrængt revision af teaterlovgivningen, opfordrede til at undersøge scenekunstens uddannelser i Danmark. Udvalget understregede det manglende udbud af scenekunstuddannelser bl.a. rettet mod 'det udvidede teaterbegreb'.

Derfor besluttede foreningen Uafhængige Scenekunstnere at forsøge 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'. Som et meget kært barn har også dette felt mange navne. Vi har i denne udgivelse valgt at kalde det performancekunst. I afsnittet "Terminologier - hvad kalder vi barnet", redegør vi for dette valg.

Siden det såkaldte Ilfeldt-udvalgs betænkning i 1978 har Kulturministeriets indstilling været, at behov for at uddanne til andre former for scenekunst end dem, som skolerne umiddelbart tilbød, skulle dækkes inden for de rammer, der var defineret med oprettelsen af Statens Teaterskole og de to skuespilleruddannelser i Aarhus og Odense.

Uafhængige Scenekunstnere og redaktionen mener imidlertid ikke, at nutidens behov for uddannelse indenfor performancekunsten kan dækkes inden for disse rammer. Vi mener, at en performanceuddannelse er en nødvendig investering for fremtidens scenekunst skabt på dansk grund. Vi ønsker derfor at bidrage til og opkvalificere diskussionen om en sådan uddannelse for performancekunst, dens forudsætninger og dens indhold. Inden for denne udgivelses rammer forsøger vi at belyse temaet fra så mange vinkler som muligt.

Hvor materialesamlingen "Rå Hvidbog" fra 2010 handlede om de konkrete fysiske og økonomiske muligheder for at skabe scenekunst uden for de etablerede institutioner, så beskæftiger denne materialesamling sig på den ene side med karakteren af den scenekunst, der skal uddannes til, på den anden side med de konkrete mennesker, de cpr.-numre, der uddannes - råmaterialet for nutidens og fremtidens scenekunst.

Materialet er omfattende. Denne udgivelse kan ikke rumme alle de aspekter, der dukker op. Vi har derfor lavet et website til materialesamlingen, hvor man på en blog kan henvise til materiale, skrive sin mening og komme med sine forslag.

Hvad vi har samlet i "Rå Hvidbog", og hvad vi samler her i "Overvejelser" og efterfølgende på bloggen, kan imidlertid ikke træde i stedet for den gennemgribende undersøgelse af hele det frie scenekunsthelt, som vi også efterlyste i "Rå Hvidbog". Den er der fortsat behov for. Vi håber imidlertid, at nærværende materialesamling kan bidrage konstruktivt til arbejdet i det kulturministerielle udvalg for scenekunstens uddannelser, som igangsættes i foråret 2011 - mens "Overvejelser" udkommer.

Redaktionen.

Tak til:

US vil gerne takke Statens Kunstråds Scenekunstudvalg, som har støttet denne udgivelse.

Tak også til oplægsholderne i symposiet d. 7. november 2010 arrangeret af Entré Scenen og Scenekunstens udviklingscenter, afholdt på Archauz i Aarhus, for deres beredvillighed og hjælpsomhed, samt til de to indbydere for at tage initiativet til symposiet og gennemføre det.

Ikke mindst takker vi alle bidragydere til denne materialesamling for deres entusiasme og velvillighed i forhold til at overholde en alt for kort deadline. Også tak for konstruktiv kritik og gode råd fra såvel bidragydere som andre kompetente kolleger og fagfolk, som vi undervejs har henvendt os til med vores spørgsmål.

Særlig tak til de medlemmer af Uafhængige Scenekunstnere samt bestyrelsen, som har bidraget med praktisk arbejde undervejs, og tak til Hans, Francesco og Mikael og Viola for tålmodighed.

Redaktionen

Uafhængige Scenekunstnere

Uafhængige Scenekunstnere blev stiftet 2005. Foreningen er en interesseorganisation og et kulturpolitisk talerør for de professionelle, frie scenekunstnere med base i Danmark. Hovedformålet er at synliggøre feltet og forbedre produktionsvilkårene for den risikovillige scenekunst i Danmark.

De uafhængige eller frie scenekunstnere er som hovedregel ikke fast tilknyttet en institution, men arbejder selvstændigt - som individer, kollektivt eller i et ensemble - eller i co-produktioner med forskellige instanser. De generelle arbejdsbetingelser er freelance-ansættelser.

Uafhængige Scenekunstnere (US) havde ved årsskiftet 2010/11 omkring 100 professionelle scenekunstnere som medlemmer. Vore medlemmer kan anskues som entreprenører og arbejdsgivere for andre kunstnere i det øjeblik, de igangsætter en produktion. I Sverige bruger vor kollegiale organisation Teatercentrum begrebet 'ophavsperson' om iværksættende kunstnere som fx vore medlemmer. En væsentlig del af Scenekunstudvalgets frie midler tildeles kunstnere, som er medlemmer af US.

Det er vigtigt at pointere, at det ikke er æstetik, men produktionsvilkår, som er fællesnævneren for US' medlemmer. Hvis man antager, at der i det frie felt er mulighed for at operere mere risikovilligt end i institutionelle sammenhænge, kan man sige at US repræsenterer en vigtig del af 'Udviklingsafdelingen' for scenekunst i Danmark.

US har siden stiftelsen i 2005 arbejdet målrettet på at blive et kulturpolitisk talerør for de frie scenekunstners behov. Foreningen har optrådt som høringspartner i en række kulturpolitiske sager – senest i forbindelse med diskussionerne omkring Åben Scene i København. Foreningen indgår

desuden i en række nationale og internationale netværk. I 2009 afholdt US den internationale konference "Creating Conditions" og i 2010 udgav vi på baggrund af konferencen "Rå Hvidbog - en materialesamling vedrørende den frie scenekunst i Danmark." (kan downloades fra www.scenekunstnere.dk)

US har bragt de frie, professionelle scenekunstnere frem i søgelyset, så det frie felts særkender, produktionsvilkår og betydning for scenekunsten i Danmark står betydeligt stærkere overfor politikere, bevillingsmyndigheder og kollegiale miljøer end for fem år siden. Men der er endnu opgaver at varetage: Udover at US skal have udpegningsret til både Statens Kunstfonds og Statens Kunstråds repræsentantskaber (uanset hvordan strukturen bliver efter en evt. revision af kunststøtten), arbejder US også for at det frie scenekunsthelt bliver skrevet ind i den kommende reviderede teaterlov. Med inspiration fra Norge vil US slå et slag for begrebet 'kunstnerisk ligestilling', hvor den frie scenekunst anerkendes som et stabilt producerende felt af lige så stor vigtighed som de mere synlige institutioner.

www.scenekunstnere.dk

Om indholdet og praktiske bemærkninger

Redaktionen

Om indholdet

Dette er en materialesamling og dermed et forsøg på at give et øjebliksbillede af de aktuelle forhold. Det er som nævnt i forordet vores ønske, at materialesamlingen skal bidrage til overvejelser og diskussion om en uddannelse for performancekunst, dens forudsætninger og dens indhold.

Efter et redaktionelt indlæg om terminologier, har vi valgt at indlede med beskrivelser af 'scenekunstnerens vej til scenekunsten': 32 indlæg - eller cases - fortæller om nogle mennesker og den helt særlige sti, de hver især har valgt at gå ad for at blive scenekunstnere. Vi har rettet blikket bredt ud mod hele branchen, og derfor rummer disse cases - uden at være repræsentative - beretninger fra andre dele af miljøet end blot performanceområdet.

Derefter har vi ladet de eksisterende scenekunstuddannelser i Danmark få ordet. Vi har ikke alle med, da vi har været nødt til at begrænse os.

På side 93 har vi begrundet vores udvalg. For nogles vedkommende har vi bragt den præsentation, som uddannelserne giver af sig selv på nettet.

Vores arbejde med materialesamlingen tager bl.a. udgangspunkt i et symposium afholdt d. 7. november 2010 på Archauz i Aarhus, arrangeret af Entré Scenen og Scenekunstens Udviklingscenter i Odsherred. Fra dette symposium forefindes korte, bearbejdede referater - heraf er nogle efterfølgende udbygget i samarbejde med de enkelte bidragsydere, andre har skrevet helt nye indlæg til vores udgivelse, igangsat på den udveksling, der foregik på symposiet. Et egentlig referat af symposiet og dets drøftelser findes hos Entré Scenen.

Til yderligere belysning af dagens situation for scenekunstuddannelsernes område bringer vi beskrivelser af nogle nu lukkede uddannelser.

Vi slutter denne del af materialesamlingen med en meget kort og summarisk gennemgang af de danske scenekunstuddannelsers historie siden 1961, hvor det første kulturministerium blev oprettet.

I afsnittet "scenekunstuddannelser i Europa" har vi samlet bidrag fra nogle aktuelle uddannelsesstilbud i udlandet. Skolerne i Norge og Tyskland har gennem deres levetid været søgt af en række danske elever, mens færre har fundet til Finland. Imidlertid er Finland langt fremme særligt hvad angår forskning.

I den samlede gennemgang af performanceuddannelserne i Nordeuropa til sidst i afsnittet har vi suppleret med links til de uddannelser, som nævnes i indlæggene under afsnittet "Scenekunstnerens vej til scenekunsten", i det omfang uddannelsen fortsat eksisterer.

Da hele det danske uddannelsessystem er i gang med at implementere den såkaldte Bologna-model, har vi givet denne model et afsnit for sig selv. Det er ikke helt let at overskue, og muligvis har vi overset også væsentlige ting, men vi håber det er lykkedes os at give en brugbar indføring og nogle eksempler. Skulle der, trods vores ønske om at gengive fakta korrekt, være fejl eller misforståelser, ser vi frem til at få dem indkredset og rettet til brug for vores webbaserede version af denne publikation. Diskussionen om Bologna-modellen er fortsat intens og vil formentlig fortsætte et godt stykke tid fremover.

Endelig bringer vi en samling perspektiverende indlæg og artikler, som vi

håber læserne vil gå om bord i. De er meget forskellige, men har hver for sig en egen synsvinkel på vores overordnede tema: En ny scenekunstudannelse i Danmark.

Vi afslutter materialesamlingen med nogle af redaktionens synspunkter, som vi sætter til debat, og vi bringer en kort skitse til en performanceuddannelse.

Praktiske bemærkninger:

Vi har ladet indlæggene stå i det sprog, de er skrevet på. Scenekunsten er i princippet international, en stor del af undervisningen i Danmark foregår på engelsk, og de scenekunstnere, der får deres uddannelse i udlandet, har allerede måttet tilegne sig andre sprog.

Som ved den "Rå Hvidbog" har vi bestræbt os på at lade materialet tale for sig selv. Hvor vi har ment at redaktionelle bemærkninger har været relevante, **er de tydeligt afmærkede med rødt.**

Terminologier

- hvad kalder vi barnet ?

Redaktionen

I artiklen om den nu nedlagte Nordisk Teaterskole (NT) skriver daværende rektor Birgit Skou, 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. [redaktionens fremhævning]

Vi ønsker at undgå en polarisering og tager hermed Birgit Skous advarsel til efterretning. I stedet vil vi forsøge at sætte ord på forskelle.

Derfor vil vi gå lidt tilbage i teaterhistorien og forsøge at finde baggrunden for de begreber om scenekunst, som er i spil her.

En af de forandringer, der er sket siden Nordisk Teaterskoles etablering i 80'erne er, 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. De scenekunstformer, som en ny uddannelse i Danmark vil beskæftige sig med, benævnes med et væld af mere eller mindre ubestemmelige genre-betegnelser med meget forskellig oprindelse: Fysisk teater, visuelt teater, fysisk-visuelt teater, live-art, time-based, 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 forskellig-artede betydninger i hvert enkelt land.

Dette stadigt ekspanderende felt af genrebetegnelser trækker på tråde fra forskellige kunstneriske discipliner. Nogle af de nævnte genrebetegnelser er relateret til teater - i betydningen teater som noget, der foregår på en

teaterscene i en dertil indrettet bygning. Andre genrebetegnelser, som f.eks. live art og performance art, har deres rødder i de visuelle kunstformer. Her inddrages virkemidler, som kan betegnes som teatrale - især det tidlige aspekt. Aktionen finder dog sjældent sted i en teaterbygning. Ligeledes er publikums tilstedeværelse ikke altid central.

Vi har måttet gøre kort proces og benytte een gennemgående term. Vi har valgt at kalde den uddannelse, vi efterlyser, for en ”**performance-uddannelse**”. Den scenekunst, der uddannes til, betegner vi som ”**performancekunst**”, og kunstneren kalder vi ”**performancekunstner**”.

Begrebet ”performance” er hverken præcist eller dækkende, men vi har valgt det, fordi det i den almindelige offentlige kunstdebat her til lands står for noget, som bryder med teaterkonventionerne. Det benyttes af nogle af denne materialesamlings bidragsydere, og det bruges også - som det fremgår af artiklerne fra Norge, Finland og Tyskland - internationalt som en samlebetegnelse.*)

Kunst- og kulturhistoriske rødder, en udflugt i teaterhistorien

Vi vælger her at antage, at de forskellige og mangeartede scenekunstneriske former, som vi samler under begrebet performance, også i den for os ukendte fremtid vil prioritere visuelle og fysiske udtryk. De vil fortsat være tæt forbundet

*) Det bemærkes at ’performance’ i denne udgivelse ikke refererer til det begreb, der benyttes inden for performance studies; altså som en betegnelse for alt, der overhovedet fremstår, gør eller præsterer noget.

med eller trække på billedkunsten og dens afsøgning af nye medier og kontekster, vil fortsat udfolde sig tværaestetisk og konceptuelt og vil fortsat udfordre publikumsrelationen.

Dette kan vi begrunde netop i disse scenekunstneriske formers kulturhistoriske og kunsthistoriske rødder, hvor vi finder de samme træk. Performancekunstens europæiske kunsthistoriske rødder finder vi i avantgarden fra 1800-tallets slutning og frem til 2. verdenskrig med bl.a. dadaisterne, futuristerne, surrealistene og Bauhausbevægelsen som eksponenter. De kulturhistoriske rødder kan vi antage 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 ”Iyver” (uden

maske) finder vi højt op i historien og skellet mellem skabende (dramatiker) og udøvende (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

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 arter, genrer og historisk bestemte "-ismer". Tilsynekomsten af disse er dels udtryk for fagets og samfundets behov for at forstå og rumme diversiteten, og for 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 som (jf. side 106 Sverre Rødahl STS) vil tjene til at fastholde eller begrænse de studerende i nogle bestemte kunstneriske udtryk.

Scenekunstens arv og udvikling

Scenekunsten udvikler sig ikke efter en lige linie. 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 førnævnte "avantgarde".

Vi mener, det er vigtigt at belyse de historiske rødder og forudsætninger, som vi er mere eller mindre bevidste om. Derved kan vi forhåbentlig undgå at opstille ufrugtbare modsætninger.

Når de nye scenekunstformer myldrer frem, og fremhæver væsentligheden af ideen, konceptet, konteksten, processen og publikumsrelationen, samtidig med at alle udtrykslementer ligestilles: Fysiske, visuelle, auditive, sprogligt/litterære, rumlige, relationelle og andre - så sættes tekstens position som styrende under pres. Når dette sker, udfordres også den hierakiske 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 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.

Deraf følger så også, at den nye uddannelses særkende ikke kan beskrives alene ved "procestype" (Lene Kobbarnagel) 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.

Grunduddannelse eller overbygning ?

Går man ud fra "Bolognamodellen", som er ved at blive implementeret i alle videregående uddannelser i hele Europa (se side 208), er der to muligheder for at inkorporere en performanceuddannelse: Som en selvstændig grunduddannelse med en overbygning, åben for andre grunduddannelser, eller som en overbygning, hvortil der er adgang fra flere grunduddannelser. Dette er generelt for alle uddannelser. Hvad angår scenekunstuddannelserne mener vi, at for at initiere det nødvendige brud med den herskende opfattelse af faglighed, må en ny uddannelse have sin egen grunduddannelse, forskellig fra den skuespillergrunduddannelse, der aktuelt i tilbydes på de statslige skuespillerskoler.

Når vi derfor i denne materialesamling henviser til en ny performanceuddannelse, henviser vi til en uddannelse med en struktur helt parallel med

de eksisterende skuespilleruddannelser, den tre-årige musicaluddannelse og - måske også - en ny 3-årig uddannelse for nycirkus.

Procestyper

I sin bog "Skuespilleren på arbejde" anfører Lene Kobbarnagel fire "procestyper": Den psykologiske, den dramaturgiske, den konceptuelle og den hyperkomplekse. Hermed beskrives forskellige fagligheder, som scenekunstneren som minimum skal være bevidst om, men som ikke alle scenekunstnere nødvendigvis skal beherske alle sammen, ligesom der antydes forskellige tilgange til de scenekunstneriske fag betragtet som specialer - scenograf, lys og lydteknik/design, instruktør, dramaturg og teknikere.

I skemaet er der ikke fokuseret på de udtryksmidler, som indgår i processen og værket: Fysisk udtryk, lys, lyd/musik, billeder/scenografi/objekter/dukke og ord/tekst. Skemaet søger også at beskrive nyere produktionsformer, som ikke er hierarkiske. Men når de her nævnte udtryk ikke er med, fremstår det i konteksten som om at skemaet fokuserer på teksten og det talte ord. Dermed bliver skemaet indskrevet i konventionen om tekstens rolle som mere eller mindre styrende element.

Når man ser på de fænomener, som optræder i den samtidige scenekunst, såsom det genreoverskridende eller tværfæstetiske arbejde, kan man imidlertid umiddelbart godt forestille sig at bruge skemaet på andre scenekunstarter end skuespil, som fx. dans, eller på tværfæstetiske former, hvor der principielt ikke skelnes mellem performancekunstneren som "skuespiller", som "danser" eller "tekstforfatter" eller "scenograf" - en situation, hvor den vanemæssige skelnen mellem "udøvende" og "skabende" bliver irrelevant.

Hvis man på dette grundlag kan tillade sig at sammenfatte og forenkle, så kan man sige, at de to kolonner til venstre i Kobbarnagels skema kan henføres til "skuespillerens kunst" som i høj grad er ordets kunst, det at formidle dramatikeren/forfatterens ord med alle dets nuancer, undertekster, betydninger, associationer og konnotationer. Det er i denne sammenhæng man - i hvert fald hovedsagelig - har den litterære dramatekst som udgangspunkt og som styrende for processen - også selv om der er tale om en instruktørfortolkning. Her kan vi antage - jf. Kobbarnagels artikel (side 231) at vi har at gøre med relationer mellem subjekter.

De to kolonner til højre kan henføres til "performancekunstnerens kunst" - med skabelsen af et konceptuelt univers, som er sanseligt/visuelt og fysisk orienteret, evt. stedsspecifikt, objektorienteret, tilskuer/deltagerbaseret.

Her kan der - igen med Kobbarnagels ord - arbejdes med performancekunstnerens relationer til sin omverden: stedet, rummet, publikum, objekterne, lyd, lys samt de øvrige performancekunstnere. Eller sagt med Jette Lunds begreb: De skiftende subjekt/objektforbindelser (Jf. side 233), hvor subjektet, performancekunstneren kan tage karakter af objekt, og objekter tilsvarende kan tillægges værdi som subjekter.

Oversigt over de fire procestyper, jf. Lene Kobbarnagel:

Der vil altid være et stort antal blandformer, men på uanset spørgsmålet om udtryksmidler som nævnt ovenfor, kan skemaet ses som en brugbar pejling, der antyder de forskelle i curriculum, som vil karakterisere en eksisterende og en ny uddannelse, henholdsvis skuespillerens og performancekunstnerens.

	Den psykologiske procestype	Den dramaturgiske procestype	Den konceptuelle procestype	Den hyperkomplekse procestype
Kunstsyn	Udspringer af et romantisk kunstsyn	Udspringer af et moderne kunstsyn	Udspringer af et postmoderne kunstsyn,	Udspringer af et institutionelt kunstsyn
Skuespillerens arbejdsområde:	Karakteren	Dramaturgien	Konceptets spilleregler	Forhandle egne rammer og spilleregler
Rollebegreb:	Et menneske med følelser og tanker	En dramaturgisk funktion	Et visuelt tegn	At kunne veksle mellem at tænke rolle som readymade, karakter og materialitet
Tænkemåde:	Arbejdet domineres af en lineær årsag-virkning tænkemåde	Arbejdet domineres af en cirkulær tænkemåde	Arbejdet domineres af en abstrakt tænkemåde	Arbejdet domineres af en refleksiv tænkemåde
Velegnet til:	Lineær dramaturgi	Montagedramaturgi, herunder episke former	Montagedramaturgi, herunder simultane og polyfone former.	at udvikle nye dramaturgier, herunder metafiktionelle former
Eksempel på tilgang	»Hvad vil min karakter og hvorfor?«	»Hvilken effekt har min rolles handlinger på fortællingen?«	»Hvilke spilleregler skal jeg følge her?«	»Hvilken betydning tilskriver konteksten mit tilstedevær?«
Eksempel på organisations hierarki	Dramatiker Instruktør Scenograf Skuespillere Teknikere	Instr./dramatiker/spillere Scenograf Teknikere	Konceptkunstner Lys-og lyddesigneren Skuespillere	Til forhandling løbende undervejs
Eksempel på skuespilteknik:	Konstantin Stanislavskij	Bertolt Brecht	Edward Gordon Craig	The Viewpoints

Performance – nogle forskellig indgange

Redaktionen

Fra www.en.wiktionary.org/wiki/performance#Etymology

performance (plural performances)

The act of performing; carrying into execution or action; execution; achievement; accomplishment; representation by action; as, the performance of an undertaking of a duty.

That which is performed or accomplished; a thing done or carried through; an achievement; a deed; an act; a feat; especially, an action of an elaborate or public character.

A live show or concert.

In Computer science: The amount of useful work accomplished by a computer system compared to the time and resources used. Better Performance means more work accomplished in shorter time and/or using less resources

Fra www.en.wikipedia.org/wiki/Performance_art

Performance Art

Performance art is a performance presented to an audience; either scripted or unscripted, random or carefully orchestrated; spontaneous or otherwise carefully planned with or without audience participation. The performance can be live or via media; the performer can be present or absent. It can be any situation that involves four basic elements: time, space, the performer's body, or presence in a medium, and a relationship between performer and audience. Performance art can happen anywhere, in any venue or setting and for any length of time. The actions of an individual or a group at a particular place and in a particular time constitute the work.

Performance art refers to events in which one group of people (the performer

or performers) behave in a particular way for another group of people (the audience).

Visual Arts, Performing Arts and Art Performance

Performance art is an essentially contested concept: any single definition of it implies the recognition of rival uses. As concepts like "democracy" or "art", it implies productive disagreement with itself.

The meaning of the term in the narrower sense is related to postmodernist traditions in Western culture. From about the mid-1960s into the 1970s, often derived from concepts of visual art, with respect to Antonin Artaud, Dada, the Situationists, Fluxus, Installation art, and Conceptual Art, performance art tended to be defined as an antithesis to theatre, challenging orthodox artforms and cultural norms. The ideal had been an ephemeral and authentic experience for performer and audience in an event that could not be repeated, captured or purchased. The in this time widely discussed difference, how concepts of visual arts and concepts of performing arts are utilized, can determine the meanings of a performance art presentation

Genres

Performance art genres include body art, fluxus, happening, action poetry, and intermedia. Some artists, e.g. the Viennese Actionists and neo-Dadaists, prefer to use the terms "live art", "action art", "intervention" (see art intervention) or "manoeuvre" to describe their activities. These activities are also sometimes referred to simply as "actions".

Fra www.en.wikipedia.org/wiki/Performative_turn#Origins

The performative turn

Previously used as a metaphor for theatricality, performance is now often employed as a heuristic principle to understand human behaviour. The assumption is that all human practices are 'performed', so that any action at whatever moment or location can be seen as a public presentation of the self. This methodological approach entered the social sciences and humanities in the 1990s but is rooted in the 1940s and 1950s. Underlying the performative turn was the need to conceptualize how human practices relate to their contexts in a way that went beyond the traditional sociological methods that did not problematize representation. Instead of focusing solely on given symbolic structures and texts, scholars stress the active, social construction of reality as well as the way that individual behaviour is determined by the context in which it occurs. Performance functions both as a metaphor and an analytical tool and thus provides a perspective for framing and analysing social and cultural phenomena.

Scenekunstnerens vej til scenekunsten

Redaktionen

For at give et indtryk af de mange forskellige scenekunstuddannelser, som dagens scenekunstnere har som baggrund for deres virksomhed, har vi valgt at bede en række af dem fortælle om "deres vej til scenekunsten".

Et er en uddannelsesinstitutions blik på sig selv. Noget andet er det blik, som kommer fra det enkelte individ, der har gennemgået uddannelsen.

Hvordan har vedkommendes oplevelse været, og hvordan er det professionelle liv efterfølgende?

Vi har stillet en række spørgsmål, og har ladet det være op til den enkelte at svare direkte på spørgsmålene, eller udforme besvarelsen anderledes.

Redaktionsgruppen har ikke begrænset sig til at spørge medlemmer af US, men har bestræbt sig på at ramme så bredt som muligt. Det skal understreges, at der ikke er tale om en statistisk struktureret tilgang eller et fuldt repræsentativt udvalg, men at det følgende er en eksempelsamling, hvor redaktionen også har udnyttet sit eget netværk, for at nå frem til eksempler, der netop belyser diversiteten.

Efterhånden som beretningerne begyndte at indfinde sig, kom vi til den opfattelse, at denne form for udspørgen gav et både spændende og nyttigt materiale.

På den hjemmeside, som oprettes parallelt med udgivelsen af denne materialesamling, vil der være mulighed for selv at lægge sin 'case' ind, sådan at denne erfaringsopsamling kan videreføres og være tilgængelig for andre nysgerrige - personer, som vil finde deres særlige vej til scenekunsten, som selv vil undervise, eller som på anden måde kan benytte materialet.

De 32 'cases' som vi bringer her, er en række jordnære beretninger om viljen til at forfølge sit mål og arbejdet med at finde sit kunstneriske udtryk - en rejse til og igennem en eller flere uddannelser.

Med teksterne beskrives dels noget af det 'råstof', som er til rådighed for den danske scenekunst og dens uddannelser, dels erfaringer, som man kan bygge videre på, når det drejer sig om udformningen af uddannelserne.

Følgende scenekunstnere har afgivet deres "case-story" til materialesamlingen

- | | |
|----------------------------|---------------------------|
| - Signe Løve Anderskov | - Helene Kvint |
| - Tove Bornhøft | - Pete Livingstone |
| - Sissel Romme Christensen | - Vera Maeder |
| - Anne Dalsgaard | - Anders Mossling |
| - Loui Danckert | - Line Paulsen |
| - Kasper Daugaard | - Lars Dahl Pedersen |
| - Gertrud Exner | - Erik Pold |
| - Hanne Trap Friis | - Ida Marie Rasmussen |
| - Henrik Vestergaard Friis | - Tali Razga |
| - Samuel Gustavsson | - Cecilie Ullerup Schmidt |
| - Kristjan Ingimarsson | - Christian Schrøder |
| - Mette Ingvartsen | - Petrea Søe |
| - Nina Kareis | - Inge Agnete Tarpgaard |
| - Katrine Karlsen | - Tina Tarpgaard |
| - Thomas Knuth-Winterfeldt | - Sara Topsøe-Jensen |
| - Svend Erik Kristensen | - Mette Aakjær |

Spørgsmål til cases

- Uddannet på ... webadresse
 - Hvilken periode var du i uddannelse (årstal)?
 - Hvor gammel var du?
1. Hvordan fandt du ud af at du ville være scenekunstner?
 2. Hvordan kom du til den uddannelse, du valgte?
 3. Hvad var det bedste ved din uddannelse?
 4. Hvad var det største problem ved din uddannelse?
 5. Hvad betyder dit uddannelsesforløb for det sted du er og det, du beskæftiger dig med i dag?
 6. Hvis du skulle begynde forfra med den viden du har i dag – hvad ville du så have gjort anderledes?

SIGNE LØVE ANDERSKOV | www.cikaros.dk

f. 1977 | Bosat i København | Cirkusartist og kunstnerisk leder i nycirkuskompagniet Cikaros | Har medvirket i bl.a. forestillingerne Freaks og Cirkuskanonen som medskaber og artist

Uddannet på | Artistlinien på AFUK, 2001-2002, 24 år gammel | www.afuk.dk | Den russiske Statscirkusskole i Moskva 2002-2005 | www.ruscircus.ru/history#



Cirkuskanonen – turnerer pt. i DK. Foto: Filip Oreste

Hvordan fandt du ud af at du ville være scenekunstner?

Jeg har altid interesseret mig for musik, dans, sang etc., og gennem dans -> capoeira -> akrobatik blev jeg interesseret i fysisk performance.

Men jeg fandt sent ud af, at jeg ville være scenekunstner. Jeg var både lidt

rundt i verden og 1 år på antropologi på universitetet, før jeg gik i gang.

Jeg sad på universitetet og læste teaterantropologi, fordi jeg var interesseret i performance, og det gik op for mig, at jeg langt hellere selv ville skabe end at læse om det, andre har skabt.

Hvordan kom du til den uddannelse, du valgte?

Jeg startede på Martin Spang Olsens 'Sang, dans og slagsmål'-kursus for at afprøve lidt forskelligt. Her fik jeg bekræftet, at jeg var mest interesseret i (og bedst til) et meget fysisk udtryk – og at jeg gerne ville arbejde med krop snarere end med tekst. Jeg gik derefter på DT – Skolen for danse-teater i et halvt år, og derefter vaskede jeg mellem Skolen for moderne dans og Artistlinien på AFUK. Jeg valgte det sidste, selv om jeg ikke kendte særligt meget til nycirkus – jeg blev bl.a. overbevist, da jeg så nogle artister fra AFUK optræde i Ungdomshuset i år 2000.

Dengang var skolen kun 1-årig, og selv om jeg ikke kunne så meget efter det første år, ville jeg alligevel gerne lære mere indenfor cirkus. Jeg kunne komme til Moskva gennem en udvekslingsaftale mellem AFUK og skolen derovre, og det lød spændende og ambitiøst. Efter det første år i Moskva søgte jeg ind på Cirkuspiloterne i Stockholm, men kom ikke ind, og derfor valgte jeg at blive i Moskva – på det tidspunkt var jeg også forlængst blevet fuldkommen opslugt af cirkusmiljøet og sikker på, at det netop var cirkus og ikke andre former for performance, jeg ville gå videre med.

Hvad var det bedste ved din uddannelse?

Kompetent eneundervisning i fysiske fag, mulighed for selv at sammensætte sit skema, følelsen af cirkushistoriens vingesus i de ældgamle cirkusbygninger, skøre hændelser konstant, mulighed for hver dag at se cirkusartister optræde i byens cirkusbygninger, at møde cirkusartister fra hele verden, som gik på skolen, at bo på cirkuskollegiet lige ved siden af skolen og være i cirkusmiljøet 24 timer i døgnet, at træne sammen med knalddygtige russere m.m. Derudover selvfølgelig alle sidegevinsterne ved at bo i Rusland – at lære russisk, at lære en fantastisk spændende by at kende, at kunne vælte sig i byens kulturtilbud, etc.

Hvad var det største problem ved din uddannelse?

Skolen i Moskva fokuserer stort set kun på teknikken. Der var meget få kreative, kunsthistoriske eller skabende aspekter i undervisningen, og man blev ikke mentalt udfordret og coachet i nogen retning. Man trænede kroppen, lærte sit fysiske håndværk og sine tricks, og det var det. Det er på den ene side slet ikke fyldestgørende i en scenekunstneruddannelse, men på den anden side ville jeg gerne først og fremmest lære et håndværk – mit akrobatiske speciale – og jeg kan også se det som en styrke ikke at være blevet præget i den samme kreative retning som andre. Alt i alt mener jeg dog, at det havde været mere optimalt at blande den traditionelle russiske stil med en mere alternativ og kreativ tilgang.

Et større problem var, at der selvfølgelig heller ikke var nogen mulighed for parallelt med uddannelsen at få et indblik i scenekunstverdenen i Danmark –

og slet ingen mulighed for at arbejde på fremtidige netværk, som man kunne bruge til et hverdags-arbejdsliv i København.

Hvad betyder dit uddannelsesforløb for det sted du er og det, du beskæftiger dig med i dag?

Jeg mødte de mennesker, jeg arbejder sammen med i dag, i miljøet omkring Artistlinien. Skolen i Moskva har lært mig utroligt meget og givet mig et virkeligt godt fundament at bygge videre på. Kombinationen af at komme ind i det danske cirkusnetværk ved at starte ud på Artistlinien og derefter tage videre ud i verden for at lære mere og få inspiration fra mange steder, er rigtig god.

Hvis du skulle begynde forfra med den viden du har i dag – hvad ville du så have gjort anderledes?

Nogle af de ting, jeg gerne ville have gjort anderledes, var ikke mulige, f.eks. fordi jeg var for gammel + ikke god nok til at komme ind på de virkeligt eftertragtede udenlandske skoler. Jeg ville derfor gerne have startet min cirkusuddannelse langt tidligere – til gengæld kan jeg sagtens bruge min gymnasiale uddannelse, mit år på universitetet og mine år i udlandet i mit mangefacetterede arbejde som selvstændig scenekunstner med eget kompagni Cikaros.

Jeg er meget glad for den vej, jeg valgte, ud fra de forudsætninger, jeg startede ud med, og jeg synes alt i alt, jeg valgte en fornuftig uddannelsesmodel.



Slagmark #1-4. Foto: Thomas Andersen

Hvordan fandt du ud af at du ville være scenekunstner?

Jeg havde allerede som barn et ønske om at blive skuespiller. Jeg ved ikke, hvor ønsket kom fra, for jeg havde ikke set nogen professionelle teaterforestillinger. Men jeg var meget glad, hver gang jeg var med i en skolekomedie i folkeskolen og realskolen. Jeg startede desuden som 5 årig med at gå til akrobatik, ballet og dans og dyrkede også sport i hele min skoletid. Det gav mig mange gode oplevelser.

Hvordan kom du til den uddannelse, du valgte?

Jeg tog nysproglig studentereksamen i 1976, og kom efter et ophold i

London på Holbæk Kunsthøjskoles Teaterlinje. Derefter var jeg med i en lille teatergruppe: "Ask og Embla" i Odense. Gennem de erfaringer fandt jeg ud af, at jeg gerne ville arbejde med en teaterform, der havde et fysisk udtryk, men jeg havde endnu ikke fundet det sted, hvor jeg gerne ville være.

På et tidspunkt omkring 1978 så jeg Odin Teatrets forestillinger "Millionen" og "Brechts Aske" i Saltlageret i København og vidste straks, at jeg ville være en del af det teaterudtryk. Jeg blev dybt berørt. Jeg var både meget forført af det fysiske, følelsesmæssige og det eksperimenterende teaterudtryk, men jeg var også meget fascineret af den internationale sammensætning af skuespillerne. I de følgende 3 år deltog jeg i flere af Odin Teatrets teaterseminarer i Holstebro og i Århus og søgte i samme periode ind på Odin Teatret som elev. Samtidigt var jeg en overgang skuespiller i "Den Blå Hest" i Århus og blev senere elev på Århus Teaterakademis første 4 måneders teaterkursus (det som senere blev til Nordisk Teaterskole). En skole, hvor man blev introduceret til flere forskellige eksperimenterende teaterformer. I 1981 blev jeg som 25-årig optaget som elev i teatergruppen FARFA, ledet af Iben Nagel Rasmussen under Odin Teatrets mesterlæreruddannelse. I de fire år rejste vi meget på turne med vores forestillinger i DK og Europa. Rejserne var ofte kombineret med afholdelse af teaterkurser og samarbejder/ udveksling med andre teatergrupper og også egentlige research perioder for os selv i FARFA. Vi arbejdede på vores fællesforestillinger eller på vores soloforestillinger. Og altid med den daglige fysiske træning og stemmetræning i fokus. I de perioder, hvor vi ikke var samlet i FARFA, fordi Iben turnerede med Odin teatret, underviste vi på højskoler, teaterskoler eller lignende. Skuespillerne i FARFA kom fra Argentina, Italien,

Venezuela, Italien, Spanien og DK. Vi få danske skuespillere i FARFA kunne få SU, men de udenlandske skuespillere i FARFA tjente penge på undervisning eller på deres soloforestillinger. Det var gratis for os at bo og rejse med teatret. Der var jeg indtil 1985. På det tidspunkt brød gruppen op – vi var måske nået til et punkt hvor det ikke var “mesterlære” vi var interesserede i, men mere vores egne kunstneriske visioner, vi ville afprøve. Derefter stiftede jeg Teater Rio Rose sammen med italienske Daniela Piccari, som også var en af skuespillerne i FARFA.

Hvad var det bedste ved din uddannelse?

Det bedste ved min uddannelse på Odin Teatret var lidenskaben, dedikationen, idealismen til arbejdet og oplevelserne ved at se Odin Teatrets forestillinger. Og de internationale turneer og møderne med andre udenlandske kunstnere. Jeg lærte at tale italiensk på Odin. Jeg blev uddannet til at være internationalt orienteret. Jeg lærte at skabe selv, lærte at det er spændende at videreudvikle sit teaterudtryk og lærte at skabe forestillinger gennem devising processer. Lærte at skabe et kollektivt værk.

Hvad var det største problem ved din uddannelse?

Det største problem omkring min uddannelse var hierarkiet og ”diktaturet” på Odin. Det Tvindagtige. Og også det rodløse liv. Vi boede og arbejdede i lange perioder i udlandet. Desuden er det, at en mesterlære af den karakter ikke har nogen egentlig afslutning, men at man ligesom selv må bryde sig løs, noget, som det kan være svært at komme til rette med bagefter.

Hvad betyder dit uddannelsesforløb for det sted du er og det, du beskæftiger dig med i dag?

Jeg har gennem de 25 år med Rio Rose forsøgt at forfine det kunstneriske udtryk, som jeg fra begyndelsen søgte i min uddannelse. Jeg fik indsigt i en kunstnerisk stil og kontakt med et kunstnerisk netværk, som lige siden har skærpet mit øje og min opmærksomhed mod det sanselige teater.

Hvis du skulle begynde forfra med den viden du har i dag – hvad ville du så have gjort anderledes?

Jeg ville ikke ha’ gjort noget anderledes. Men jeg ville gerne ha’ gjort endnu mere: blevet uddannet som filminstruktør og også gerne ha’ været danser hos Pina Bausch Tanztheater i Wuppertal.

Jeg ønsker stadig og arbejder på, at mit arbejde og mit liv skal være en fortsat udvikling og udfordring.

SISSEL ROMME CHRISTENSEN | www.sisselromme.dk

f. 1978 | Bosat i København | Scenograf | Med Katrine Karlsen kunstnerisk leder af teater&kunstproduktionsforeningen GRAENSE-LOES

Her bl.a.: "Undertiden lever man", pris fra Statens Kunstråds Scenekunstudvalg 2010

Andet: Bagdad Snapshot, Bådteatret 2005

Uddannet på | Akademi for Scenekunst, Scenografilinjen, 2000-2003 | www.fig.hiof.no | 22-24 år gammel



Bagdad Snapshot 2005 på Bådteatret. Eget foto.

Dengang da jeg startede på Akademi for Scenekunst i Fredrikstad, hed skolen stadig Akademi for Figurteater. Jeg havde lavet en afgang/årsopgave i 12. klasse på Rudolf Steiner skolen i Oslo om dukketeater og kendte derfor godt til skolen. Men da jeg valgte at sende en ansøgning ind, var det fordi jeg havde fundet ud af, at der var kommet nyt blod til, og at den tiltrådte dekan på Akademi for Figurteater, Rolf Alme, lavede en del ballade i medierne i Norge. Det vakte min nysgerrighed.

Jeg havde nogle år tidligere besluttet mig for, at jeg gerne ville studere

scenografi. Faktisk fordi jeg slog op i en uddannelseshåndbog og fandt ud af, at alt det, jeg drømte om at arbejde med inden for teater, fandtes i det fag. Jeg besluttede mig for at søge på 2 skoler; scenografilinjen på Statens Teaterskole i København og Akademi for Figurteater i Fredrikstad. På det tidspunkt havde jeg egentlig ikke gjort mig store tanker om forskellen på de to skoler og vidste kun lidt om deres ganske forskellige måder at anskue teater på.

Men da jeg så blev indkaldt til den praktiske prøve på begge skoler, fik jeg muligheden for at mærke forskellen på kroppen.

Statens Teaterskoles tredages prøve for 11 udvalgte var: enmandsborde opstillet på række, 3 dage i samme rum, ved samme bord, sort minimalisme, analyse af tekster, stilhed, viskelæder, croquis, se hinanden an, arbejde alene. Akademi for Scenekunsts (dengang Figurteater) tredages prøve var: 12 udvalgte liggende på gulvet, siddende på stole, stående, vandrende. Det var samarbejdsøvelser, latter, tango om aftenen, vanvittige modelbokse med skæve ideer, 1:1 installationer i rum over hele akademiet og frem for alt en personlig samtale, hvor man blev gennemskuet, udfordret og rystet.

Jeg kom ikke ind på Statens Teaterskole, men på Akademi for Scenekunst. Og hvis Statens Teaterskole skulle have tilbudt mig en af de to pladser, ville jeg pænt have takket nej.

Da jeg så startede i Fredrikstad var det vidunderligt at være i et miljø hvor vi konstant blev udfordret. Vi elever var på den ene side i chok, altså konstant chok, og på den anden side i et mekka af muligheder. Når jeg lukker øjnene kan jeg se Rolf Almes ubarmhjertige blik på min model, blikket som gennemskuer

alt ... Simon Vincenzis runde skønne "tea-time-English" der satte fingeren på netop det sted hvor jeg prøvede at hoppe over ... Mødet med alverdens kunstnere, teaterskabere, teoretikere ... At opdage at jeg faktisk kunne få en videospiller til at virke og en dimm'er til at tænde og slukke lys ... Mine første totalt kejtede forsøg med video ... Fuldstændig fantastiske og skønne kunstnere som studerede sammen med mig og lige ved siden af mig, og deres og mine anstrengelser for at blive endnu bedre. Ubarmhjertig kritik af ens arbejde og frem for alt: at blive taget meget alvorligt som kunstner.

Og så som kontra, som modvægt, opdagelsen af, at det medmenneskelige ikke kunne få plads et sådant sted (måske heldigvis for kunstens skyld, eller?), at vi som elever var nødt til at udvikle evnen til at lyne op og finde støttepsykologer for at komme helskindet igennem. At vi blev udsat for mange retningskift, fordi skolen var i konstant bevægelse i sin søgen efter, hvordan den kunne blive verdens bedste skole inden for scenekunst. Og opdagelsen af, at to af mine hovedlærere pludselig helt glemte os scenografer, fordi de lige skulle lave et modeludkast til en "verdensskole", der skulle åbne om et halvt år og først lige skulle bygges inde i en gammel flydedok.

Men da var det hårde arbejde bare indledende manøvrer, og: På en måde har jeg dem mistænkt for at skabe så meget gyngende grund, for at vi kunne lære at kæmpe os frem, når vi kom ud i den virkelige verden.

For derude ventede opdagelsen af, at det danske teaterliv ikke i udgangspunktet havde brug for sådan nogen som os, og opdagelsen af, at vi var skæve og aparte og helt nede i bunden af teaterhierakiet. Det var nu, der for alvor skulle kravles,

brøles og brages igennem. Jeg opdagede alt det, jeg som scenograf ikke havde lært på Akademiet, f.eks hvordan man arbejder sammen med en instruktør (Logisk nok, da der jo ikke var nogen instruktøruddannelse på akademiet) . Hvordan man kan lave budgetter, og hvad vil det sige at være "selvstændig", nemlig det, at vi skulle være "selvstændige erhvervsdrivende" – i hvert fald i en vis forstand – for at kunne lave det vi gerne ville. Og opdagelsen af, at jeg som scenograf på teatre her i Danmark næsten ikke ser skuespillerne i løbet af en produktion, selvom det er dem, der skal bebo mine scenografier.

Det er jo så også det, der gør stærk og det, der gør mig til den scenograf, jeg er i dag: I tæt samarbejde med en skuespiller, Katrine Karlsen, i en stadig afprøvning af måder at arbejde og samarbejde på. Scenograf med eget teater, men også scenograf i andre sammenhænge på andre teatre, scenograf med tekniker-skills og projektions-manier. Og en scenograf, der utrolig gerne vil have kontakt med skuespillerne.

Hvis jeg skulle starte forfra i dag, jamen så tog jeg gerne hele eventyret en gang til, for det er jo det, jeg elsker ved mit fag, altså uforudsigeligheden og vejen, der snirkler sig af sted.

ANNE DALSGAARD

f. 1963 | Bosat i København | Skuespiller, performer, sanger

Medstifter og fast skuespiller i Teater Hund | www.teaterhund.dk | Sanger i Kvindekoret Usmifka | www.myspace.com/usmifka

Uddannelse | 1985-86: Stanislavski- teknik; Dramaskolen København, ved Galina Brunse | Ca. 1986-87 Ung i arbejde på Betty Nansen Teatret: Sceneassistent på div. forestillinger; fx "En skærsommernats Drøm" – Peter Langdal, Østre Gasværk, "Anna Sofie Hedvig"; Betty Nansen Teatret | Ca. 1987-88 Cantabile 2, School of Stage Arts, København N | Deltaget i adskillige workshop med Paul Autel og Nancy Spanier | Har siden 1995 sunget i det bulgarske kvindekore Usmifka i København | Flere studieophold i Bulgarien ved solist Tzvetanka Varimezova | Studieophold på Lee Strassberg Theatre Institute, New York | Har turneret i Danmark, Rusland, USA, Sydafrika, Israel og hele Europa.



Teater Hunds forestilling TAB & VIND- en forestilling om konkurrence? Foto: Mallemdsen.com

Hvordan fandt du ud af at du ville være scenekunstner?

Jeg boede 2 år i Frankrig efter studentereksamen 1983 og det var her jeg turde indrømme overfor mig selv at jeg blev nødt til at prøve det af, det med at være skuespiller og leve af det.

Hvordan kom du til den uddannelse, du valgte?

Jeg kom hjem fra Frankrig og tog direkte til København, hvor jeg havde fremlæjet en lejlighed. Jeg kiggede i forskellige teaterkursustilbud og tog det jeg syntes så mest proff ud, dagen efter gik jeg til optagelsesprøve på kurset og kom ind. Havde da være i Danmark i 2 dage.

Hvad var det bedste ved din uddannelse?

Det bedste ved min uddannelse er at jeg selv har sammensat den. Jeg har opsøgt dem jeg gerne ville lære noget af. Det var kunstnere, hvis arbejde jeg mente var ægte, vigtigt. Jeg har på en måde opsøgt mesterlære ...

Hvad var det største problem ved din uddannelse?

Det værste var usikkerheden ... Hvad sker der om 6 mdr? Hvor skal jeg gå hen og lære nyt? At skulle arbejde en del på restaurant under hele forløbet, da ingen af mine uddannelser var SU-støttet. At gå meget ad vejen alene og ikke have tid til at fordybe mig i for eksempel klassikere. Men jeg er jo også blevet stærk af at vandre selv og tage stilling til hvad jeg vil nu ... Jeg er i hvert fald selvmotiverende. Jeg har aldrig gået et sted hen hvor nogen tog sig af at motivere mig. Hvis du ikke selv havde motivation og idéer var du ikke med.

Hvad betyder dit uddannelsesforløb for det sted du er og det, du beskæftiger dig med i dag?

Det betyder meget for mig. Mit hjerte er stadig i undergrundsmiljøet, der finder man ofte meget modige mennesker, der tør lytte og bruge deres egen stemme så at sige. I det miljø var der en kæmpe solidaritet og folk stillede op med hjertet i den ene hånd og motivation i den anden, for at nå ud også i den store verden, med samarbejder på kryds og tværs af landegrænser.

Hvis du skulle begynde forfra med den viden du har i dag – hvad ville du så have gjort anderledes?

Jeg gør mig ikke i "hvad ville jeg så gøre anderledes." Jeg har været der i mit liv hele vejen. Jeg har valgt og naturligvis valgt "forkert", men jeg kan altså ikke sætte mig ned og sige hvad jeg ville have gjort anderledes. Sådan kan jeg ikke fungere. Jeg ved, der kan komme meget uventet ud af at lave "fejl"... det er meget nærværende ... så for mig gik jeg den vej jeg skulle gå ... Og jeg starter jo forfra hver dag, det slutter aldrig. Man er aldrig færdig som skuespiller. Jeg leder stadig ... men med en ro og bevidsthed om dette ...

LOUI DANCKERT

f. 1975 | Bosat på Samsø, DK | Skuespiller, dukkespiller

Nyeste forestilling: Requiem v/ Teater Kapok – en dødscafé med dukker for voksne | Teater Kapok er på Facebook

Uddannet på Hochschule für Schauspielkunst "Ernst Busch" i Berlin, Abteilung Puppenspielkunst www.hfs-berlin.de/ i årene 1997-2001 | 21-24 år gammel



Requiem ved Teater Kapok. Eget foto.

Hvordan fandt du ud af at du ville være scenekunstner?

Jeg er opvokset i en teaterfamilie, hele min barndom har været præget af teatermiljøet, og jeg har altid haft teateret som mit yndlingsrum.

Siden 1992 har jeg primært været beskæftiget med teaterarbejde i mange forskellige genrer og udtryk. Bl.a. har jeg været på Bali på studieophold og der arbejdet med masker og dans, samt deltaget i forskellige workshops og

efteruddannelseskurser i DK med temaer som dukkebygning, sensorisk teater, Roy Hart stemme-træning, improvisation mv.

Hvordan kom du til den uddannelse, du valgte?

I 1995 var jeg på et animationskursus og blev fascineret af dukketeatrets mange muligheder ... og blev nysgerrig efter at undersøge dette mærkelige fænomen nærmere ... I 1996 gik jeg på dukkemager-grunduddannelsen i Thy og blev derigennem anbefalet at søge ind på skolen i Berlin ... og det ville jeg gerne prøve. Som sagt så gjort. I den forbindelse betød det også noget for mit valg, at jeg kendte det tyske sprog i forvejen, da al undervisning foregår på "Hochdeutsch".

Hvad var det bedste ved din uddannelse?

Uddannelsesmæssigt var det bedste for mig de inspirerende gæstelærere og de fysiske fag: Fægtning, akrobatik, og så de praktiske forsøg: Scenestudierne. De fysiske fag var helt klart det bedste for mig, lærerne i teori og historie magtede ikke at fange min interesse.

Hvad var det største problem ved din uddannelse?

Undervisningsmæssigt var det for mig de teoretiske fag. Undervisningsformen var for mig for uddateret og temmelig tør og stivbenet. Det var mærkbart, at skolen havde befundet sig bag muren en del år. Det tyske, og især det østtyske skolesystem er LANGT fra det danske! Jeg måtte også vænne mig til at skulle tiltale mine lærere med De og Herr Professor dit og dat ... men så længe man ikke tager det alt for alvorligt, har det faktisk også sine fordele.

Socialt/kulturelt set: Manglede jo seføli penge, som alle studerende! men fik SU med derved og Berlin var i hvert fald dengang en af de billigste studenterbyer i Europa, så det er endnu et plus! Men man må sige, at det ville have været svært for mig eksempelvis at have et arbejde efter skoletid, da det ofte var lange dage.

Udover det synes jeg det sværeste har været at komme tilbage til DK, at finde ligesindede og danne netværk. Heldigvis er tiden nu ved at være moden til at der kommer nyt liv i det danske dukketeatermiljø, og jeg ser optimistisk på at vi i DK kan få præsenteret dukketeatrets mange muligheder for et bredere publikum. Især på voksendukketeaterområdet er der mange gode nye initiativer på vej. Skønt!

Hvad betyder dit uddannelsesforløb for det sted du er og det, du beskæftiger dig med i dag?

Ernst Busch skolen betyder en del for det arbejdsmiljø, jeg har valgt siden min tilbagevenden i 2001. Derigennem har jeg jo en værktøjskasse med flere muligheder end jeg ville ha' haft uden dukkespilleruddannelsen.

Jeg er stadig fascineret af dukketeatret, og ligeså nysgerrig på at blande denne udtryksform med andre af de mange muligheder indenfor scenekunst og andre kunstformer. Jeg synes det er vigtigt at lave crossoverprojekter og prøve nye ting, deri ligger endnu flere muligheder for udvikling af både den skabende og udøvende kunst. Jeg har altid været nysgerrig af væsen, og det bliver jeg ved med at være – det er klart det sjoveste! :)

Hvis du skulle begynde forfra med den viden du har i dag – hvad ville du så have gjort anderledes?

Jeg tror nok jeg ville ha' undersøgt lærerne og skolens profil lidt grundigere inden jeg ville kaste mig ud i det. Det er svært at sige, om der er en anden skole der ville ha været bedre for mig dengang. Men jeg fortryder absolut ikke min tid i Berlin!! tværtimod! Og de ting jeg måske manglede på skolen, kan jeg jo finde igennem workshops, netværk og projekter etc. Jeg er jo langfra færdig med at lære og undersøge endnu ... natten er ung.

Min tid i Berlin har givet mig masser af fantastiske ting, både kulturelt set, socialt set og skolemæssigt. Berlin er en fantastisk by i sig selv og jeg vil varmt anbefale den som studieby!

GERTRUD EXNER

f. 1972 | Bosat på Fanø, DK | Scenekunstner og dukkemager

Idé og skuespil i bl.a. | "Vejen rundt" (teaterBlik) | "Regn" med "Madam Bach"

Dukker til bl.a. | "Det gyldne kompas" Aarhus Teater 2008 og 2009

Kunstnerisk leder for teaterBLIK | www.teaterblik.dk

Uddannet på | Ecole du Passage, Paris, 1994-95 | 22 år gammel | Dukkemagergrunduddannelsen i Hanstholm, 1997-98 | 25-26 år gammel



Regn. Foto: Bart Kootstra

Gennem det meste af mine teenage-år kæmpede jeg som besat for at undgå en kunstnerisk karriere. Jeg er opvokset med kunstnerforældre og kendte kun alt for godt til de usikkerheder og nerver som det medfører. Og så alligevel... i min søgen efter at finde et stabilt erhverv stødte jeg hele tiden på en følelse af begrænsning. Det var for lidt for mig at tænke i eet spor, jeg havde et påtrængende behov for at udtrykke mig, undersøge ting, bruge livet omkring mig, mærke fællesskabet gennem skabende processer og gå fra projekt til projekt i nysgerrighed og fremdrift. Jeg havde svært ved at fastholde et

arbejde, så snart det blev for rutinepræget måtte jeg videre, og det gjorde jeg så. Rejser, skiftende arbejdspladser og et utal af flytninger prægede en hel del år. Det mest stabile var min sangundervisning, som jeg formåede at holde i gang hele tiden. Måske var det derfor, jeg langsomt blev mere og mere afklaret om, at det var noget med optræden og udtryk, som jeg måtte overgive mig til.

På et længere ophold i Paris mødte jeg helt tilfældigt en mand i en bank, som venligt spurgte, om jeg mon var skuespiller? Hertil kunne jeg kun svare, at det var jeg ikke, men at jeg var på udkig efter en skole, hvor man kunne blive det. Det blev et vigtigt møde med en instruktør, som præsenterede mig for en verden og en skole, som kom til at betyde meget for mit skuespilfundament. Kort efter startede jeg på "Ecole du passage" i Paris.

Efter nogle hektiske år i Paris, og et år i Tyskland som skuespiller var jeg godt og grundigt træt af at se og høre på mig selv. Den mere traditionelle form for teater med udgangspunkt i et manuskript, roller og fokus på skuespillerne kedede mig. Jeg tog tilbage til Danmark og faldt ved et tilfælde over et avisudklip med dukkemagergrunduddannelsen i Thy. Det tiltalte mig med det samme, og jeg tænkte naivt, at så kunne jeg lave teater uden selv at være på scenen. Jeg kunne bare lave nogle dukker, som jeg afleverede, eller gemme mig bag en skærm. Det at arbejde med billedkunst var jo ikke fremmed for mig - jeg havde tegnet og modelleret hele mit liv.

Heldigvis blev jeg på denne uddannelse præsenteret for en verden af udtryksformer, som åbnede min opfattelse af teater radikalt! Denne måde at

“se” på gennem objekter - med dukker, i rum, gennem musik eller lys! blev skelsættende for mit videre forløb. Her mødte jeg folk med personlige meninger og erfaringer, med et på en gang meget konkret og meget kunstnerisk afsæt. Mødet med mange forskellige lærerkræfter fra Danmark og Tyskland var utroligt berigende. Jeg kunne bruge alt det, jeg havde lært som skuespiller og kombinere det med dette nye billedsprog, som tvang mig til at være helt personlig i alle de valg jeg traf.

Det største problem ved uddannelsen var, at den var for kort! Jeg mangler den dag i dag teknisk og praktisk grundlæring i forhold til alle de fag, vi blev præsenteret for. De korte perioder vi var på teknisk skole snusede vi lige til teknisk tegning, lyssætning, svejsning m.m. og forløbene med de fantastiske lærerkræfter indenfor dukkespil, træskærearbejde, animation m.m. var generelt alt for korte.

18 måneder til at lære alt omkring dukketeater er bare for kort!

Ikke desto mindre har uddannelsen betydet alt for mit liv i dag. Jeg arbejder stort set udelukkende med at nyskabe projekter, og jeg bestræber mig på at give dem alle et unikt kunstnerisk udtryk. Alle forestillinger er prægede af den billedverden og rigdom i udtryk som dukketeaterverdenen indeholder, og jeg kan her kombinere mine mange udtryksformer med sang, skuespil, dans og objekter.

Jeg er siden 2007 kunstnerisk leder for teaterBLIK som producerer turnerende børneteater, og kombinerer dette med dukkemageropgaver på bestilling.

Hvis jeg havde kendt til denne verden, inden jeg startede min scenekunstneriske løbebane havde jeg nok overvejet at søge ind på en af de videregående uddannelser i udlandet, Ernst Busch i Berlin eller Fredrikstad i Norge. Det er til stadighed en smule frustrerende at bære rundt på en halv uddannelse.

Jeg skal hele tiden lære mig selv meget, og miljøet her i landet er stadig ungt på mange måder. Men jeg er dybt taknemlig for at have været så heldig at nå dette forløb i Thy, mens det stadig var muligt.

HANNE TRAP FRIIS | www.freezeproductions.dk

f. 1962 | Bosat i Aarhus | Instruktør, performer | Kunstnerisk leder af www.freezeproductions.dk, etableret 2005

“Amerikaneren”, musikdramatisk forestilling, co-produktion med Archauz | “Ovartaci”, co-produktion med Entré Scenen

Uddannet som skuespiller på School of Stage Arts (SOSA), nu www.cantabile2.dk fra 1991-1994 | 28 år gammel | Her havde jeg primært Nullo Facchini og Paolo Nani og

Rolf Heim som lærere og inspiratorer | Derudover har jeg senere taget kurser på Aarhus Universitet i Krop og Æstetik (Institut for Idræt, Bachelor)



AMERIKANEREN m. Peter Laugesen og Fuzzy. Co-produktion med Archauz, foto: Kim Glud

Hvordan fandt du ud af at du ville være scenekunstner?

Jeg har siden jeg var ret ung været overbevist om at jeg ville arbejde med et kunstnerisk udtryk. Som helt ung ville jeg være danser, og senere skuespiller. Der var nogle år, hvor ordene tog over og jeg var på forfatterskole, men jeg manglede det kropslige udtryk og valgte så scenen, hvor jeg oplevede at jeg kunne kombinere de udtryk jeg interesserede og interesserer mig for. Senere blev det mig også klart, at jeg fungerer allerbedst bag det hele som instruktør og igangsætter.

Jeg har derudover altid ønsket at kommentere og debattere vores samfund og vores tankemønstre gennem kunst og her var scenekunsten en optimal udtryksform.

Hvordan kom du til den uddannelse, du valgte?

Jeg søgte en uddannelse som kombinerede det kropslige, det visuelle og ordet/den talte tekst, og her var SOSA den perfekte uddannelse for mig.

Hvad var det bedste ved din uddannelse?

Det bedste ved uddannelsen på SOSA var den store vægt der blev lagt på vores kreativitet og skabertrang. At måderne hvorpå man kan gribe en situation og opgave an er uendelige. Det skaber stort mod. Vildskaben og intuitionen var i højsædet, og især det at arbejde ud fra intuitionen og den umiddelbare indskydelse har været mig en stor hjælp senere hen. Det er meget vigtigt ikke at være bange for det kaos, der er i en kreativ proces.

Derudover var vi isolerede i Vordingborg. Vi arbejdede døgnet rundt, og lærte en stor ydmyghed overfor vores arbejde og overfor det at være kunstner i det hele taget.

Hvad var det største problem ved din uddannelse?

Jeg personligt ville gerne have haft endnu mere viden omkring det traditionelle teater, og hvordan man arbejdede med sproget - den viden har jeg så tilegnet mig senere. Men der vil altid være mangler ved en uddannelse. Det er også til en vis grad uddannelsens force. Det sætter kunst og læring i perspektiv.

Det var også dengang problematisk at være isoleret, fordi en stor del af jobs kommer gennem de kontakflader man udvikler. Jeg ved at skolen senere hen havde langt mere kontakt med de etablerede skoler, og desuden med flere teatre i Danmark og udlandet i forbindelse med at hjælpe de studerende til at komme videre efter uddannelsen.

Hvad betyder dit uddannelsesforløb for det sted du er og det, du beskæftiger dig med i dag?

At uddannelsen var meget krævende, betyder en del for mit gå-på-mod i dag. Jeg ville nok ikke kunne have startet mit teater hvis ikke jeg havde lært, at man skal arbejde længe og vedvarende, for at nå de mål man har sat sig for.

I forhold til mit udtryk så betyder uddannelsen meget. Jeg arbejder i stærke visuelle udtryk kombineret med en rigtig god tekst! Jeg arbejder på tværs af genrer og sætter forskellige udtryk og folk sammen for sammen at skabe noget nyt.

Der er ikke én endegyldig og rigtig måde at skabe kunst på. Vi skal som scenekunstnere turde udfordre vores eget udtryk samt de gængse normer for hvad man kan og bør på scenen. Det er vigtigt som skabende kunstner at gøre sig fri for andres og omverdenens forventninger og at blive ved med at kaste sig ud i nye udfordringer.

Hvis du skulle begynde forfra med den viden du har i dag – hvad ville du så have gjort anderledes?

Hvis jeg skulle have begyndt forfra i dag, så ville jeg være startet tidligere med at være scenekunstner. (Jeg brugte nogle år på at rejse rundt i verden før

jeg uddannede mig.) Det er en kunst både at få børn i en relativ sen alder og skabe sig en karriere indenfor teatret.

Jeg ville i højere grad have arbejdet både i Århus og København (hvor jeg primært startede i Århus), og skabt en kontakflade i begge byer i teatrets startfase.

Jeg ville også tidligere i min teaterkarriere have dannet min eget teater-, fordi det tager nogle år at bygge op.

Med den bevidsthed jeg har i dag ville jeg have opsøgt andre, som havde opbygget et teater og hørt, hvordan de fik det til at fungere.

Jeg ville også være mere opmærksom på eventuelle samarbejder med etablerede scener. Dog er dette stadig en stor hurdle som skal overvindes for begge parter – institutionerne såvel som for dem, der skal banke på – med andre ord en hurdle for dansk teater i det hele taget!!

HENRIK VESTERGAARD FRIIS | www.zonkel.com

f. 1971 | Bosat i København | Kurator, performer, live komponist, dramaturg

Zarathustras Onkel, 2001 | Medstifter af Liveart.dk 2002 | Medstifter af foreningen Uafhængige Scenekunstnere 2005 | Aktuelt: Kurator for "Samtalekøkkenet"

Uddannet på | Københavns Universitet, Teatervidenskab, i årene 1996-2000 | Humboldt og Freie Universität i Berlin (2000-2003)



Foto: Henrik Vestergaard Friis

Indtil jeg blev 30 år gammel havde jeg aldrig regnet med, at jeg skulle være performer, selvom jeg altid havde været klassens klovn og mine gamle klassekammerater overhovedet ikke var overraskede. Men for mig var det en overraskelse. Jeg begyndte at læse på Humaniora, fordi jeg ville læse og vide mere om verden. I min studietid blev jeg mere og mere viklet ind i praktiske teaterproduktioner.

Jeg var glad for Teatervidenskab og dets fag, selvom bundniveauet var lavt. Jeg har aldrig kendt nogen, der dumpede! Studiet var frit og hvis man havde lyst, havde man virkelig tid til at fordybe sig.

Efter at have bestået grunduddannelsen, følte jeg at jeg trængte til noget mere udfordrende og derfor tog jeg til Berlin og læste på henholdsvis Humboldt og Freie Universität. Teatervidenskab på Humboldt lå midt i byen og virkede som en stor udgave af studiet i København, med flere fag og højere niveau. Jeg brugte mest tid på Teatervidenskab på det frie universitet. Det mindede mere om det fag som på Københavns Universitet hed Moderne Kulturstudier, hvor begrebet teater blev analyseret på alle leder og kanter og hvor man så "teater" som katalysator for en diskussion af kunst og kultur. Det teoretiske niveau var så højt, som man kunne ønske det. Jeg havde stor fornøjelse af professor Erika Fischer-Lichte og deltog i flere år i hendes studiekreds for færdige kandidater. At PhD-studerende i Tyskland stadigvæk bliver betragtet som studerende understreger niveauet. Men på Det frie Universitet var der også mulighed for at vælge praktiske fag og arbejde med video og performance. Gennem disse kom jeg i kontakt med nogle nyuddannede folk fra Anvendt Teatervidenskab i Giessen, som havde studeret der i 90'erne, hvor Giessen vitterligt var stedet at læse. I dag findes der tilsvarende gode praktisk/teoretiske studier i blandt andet Hamburg og i Hildesheim.

Jeg hang ud med disse folk i en otte-ni år og det betragter jeg som min egentlige uddannelse. I forhold til det at være "fri scenekunstner", kunne Teatervidenskab i København ikke bruges til noget som helst. Først med det højere teoretiske niveau og de arbejds- og kontaktmuligheder, der var i Berlin, gav det mening

at uddanne sig som scenekunstner ved at læse på universitetet. Men jeg vil nu ikke anbefale nogen at vælge min vej, hvis de vil være scenekunstnere. Universitetet henvender sig primært til hjernen.

At jeg valgte den vej, jeg gjorde, giver mig visse problemer og muligheder. Jeg var ikke helt klog nok til at fortsætte på universitet og min scenekunst er ofte for nørdet og konceptuel til at underholde masserne. Jeg ville ikke ønske at befinde mig et andet sted, men føler mig ikke helt hjemme i hverken den ene eller den anden af de to verdener.



Quiproquo. Foto: Markus Hoffman

Hvordan fandt du ud af at du ville være scenekunstner?

Jeg ville se verden og samtidigt kunne skabe noget der ikke vejede noget.

Hvordan kom du til den uddannelse, du valgte?

Jeg var ude i Europa for at finde en cirkusskole og imens jeg var ude så startede Cirkus Cirkör en cirkusuddannelse i Stockholm.

Hvad var det bedste ved din uddannelse?

Den åbne tilgang til scenekunst, frihed til at skabe sit eget sprog, muligheden for at skabe kontakter til det professionelle kulturliv i Sverige.

Hvad var det største problem ved din uddannelse?

At uddannelsen var helt ny og derfor kæmpede med en del administrative børnesygdomme.

At jeg ikke havde nogen lærer i min hoveddisciplin, jonglering, hvilket også samtidigt var et stort plus. Fordi jeg på den måde var nødt til selv at gøre opdagelserne. Det betød at jeg selv kunne vælge og at det ikke blev lagt i mine hænder. Det gjorde også at jeg ledte overalt efter inspiration.

Hvad betyder dit uddannelsesforløb for det sted du er og det, du beskæftiger dig med i dag?

Meget, da det var mit springbræt ind i scenekunstverden i Norden. Jeg kom direkte til at arbejde med kompagniet og har turneret med dem rundt om i

verden i 7 produktioner som alle spillet mellem 50 og 250 forestillinger. Det har gjort at jeg automatisk har fået indblik i hvordan tingene fungerer.

Hvis du skulle begynde forfra med den viden du har i dag – hvad ville du så have gjort anderledes?

Ingenting – men jeg ville ønske, at der fandtes en videregående uddannelse for udøvende kunstnere, hvor man kan gå ind i “skaberkoma” for en længere periode.

KRISTJÁN INGIMARSSON | www.neander.dk

f. 1968 | Bosat i Vordingborg

Uddannet på | Dramaskolen i København (1992-93) | The Commedia School i København (1993-94) | School of Stage Arts i Vordingborg (1995-97)

Jeg var 23 år gammel dengang jeg startede uddannelsen og 28 da jeg sluttede den

Jeg har gået på 3 forskellige skoler i Danmark, men kan ikke kaldes færdiguddannet fra nogen af dem. Dramaskolen var et 10 måneders intensivt teaterkursus, som gav grundtræning og indblik i teater, dans, sang, klovn, maske, fysisk teater, performance mm. The Commedia School var en Lecoq-inspireret skole for Commedia del Arte, akrobatik, klovn, maske, jonglering mm. School of Stage Arts var fysisk teater, performance, dans, butho, stemmetræning, installations. Et "Do it yourself mix" af scenekunstformer og stilarter



Creature. Foto: Henrik Ohsten Rasmussen

Klassisk teater har aldrig sagt mig noget, mens det at optræde og udtrykke mig altid har været en del af mig. Jeg opdagede, at jeg skulle blive performer, da jeg som 22-årig for en gangs skyld besluttede at være tro imod mig selv og følge mit hjerte. Jeg havde lavet fysisk teater, spillet i bands, lavet radio i Island, men aldrig nogensinde tænkt på det som en levevej. Jeg flyttede fra Island til Danmark for at finde en teaterskole, som kunne matche mine tanker om, hvad teater kunne være.

Jeg fandt frem til Dramaskolen i Teglgårdsstræde i København mens jeg boede i Island. The Commedia School blev anbefalet til mig af min lærer. Efter 1 år dér stoppede jeg og arbejdede i 1 år samtidig med, at jeg optrådte med eget materiale rundt omkring. Jeg har også prøvet at optræde på Strøget, som var en fantastisk skole. (Stor respekt for dem, der arbejder dér). Jeg kom i kontakt med RUN multimedieproduktion (v. Pipaluk Supernova mfl.), som gav mig udviklingsmuligheder og mod på at gøre tingene selv. Så hørte jeg om School of Stage Arts og flyttede til Vordingborg. Der var jeg i 2 år. Jeg droppede praktik-året, fordi jeg var begyndt at få arbejde som performer og havde ikke råd til mere skolegang. I de år, jeg studerede havde jeg tit et bi-job ved siden af for at betale for min skole og holde mig kørende.

I de skoler, jeg har gået på, har det altid været en søgen efter og udvikling af min egen udtryksform, der har drevet mig. Jeg har slugt al den teori, som jeg har fået, og brugt de redskaber som passede til mig, og som hjalp i min udvikling.

Teatret er for mig et personligt udviklingsapparat. Jeg føler ikke, at jeg hører til en bestemt stil og jeg føler frihed på grund af dette. Det bedste ved min skolegang har været alle de forskellige retninger og fantastiske lærere fra hele verden, der har undervist mig. Det internationale miljø er fantastisk vigtigt. Eleverne kommer alle steder fra, og man lærer at arbejde med vidt forskellige mennesker med forskellig baggrund og kunnen. Mens The Commedia School bygger på stærke traditioner fra Klovn og Commedia del Arte var School Of Stage Arts (SOSA) et ta-selv bord indenfor visuel performativ kunst og bevægelse. Dér var eksperimenterne i højsædet og grænserne blev skubbet. På begge skoler kunne man mærke, at de var drevet af en stærk vilje og en kunstnerisk vision, og der var kort vej fra elev til ledelse. En stor plus ved SOSA var selvfølgelig, at det var et teater, der drev skolen (Cantabile 2) og på den måde så man som elev frem til eventuelt at kunne arbejde med dem.

De største problemer ved de skoler, jeg er gået på, er at de ikke er anerkendte eller SU-berettigede. Af den grund er der ikke så mange, der søger ind på dem og derfor er kvaliteten af eleverne, der kommer ind, meget svingende. Der er også en del elever, som bliver nødt til at stoppe efter det første år på grund af stram økonomi og så kan det ske, at der er for få elever til at opretholde andet-året. Så kan de, der ellers havde penge, ikke færdiggøre deres uddannelse. På grund af skolens stramme økonomi kan kvaliteten af lærere også være svingende.

Min uddannelse har helt sikkert en kæmpe betydning for, hvad jeg laver i dag. Det er dog først, når man begynder at bruge redskaberne, at man opdager,

hvilke muligheder der ligger i dem. Skolerne har hjulpet mig med at finde frem til hvilken performer og teaterkunstner, jeg er, og givet mig mod til at udføre mine egne ideer og se styrken i det originale personlige udtryk.

Selvom jeg i dag godt kan savne stærkere grundtræning inden for det verbale teater, teater- og kunst-historie og mere viden og praktisk erfaring med iscenesættelse, er det svært at sige, hvad jeg skulle have gjort anderledes. Jeg synes, jeg er kommet vidt omkring og har lært det, jeg havde muligheder for at lære. Jeg ser på mit virke i dag som en konstant læreprocess og regner aldrig med at blive færdiguddannet.



Evaporated landscape

Hvordan fandt du ud af at du ville være scenekunstner?

Det fandt jeg ud af meget tidligt, da jeg var 7, men bestemte mig rigtigt da jeg var 14 og tog på Oure danse-efterskole

Hvordan kom du til den uddannelse, du valgte?

I 1998 tog jeg på interrail i Europa for at finde en danseskole i udlandet. Jeg havde på det tidspunkt lige været til optagelsesprøve på Skolen for moderne Dans i København, som først afslog at optage mig med den begrundelse, at de opfattede

mig som for rejselysten til at ville gennemføre hele uddannelsen. Jeg var selvfølgelig dybt ulykkelig over ikke at være blevet accepteret og fik dem overbevist om, at jeg selvfølgelig var i stand til at gennemføre mine studier i Danmark.

Derefter blev jeg ringet op og tilbudt en plads efter at en anden danser havde meldt fra uddannelsen. Men det var allerede for sent, jeg havde købt min billet og bestemt mig for at rejse ud for at finde en anden danseuddannelse.

Jeg rejste først til SEAD (Salzburg Experimental Academy of Dance), hvor jeg blev optaget, så til Laban-centeret i London, hvor jeg også blev tilbudt en plads, derefter til Amsterdam hvor jeg endte med at studere i et år (1998-99) på afdelingen MTD (Moderne Theater Dans).

Kort efter blev jeg klar over, at denne skole ikke opfyldte mit ønske om at træne dans som en kreativ og kunstnerisk proces, fremfor som en teknik. Jeg ville ikke være håndværker eller tekniker, jeg ville arbejde med dans som en kunstform, der har potentiale til at tale om langt mere end dansen i sig selv.

Efter at have set en forestilling af Anne Teresa de Keersmaeker, bestemte jeg mig for at ansøge om at komme ind på P.A.R.T.S i Bruxelles. Jeg blev accepteret og studerede der fra jeg var 19 til 24. På denne skole følte jeg endelig, at de betragtede dansen som en kunstform og dansere som mere end kropsmaskiner, der kan udføre mærkværdige, virtuose bevægelser. Jeg følte, at det høje niveau af fysisk teknisk træning, improvisation, teater og kunstteori gav et grundlag for at udvikle et kunstnerisk og kreativt perspektiv.

De første to år var jeg tvunget til at tage timer fra morgen til aften, uden at have meget tid til at fordybe mig i mine egne ideer. Til gengæld lavede jeg stort set ikke andet end mine egne forestillinger de sidste to år af programmet, støttet af gode ressourcer og enkelte vigtige workshops. På det tidspunkt eksisterede der ikke mange forskellige Master-programmer i koreografi rundt omkring i Europa, sådan som der gør idag. Det koreografiske arbejde var primært baseret på ens egne lyster og ideer, hvilket efter mit behov var den perfekte ramme for at udvikle en personlig indgangsvinkel til koreografi som en kunstnerisk praksis.

Hvad var det bedste ved din uddannelse?

At man på P.A.R.T.S betragter dansere som kunstnere, og at man har stor mulighed for at udvikle sig som koreograf. Derudover kommer man i kontakt med hele den internationale dansescene og har rig mulighed for at arbejde både teknisk og kreativt med gode ressourcer omkring sig.

Hvad var det største problem ved din uddannelse?

Skolens ambition om at være den mest innovative og progressive skole i Europa dominerer atmosfæren, hvilket ind i mellem kan være svært at leve op til.

Hvad betyder dit uddannelsesforløb for det sted du er og det, du beskæftiger dig med i dag?

Det betyder rigtigt meget. Jeg arbejder stadig med de dansere, som jeg studerede med og mange af de teatre, jeg startede på for 6 år siden.

Hvis du skulle begynde forfra med den viden du har i dag – hvad ville du så have gjort anderledes?

Intet.

NINA KAREIS LIVINGSTONE | www.livingstoneskabinet.dk

f. 1963 | Bosat i København | Sceneinstruktør og performer | Kunstnerisk leder af Livingstones Kabinet

2007 "Babble Babble", Reumertnomineret | 2009 "Jobs Bog" | 2010 "HappyHappy" | Performer i "På den anden Side" Det kgl. Teater 2010

Uddannelser | 1984-86: The Commedia School, København (En Lecoq-inspireret teaterskole, hvor man studerer folkelige teaterformer: Klovnen, Melodrama, Neutralmaske, Masker, Historiefortælling, Bouffon, Commedia d'ell Arte) | www.commediaschool.dk | 1987-88: Ecole Phillippe Gaulier, Paris, Frankrig

www.ecolephilippegaulier.com | 1987-88: Formation Corporelle v. Monika Pagneux, Paris, Frankrig | 1990-94: Feldenkrais Professionel Training (bevægelsesuddannelse, som jeg har brugt i mit arbejde, samt i min undervisning på diverse teaterskoler) Malmø, Sverige



Babble Babble. Foto: Bjarne Stæhr

Hvordan fandt du ud af at du ville være scenekunstner?

Da jeg gik på en teaterworkshop efter gymnasiet blev jeg sikker på at jeg ville være skuespiller. Jeg sprang fra dramaturgistudiet på Aarhus Universitet og søgte ind på The Commedia School, som jeg havde hørt om gennem en af mine venner der gik på uddannelsen.

Hvad var det bedste ved din uddannelse?

At jeg lærte om begrebet auteur/acteur. Det er det som i dag kaldes devising. Dvs. at performerne selv er dybt involveret i at skabe den scenekunst, som de medvirker i ... også i den skabende fase. Materialet udvikles under fælles konceptudviklinger og improvisationer. Det har betydet, at jeg siden jeg afsluttede min uddannelse altid har skabt mine egne forestillinger og dermed profileret mig selv som professionel kunstner. Dette har også gjort at jeg har fået ansættelser som skuespiller og instruktør på etablerede teatre.

Hvad var det største problem ved din uddannelse?

At den er ukendt og ikke har nogen anerkendelse i den danske teaterverden. Derfor har jeg skullet bruge mange år på at etablere mig selv som professionel kunstner herhjemme. Med min uddannelsesmæssige baggrund viste det sig at være lettere at få arbejde i udlandet.

Hvad betyder dit uddannelsesforløb for det sted du er og det, du beskæftiger dig med i dag?

Det har lagt grunden for det jeg laver.

Hvis du skulle begynde forfra med den viden du har i dag – hvad ville du så have gjort anderledes?

Jeg ville nok have søgt til udlandet tidligere og taget min grunduddannelse dér og have prøvet at etablere mig i udlandet.

KATRINE KARLSEN | www.graense-loes.dk

f. 1975 | Bosat i København | Dukkemager og skuespiller

Med scenograf Sissel Romme Christensen | teater&produktionsforeningen GRAENSE-LOES

Danske Sceneinstruktørens Hæderspris 2009 | 2010 præmieret af Statens Kunstfond for forestillingen *Undertiden Lever Man*

Uddannet dukkemager ved Dukkemagergrunduddannelsen (DMU), Thy Teater 1998-2000 (22-24 år) | Skuespiller på Akademi For Scenekunst, Norge 2001-04 (25-28 år)



Undertiden lever man. Foto: Camilla Schiøler

Hvordan fandt du ud af at du ville være scenekunstner?

Efter 10 års folkeskole hvor jeg kæmpede og skabte mig for at få hovedrollerne i skolekomedierne, men aldrig fik dem, fordi jeg til daglig "fik nok synlighed", ønskede jeg under mine ungdomsuddannelsers obligatoriske teateropførelser på bla. Teknisk Skoles Kreativt Grundfag og senere HF, at være bag scenen som scenograf, rekvisitør eller kostumier, men endte her altid på scenen alligevel. En smule demonstrativt besluttede jeg ikke at gå teatervejen. Bla. fordi det meste af det teater jeg blev introduceret til, kedede mig.

Hvordan kom du til den uddannelse, du valgte?

Det hele var lidt tilfældigt. Efter et højskoleophold på Vrå Folkehøjskole med Billedkunst som linjefag, ønskede jeg at søge om optagelse på Kunstakademiet for at blive billedkunstner. Jeg interesserede mig for at skabe stemninger igennem især figurative motiver og også at modellere. Under mine

undersøgelser forud for optagelsesprøven til Kunstakademiet fandt jeg ved et tilfælde en brochure fra DMU. I samme periode havde jeg set Kieslowski's Veronikas To Liv, hvor især dukkespillet havde fascineret mig. Jeg besluttede at udskyde ansøgningen til Kunstakademiet og søgte om optagelse på DMU – en lille smuttur inden min rigtige uddannelse. Jeg blev optaget på DMU, men sprang fra pladsen kort før start. Skolens beliggenhed og hvad jeg oplevede som isolationen i Jylland skræmte mig. I stedet fortsatte jeg den billedkunstneriske retning med et 10 måneders kursus på Skolen for Billedkunst i Valby og et keramisk sommerkursus på Skolen for Keramisk Kunst i København for at forberede mig til Kunstakademiets optagelsesprøve.

Alligevel endte jeg med at gensøge min plads på DMU i sommeren 1998 og en helt ny verden blev mig mulig: at udtrykke mig i et større perspektiv med sceniske billeder og handlinger som fortælling. På DMU blev jeg trods min egen store modstand mod at stå på scenen (jeg skulle jo på Kunstakademiet og være billedkunstner, tænkte jeg) opmuntret til at søge optagelse på Hochschule für Schauspielkunst "Ernst Busch", Abteilung Puppenspielkunst i Berlin eller Akademi for Scenekunst i Norge.

Jeg blev overbevist og var i gang med optagelser på begge skoler, da jeg besluttede mig for at satse på Akademi for Scenekunst. Skolen havde fået en ny dekan Rolf Alme, som ville gøre skolen til et alternativ til de klassiske teaterskoler. Hans forholdsvis aggressive opgør med de klassiske teaterformer fængede mig og her kunne jeg videreudvikle og undersøge i et kunstnerisk frirum.

Hvad var det bedste ved din uddannelse?

For begge mine teateruddannelser gælder det, at jeg fik lov at lege med og undersøge et fysisk eller tematisk materiale uden et begrænsende regelset om hvad "rigtigt" (læs klassisk) teater er og hvordan det skabes.

Nok blev vi præsenteret for klassiske metoder og teknikker, der herefter kunne og skulle udfordres, men der var sjældent tale om rigtige fortolkninger, og målsætningen for begge skoler, var at hver enkelt studerende skulle stimuleres til at finde sit eget kunstneriske udtryk og udgangspunkt. Noget af det jeg skatter mest at have lært, er de teknikker, hvormed man kan gå til et givent emne eller tematik, man ønsker at undersøge, i en konceptuel og dramaturgisk ramme. Det gør sig gældende for tilgangen til både et materiale (fx skumgummi), en dukke eller objekt eller et tema.

Hvad var det største problem ved din uddannelse?

Begge uddannelser var relativt korte (DMU 1 ½ år og Akademiet for Scenekunst 3 år) og jeg har efterfølgende søgt supplerende kurser for begge skoler. Eksempelvis på dukketeatret Refleksion og privattimer hos dukketeater- og performance dramaturg Jette Lund og nu afdøde Konstanza Lorenz, professor på skolen i Berlin. Jeg har læst Teatervidenskab på Københavns Universitet og deltaget i mange andre kortere kurser indenfor både den klassiske skuespilskunst, primært stemmetræning, og andre teatergenrer end dukke- og performanceteatret.

At arbejde med den undersøgende scenekunst er en ofte meget tidskrævende proces, hvilket også afspejlede sig i begge uddannelser, og derfor prioriterede uddannelserne det undersøgende og udviklende fremfor det klassiske. At man så i dag kan tale om klassiske performancegreb og klassiske materiale-genererende teknikker er en anden sag.

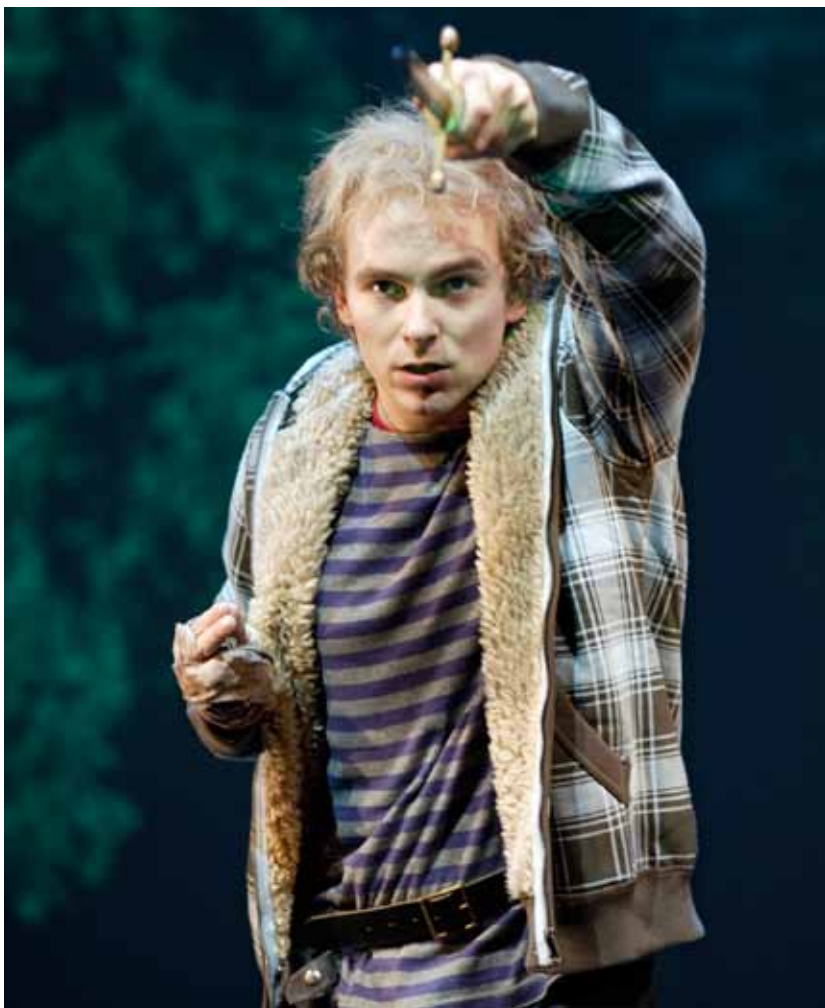
Her skal det også tilføjes at DMU var en grunduddannelse og Akademi for Scenekunst egentlig var tiltænkt studerende, der allerede havde en fx klassisk teateruddannelse, hvor Akademiet så skulle være et supplement og en udfordring og undersøgelse af ens hidtil indhentede lærdom.

Hvad betyder dit uddannelsesforløb for det sted du er og det, du beskæftiger dig med i dag?

Alt. Alle små kurser – både teater eller kunstrelaterede - og de længerevarende egentlige uddannelser har betydning for den måde jeg tænker og skaber teater.

Hvis du skulle begynde forfra med den viden du har i dag – hvad ville du så have gjort anderledes?

Ingenting. Jeg synes, jeg er på rette vej, så jeg tænker aldrig over, at jeg skulle have gjort noget anderledes.



Det gyldne Kompas II. Aarhus Teater. Foto: Jan Jul

Op igennem min tidlige ungdom beskæftigede jeg mig meget med musik og musical, og det blev mere og mere klart for mig, at det var i den retning, jeg ville gå. Da jeg havde færdiggjort min gymnasieuddannelse, tog jeg med et par venner til London for at bo, arbejde og finde mig selv. Da jeg havde boet der et års tid, begyndte jeg at savne musikken, men det sjove var, at det, jeg savnede allermost, var den tid, jeg havde brugt på at arbejde med rollen, i de musicalproduktioner, jeg havde medvirket i inden jeg tog af sted.

Herfra gik det rimeligt stærkt. Jeg besluttede mig for, at jeg ville være skuespiller, men jeg anede ikke hvordan man "gjorde". Så jeg ringede til en af min fars venner, der arbejdede med teater og spurgte mig frem. Han fortalte, at der var 3 skoler i Danmark, hvor man kunne læse til skuespiller, men man skulle først igennem en optagelsesprøve. Ugen efter tog jeg hjem og begyndte at læse hos en skuespiller. Et halvt år efter blev jeg optaget på Statens Teaterskole.

Jeg var meget glad for min tid på STS. Jeg følte virkelig, at jeg i løbet af de 4 år fik mulighed for at komme ud i næsten alle afkroge af mine muligheder. Dette var dog også et af skolens problemer, da der var flere af krogene, hvor jeg godt kunne tænke mig at ha' opholdt mig noget længere.

Set i bakspejlet savner jeg nok, at vi havde haft en lidt dybere metodemæssig indgangsvinkel til faget, ud over de 4 måneder på førsteåret, som vi på daværende tidspunkt havde. Skolen var lidt indrettet som et langt buffetbord, som det tog 4 år at passere. Undervejs kunne man så ta de ting man godt kunne li, og lade resten ligge.

Det kunne godt være et problem, for der var ikke nogen særlig konsekvens, hvis man var "kræsen". Det førte sommetider til at niveauet, stemningen og disciplinen blev trukket ned.

Et andet stort problem var, at vi ikke blev uddannet eller forberedt på den virkelighed, der mødte os, når vi var færdige med skolen.

Der var ingen af mine lærere, der fortalte mig, hvor stor en del A-kassen egentlig er af ens liv som freelance skuespiller, og at det første kontor, jeg skulle møde op på som professionel skuespiller, ikke tilhørte en teaterdirektør, men en jobkonsulent på et jobcenter. Han forsøgte at overbevise mig om, at jeg skulle søge arbejde inden for en helt anden branche. Det var selvfølgelig meget nedslående.

Jeg ville ønske, at min uddannelse havde rustet mig bedre til, hvordan jeg søger arbejde inden for min egen branche, hvordan jeg søger midler og hvordan jeg skriver ansøgninger. Det lærte jeg intet af på STS.

Derudover ville jeg ønske, at skolen havde lært mig lidt mere om at lære fra mig. – At undervise og tage privatelever er noget mange af os gør. Det fungerer som et glimrende supplement til ens indtægt, specielt imellem jobs, men de fleste af os starter helt uden erfaring.

Når det er sagt, føler jeg dog, at STS har gjort mig til en ret alsidig skuespiller, og jeg synes jeg har nemt ved at træde ind i nye og anderledes arbejdsrum.

Jeg er glad for min uddannelse, og trækker stadig på erfaringer og ting, jeg har lært i min skoletid, når jeg starter på en ny produktion.

Hvis jeg skulle begynde forfra med den viden jeg har i dag, ville jeg stadig vælge at gå på STS, men jeg tror, jeg ville ha krævet mere af min uddannelse i forhold til de ting jeg har nævnt ovenover.



Begravelses Brylluppet. Foto: Laura Stamer

1987/1988 | Jeg startede med at danse da jeg var 21 på Rytmisk Daghøjskole, Danse-daghøj-skolekurser Vesterbrogade 107, København V (- der fandtes ikke nogen statslig danseskole udover balletten på det tidspunkt!) Lærere var bl.a. Kitt Johnson, Thomas Eisenhardt, Poul Laursen m.fl.

1989-92 | Træning hos balletmester Ralph Grant i hans eget studio (timer som tak for musik-kompositioner til hans balletter bl.a på Det kongelige Teaters Nye Scene). Studiet lå på Dron-ningensgade, Christianshavn.

1989-1992 | Personlig dansetræning med Pernille Borch (fra Marcel Marceau school of mime and dance). Spillehuset, nuværende “Baghold” på Vesterfælledvej, Vesterbro.

Ca. 1990-1996 | Åben træning hos Dancelab (hvor jeg også bliver underviser med eget system ca. 1996), Kitt Johnson m.fl. Studiet flytter i flere omgange fra Nørrebro, for tilsidst at ende på Kigkurren, Amager.

1992 kommer jeg med i performanceteatret Exments københavnske afdeling under ledelse af Thomas Hejlesen – jeg ansættes som sounddesigner og lydmand, men betinger mig at være med i al fysisk, skuespil, performance og dansetræning.

Jeg betragter dette som værende mit mesterlære-uddannelsessted, hvor vi deltog i al praktisk og teoretisk omkring performances, tog på turnéer fra day one etc. Her foregik den egentlige performance research fra forestilling til forestilling, som intet andet sted jeg kender. Her blev udenlandske som danske lærere taget ind efter behov. Det skulle vare fra 1992 til 2000. Jeg stod på scenen fra 1994-2000. I tilgift havde vi performere vores eget træningsforum. Exment blev i 1993 splittet op i Von Heiduck København og Tin Box Århus. Von Heiduck havde lokaler i Scandiagade København Sydvest og senere i Skolegade i Valby inden støtten mistedes ca. 2000.

1999 deltog jeg i en international datamatiker-uddannelse og i 2000 tog jeg det første år på Medievidenskab i Århus.

Siden har jeg modtaget undervisning i Noh teater i Kyoto, og lærte at konstruere en type animationsfigur i Ijima, Japan hos Hoichi Okamoto 2001.

Har siden udviklet andre typer figurer på basis af dette ophold.

Hvordan fandt du ud af at du ville være scenekunstner?

Det startede allerede med punkscenen og musikken i starten af 1980'erne.

Hvordan kom du til den uddannelse, du valgte?

Jeg måtte finde et alternativ til den manglende danseuddannelse og stykke mange kurser sammen. Jeg optrådte i mange sammenhænge som en del af at bygge erfaringerne op. Da jeg så Peepshow 2 af Exment i Kanonhallen i 1992, vidste jeg, at her måtte jeg være med! Generelt hadede jeg teater, men her var noget, der var vildere, mere sofistikeret, mere kultisk og oprigtigt end noget andet dansk teater, jeg nogensinde havde set.

Hvad var det bedste ved din uddannelse?

I mesterlæreuddannelse hos Von Heiduck var det den fulde inddragelse og den umiddelbare tilgang til turné-virksomhed og professionalismisme, der fulgte med tiden hos gruppen. Og så var den helt store styrke de mange forskellige stilarter, vi nåede at prøve af sammen og den fantastiske tid til dybdegående research angående tematik og bevægelseskvaliteter, fra vild ekspressionisme, følelsesladet patos og til Übermarionette-tendenser. Den megen research indebar også udfordrende læsning og undersøgelse af filmtemaer, der blev en uddannelse i sig selv: Bataille, Baudrillard, Kierkegaard, H.C. Andersen, Nietzsche, D'Annunzio, Oscar Wilde, Josefus, historiske kilder, medieteorier suppleret med religion.

Hvad var det største problem ved din uddannelse?

At komme ind i andre scenekunstneriske miljøer. Vi var stort set isolerede og

ingen anede, hvad vi havde været igennem uddannelsesmæssigt. Vi kunne sige vi havde været nok så mange steder i verden og havde vundet priser etc., men ingen i DK kunne rigtigt forholde sig til det internationale miljø, vi deltog i. I 1999 fik Von Heiduck prisen for best performance på teatret Mousonturm i Frankfurt (Tyskland) med forestillingen Salome. Med prisen fulgte turnéstøtte og samarbejdsaftaler med Mousonturm. Efterfølgende spillede en Von Heiduck festival på 3 forestillinger: Metalsvinet – Salomé og Extropia.

Fra omkring 1998 mister Von Heiduck gradvis støtten og får ikke mulighed for at gennemføre de projekter, de ønsker. Der lægges pres på gruppen for at få dem til fx. at bruge "kendte skuespillere" og i 2000 er støtten helt væk. De fleste performere i Von Heiduck holdt helt op i 1998, mange kunne ikke se perspektivet videre frem uden for truppen, meget meget dygtige performere i øvrigt.

Det tog lidt tid at komme ind i andre netværk. Heldigvis mødte jeg folk som Kristjan Ingimarsson, Rolf Heim, Adelaide Bentzon, Pia Gredal og Hoichi Okamoto.

De aktive, der er tilbage fra truppen er: Ninna Steen, Nanna Hvid (som var med i 2 forestillinger og som senere uddannede sig hos Cantabile), og undertegnede og naturligvis er Thomas Hejlesen selv også stadigvæk aktiv.

Hvad betyder dit uddannelsesforløb for det sted du er og det, du beskæftiger dig med i dag?

Det er svært at svare på. Jeg ved, jeg har en masse viden at trække på og

en meget bred palet at tilbyde, både på grund af tiden hos Von Heiduck, men også fra tidligere og fra tiden efter. Og så ved jeg nu af erfaring, at det er umådeligt svært for mig at få lov til at forlade scenekunsten. Det lader sig næsten ikke gøre uden alvorlige mén på sindet! Hvis jeg kun var uddannet via Teaterskolen eller Statens Danseuddannelse havde jeg stået med meget mindre palet end i dag. Jeg havde nok ikke kastet mig over store udstillinger og havde nok heller ikke lavet sounddesign og radioudsendelser eller bygget animationsfigurer eller kastet mig over den religiøse research. – Eller havde stået og holdt lectures om performance og ritual på universiteter i Thailand og Malaysia.

Hvis du skulle begynde forfra med den viden du har i dag – hvad ville du så have gjort anderledes?

Bum Bum – det er gu' for stort et spørgsmål, det er næsten utopisk at skulle have lavet noget om, hvis nu, hvis nu, der kan jeg ikke hjælpe ... ;-)

HELENE KVINT | www.coreact.dk

f. 1972 | Bosat i København | Skabende scenekunstner, performer

Har turneret med en vifte af egenproduktioner bl.a. i Canada, Venezuela, Tyskland, Tjekkiet, Belgien og USA | Eksempler: | 2006: Blændet af ord | 2006: Frontier Alert | 2010: Undgåelsens bevægelighed

Uddannet på School of Stage art ved Cantabile 2, Vordingborg (1993-96), 20 år gammel | www.cantabile2.dk | School on Wheels ved Derevo Dance and Performance, Dresden Tyskland, (1997-99), 24 år gammel | www.derevo.org



Undgåelsens Bevægelighed. Foto: Karoline Lieberkind

Hvordan fandt du ud af at du ville være scenekunstner?

Omkring 1976 så jeg så "Aladdin" på DR, som et syngespil over flere aftner. Jeg var 5 år. Og så ville jeg være skuespiller. Jeg startede i børneteatergruppen Lo Specchio i Roskilde samme år.

Hvordan kom du til den uddannelse, du valgte?

School Of Stage Arts:

Jeg så en afgangsforestilling. Jeg mener, den var instrueret af Rolf Heim. Jeg synes den var så spændende, at jeg gerne ville gå på den skole. Mange år efter fandt jeg ud af, at den forestilling jeg så, rent faktisk var fra Nordisk Teaterskole!

Jeg har dog aldrig fortrudt, at jeg valgte School Of Stage Arts. Det var en rigtigt god og grundig uddannelse. Der var hele tiden nye opgaver, som gav en indsigt i forskellige stilarter, som man afprøvede på sig selv og skulle føre frem til et resultat.

School on Wheels:

Under Kulturby 1996 hjalp jeg til ved festivalen "Labyrinth" med at opbygge en "labyrinth" i en hal på Holmen. Der var en tysk gruppe, Grotest Maru, www.grotest-maru.de, som søgte performere til deres show. Jeg deltog og de skulle til workshop med Derevo. Derved hørte jeg om Derevo og søgte selv om at komme med på workshop.

Hvad var det bedste ved din uddannelse?

School Of Stage Art:

At man selv skaber materialet. At den lå langt ude på landet, så vi ikke kunne andet end at arbejde dag og nat. At den var hård og disciplineret.

At vi i trygge rammer blev sat i situationer hvor vi skulle overskride grænser. For eksempel en "Disgusting Happening" som gik ud på at gøre det mest modbydelige, vi kunne forestille os – dog uden at skade os selv eller andre. Vi svælgede i blod og indvolde – og så havde vi ligesom prøvet disse udtryksmidlers muligheder og ikke mindst begrænsninger.

School on Wheels/Derevo:

At man selv skaber materialet og Derevos fokus på, at det man skaber kan genbruges og forfines hele tiden. At vi kom fra hele verden.

Derevo-gruppen var reelt ekstremt fattige, de kom af ingenting og havde ingenting. Deres håndværksmæssige udgangspunkt var klovnen, men deres kunst var ikke morsom. De levede for kunsten, måtte ikke komme over en bestemt vægt, var skaldede – og denne russiske asketiske holdning gjorde, at vi som studerende blev draget ind i et ganske særligt fællesskab. Jeg arbejdede med mine medstuderende i flere lande bagefter og arbejder stadig med nogle af dem.

Hvad var det største problem ved din uddannelse?

At den lå ude på landet og ikke havde nogle forbindelser med mulige jobs efter man var færdig uddannet. Man stod der uden noget kendskab til, hvor man kunne søge job m.m. At der ikke var undervisning i den teaterhistorie der ligger før 1960, Grotowski.

School on Wheels:

At den var så ekstrem i sin asketiske holdning at nogle kollegaer lidt mistede sig selv.

Hvad betyder dit uddannelsesforløb for det sted du er og det, du beskæftiger dig med i dag?

Alt. Jeg arbejder ikke nødvendigvis med den stil, jeg lærte. Men jeg laver stadig teater – også med dem som jeg studerede med. Et vigtigt redskab, som jeg både har fra SOSA og fra Derevo er den intuitive, organiske fornemmelse for hvordan en sekvens eller en hel forestilling bygges op.

Hvis du skulle begynde forfra med den viden du har i dag – hvad ville du have så gjort anderledes?

Ikke noget, men hvis School Of Stage Arts stadig havde eksisteret, så ville jeg anbefale at den blev udvidet med et ekstra år, hvor man lærte at sælge sig selv og lærer det grundlæggende om at have sin egne teatergruppe, fundraising, moms, ledelse m.m.

PETE LIVINGSTONE | www.livingstoneskabinet.dk

f. 1960 | Bosat i København | Komponist, tekstforfatter, musiker, performer.

2007 Babble Babble, Reumert-nomineret | 2010 På den anden Side, Det Kgl. Teater | 2010 Arbejdslegat fra Statens Kunstråds Tonekunstudvalg

My education as an artist was at | Edinburgh Theatre Workshop (UK) | www.theatre-workshop.com | This was a community theatre organisation and professional company based in Edinburgh. The theatre functioned also as a touring venue for “gæstespil” and a venue during Edinburgh Festival.

The education was administered by | Scottish Arts Council (SAC) – Now “Creative Scotland” | www.creativescotland.com



Babble Babble. Foto: Bjarne Stæhr

I had an intense interest in performing arts from an early age, played semi professionally in various bands and was active in the Creative Drama Group at my local arts centre (Airdrie Arts Centre). In 1984 I completed a BSc. degree in Applied Biology (Hons. Microbiology) at Glasgow College of Technology (now Caledonian University). After graduation I took a number of laboratory jobs before landing a short contract in 1986 as a music worker at Wester Hailes Festival, a community arts group based in a housing project on the outskirts of Edinburgh. This post was funded by the Manpower Services Commission, a scheme created by the Thatcher government which aimed to create low-paid jobs in the public sector and reduce

the unemployment figures. However as a result of this job I was able to apply for a “Community Arts Apprenticeship” based at Edinburgh Theatre Workshop and funded by the SAC.

This was an initiative whereby artists would spend a year in residence at a community theatre organisation, learning how to apply their skills in the context of “Community Arts”. That is to say I would run workshops and create music and theatre projects alongside other professionals, together with various groups in the community. These projects could involve creating work with and for groups with special needs (eg. learning disabilities, physical disabilities, prison inmates, youth groups with “problems”) or they could be “performance projects”. These were large scale multi-media theatre projects open to all people from a specific community, and using both professional and amateur performers. This training was invaluable to me as an artist working in the performing arts for a number of reasons:

It required me to run workshops with a wide variety of groups, with a wide range of skills and abilities.

It trained me to be creative and efficient in using the material and human resources available for a specific project. To give an example from my actual experience; I show up as the composer and kapelmester on the first day of a “performance project” to be faced by 4 children with guitars, an oboist, a professional viola da gamba player, 2 women who were amateur clarinetists and a blind, Nepalese sitar player, plus a 10-piece choir. All of these people need a place within the project, and I have to compose and arrange all of the music and create a rehearsal schedule.

It opened my eyes to the process of building performances by organising the creative input of all involved. What many today call “devised theatre”.

It enabled me to try out lots of ideas in a “high-turnover” process, where it was often necessary to think quickly.

I learned that the quality of work that someone produces is not always related to the degree of their “professionalism” or to the extent of their education and training in the arts.

After 1 year as a CA apprentice, Theatre Workshop created a “Music Worker” post. I applied for this post and got the job. Although my apprenticeship officially lasted one year, I felt that my training continued under this employment.

Since 1994, Theatre Workshop has changed leadership and it’s remit seems to have also changed somewhat. However in its heyday, it offered unique training, education and experience to countless artists.

The variety of experience I accrued in this training meant that I got something of a shock when I went freelance in 1991 and discovered that much main-stream theatre was created within a much more limited (and to my mind less stimulating) creative framework.

If I was given the chance to alter any part of this training I would possibly have chosen to travel and gain a wider insight into how theatre functioned in other countries. As a international cultural centre, Edinburgh was a better city than most to find out about this. However it was first as a freelance artist, working in for example Poland, Ukraine or the USA, that I was able to learn how to adapt to the different kinds of creative ecosystems that exist in different countries and communities.

VERA MAEDER | www.helloearth.cc

f. 1972 | Bosat i København | Skabende scenekunstner, performer, instruktør

Eksempel: | 2008-09 Reality Gaps/Metropolis Biennale, baseret på "the world in technicolour"

Educations: | School of New Dance Development Amsterdam (SNDO), (Part of theater school Amsterdamse Hogeschool voor de Kunsten, AHK Amsterdam)

www.english.theaterschool.nl/en

www.english.theaterschool.nl/en/dance-programmes/choreography-school-for-new-dance-development | 1993-96 (95 until 96 as guest student in specific modules)

Theater Academy Berlin "Hochschule der Künste", (now University of the Arts – UDK), Acting Department | www.udk-berlin.de/sites/content/themen/fakultaeten/darstellende_kunst/index_ger.html | 1994-98 Age during educations: 21 to 26



Foto: Jacob Langua-Sennek

How I found out that I wanted to be performing artist

At the age of 16, after some school drama project, I took a 2-week workshop in a summer academy in drama. It happened to be a Grotowski inspired workshop and teacher, with quite some physical work involved. I got hooked.

After that, actively involved in writing and performing in a Gymnasium collective. I guess theater was my escape and way to survive school at that time. Beckett the favourite plays, and our music teacher, that used to put his plants under the piano and played Bach to make them grow better, the only one to understand us.

At age of 18, I lived one year in Madrid and did different internships in theaters and production companies, to figure out what and if I wanted to do theater professionally.

I organized myself out in the blue and from day to day, and looking back I did a course in general production, was a volunteer at the international Festival del Otono in Madrid, where I took care of international guests, and did a direction assistance at a children's theater. I saw theater or dance or film at least once a day. I met people who were students at the visual arts department and spent lots of time with them. Also starting painting myself more focused, and saw expositions.

After having been around in Madrid for about 6 months, there was a sudden split of a second, very clear and sharp and very sudden, when watching a dance performance: that is it. I want to do that. I will be a dancer or an actor to start with.

Beside that, after the first Grotowski course with 16, there had been a vague

though clear vision planted in me, kind of: I want to develop theater, and with it went an image of moving bodies and space.

Choice of education

From this vision, I tried to find an education that would embrace this impulse of developing theater that was vague in shape but strong in energy.

I tried to find a place, that was experimental, interested in development and included lots of physical training.

For quite a while I found that this place did not exist, and places more in that direction were private educations. Often going hand in hand with being a small niche and rather secluded, which I was not attracted to.

The educations in the Netherlands at that time seemed to be the ones most open ones, allowing crossovers. That's how I came along SNDO and I presumed that UDK in Berlin had the same features (which showed to be not quite like that).

The best about my education

The best about my education at the SNDO Amsterdam:

At SNDO I was introduced to get to know, use, play and learn from a very deep source of creativity as such. This is the most precious gift I got from there. To get to learn about one's potential. This could take the form of dance, but also many other forms.

SNDO at that time was a very open place, giving a variety of information, but most crucial, always pointing any input and information back on the student: What do you want to make out of this, what is the context that you want to relate to, create from, contrast? Contemporary art was introduced as a big open pool, for us to be players in it, and ready to introduce and contribute to it, wherever our instinct, intuition and preoccupation would take us. The school were interested in makers, thinkers and ready to accept each individual's different entrance to creativity and process as well as differences in interest. Teachers were ready to go with students, where also they themselves had not been before. But they could help us to ask the right questions.

One crucial condition for this open space was also the relatively non-judgmental attitude during processes, but rather the acknowledgment of whatever phenomena that was guiding along the way.

Structure-wise, there was very early given lots of responsibility to students to choose their own schedule, and take responsibility for the learning they would go through.

The best about my education at UDK Berlin

– I happened to meet a professor there, who had worked with John Cage. I totally dived into the knowledge that he was able to hand over from his time with John Cage, and the working methods he had developed from there, and it made me read and study John Cage for a year or more. It was pure chance that I met one person a little more experimentally inclined.

– Another thing: at any step in traditional acting class during the education, and that might be true for German acting tradition as such, you are asked: and why? Why would you do that, where is the reason for this? This at times naggy question, taught me a constant stream of reflection simultaneously with creating, and that they can go hand in hand. Somehow to administrate and be aware of open vast spaces during creating and the other side: reasoning, getting things to the point. Both in relation to the concrete scene or craft of acting, but also of context of work one is busy with in a larger picture.

– The amount of single lessons and very small group of students (we were 8).

The two educations seen as a whole: to learn from so different and contrary sources. Both in terms of understanding art, contexts of art and its place in society and the role of the artist. The contra-point the two created in me was a valuable ground for insights and made my choices very clear of what I would work with and what not.

The problems

UDK: It was clearly an education, educating actors for the traditional theater system of city and state theaters in Germany. For what I wanted, this turned out to be very narrow in scope and somehow old-fashioned, or well, traditional. It would include an understanding of the actor as one that is trained to serve the director, and be as flexible and adaptable as possible. This also includes a highly hierarchical understanding of theater structure, and theater culture, that primarily aims on recreating and maintaining existing cultural and theatrical

forms and code. Just one concrete example: I would get the feedback: The showing of your role Titania was amazing, very, very interesting, but it was not Titania and not Shakespeare.

As artists, we were trained to recreate, not to create. And it was meant for a culture that is maintaining, not creating. The practice of creation is not introduced as something that happens in a dialogue, with a product first to be born, but as something which most of the time fulfills a long established form and even content. For me there is a political question implicit in this: Which world do we want young artists to be prepared for: For a culture and art that maintains and reproduces long given answers and participate in existing structures? Or artists, that take a stake of their full potential as creating persons in this very moment of time and thus are opening potential for renewal, change, re-thinking?

Structurally it was very inflexible. For example I would not get permission to have guest semesters and courses at other places, like Theater University Giessen or the other art-courses at the same University.

SNDO:

At times, a reflection and selection process was missing. And in my point of view reflection got confused with being judgmental.

Overall:

The inflexibility of UDK and rather narrow-minded view on theater and acting was a problem for me in terms of being able to follow my vision to combine movement and theater throughout my education.

In my eyes it had also to do with the fact that art is sometimes developing faster than the institutions. In the early 90ies there was a junction point with movement and theater overlapping more and more, and the institutions had not yet responded to this.

What does the education mean for where I am now

I constantly draw on the process that has been initiated by going through the educations. Above all the SNDO time of getting to know and work with the very core of your creativity and learning to structure process for you.

The work with the body continues. The thinking possibilities for dance and theater continue. The practice has changed on the way various times, the angles and outcomes in terms of pieces for audience has done as well. And – last not least: I still have a loose network that has remained from my education periods.

If I would start all over

I would switch the length of time of SNDO and UDK of fulltime studies, as I very thoroughly learned what I do not want to do at the UDK, but the time for playing with what I do want to do was short at the SNDO

ANDERS MOSSLING | www.verkproduksjoner.no

f. 1963, svensk | Bosat i Köpenhamn

Sedan 1999 medlem i konstnärs kollektivet Verk produksjoner i Oslo och medverkar både på scen och utanför | "Mefisto", Det kongelige Teater 2004, instruerad av Anders Paulin

Uddannet på | Istituto di Arte Scenica/Institutet för Scenkonst, Pontremoli, Italien, i 1989 | 25 år gammel



KAFKAK på det kongelige teater. Foto: Anders Paulin

Hvordan fandt du ud af at du ville være scenekunstner?

Jag har valt att skriva om min sista utbildning, som jag anser som den mest intressanta. Jag startade redan 1984 på olika kurser och senare dagtids/halvtids kurser.

Det skedde efter att jag helt enkelt fann ut av att jag vill bli skådespelare, som ut av det blå. Jag hade ingen i familjen eller bland vännerna som höll på med det, så det var inte en självklar sak at börja med, och heller inte en självklar väg in i det.

Hvordan kom du til den uddannelse, du valgte?

Jag sökte många gånger till de statsliga skådespelarutbildningarna, men blev aldrig antagen, men fick mig i alla fall jobb på en fri grupp i Stockholm någon gång 1987. Där arbetade jag en tid. När så en av mina kolleger kom in på Teaterhögskolan i Stockholm kände jag, att jag ville utbilda mig mer och fick av några vänner veta om Istituto di Arte Scenica, skrev till dom och blev antagen till 1989 års kurs.

Hvad var det bedste ved din uddannelse?

Hvad var det største problem ved din uddannelse?

Det som för mig var mest intressant vid utbildningen på Istituto di Arte Scenica var, att det inte liknade en utbildning som jag var van vid. Pedagogerna fanns, men arbetade med en slags antipedagogik, där dom fanns tillgängliga och höll kurser, men aldrig svarade på frågan "hur" – "hvordan". Allt var upp till mig själv att finna ut av, det viktiga var att finna sitt eget konstnärskap, det var ingenting dom menade att kunna lära ut.

Egentligen var hela utbildningsperioden ganska frustrerande, men insikten när vi var klara var desto starkare. Egentligen fanns det väl inga problem, då det hela tiden handlade om att finna sin egen konst i sig, i princip fick vem som helst som ville vara med så länge det fanns plats, det var inga antagningspröver, det gjorde att det var väldigt forskellige kunskaper som möttes, och det kan jag idag bara se som något positivt, där fanns folk som hållit på flera år med teater och gått olika utbildningar och andra som det för var första mötet med teater.. Så idag syns jag det intressanta vid den utbildningen var just det att

det inte fanns någon prestige i själva utbildningen, då vem som helst principiellt kunde vara med.

Men det fanns en otrolig potential i förlöpet, som jag senare märker har varit intressant för mig. Jag märker, att jag många gånger kan något annat än kolleger, som gått på de statslige utdannelserna som mellan sig har ett liknande utbildningsförlöp. Då inte sagt, att jag kan något mer, men bara något annat, som också är intressant och efterfrågas.

Hvis du skulle begynde forfra med den viden du har i dag – hvad ville du så have gjort anderledes?

Det jag saknar efter att jag tagit mig runt på kurser och "alternativa utbildningar" är en gedigen akademisk insikt, den skulle jag nog, om jag kunde göra om det hela, ta mer vara på och integrera i det andra förlöpet.

LINE PAULSEN

f. 1977 | Bosat i DK | Sceneinstruktør og kreativ projektleder

Instruktør på forestillingerne: | Krasnoyarsk, CaféTeatret og Uglybugly, DKT |

2011: Zonen – en platform for workshop-projekter, der udforsker idéen i sin råform, gennem en kollektiv proces på 24 timer, Cafe Teatret

Uddannet på | Institut for Dramaturgi, Aarhus Universitet, i årene 1996-2003 | www.dramaturgi.au.dk | cand. mag. – 26 år gammel



Uglybugly. Skuespillerne Joen Højerselv og Kitt Maiken Mortensen. Foto: Natascha Thiara Rydval

Jeg er uddannet cand. mag. i dramaturgi ved Aarhus Universitet. I denne sammenhæng fik jeg meritoverført mine eksamener fra Universitetet i Oslo og Bergen (grundfag i Litteraturvidenskab og Kunsthistorie ved Universitetet i Bergen, mellemfag i Teatervidenskab ved Universitetet i Bergen, samt Examen Philosophicum ved Universitetet i Oslo).

Jeg begyndte at interessere mig for scenekunsten efter, at jeg – sammen med mine medstuderende på gymnasiet i Oslo i 1995 – fik mulighed for at dekonstruere Hamlet i en drametime. Erfaringen gjorde, at jeg bestemte mig for at studere teatervidenskab ved Universitetet i Bergen. I begyndelsen var min drivkraft ren nysgerrighed. Ønsket om at være scenekunstner kom gradvis, gennem uddannelsen og det netværk, jeg oparbejdede gennem mine studier. En vigtig begivenhed i denne sammenhæng var da jeg, på baggrund af en workshop arrangeret af Teatervidenskab i Bergen, sammen med fire andre medstuderende på faget, grundlagde performancegruppen pre essens.

Parallelt med studierne arbejdede vi i årene 1998-2001 vores egne forestillinger frem, hvor vi stod frit i valg af stof. Ofte var der tale om site-specific projekter i det centrale Bergen. Absolut frihed var indskrevet i pre essens. Vores sidste performance, inden jeg rejste til Århus, var en uges lang happening på BIT – Bergen Internationale Teater.

Da jeg kom til Institut for Dramaturgi i Århus åbnede en ny verden sig, ved at jeg her kom til at udforske rollerne som sceneinstruktør og dramaturg. Instituttet

havde to store teatersale og sammen mine medstuderende legede jeg med stilarter og traditioner hentet fra teaterhistorien og performancekunsten. Nogle af de studerende på Institut for Dramaturgi havde kontakter til Teater Katapult og gennem disse kontakter fik jeg mulighed for at lave nogle af mine første semi-professionelle produktioner som sceneinstruktør. Dette var forestillinger, der i stor grad var drevet af en emotionel kraft, mere end en professionel attitude. Samtidig fik jeg mulighed for at møde det fuldt ud professionelle, gennem to praktikophold jeg havde i forbindelse med mine studier. Jeg var i denne sammenhæng på Nationaltheatret i Oslo, samt på Århus Teater.

I min praktik hos sidstnævnte var jeg instruktørassistent for Madeleine Røn Juul, eller – assistent var jeg vel egentlig ikke, jeg sad der bare, hele tiden og fulgte med. Det var et helt anderledes teater end det jeg var kendt med fra årene i Bergen, og det teater, jeg havde set på BIT (og også det jeg havde arbejdet med på Teater Katapult). Praktikopholdet gjorde mig nysgerrig på de mange metoder, der findes indenfor instruktørfaget og en af mine senere opgaver på Institut for Dramaturgi kom derfor til at omhandle dette emne.

Den sidste forestilling, jeg lavede på Teater Katapult var under Århus Festuge i 2003. I disse måneder skrev jeg også mit speciale færdigt og afsluttede min uddannelse.

De kontakter jeg fik på Teater Katapult havde gjort mig opmærksom på et andet teater, nemlig CaféTeatret i København. Jeg flyttede til København efter

end uddannelse og opsøgte CaféTeatret, som viste sig at blive meget vigtig for kontinuiteten i mit arbejde som sceneinstruktør. Her fik jeg mulighed for at udvikle mig til en professionel scenekunstner på min helt egen måde. I første omgang ved at lave forestillinger nede i Kælderen, og senere ved at arbejde på et rent professionelt plan med forestillinger og mindre sceniske events på teatrets caféscene og 1. sals scene.

Det var forelæserne på teatervidenskab i Bergen, der anbefalede mig at rejse til Århus, hvis jeg ønskede at kombinere det teoretiske med det praktiske. Det faktum, at instituttet formåede at kombinere disse to faktorer, var også noget af det bedste med uddannelsen. Selvom vi læste meget teori og fik en grundig indføring i dramaturgiske modeller, blev vi hele tiden mindet om, at arbejdet med scenekunst altså begynder et sted nede i fødderne og ikke oppe i hovedet. Hvordan udsige en holdning og hvorfor gøre det på denne måde? Regler og metoder var til for at guide én, mere end noget man slavisk skulle forfølge. Kunsten var at forvandle følelser til klare budskaber.

De store teatersale og det tekniske udstyr, som instituttet kunne tilbyde, gjorde det muligt at studere kunstgenren på en helt særlig og meget grundig måde. I løbet af disse år på universitetet, både i Bergen og Århus, oparbejdede jeg et reservoir af materiale, som jeg siden hen har benyttet mig af som sceneinstruktør.

En anden vigtig faktor, der gjorde uddannelsen god, var at forelæserne på Institut for Dramaturgi havde fingeren på pulsen med hensyn til, hvad

der skete udenfor Danmarks grænser. Det internationale perspektiv på scenekunsten blev meget vigtigt for mig. Jeg fik i mindre grad forståelse for den politiske dimension ved det at arbejde med teater. Årsagen til dette var først og fremmest, at jeg valgte at specialisere mig indenfor det dramaturgiske, og derfor valgte at se væk fra den administrative og kulturpolitiske del, som uddannelsen også kunne byde på. I sammenhæng med min specialisering var noget af det vigtigste jeg lærte netop forståelsen for, at forestillinger skal analyseres og læses som kunstværk og ikke som teater eller dans. Kort sagt, min uddannelse lærte mig at se forestillinger indenfor en større kunstnerisk sammenhæng.

Det største problem ved min uddannelse er måske, at den ikke er anerkendt blandt "teaterpraktikere". Det har derfor krævet ekstremt meget arbejde at skabe mit eget netværk. Dette arbejde har givet mig fornemmelsen af, at arbejdet med scenekunsten ikke er noget, jeg skal tage for givet. Det er hårdt arbejde, der kræver fokus, og det bringer mig på kanten af mig selv, af hvad jeg kan. Samtidig vil jeg (turde) påstå, at hvis jeg kom fra en af de mere anerkendte uddannelsessteder, havde mine muligheder i dag været mindre. Det at udvikle sig til en scenekunstner er et stort projekt, og jeg mener, at det ikke kunne være gået uden det netværk, de kompetencer og de mange værktøjer, som min egen form for uddannelsesforløb gav mig.

Samlet har den gjort mig i stand til at udvikle et helt særligt scenisk udtryk, hvor grundholdningen i arbejdet er at alt er tilladt (– så længe der er en vilje :-)). Jeg gør, hvad jeg vil. Jeg begynder på ny hver gang, finder på reglerne,

begrænsningerne, fælderne og forhindringerne. Udfordringen er at beholde denne lidt naive tilgang til faget og være tro mod sine idealer.

Jeg tror ikke jeg ville have gjort noget anderledes.

LARS DAHL PEDERSEN | www.larsdahlpedersen.dk

f. Aalborg i 1973 | Bosat i København | Koreograf og danser. Har koreograferet værker kontinuerligt siden 1999 heriblandt *Always Now Slowly* (2010) og *Running Sculpture* (2007)

Siden 2009 kunstnerisk leder af kompagniet *Running Sculptures*

Uddannet som koreograf og danser fra Skolen for Moderne Dans ved Statens Teaterskole i København i 1995-1999 | www.teaterskolen.dk | jeg var 22 år, da jeg startede på skolens første år



Alwaysnowslowly – dansere Michael Tang Pedersen og Jonathan D. Sikell. Foto: Freddy Tornberg

Hvordan fandt du ud af at du ville være scenekunstner?

Jeg har nok altid haft en danser i maven, men uden helt at have vidst det. I Nordjylland hvor jeg er opvokset var moderne dans og eksperimenterende scenekunst ikke synligt for mange. Derfor fandt jeg for alvor først ud af det på et 8 måneders ophold på Gerlev Idrætshøjskole fra 1992 til 1993, hvor jeg deltog på en "dans og drama" linje.

Hvordan kom du til den uddannelse, du valgte?

Igennem interessen for dans undersøgte jeg forskellige uddannelser og så bl.a. en flamenco klasse i 1993 med Danseprojektet 1992-1995 (forløberen til Skolen for Moderne Dans). Disciplinen med kroppen fascinerede mig. Jeg var klar over at uddannelsen havde et større teknisk fokus end et udtryksmæssigt. Men jeg vurderede at teknikken var vigtig og interessant for senere at kunne fokusere på det sceniske udtryk. At det så senere er min opfattelse at disse ting er to sider af samme sag, det er en anden historie.

Hvad var det bedste ved din uddannelse?

Det bedste ved min uddannelse var den brede introduktion til både danseteknikker som kropsstøttende/somatisk teknikker som Alexander- og Kleinteknik. Det var gæstelærere fra primært USA og England, som i intensive perioder lærte mig meget. Min årgang formåede også at komme på en række studierejser og på den måde blev den internationale danseverden introduceret. Vi var ikke mange elever og havde den samme leder igennem alle 4 år. Det gav et utroligt stærkt og fortættet forløb med en klar rød tråd.

Hvad var det største problem ved din uddannelse?

Det største problem ved min uddannelse var måske også en styrke: Den var ikke fuldt ud etableret. Og stadig, når jeg besøger den, er der ikke administrativ kapacitet nok; det giver en form for stress ikke at vide om træningen er fra 10-17 eller fra 9-20 fra dag til dag. Styrken ligger i evnen til at skabe noget ud fra små midler og være omstillingsparat, hvilket er to ting, der er nødvendige for at opbygge et professionelt kunstnerliv.

Et andet problem er helt klart håndteringen af at uddanne en "udtryksfuld" danser. Jeg er glad for at have fået det stærke tekniske fokus, men manglede en pluralisme i forhold til "performance skills". Det blev nærmest ikke adresseret, at man faktisk kan føle noget, imens man danser.

Hvad betyder dit uddannelsesforløb for det sted du er og det, du beskæftiger dig med i dag?

Uddannelsesforløbet betyder meget for, hvor jeg er i dag som kunstner. Dels negativt, at man i starten af karrieren kunne blive kategoriseret som "endnu en ude fra skolen". Men også positivt idet Skolens bånd til branchen skabte et godt netværk.

Hvis du skulle begynde forfra med den viden du har i dag – hvad ville du så have gjort anderledes?

Skulle jeg gøre noget anderledes, ville jeg måske være opmærksom på at vælge en uddannelse, der kan bygges videre på. Altså en uddannelse, som giver mig muligheder for at tage en kandidatuddannelse på universitetet

uden at skulle starte forfra, fordi fagene ikke er godkendte med de rette etcs-point. Men måske vil jeg stadig gribe chancen og tage en uddannelse, som inspirerer min kreative disciplin og ikke tænke så meget på, hvad det præcis fører til.

ERIK POLD | www.erikpold.dk

f. 1971 | Bosat i København | Instruktør, koreograf og performer | Kunstnerisk leder | www.liminal.dk | medlem af Statens Kunstråds Scenekunststudvalg
Uddannet på: | "School for New Dance Development" i Amsterdam | www.ahk.nl/en/theaterschool/dance-programmes/choreography-school-for-new-dance-development
| i årene 1994-98 | 23 år gammel
Forestillinger: Succes (2004) m. Pernille Koch og Simon Will, Junge Hunde | The End (2006) Den anden Opera og EntréScenen Aarhus



Jagten på et plot. Foto: Malle Madsen

Hvordan fandt du ud af at du ville være scenekunstner?

Her er tale om en barndomsdrøm. Jeg har villet være skuespiller/performer så langt tilbage jeg nu kan huske. Allerede fra de tidligere teenageår spillede jeg dilettant-komedie, skolekomedier etc. Senere begyndte jeg at tage på teater-workshops i en lind strøm, blandt andet i regi af DATS. Det foregik nogle gange som sommer-ophold på højskoler o.lign. Jeg gik i øvrigt i teatret så ofte som muligt, og var med i diverse teater-tiltag i gymnasietiden. Jeg husker en absolut skelsættende forestilling som jeg så, nemlig: The Fish Story af The Wooster Group, som var gæstespil fra New York i Århus Festuge, og da jeg så dem, fik jeg en usigelig lyst til at lave det, de gjorde!

Efter gymnasiet flyttede jeg fra Jylland til København, og efter meget kort tid lykkedes det at komme på et 3 mdr. "aktiveringskursus" i "fysisk teater" med lærere fra dramaskolen Gawenda i Gladsaxe. Her blev jeg introduceret til kontakt-improvisation og dans som en del af det fysiske teaterudtryk, og det forfulgte jeg, samtidig med at jeg passioneret fulgte med i den mere eksperimenterende del af scenekunsten.

Hvordan kom du til den uddannelse, du valgte?

Jeg fortsatte med at tage forskellige kurser, og stiftede bekendtskab med danse miljøet, derefter tog jeg på et 4 mdrs. højskoleophold på det daværende "Højskolen i Svendborg" hvor jeg valgte en danselinie, som dog også samarbejdede med teaterlinjen. De lærere, jeg var mest interesseret i, benyttede improvisationstilgangen til dansen/det fysiske udtryk, og flere af de bedste havde gået på SNDO (School for New Dance Development) i

Amsterdam eller EDDC (European Dance Development Center) i Arnheim, som var et udspring fra samme skole.

I sommer/forår 1993/94 søgte jeg ind på både Nordisk Teaterskole i Århus, de traditionelle teaterskoler og SNDO i Amsterdam, og da jeg nåede til skolen i Amsterdam, som afholdt en to dages workshop, så var jeg helt overbevist. Det føltes bare helt rigtigt, og jeg blev også straks optaget på skolen. På dette tidspunkt var skolen SU-berettiget, fordi vi ikke havde en tilsvarende uddannelse i Danmark. 3) Hvad var det bedste ved din uddannelse?

Udover det fantastiske, at uddannelsen lå i Amsterdam, og var SU-berettiget - to forhold som var helt ideelle for en 24 årig eventyr-lysten fyr – så var det den åbne struktur omkring uddannelsen, som passede perfekt til mig.

Uddannelsen var tilrettelagt sådan, at man kun det første år fulgte et fast tilrettelagt undervisningsforløb. Herefter var der meget stor valgfrihed indenfor skolens rammer. Man skulle have et bestemt antal point i forhold til nogle fag-områder, og man skulle aflevere en midt-vejs opgave og en hovedopgave, som blev betegnet et "Dossier", og som skulle evaluere de enkelte undervisere, men som også skulle give et billede af den udvikling, man gik igennem som elev. Udover selve undervisningen skulle vi hvert år lave 1 forestillingsprojekt, samt medvirke i en række af ens medstuderendes forestillinger. Det foregik på den måde, at man selv organiserede sig, bookede studie-tid, og fik tildelt et "studie teater" som havde muligheder for en minimal lysætning, mørklægning etc. Og så blev der lavet offentligt tilgængelige

forestillingsaftner, som foregik stort set hver uge. Dette arbejde, dels med at samle erfaringer fra at medvirke i forskellige elevers forestillinger, dels med udvikle sine egne idéer, sætte lys for hinanden, se hinandens forestillinger og intenst diskutere hinandens værker, var absolut centralt for uddannelsen. Og set i retrospektiv, med viden om kollegaers uddannelsesforløb andre steder helt unik. Derudover var der et par centrale lærer-kræfter, som var af meget høj kvalitet.

Skolen definerede sig dengang som en skole for "Dance-makers", og undlod derved at bruge betegnelsen: koreografi-linie, og lod det være åbent om man uddannede koreografer, dansere, performere og tillod derfor en åben definition. Blandt andet ud fra det perspektiv at improvisation som kunstform blev behandlet og benyttet, hvor danseren jo i sagens natur er medskabende. Man så altså bort fra den traditionelle idé om at der er en udøvende danser/skuespiller på scenen, som den skabende kunstner: instruktøren/koreografen har bestemt eller fortalt hvad skal gøre. I stedet anskuede man i langt højere grad en arbejdsform hvor værker blev skabt i samarbejde og hvor alle på projektet er medskabende (jvf. devising-metoder o.lign.). Dette var en naturlig udvikling indenfor det, man i Danmark kalder "Ny Dans" eller "Post-moderne Dans", men skolen afholdte sig fra at genre-definere.

Idag definerer skolen sig i højere grad som en koreografi-uddannelse. Dette skal nok ses i lyset af besparelse på kunst-uddannelsesområdet og en nykonservatisme, hvor man insisterer på at kunne definere meget snævert, hvad udbyttet er af en kunstnerisk uddannelse. Samtidig var det også til dels

et ønske, vi fremkom med på det tidspunkt, fordi den meget "åbne definition" også gjorde det vanskeligt præcis at sige hvad man var blevet uddannet som, når man forlod uddannelsen. Men hvordan de har implementeret det i praksis ved jeg ikke, og jeg tvivler på, om et gammeldags hierarki i arbejdsform og undervisningsform er blevet genindført

Hvad var det største problem ved din uddannelse?

Det største problem efter endt uddannelse var, at den havde fundet sted i udlandet. I første omgang besværliggjorde det mulighederne for at komme til at producere noget, og i det hele taget ens job-muligheder i Danmark. Teater- og danse miljøet herhjemme er meget nationalt orienteret, og man kigger meget mod Statens Teaterskole og Skolen for Moderne Dans, når der kigges efter nye talenter. Samtidig blev jeg jo ikke uddannet strømlinet mod den danske scene. Jeg kom altså med en viden og nogle kompetencer, som man måske endnu ikke vidste, hvad man skulle bruge til i Danmark i slutningen af 90-erne. Omvendt har det vist sig at være en stor fordel, og vist sig at være væsentligt i min karriere, at jeg som scenekunstner kom med nogle teknikker og en tilgang til arbejdet, som ikke så mange andre herhjemme har, og som derfor med det samme vakte en del opsigt.

En del af problemet var, at Skolen i Amsterdam ikke var god til at sælge os som elever. Det er den muligvis blevet bedre til, men dens kontakter til den europæiske scene var på det tidspunkt ikke så gode eller direkte som man kunne ønske. Der var ikke nogen direkte vej ud i noget som helst. Det var helt op til os selv. Ser man på en skole som "P.A.R.T.S." i Bruxelles på det samme tidspunkt, så var der i det europæiske danse miljø ekstremt meget fokus på

elever derfra. Det svarer lidt til det fokus, der i de senere år har været på elever fra "Institut für angewandte Theaterwissenschaft" i Giessen. Her er det det konceptuelle greb om scenekunsten som sådan, som adskiller Giessen markant fra andre skoler.

Hvad betyder dit uddannelsesforløb for det sted du er og det, du beskæftiger dig med i dag?

Det har betydet rigtig meget. Jeg benytter stadig mange af de teknikker og tilgange til arbejdet som jeg udviklede dengang, og benytter mig stadig af de internationale kontakter jeg fik skabt. Samtidig lærte vi meget tidligt at være yderst selvstændige og selvorganiserende.

Det har betydet, at jeg har arbejdet meget internationalt og kan se scenekunsten med nogle andre øjne end "mainstream" teater miljøet i Danmark.

Hvis du skulle begynde forfra med den viden du har i dag – hvad ville du så have gjort anderledes?

Det er svært at sige. Jeg ville nok i dag vælge en mere konceptuel tilgang til scenekunsten end en danseuddannelse, da jeg jo egentlig laver mere teater-orienterede ting i dag, eller performance/live art om man vil. Men samtidig så er jeg stadig ovenud lykkelig for at have lært min krop at kende og de 4 år i Amsterdam oplever jeg stadig som den bedste tid i mit liv so far ...

Men jeg havde muligvis valgt Giessen-skolen i dag, med den viden jeg har nu. Men det er svært at sige. Som sagt har jeg jo været yderst tilfreds og glad for den uddannelse jeg har fået.

KASPER DAUGAARD POULSEN | www.clubfisk.dk

f. 1977 | Bosat i Aarhus | Danser og koreograf

Danser ved bl.a. | Mind The Gap Tanztheater (D) | Granhøj Dans (DK) | W(E)GO (DK/NL) | Kassandra Production (DK/S)

Koreograf af bl.a. | Forestillinger (2006) | vinder af Aerowaves '09, og Archeopteryx X (2010)

Uddannet på Amsterdam School of the Arts, Modern Dance Department i årene 1998-2002 | www.ahk.nl | 20-24 år gammel



Foto: Thomas Petri

Hvordan fandt du ud af at du ville være scenekunstner?

Da jeg kom i kontakt med moderne dans første gang; jeg snuste lidt til det i gymnasiet og søgte efterfølgende og blev optaget i Marie Brolin-Tanis Juniorkompagni, som hun netop havde startet på det tidspunkt. Senere fik jeg mulighed for at undersøge det nærmere på en grunduddannelse på først Balletakademiet i Stockholm og siden Kursus for Kommende Dansere under Marie Brolin Danseteater i Århus. Derefter søgte jeg optagelse og kom ind på Amsterdam School of the Arts.

Hvordan kom du til den uddannelse, du valgte?

På MBT havde teatret samlet en del materiale om forskellige uddannelser inden for dans, og herimellem fandt jeg information om uddannelsen i Amsterdam. Jeg undersøgte dog også selv flere alternativer ved at søge optagelse på bl.a. London Studio Center, Northern School of Contemporary Dance i Leeds og Iwanson i München. Jeg blev optaget flere af stederne, men valgte Amsterdam, fordi de havde det bedste studie-program (altså det der passede mig bedst), fantastiske faciliteter, og fordi det var en dejlig by.

Hvad var det bedste ved din uddannelse?

Der var rigtig mange gode ting; det var til eksempel en virkelig specialiseret uddannelse i moderne dans med hovedvægten på disse fag. Dertil kom ballet og improvisation som de vigtigste støttefag. Jazz-dans var slet ikke en del af skemaet, hvilket passede mig rigtig fint, fordi det slet ikke interesserede mig. En anden styrke var, at uddannelsen delte hus med 4 andre danselinier (Nationalballettens elevskole, School for New Dance Development, Jazz-

Musical Department og Teachers Department), Mime uddannelsen, Kleinkunst, Instruktør-linien, Skuespillerskolen, Dramatikeruddannelsen, Scenografuddannelsen, Sceneteknikeruddannelsen mfl., hvilket betød, at der var stor udveksling og samarbejde eleverne og afdelingerne imellem.

Endelig var uddannelsens 4. år afsat til praktik, hvilket gav en rigtig god mulighed for virkelig at få sig professionelle erfaringer og øgede ens jobmuligheder betydeligt. I Holland er denne praktik en integreret del af de producerende kompagnier og koreograferes virke og repertoire, så der arrangeres specielle auditions for praktikanter og/eller koreograferne kommer på besøg på skolerne for at finde deres praktikanter. Denne ordning har også bredt sig til dele af Tyskland og Belgien, hvorfra der også kommer koreografer til Holland eller holdes auditions i samme øjemed. Som praktikant danser man således med i de respektive produktioner på lige fod med de professionelle dansere, og de fleste praktikpladser er også lønnede, dog ikke med fuld løn.

Hvad var det største problem ved din uddannelse?

Nogle fag, især de teoretiske som Dansens Historie, var ikke på et højt nok niveau, og nogle fag som f.eks. Kunsthistorie eller kritiske og analytiske fag manglede helt. Desuden beviste lærerstaben ved flere lejligheder, at de ikke var i stand til at håndtere og hjælpe/støtte elever i perioder, hvor de havde det svært. Det føltes langt oftere, som om der ikke var plads til dette, eller at lærerne ikke havde den pædagogiske kunnen, eller viljen til at tackle det. På mange måder var den stadig, da jeg gik der, en autoritær uddannelse med nogle lidt forkvælede og forældede pædagogiske idéer.

Hvad betyder dit uddannelsesforløb for det sted du er og det, du beskæftiger dig med i dag?

Jeg synes det betyder rigtig meget for mit udsyn og perspektiv, at jeg har været væk fra Danmark i så mange år. Det gælder både de undervisere, jeg kom i kontakt med på min uddannelse, det meget store og alsidige udbud af forestillinger, der var i Amsterdam, og de meget forskellige arbejdsforhold og produktionsformer, jeg stiftede bekendtskab med samt mange flere forhold. Selvom jeg henimod slutningen af min uddannelse begyndte at forholde mig meget kritisk både til den og til den moderne dans, og nu ikke længere rigtig arbejder indenfor den, har uddannelsen givet mig en rigtig god teknisk basis og en dannelse, som jeg har nydt godt af lige siden.

Hvis du skulle begynde forfra med den viden du har i dag – hvad ville du så have gjort anderledes?

Jeg ville ikke have gjort noget som helst anderledes. Jeg var meget glad for min uddannelse, selv om der naturligvis også var minusser ved den. Skulle jeg videreuddanne mig idag, ville jeg vælge en uddannelse med fokus på komposition og koreografi samt med en stor vægt på kritiske og analytiske fag.



Lulu. Foto: Jan Jul

Lige siden de små klasser har jeg elsket at optræde. Jeg tror, den første bevidste tanke om at ville være skuespiller kom, da jeg blev teenager. De næste 7 år søgte jeg forskellige veje for at lave teater. Bla Teaterbutikken på Vesterbro og k.u.b.a Den rytmiske daghøjskole, hvor jeg lavede fysisk teater et år.

Jeg havde dog på intet tidspunkt været i tvivl om, at målet var at blive optaget på én af de tre statslige skoler. Det bundede nok i en blanding af stædig blindhed, frygt for og uvidenhed om andre uddannelser og dovenskab, men måske også fordi jeg mente, at det var den uddannelse, der passede bedst til mig. Det tog mig 4 år at komme ind. I dag er jeg vældig tilfreds med den "modningstid", da jeg sagtens kan se nødvendigheden af den, men på daværende tidspunkt var det en lang, sej og ufrivillig kamp. Denne kamp gjorde målet til det uopnåelige, utopien, drømmen.

Da jeg endelig kom ind, var uddannelsen så hård og med så meget fart over feltet, at jeg først efter næsten 2 år som færdiguddannet blev klar over, at drømmen var opnået. Nu er jeg så i gang med at finde ud af, hvad min drøm/ambition/lyst er som uddannet.

Det bedste ved uddannelsen er måske, at jeg er spidskompetence-trænet i at samarbejde på flere niveauer på samme tid. Jeg har fået utrolig mange værktøjer, som kan bruges i mange forskellige sammenhænge. Jeg kan arbejde med meget forskellige foki, med mennesker, med kommunikation, kreativitet, osv. Ud over selvfølgelig at kunne integrere flere kompetencer

(stemme, krop, kreativitet mm) i et udtryk. Det har også været en gave at lære andre mennesker at kende i nogle enormt intense øjeblikke. For mig har uddannelsen lagt grundstenene til en livslang bevidsthedsudvidelse.

Muligvis er det største problem ved den traditionelle statsstøttede uddannelse i mine øjne, at vi "kun" bliver uddannet til at bruge vores uddannelse i "ren form". Altså udøve eller skabe. Virkeligheden er dog, at der er så stor arbejdsløshed, at de fleste på et eller flere tidspunkter er nødt til at finde ud af, hvordan man kan bruge sin uddannelse til andet. Fx undervisning, kommunikation osv. Og ikke mindst hvordan man kan samarbejde med andre fag. Jeg ville se det som en fordel, hvis uddannelsen især på 3. og 4. året lagde vægt på hvordan fremtiden i virkeligheden ser ud. Jeg ved fra mig selv og mange andre, at chokket over at blive lukket ud af den trygge "osteklokke" er stort. Det kunne måske gøres mindre, hvis der blev sat fokus på virkelighedens perspektiver og alternative jobmuligheder, kompetenceafklaring, samarbejds muligheder mm. En mulighed kunne også være, at uddannelsen blev til en reel bachelor (dog 4-årig) og at det var nemmere (og med flere muligheder end der er i dag), at tage en master indenfor noget andet, der kunne styrke ens jobmuligheder, ud fra de kompetencer og interesser man nu har.

Hvis jeg ikke havde fået den uddannelse, ved jeg faktisk ikke om jeg lavede teater i dag. Så den har bestemt haft en effekt. Den har også en eller anden form for "blåstempling" i fht at få job i det etablerede miljø. Jeg vil tro, at de jobtilbud jeg fik lige efter skolen var på baggrund af, at branchen havde mulighed for at se os på uddannelsen.

Hvis jeg skulle starte forfra med den viden jeg har i dag, ville jeg forhåbentlig undervejs i uddannelsen have brugt noget tid på at finde ud af, hvorfor det er så vigtigt for mig at spille skuespil. Og tænke over hvad jeg vil med denne uddannelse? Jeg ville måske endda have haft tid til at spekulere på, hvad der ellers interesserer mig indenfor faget og prøve at få styrket mine kompetencer i den retning. Men måske sker tingene i det tempo de skal, måske tænker man først over det, når man er klar.

TALI RÁZGA | www.TaliRazga.dk

f. 1975 | Bosat i København | Koreograf og danser

Fra 2005 egne forestillinger for børn og unge, turné i ind- og udland | Koreograf og danser for Uppercut Danseteater | 2005 modtager af Dansk Skuespillerforbunds koreograflegat

Fra 2007 bestyrelsesmedlem, De Frie Koreografer

Uddannet på | University of Surrey, Guilford, England, 1996 – 97, første år af BA | 1997 – 2001 Fonty's Dansacademie, Tilburg, Holland | 21 år i 1996



Foto: Charlotte Hammer

Hvordan fandt du ud af at du ville være scenekunstner?

Tja... det har jeg vist altid vidst, men modet og viljen til at gå efter det kom af et halvt års ophold på Oure idrætsskole's danselinie i 1995

Hvordan kom du til den uddannelse, du valgte?

Vi var en del fra den årgang på Oure, som gik videre til andre uddannelser. Det var pga af en lærer på Oure, at jeg endte i England. Var ikke så glad for det, så da jeg hos en veninde fra Oure (som var havnet på en uddannelse i Leeds, UK, som hun heller ikke var tilfreds med) fandt en brochure fra en

skole i Holland med en linie, som lød perfekt for mig, tog vi af sted sammen til auditions (til hver vores linie).

Hvad var det bedste ved din uddannelse?

Muligheden for faglig fordybelse og dygtiggørelse.

Hvad var det største problem ved din uddannelse?

At jeg ikke havde så meget professionelt netværk i DK og ikke har fået anledning til at præsentere mig selv som scenekunstner i skoleforestillinger for potentielle arbejdsgivere i DK. Jeg kan stadig se en tydelig forskel på mit netværk og det som elever uddannet fra Skolen for Moderne Dans har.

Hvad betyder dit uddannelsesforløb for det sted du er og det, du beskæftiger dig med i dag?

Det har betydet, at jeg har været nødt til selv at skabe mit arbejde ved at starte mine egne projekter. Jeg er glad for der, hvor jeg er i dag, men jeg ville da ønske at jeg havde et større personligt netværk.

Hvis du skulle begynde forfra med den viden du har i dag – hvad ville du have så gjort anderledes?

Jeg var i praktik på Skolen for Moderne Dans i en måned på mit tredje år – det var et rigtigt godt netværkstræk (som jeg ikke var bevidst om på det tidspunkt). Jeg ville nok have forlænget det ophold i dag, hvis jeg kunne. Men ellers er jeg rigtig godt tilfreds med min uddannelse.

CECILIE ULLERUP SCHMIDT

f. 1982 i Rusland | Iscenesætter, performer | cecilieschmidt@hotmail.com

Iscenesættelse/tekst, NYAVENY_, Entré Scenen, Plateaux Festival (DE), 2009-10 | Souveraines, Chuck Morris (duo m. Lucie Tuma (CH)), Freischwimmerfestival Warehouse 9 og Entré Scenen, 2011

Uddannelse | 2002-2009 BA i Litteraturvidenskab & cand.mag i Moderne Kultur, Institut for Kunst og Kulturvidenskab, Københavns Universitet | www.ikk.ku.dk | 2007-2008 Gæstestuderende ved Institut für Angewandte Theaterwissenschaft, Giessen, Tyskland | www.uni-giessen.de/theater

Påbegyndt uddannelse som 20årig (København) / 25årig (Giessen)



souveraines. Foto: Caroline Palla

Isolation og ignorans

Min uddannelse er i grunden stykket sammen af fire elementer: studier ved Litteraturvidenskab & Moderne Kultur på Københavns Universitet 2002-2009, "mesterlære" i form af 6 forskellige opgaver som instruktørassistent, "sandkasse-eksperimenter" med performancekollektivet Xofia i Vildskudsmiljøet 2003-2007 og ikke mindst et års gæstestudier ved Institut für Angewandte Theaterwissenschaft 2007-2008 (ATW). Min uddannelse er præget af splittelse: Et ben i den teoretiske og et ben i den praktiske lejr. I Danmark er jeg oftest blevet bedt om at vælge side: Dedikere mig til akademias hjernegymnastik eller til kunstens følelsesunivers. Æstetiske eksperimenter har ikke noget hjemsted i Danmark og splittelse er et problem for identiteten som scenekunstner (ér du så instruktør eller skuespiller? kurator eller dramatiker?) – indtil jeg kom til Giessen i Tyskland, hvor problemer, splittelse og utilpassethed var den produktive kerne i uddannelsen. I en tysk provinsby blev en minoritær identitet

bekræftet: Splittelsen som fælles karaktertræk. Sådan fik jeg lov til at høre til i en lejr for æstetisk skizofrene. Nedenfor en rapport fra mit ophold:

"Oktober 2008. Om natten flytter vi ind i prøvesalen, fylder den med lys, gangrene, Roland Barthes og tre candyflossmaskiner. I weekenderne sidder vi koncentreret foran computeren i lydstudiet og redigerer et hav af stemmer. Institut for Anvendt Teatervidenskab i den tyske provinsby Giessen er et beboeligt laboratorium for initiativrige og selvorganiserende studerende, der arbejder i konfliktområdet mellem akademisk teori og kunstnerisk praksis. Da ATW for 25 år siden blev initieret af polsk-amerikaneren Andrzej Wirth, var det med motivationen "Theater als Ort des Denkens" – teater som tænkningens rum, fordi praksis skaber filosofi og omvendt: fordi teori inspirerer og forandrer kunstnerisk skabelse. I dag ledes studiet af instruktør og komponist Heiner Goebbels, der selv underviser i den anvendte videnskab, men også inviterer to praktiske gæsteundervisere hvert semester. Marina Abramovic, Jérôme Bel, Michel Laub og René Pollesch har været på besøg. Lige nu bevæger koreografduoen deufert+plischke de studerende, mens scenografen Thomas Dreissigacker opfordrer til rumlig oversættelse af fænomenet "at vente".

I næste semester kommer Rimini Protokolls Daniel Wetzel og den konsekvent minimalistiske instruktør Laurent Chétouane. Skolen har skabt sig et ry som de frie grupperes fødegang. ATW er altså ikke en instruktøruddannelse, men et arnested for scenekunstens intensive mutation gennem kollektiv skabelse og revision af ethvert scenisk udtryk.

Den teoretiske undervisning her i Giessen strækker sig fra traditionelle

historisk-analytiske fag, over medieformer, genderteori, humor efter Auschwitz, nærlæsninger af Walter Benjamin, til iscenesættelse efter Brecht i film, billedkunst og postdramatiske tekster. Udover de teatervidenskabeligt relaterede emner, er det en del af uddannelsen at besøge andre institutter. De praktiske kurser dækker foruden seminarerne med gæstende kunstnere både lyd- og filmredigering, sceneteknik og fysisk træning/ stemmetræning.

Men trods alle tilbuddene er ATW mest af alt en legeplads for de knap 70 studerende, der bruger al deres tid i det perfekt udstyrede, isolerede arbejdsresidens. De studerende har egne nøgler, og der er ikke andet at lave i provinsen end at diskutere og afprøve. Med selvorganiserede ugentlige filmcafeer, performanceudkast og kritikaloner i prøvesalen, plus de mange identitetsspørgsmål, fejder og fælles udviklingsprocesser har ATW en højskole-lignende intensitet. Selvom studiet har en 25-årig erfaringshorisont, har det stadig ikke fundet sig en oversættelig og entydig identitet. Der bliver ved med at være stridigheder om, hvad anvendthed går ud på: skal man konkret italesætte teori på gulvet, lade det være baggrundsinspiration for iscenesættelse og leg med præsens på scenen eller sparring for samtidstilgange til en forstokket, gammel kunstart?

Den konstante problematisering af både kunstnerisk liv og udtryk, studiegang og videnskab, som finder sted i Giessen, skaber både associationsrig scenevildskab, konsekvente koncepter og skarpe udsagn. Men indimellem er folk efter min mening lidt for gode til at være kritiske og passe på sig selv – og derfor bange for at afprøve noget scenisk af skræk for en hardcore kritiksnak, hvor ord som "naiv" eller "affirmativ" eller sågar "traditionel" kan forekomme

som hårde piskeslag. Til gengæld har jeg kun hørt sætningen "Hvad er min motivation for at gå hen til vinduet?" én gang – og det med min egen stemme. Det var, da jeg med islændingen Fridgeir forberedte vores nordiske bidrag til juleperformancen, hvor vi var blevet enige om, at det mest perverse, man kan vise på ATW, er opgørsscenen fra Ibsens "Et Dukkehjem" spillet naturalistisk."

Det væsentligste ved mit ophold i Giessen er bekræftelsen af, at det er i orden og tilmed frugtbart at skabe scenekunst ud fra utraditionelle præmisser. Ikke håndværket, men derimod problemet - politisk, teoretisk, æstetisk eller teknisk - står i centrum. Isolation og ignorans skaber frirum – og kan selvfølgelig også blive indforstået og incestuøst i længden. I dag spørger jeg mig selv, om jeg ville have henlagt hele mit studium til Giessen, hvis jeg i 2002 havde kendt institutionen. Svaret er af mange grunde nej. Hvis jeg havde studeret i Giessen i 5-7 år, havde jeg sikkert været sekterisk idag og ikke længere interesseret i mødet mellem de tyske konfronterende og de danske introverte kvaliteter. Min motivation for at skabe konceptbaseret scenekunst er ikke sprunget ud af teatret som kunstart, men af teoretiske og politiske problemstillinger. Min analytiske kraft har jeg lært på universitetet i København, hvor mit studium intet havde at gøre med teater – den teoretiske "ignorans" kunne jeg næppe have fået serveret i Giessen. Og min vrede over eksklusion, imperialisme og nationalisme, som præger mine kunstneriske arbejder idag, stammer fra en dansk kontekst. Når jeg idag, Bosat i Berlin, skaber performances, er formsproget måske "giessensk" – det har med tilliden til medieeksperimenter, altid fremmede arbejdskonstellationer og fraværet af tradition at gøre – men frustrationen er hentet i og rettet mod Danmark.

CHRISTIAN SCHRØDER | www.madambach.dk

f. 1971 | Bosat i Aarhus | Skuespiller og kunstnerisk leder af Teaterværkstedet Madam Bach

“En mærkelig have” (3-8 år) | “Regn” (0-6 år), (med Gertrud Exner og Claus Carlsen, instruktion Catherine Sombsthay) | “Vores Afrika” (undervisningsforløb)

“Fritz Neumann” | “Nissetimen”

Uddannet på Michael Chekhov Studio, Vestergade 41-43, 8000 Århus C | Uddannelsen er nu lukket (1999) | Leder: Per Brahe | Periode: August 1992-juni 1995

Alder: 21-24 år



En mærkelig have. På billedet: Pernille Bach og Christian Schrøder. Foto: Andre Andersen

Jeg rejste rundt i Brasilien i 1990-1991 og skulle hjem til Danmark for enten at blive meteorolog eller korrespondent i spansk, men rendte ind i en bekendt, der havde gået et år på Michael Chekhov Studio. Han overtalte mig til at komme til optagelsesprøve. Det vendte mit verdensbillede 180 grader og jeg kom ind, flyttede til Århus og har været herovre lige siden (var vist skabsjyde inderst inde).

Det blev til tre intense og meget lærerige år i Vestergade 41-43, i nogle skønne lokaler (et gammelt hotel med parketgulve og højt til loftet). Det kan naturligvis være svært at uddrage, hvad jeg lærte på de tre år, men når jeg husker tilbage,

var det en periode, hvor der blev eksperimenteret med en masse spændende øvelser og produktioner. Vi havde en klar fornemmelse af, at det vi rendte rundt og lavede var anderledes end det de etablerede skoler lavede (med den smule mindreværd det også medførte). Ikke desto mindre var det rigtig dejligt at få lov til at samarbejde med Århus Teaters elevskole og Nordisk Teaterskole i nogle enkelte projekter, så man ikke byggede et fjendebillede op om de etablerede institutioner.

På vores hold var vi omkring 14-16 elever og vi arbejdede meget på tværs af de forskellige årgange. Holdet før os (1. Årgang) blev opløst, inden de fuldførte uddannelsen, så vi var det første hold, der blev færdiguddannet i 1995. Afslutningsceremonien blev holdt i Den Gamle Have, hvor vi også havde spillet "Scapins rævestreger" af Molière. Skolen var en del af et internationalt netværk, der alle arbejdede med Chekovs øvelser og teknikker, og det var fantastisk som så ung at møde folk fra det meste af verden i workshops i Moskva og London i hhv. 1993 og 1994.

Som alle uddannelsesforløb opstod der også grupperinger, bøvl og kaos, men vi undgik det værste ved at fokusere på uddannelsen og ikke gå alt for dybt ind i konflikterne. Det gjorde, at vi blev nogle af de få, som faktisk fik en rigtig god uddannelse, som jeg er stolt af at have taget.

Pernille Bach blev uddannet på samme årgang som mig, og vi dannede Teaterværkstedet Madam Bach sammen med 3 andre fra teaterskolen lige efter uddannelsen sluttede i 1995 og havde den første officielle premiere 27. september 1996 med "Hallo Gud!".

I sommeren 2000 tog vi til Sibirien for at deltage i en workshop med Chekhov

folk og mesterlærere fra hele verden og her mødte vi Per Brahe igen.

I 2002 tog vi til New York og producerede monologen "Jeg skriver kun mesterværker" med Per Brahe som instruktør. De 7 uger på Raw Space Studio på 42 nd. Street tæt ved Time Square var en milepæl i Madam Bach-teatrets historie. Vi havde taget et valg om at vi ville leve af det her og så er New York jo det rette sted at blive bekræftet fremfor en lille landsby syd for Århus, hvor kunst er noget man går forbi nede i Kvikly. Nu var vi kun to tilbage til at tage beslutningerne og herfra er det kørt lige siden. Vi havde premiere i New York 19. marts 2002, stort! Vi har siden arbejdet med Per Brahe i New York i 2004, hvor vi skrev på manuskriptet til "Fritz Neumann", et teatereksperiment om ondskab og mobning som vi producerede på Bali på det smukke Bali Purnati Art Center. www.balipurnati.com

I løbet af de seneste fem år har vi afholdt maskeworkshops med Per i København og på Samsø med deltagere fra Sverige, Norge, USA, Grækenland og Danmark.

Det bedste ved uddannelsen på Michael Chekov Studio var, at man i tre år kunne fordybe sig i arbejdet med kreativitet, fantasi, psykologisk gestus, og det, at man skulle tjene penge ved siden af for at kunne betale for næste semester og dermed måtte kæmpe for sin uddannelse. Det er nok grunden til at vi dannede vores eget teater og stadig nyder selvstændigheden.

I de seneste mange år har vi i Teaterværkstedet Madam Bach arbejdet med teater for de mindste med fokus på det nærværende møde og en udforskning af lyd, musik, ord og bevægelser.

Præsentation

Teaterværkstedet Madam Bach er et professionelt turnerende børneteater der producerer teaterforestillinger, projekter og undervisningsforløb for børn.

Vi laver forestillinger i en billedorienteret fortælleform hvor materialevalg og sanselighed får lov til at arbejde side om side med det rå, fysiske teaterarbejde. Vi vil skabe børnekultur af høj kvalitet, hvor teatret giver børnene en oplevelse af hvordan man med enkle virkemidler kan skabe et magisk rum, en illusion og en fortællende rejse som bliver til for øjnene af dem.

Historier skabes her og nu som en sæbeboble, der spænder sig ud og drager børnenes opmærksomhed for derefter at briste og gøre dem våde på næsen. Teatret skal kunne rumme forskellige stilarter, men samle trådene i sin egen ånd. Samtidig har vi den glæde at blive inviteret ud i verden med vores forestillinger og undervisning og finder stor inspiration i at møde andre kulturer. Vi har produceret forestillinger i New York og på Bali, og i 2010 var vi i Shanghai på Expo2010, i Riga for at lave en maskeworkshop, samt været på turné i Canada, Irland og Frankrig.

Teaterværkstedet Madam Bach indgår i et samarbejde med det franske teatercompagnie Mediane i Strasbourg, hvor forestillingen "Regn" er videreudviklet i en fransk udgave, "Pluie", som spiller sideløbende med den danske version rundt om i verden.

I 2011 er vi inviteret til Finland og Japan på festivaler.

PETREA SØE

f. 1974 | Bosat i København

Uddannet på | Cantabile2-School of Stage Arts (1999-2001) | Statens Teaterskole, instruktøruddannelsen (2002 – 2006)



Den aller sidste dag, Foto: Mikkel Russel

Hvordan fandt du ud af at du ville være scenekunstner?

og hvordan kom du til den uddannelse, du valgte?

Hmmm... det er svært at svare på. Det kom meget pludseligt, for jeg ville egentlig gerne være musiker/sanger. Men så var der tilfældigvis ikke plads på et sanghold som jeg gerne ville gå på, men plads på et performance teater hold.

Og så kom jeg tilfældigvis i forbindelse med Cantabile2 og deres kunst og skabelsesform, som jeg blev meget opslugt af. Derfor søgte jeg ind på deres uddannelse.

Under min uddannelse på School of Stage Arts (SOSA) fandt jeg ud af at jeg gerne ville være skabende på scenen men også udenfor scenen som instruktør. Jeg arbejdede på mit 3. år på SOSA sammen med instruktører fra Statens Teaterskole og fik derigennem interesse for Instruktøruddannelsen.

Hvad var det bedste ved din uddannelse?

Det bedste ved SOSA var at jeg følte at jeg virkelig blev forstået og udfordret rent kunstnerisk, jeg følte mig på den helt rigtige hylde og det var et meget koncentreret forløb fordi det lå væk fra "alting".

Det bedste ved Instruktøruddannelsen var fagligheden, at niveauet og ambitionerne var meget høje og at vi her blev uddannet til at verbalisere vores kunnen.

Hvad var det største problem ved din uddannelse?

Ved SOSA var det, at vi ikke arbejdede særlig meget med at verbalisere vores metode, redskaber, teknikker. Hvilket betød, at det jeg lærte var svært at holde fast i eller give videre senere hen.

Sjovt nok er det bedste ved instruktøruddannelsen, samtidig det værste. Altså det, at ambitionerne er meget høje, gjorde presset for at nå et godt resultat så stort, at der, efter min mening, ikke blev eksperimenteret og fejlet nok.

Samtidig havde jeg et problem med, at jeg ikke følte at jeg kunne eksperimenterer nok med mødet mellem det fysisk/visuelle og teksten.

Hvad betyder dit uddannelsesforløb for det sted du er og det, du beskæftiger dig med i dag?

Det betyder at jeg kan arbejde med teater på en meget privilegeret måde. Jeg kan skabe en form for kunst som jeg drømmer om og som ligger mig meget på sinde.

Det betyder selvfølgelig også at jeg har fået en anerkendelse, som nok ville have taget mig længere tid at få uden mine uddannelser.

Hvis du skulle begynde forfra med den viden du har i dag – hvad ville du så have gjort anderledes?

Det er svært at svare på, men jeg skal selvfølgelig prøve:

Jeg tror at jeg ville have brugt lidt flere kræfter på at tænke over hvad det vil sige at være teaterinstruktør, før jeg valgte det. Her mener jeg i forhold til ledelse og ansvar. Det kom lidt som et chok for mig hvor meget arbejde, der ligger i forbindelse med det ledelsesmæssige. Der ligger et stort ansvar i det at være instruktør. Det har taget mig noget tid at komme overens med, altså ikke at være bange for det ansvar. Jeg har oplevet, at min instruktøruddannelse har gjort, at jeg nu betragtes som instruktør og ofte kun det. Det ville jeg gerne have undgået. Jeg er instruktør, men i den grad også skuespiller og performer og ... og ... og ... og.

I det hele taget synes jeg at have problemer med at være defineret, men det er jo kun mig selv, der kan ruske op i det.

INGE AGNETE TARPGAARD | www.ingeagnete.dk

f.1977 | Bosat i København, DK | Performance-dramaturg og performer

Soloperformance: "The Universal Position": , bl.a. Junge Hunde 2008/2009 | Koncept & guide: "Walking workshop": En del af udstillingen "7 Artists/7 Days/7 Events", galleri Koh-i-noor, maj 2010

Uddannet på | Dartington College of Arts, Totnes, UK, (det fysiske college er lukket og indgår fra sommeren 2010 under University College Falmouth, www.falmouth.ac.uk) | MA Devised Theatre 2003-2005, 26-28 år gammel | Tog uddannelsen som udveksling fra kandidatuddannelsen på dramaturgi, Aarhus Universitet, gældende ¾ af en dansk kandidatuddannelse



The universal position. Collage: Inge Agnete Tarpgaard

Hvordan fandt du ud af at du ville være scenekunstner?

At jeg ville være scenekunstner er ikke et bevidst valg, jeg har taget på noget bestemt tidspunkt. Jeg søgte mod en praktisk erfaring, en "på gulvet"-viden, i højere grad end hvad jeg kunne få på Dramaturgi, Aarhus Universitet.

Samtidig søgte jeg viden indenfor nutidig praksis og teori både nationalt og internationalt. Min oplevelse fra undervisningen på min bachelorgrad var at undervisningen stoppede ved Samuel Beckett ca. 1960. Og så sad jeg der og tænkte, jamen hvad er der sket de sidste 40 år indenfor scenekunst, dans, teater, performance?

Hvordan kom du til den uddannelse, du valgte?

En lille del af undervisningen på dramaturgi berørte skabelsesformen "devising", som jeg fandt interessant (opstået i engelsk community theatre i 1960erne og brugt vidt og bredt i skabelsesprocesser indenfor dans og tværkunstneriske produktioner) og vi fik at vide af underviseren, at devising blev undervist på Dartington College of Arts som et helt linjefag, både på BA og MA-niveau.

Dramaturgi-studiet i Århus havde desuden en udvekslingsaftale med Dartington College of Arts. Økonomisk betød det, at jeg kunne få SU med fra Danmark, og også at jeg kunne få overført mine eksaminer fra det engelske universitet til det danske universitet, og det talte så som en del af min danske kandidatgrad.

Hvad var det bedste ved din uddannelse?

Det var et led i undervisningen at begynde at se sig selv som kunstner/skabende, og det var forfriskende at skulle lave undersøgelser og løse opgaver praktisk. Det gode var:

- at blive talt til som et skabende menneske, og bedt om for eksempel at løse opgaver som: "hvad brænder du for" og "hvilke tematikker bliver ved med at komme tilbage til dig".
- at få indsigt i internationale nutidige performance- og scenekunstpraksisser og teorier, primært indenfor de seneste 40 år.
- at opleve kombinationen af og sammenhængen imellem praksis og teori, f.eks. både at lave en teoretisk og praktisk undersøgelse af forskellige grader af "pretense" – hvordan refereres der til det i den kritiske teori og hvordan kan det se ud når en performer undersøger det scenisk, hvordan er man meget og lidt "i rolle".

- at der blev opfordret til samarbejde/interesse på tværs af kunstarterne, så dans, musik og fine arts kunne inspirere devising-produktioner. Og at finde ud af, at strømningerne gennem tiden er fælles for disse forskellige kunstarter.

- at der var så meget fokus på dokumentation af ens (flygtige) scenekunstneriske arbejde, hvilket var vigtigt at lære for at kunne henvende sig til verden udenfor i forhold til salg af forestilling, søgning af residency o. lign.

- og at man selv kunne bestemme hvilken vægtning henholdsvis praksis (en performance/forestilling) /teori (en skreven opgave) skulle have, for eksempel 40/60, 50/50 eller 60/40, i vurderingen af ens karakterer.

- at der var fokus på processen og dets betydning for det endelige produkt.

Hvad var det største problem ved din uddannelse?

Det ved jeg ikke, jeg kan ikke umiddelbart komme i tanke om et problem ved uddannelsen.

Hvad betyder dit uddannelsesforløb for det sted du er og det, du beskæftiger dig med i dag?

Uddannelsesforløbet har betydet, at jeg begyndte at se mig selv som skabende menneske. Det har givet mig en dimension mere at spille med, så jeg kan skabe performances og koncepter, men også i arbejdet som dramaturg, underviser og projektkoordinator har det givet mig øget selvtillid, at jeg selv har smagt på den skabende "på gulvet"-del af en proces.

Og det har betydet, at jeg kommer med en indstilling til et hvilket som helst projekt/job om, at vi alle er skabende mennesker, om end det skal fremelskes

hos nogle, inden de selv tør udforske den del af sig selv. Jeg mener, det er befordrende for alle kunstneriske processer, at kunstneriske udvekslinger, erfaringer og meninger går på tværs af hierarki og stillingsbetegnelser.

Hvis du skulle begynde forfra med den viden du har i dag – hvad ville du så have gjort anderledes?

Jeg ville faktisk ikke lave noget om! Jeg er glad for den ballast, jeg synes, jeg har fået med en BA i dramaturgi fra et dansk universitet og så denne MA fra udlandet.

TINA TARPGAARD

f. 1972 | Bosat i København | Koreograf | www.recoil-performance.org etableret i 2003

Seneste værker: | 2008, Body Navigation, turne i 2009/2010/2011 | 2009, FROST, reumertvindende forestilling skabt til Dansk Danseteater | 2010, "Fuck you, Buddy", turne 2010/2011

Uddannet på | Ballet Rambert School, London, England (1995-97), | www.rambertschool.org.uk | Rudra Bejart, Lausanne, Schweiz, (1997-98) | www.bejart-rudra.ch | 22-26 år gammel



Frost, producent Dansk Danseteater, foto: Dansk Danseteater

Hvordan fandt du ud af at du ville være scenekunstner?

Jeg optrådte som 21 årig i en danseforestilling i København. Inden da havde jeg meget lidt kendskab til scenekunst generelt. Kom fra en baggrund i gymnastik og folkelig idræt. Men det var fascinationen af dansen og det fysiske udtryk der tiltrak mig.

Hvordan kom du til den uddannelse, du valgte?

Jeg så en forestilling på det kongelige teater af Ballet Rambert. Forelskede mig meget i den og kontaktede efterfølgende deres skole i England. Meget

mod min forventning blev jeg optaget på skolen og valgte at tage afsted. Senere skiftede jeg til Rudra Bejart. Igen med det udgangspunkt, at jeg på det tidspunkt var meget fascineret af den meget konventionelle danseteknik, og Rudra Bejart var på det tidspunkt det, jeg så som det mest udfordrende.

Hvad var det bedste ved din uddannelse?

Vi havde en meget dygtig lærerstab og for en sen starter var der en tilfredsstillelse i at blive udfordret rent danse-teknisk. Der blev stillet meget store krav og samtidig var der meget luksuriøse faciliteter i form af studier og scenerum.

Hvad var det største problem ved din uddannelse?

Rudra Bejart og Ballet Rambert er begge supertraditionelle skoler, der lærer sig kraftigt op ad ballettraditionen. Både hvad angår selve træningsformen, men også i deres syn på hvad en danser er. Dvs. en meget skarp opdeling mellem at være en skabende eller en udøvende kunstner. Så undervisningen begrænsede sig til at handle om at dygtiggøre sig inden for en helt bestemt form for dans. Samtidig lukkede begge skoler sig om sig selv. Der fandtes ikke praktikperioder eller anden kontakt til den meget mere aktuelle og nyskabende dans og da slet ikke den mere brede opfattelse af scenekunst.

Hvad betyder dit uddannelsesforløb for det sted du er og det, du beskæftiger dig med i dag?

I første omgang gjorde min uddannelse, at jeg som danser passede godt ind i de ret traditionelle og større kompagnier. Det gav mig ganske enkelt arbejde.

Siden har jeg egentlig mest opfattet min uddannelsesgrund som en hæmsko for min udvikling som scenekunstner. Der har langt fra været nok kontakt eller undervisning i uddannelsesforløbet til at møde den del af scenekunsten, som jeg i dag finder spændende.

Hvis du skulle begynde forfra med den viden du har i dag – hvad ville du så have gjort anderledes?

Jeg ville helt klart have valgt en meget anderledes skole. Jeg ville vælge en uddannelse, som fordrer nytænkning, som er i kontakt med det professionelle miljø omkring skolen og som prioriterer kontakten til alle leddene i det at skabe scenekunst. Både kunstnerisk og organisatorisk.



Skyggen af tid. Foto: Bp Amstrup.

Jeg har altid, også i min barndom, været optaget af og fascineret af teater, men egentlig aldrig taget en beslutning om, at jeg ville være scenekunstner. Det kom lidt af sig selv henad vejen. Det var en proces, hvor jeg fulgte min nysgerrighed og lyst.

[Dette lod sig kun gøre fordi jeg heldigvis tilhører den generation, der var ung i 90-erne og derfor havde mulighed for at føle mig frem gennem 2-3 af det man nu om stunder kalder fjumreår - samt mulighed for at kunne uddanne mig og opbygge Carte Blanche på 2/3 bistandshjælp og dagpenge, uden at blive tvunget ud i meningsløst arbejde, som ville have forhindret, at jeg kunne etablere et teater, der nu har 4 fastansatte og i gennemsnit 30 freelanceansatte om året ... end of statement]

I forbindelse med et højskoleophold (hvor jeg var ved at uddanne mig til dramapædagog) deltog jeg i en workshop med Malco Oliveros, som var mesterlærer på Nordisk Teaterskole. Jeg så en forestilling med hans elever. Det var en stor aha-oplevelse. Jeg søgte ind og blev optaget på skolen. Men først var jeg et smut på 1½ år omkring dramaturgi. Det ville jeg ikke have undværet, selvom det her blev helt klart, at jeg ikke ville gå den akademiske vej.

[Selv om det jeg fik med fra dramaturgi (teori og analyse) har været et uundværligt værktøj i mit arbejde som scenekunstner, fremstår jeg i en statistisk virkelighed som en af dem, der aldrig har færdiggjort en universitetsuddannelse og dermed har fjumret og spildt samfundets penge ... end of statement]

I forhold til hvad der var godt og dårligt ved uddannelsen på Nordisk Teaterskole vil jeg nævne 2 ting, som for mig var de største kvaliteter, men på samme tid også var nogle af skolens begrænsninger som uddannelsesinstitution.

For det første, at hver årgang fulgte én mesterlærer, som selv var udøvende scenekunstner. Og at skolen derfor, trods det at den havde en kunstnerisk retning og stil, konstant kunne være i kontakt med og være med til at skabe den scenekunst, der var i udvikling ... lige nu. Det gjorde, at vi som elever (sammen med mesterlæreren) var med til at skabe ny scenekunst, i stedet for at blive oplært i en tradition der – engang – var nyskabende. Selvfølgelig stående på skuldrene af en lang tradition, der bygger på Grotowski og Odinteatrets arbejde, men samtidigt ret fri af denne traditions dogmer og regler.

Jeg oplevede det at blive uddannet under en mesterlærer som en lang undersøgelse og forfinelse af de samme principper (i vores tilfælde: rytme, musikalitet og arbejdet med lys, lyd, objekter, performer, rum som ligeværdige sceniske elementer) i stedet for at lære forskellige "discipliner" og "udtryk".

Mit held var, at jeg havde set og oplevet Malcos arbejde, inden jeg blev optaget, og at det præcist var ham, jeg gerne ville have som mesterlærer. Men de fleste elever søgte jo ind på baggrund af skolens generelle omdømme eller pga. arbejde, de havde set en anden mesterlærer/årgang arbejde med. Det gjorde, at der på alle årgange var elever, som følte sig på det forkerte hold. Og selvom vi havde mange – og meget forskellige – gæstelærere, var man stadig dårligt stillet, hvis man ikke "tændte" på sin egen mesterlæres metode: I det tilfælde er 3 år lang tid! Nogle skiftede hold og andre stoppede på denne baggrund.

Den anden ting jeg vil nævne er økonomien. Min årgang var (som sagt) meget heldig, fordi de fleste af os fik mulighed for at modtage bistandshjælp, mens vi gik på skolen. Det skyldtes at skolen lå i forhandlinger om en evt. SU-berettigelse, og vi derfor blev placeret i en slags standby position i forhold til systemet. Vi skulle stadig betale for selve uddannelsen – ca. 25.000 kr/ året (tror jeg?) Men det var trods alt meget mere overkommeligt end hvis man også skulle finde penge til at leve for i 3 år.

Det at skolens økonomi var meget skrabet gjorde at vi bogstaveligt talt måtte lave alting selv: Lys, lyd, kostumer, scenografi, objekter - og ofte for ingen eller

meget få penge. Og det er selvfølgelig MEGET begrænsende i forhold til, hvad og hvilke udtryk det så er muligt at skabe.

Men det gjorde, at da jeg var færdiguddannet og efter nogle år stod og gerne ville lave min egen forestilling, var jeg ret uafhængig både af økonomi og produktionsapparat. Det, jeg havde lyst til at lave, var noget jeg kunne skabe selv, for det var jeg – af nød – uddannet til.

Det blev til "var Der engang" som jeg turnerede med internationalt i 4-5 år og som blev starten på Carte Blanche.

[Dermed ikke sagt, at det var fedt ikke at kunne betale hverken sig selv eller andre løn! Og det kunne som sagt også kun lade sig gøre fordi mit arbejde dengang – som så mange andres – i realiteten blev skabt og finansieret på dagpenge, som man ikke må undervurdere som en dengang endog meget væsentlig – skjult – kulturstøtte.

Men det var godt at have evnen til at kunne starte fra 0, fordi jeg var "uddannet" til det – end of statement]

Mit uddannelsesforløb på Nordisk Teaterskole med Malco Olivero som mesterlærer har betydet alt for, hvad jeg laver, og hvor jeg er i dag som scenekunstner. De ting, jeg trækker på, stammer enten fra hans tilgang til arbejdet eller fra Teatro de los sentidos som vi – (via Malco) som elever på skolen – kom til at arbejde med (og som jeg siden turnerede med i et par år).

METTE AAKJÆR | www.wunderland.dk

f. 1973 | Bosat i Århus | Kunstnerisk leder, medskabende kunstner og performer

"Sommerfugle Effekter" (Wunderland 2009) | "The Invisible Reality Show" (UDflugt Network 2004-2006) Kunstnerisk leder sammen med Vera Maeder og Jacob Sennek, medskabende kunstner og performer



Sommerfugle effekter. Foto: Michael Dinesen

Steiner-skolens sal. Jeg er 17 år. Lys der løber igennem både mig og scenen foran mig. Det er ikke noget særligt i sig selv. Jeg har set og spillet masser af forestillinger her på skolen. Men der er to kroppe på scenen. Der er mange meter imellem dem. Alligevel bevæger de sig sammen, som forbundne!

Det øjeblik vidste jeg, at jeg skulle lave fysisk teater. Det var ikke noget jeg havde nogen særligt viden om, men det var det, jeg skulle. Jeg havde haft en drama- og poesilærer, hvis undervisning havde åbnet døren til en verden af inspiration. Jeg ville ikke teoretisere over verden, men praktisere. Kroppen og sanserne, bevidsthedens frie flow hev i mig.

Butoh ved Jens Peter Lyngdrup Madsen (nu J.P. de la Fuente)

Jeg flyttede fra Århus til København. Jeg ville lave fysisk teater, men med hvem og hvor? Jeg gik bogstaveligt talt ind i et skilt om opstart på en Butoh-uddannelse. Min tyske kæreste havde vist mig billeder af denne moderne japanske danseform og jeg var dybt fascineret. Jeg startede med det samme. Uddannelsen bestod af en daglig basis kropstræning kaldet MB (Muscles ad Bones/mind and body). En fysisk krævende træning, der styrker koordination, smidighed, balance, kondition, kropsbevidsthed/isolering af bevægelser og koncentration. (Træningen bruges nu på Århus Teaterskole, af Kitt Johnson og mange andre scenekunstnere).

En væsentlig del af uddannelsen var en intensiv træning i bevægelsesimprovisation, solo og i grupper. Desuden undervisning i øvelser til træning af sensitivitet, kropsbevidsthed og kreativitet.

Udbytte:

En temmelig stor teknisk kunnen i forhold til bevægelse, kropskontrol, fornemmelse for dynamik og for bevægelse i rum. En enorm kilde til inspiration, som jeg fik adgang til ved at koble krop og bevidsthed. Porten blev åbnet på vid gab til en verden af rigdom og fylde, som om virkeligheden for første gang for alvor afslørede sig. Verden – nu i farver.

- Butoh, Hamborg/Berlin ved Yumiko Yoshioka, Sabine Seume, Mitsutaka Iishi, Susanna Åkerlund (SU-EN) and Alexander Bondarew (Do-Theatre).
- Workshops og deltagelse i produktion som gæstedanser.
- Egen daglig praksis og undervisning.
- Uddybning af teknikkerne fra JP. Generel dygtiggørelse/mestring.

School of Stage Arts

Jeg ledte efter en uddannelse i fysisk teater. Ville gerne udvide min kunnen med andre teknikker, udover dem jeg havde lært at kende indenfor Butoh. Jeg fandt kun én skole i Tyskland, "Etagé" i Berlin, som jeg hørte dårligt om. Det var før internettet havde ret meget at byde på, så det jeg fandt var 2 skoler i London og School of Stage Arts (SOSA) i Danmark. Jeg så Cantabile 2's "Hamlet" på Kronborg og besluttede at søge ind der.

På SOSA modtog vi undervisning af forskellige internationale gæstelærere og af skolens få faste lærere i moduler. Vi havde Roy Hart stemmetræning, moderne dans, akrobatik, Butoh, "Story Telling" efter Dario Fo, Grotowski-inspireret træning og Stanislavskij. Desuden blev vi trænet i Nullo Facchinis arbejdsmetode, hvor skuespilleren selv designer udkastet til hele den visuelle side af en scene: kostumer, scenografi og lys.

Udbytte:

En langt større værktøjskasse af scenekunstneriske teknikker. Mine erfaringer med selv at iscenesætte ting blev skolet og udviklet.

Danseworkshops og privat danseundervisning

Jeg fik uddannelsen på SOSA betalt af "Den fri Ungdomsuddannelse". Derfor kunne jeg højst være der et år. Så jeg tog orlov og tog til København for at dygtiggøre mig indenfor forskellige danseteknikker. Jeg fulgte en daglig træning i moderne dans to timer dagligt med undervisning af bl.a. Bo Madvig, Anne Katrine Kallmoes og Kitt Johnson. Samtidig modtog jeg privat-undervisning af Anne Rolf i moderne dans og Alexanderteknik.

Udbytte:

Udvikling og forfinelse af danseteknik og en endnu bredere erfaring indenfor træning af kroppen.

Prapto

Prapto er en indonesisk danser, der har udviklet sin helt egen tilgang til dans. Jeg deltog i et intensivt forløb på tre mdr. på Java, i Indonesien.

Udbytte:

Større forståelse af forskellige former for tilstedeværelse og nærvær. En ny måde at forholde sig til rum på og bruge dem som inspirationskilde i improvisation.

Center for Kreativitet og Teater

Jeg deltog i et intensivt 6 mdrs. forløb. Undervisningen indeholdt bl.a. teatersport-improvisation, kontaktimprovisation, teknikker til kropsbevidsthed, bevidstheds- og nærværstræning.

Udbytte:

Uddybelse af scenekunstneriske kompetencer og nye metoder til "værktøjskassen". En dybere forståelse af psykologi og energi i scenekunstarbejdet.

Konklusion

Jeg sammensatte den uddannelse, jeg ønskede mig. Jeg ville ikke være skuespiller og heller ikke "almindelig" moderne danser. Det var feltet indenfor fysisk teater og performance, der interesserede mig. Dét, at kunne skabe et værk eller en forestilling fra grunden uden at være bundet af en bestemt form eller udtryksmåde.

At jeg selv sammensatte min uddannelse og ikke havde nogen officiel blåstempling fra en uddannelse gjorde det i starten svært i forhold til fundraising. Efterhånden som jeg kunne dokumentere at have optrådt på anerkendte scener og med velrenommerede personer, løste det sig, men det tog nogle år. Det kunne lade sig gøre at sammensætte en uddannelse på det tidspunkt, fordi der var støttemuligheder som Den Fri Ungdomsuddannelse. Mulighederne nu er få, økonomisk set. Derudover er tre kvalificerede uddannelser indenfor scenekunst i DK pt. lukkede/på stand by: Nordisk Teaterskole, School of Stage Arts og Center for Kreativitet og Teater.

Uddannelsesoversigt:

- Butoh- Jens Peter Lyngdrup Madsen (nu J.P. de la Fuente):
9 mdrs. intensiv træning ('92-'93)
- Butoh ved Yumiko Yoshioka, Sabine Seume, Mitsutaka Iishi, Susanna Åkerlund (SU-EN) and Alexander Bondarew (Do-Theatre):
workshops og deltagelse i produktion som gæstedanser ('93-96)
- Cantabile 2 – School of Stage Arts: 1. År ('96-'97)
- Danseworkshops og privat danseundervisning: ½ år ('97)
- Suprpto Suriardarmo (Prapto): 3 mdrs. intensiv ('97-'98)
- Center for Kreativitet og Teater: 6 mdrs. intensiv ('98)
- Sideløbende læring gennem egne produktioner og deltagelse i andres siden '93.

Scenekunstudannelser i Danmark

Redaktionen

En kort gennemgang af de scenekunstneriske uddannelsers historie i Danmark findes under afsnit 3.3. Her skal vi blot kommentere og begrunde det udvalg af scenekunstudannelser, der er repræsenteret i denne udgivelse.

I udgangspunktet var det vores hensigt at koncentrere undersøgelsen om

”de uddannelser, som ligger uden for de statslige teaterskoler tilbud, og supplere dette fokus med information fra disse uddannelser”

Vi skrev i vores brev til uddannelsesinstitutionerne bl.a.

”Overordnet vil vi belyse uddannelsernes karakteristika, fordele og mangler - gennem beretninger fra tidligere studerende, og gennem besvarelser fra uddannelsernes ledelser.

Vi vil opsummere det bedste vi mener findes - fra de eksisterende skoler i udlandet, som pt. er mest søgt af danske scenekunstnere, såvel som erfaringer fra Odin Teatret, Akademiet For Utæmmet Kreativitet og endelig de nu lukkede uddannelser: Nordisk Teaterskole, School of Stage Arts (Vordingborg), forskolen ”Dukkemagergrunduddannelsen” i Hanstholm, samt andre.”

Fra begyndelsen var det også klart, at vi primært ville beskæftige os med uddannelse til performancekunstner, og ikke med de klassiske uddannelser til opera og ballet, danseuddannelserne generelt eller med teknikeruddannelserne eller dramatikeruddannelserne.

Denne beslutning var nødvendig for at begrænse stofmængden så det kunne stå mål med vore økonomiske og tidsmæssige rammer. Men i forhold til at komme i dybden med beskrivelsen af performancekunstens karakteristika og dermed komme længere med forståelsen af nødvendige elementer for en performanceuddannelse, er beslutningen ikke hensigtsmæssig.

I løbet af undersøgelsen blev det klart, at når Sverre Rødahl med henblik på en mulig overbygningsuddannelse i performancekunst skriver

”Hvilken specifik faglighed disse kunstnere måtte have som basis for denne kompetence, er ikke afgørende – tværtimod er det oplagt at forestille sig en overbygningsuddannelse i performance, bestående af studerende fra alle scenekunstens og de beslægtede kunstarters fagområder, med performance som fælles undersøgelsesområde.” (side 100)

, så nævner han et vigtigt aspekt. Nemlig at performancekunst kan udøves af mennesker med meget forskellig faglig baggrund: teknikere, dramatikerne, dansere, musikere, scenografer, dramaturger, billedkunstnere, osv. Og at denne specifikke og forskelligartede faglige baggrund er med til at gøre performancekunstens udtryk interessante, både for disse udøvere og for publikum.

Derfor er forslaget om en overbygningsuddannelse relevant og et nødvendigt element i forhold til udviklingen af performancekunsten i Danmark.

Men det blev også klart for redaktionsgruppen, at forudsætningen for dette vil være, at der er en *grunduddannelse* i performancekunst. Det at kunne uddanne

sig til performancekunstner, og således udvikle denne specifikke faglighed som grundlag for sit virke, er en forudsætning for, at en overbygningsuddannelse eller efteruddannelse kommer til at få den nødvendige faglige tyngde i sin undersøgelse af og udvikling af performancekunsten som begreb og virkefelt. Dette skyldes bl.a. den problematik, som Annette Arlander nævner (side 192), nemlig mangelen på indenlandske lærerkræfter til den finske kandidatgrad i Live Art og Performance Studies.

Som vi ser det, er der en klar sammenhæng til det begrænsede udbud af indenlandske grunduddannelser på bachelorniveau, og manglen på en så at sige fastboende, specifik og relateret faglighed funderet i performance.

I dette perspektiv er det beklageligt, at vi af flere grunde måtte opgive at gennemføre en undersøgelse af de mange scenekunstneriske specialer fra Statens Teaterskole, herunder scenograferne, instruktørerne og danserne, i forhold til en performanceuddannelse.

Her kan vi henvise til Carsten Burke Kristensens artikel under "Synspunkter og Visioner" (side 244) samt det uddrag af Sheila de Val's Master Thesis fra 2009, som vi har fået lov at bringe (side 260).

Dramatikeruddannelsen, som nu kalder sig "Uddannelsen for teater- og performancetekster" er repræsenteret med deres hjemmeside.

Allerede på symposiet i Aarhus i november 2010, arrangeret af Entré Scenen og Scenekunstens Udviklingscenter, var det klart, at der var et spændingsfelt imellem forskellige opfattelser af hvad en skuespiller er og kan, og hvad en performancekunstner er og kan.

Vores plan var fra starten at forsøge at få alle statsstøttede danske uddannelser belyst. Som bekendt findes der tre SU-berettigede skuespilskoler i Danmark. Fra skuespillerskolen i Odense, som nu er en del af Syddansk Musikkonservatorium, har vi ingen besvarelse af spørgeskema, sådan som vi har det fra København og Aarhus, idet skuespillerskolen i Odense er midt i både fusion og rektorskifte. Skuespillerskolen er derfor repræsenteret ved en kopi fra hjemmesiden og en kort udtalelse af den tiltrædende rektor Peder Dahlggaard. Derudover bringes et citat fra en såkaldt omverdensanalyse som Syddansk Musikkonservatorium venligt har stillet til rådighed for os, forud for den egentlige offentliggørelse.

Derudover har vi besvarelser fra Det danske Musicalakademi (Fredericia), fra Akademiet for utæmmet Kreativitet (København), Odin Teatret (Holstebro), Scenekunstens Udviklingscenter (Nykøbing Sjælland) og universiteterne i Aarhus og København.

Selv om Kunstakademierne ikke kan betragtes som uddannelsessteder for scenekunst, og næppe heller vil betragtes som sådanne, er udviklingen af fx. "time-based arts" på akademierne af væsentlig betydning også for udviklingen af den tværestetiske scenekunst. Vi mener at samarbejder mellem institutionerne vil være både en praktisk nødvendighed og en motor for udvikling af nye former og kvaliteter af såvel billedkunst som scenekunst. Vi har medtaget et uddrag af det udkast til ny studieordning, baseret på Bolognamodellen, som pt. ligger til godkendelse i Kulturministeriet, og som også kan ses som et eksempel på Bolognamodellen udmøntet i praksis i forbindelse med en kunstnerisk uddannelse. (side 220)

Af hensyn til både materialesamlingens og arbejdets omfang har vi måttet opgive at medtage de forskellige private skuespillerskoler, danseskoler, kurser mv.

Som et eksempel kan vi her nævne The Commedia School. Uddannelsen er baseret på Lecoq-principper, er grundlagt i 1978 og har eksisteret i Danmark siden 1983.

En lang række danske scenekunstnere har i tidens løb fået deres grunduddannelse her og arbejder i dag professionelt med scenekunst, fx. i grupper som Teater Patrasket, Dansk Rakkerpak, Livingstones Kabinet og Neander/ Kristján Ingimarsson. Uddannelsen kan betragtes som en indledende grunduddannelse eller et supplement, og er ikke SU-berettiget.

Vi er ikke i tvivl om, at der på flere af de private skoler er blevet leveret og leveres udmærket undervisning, men vi ser ikke umiddelbart nogen af de nu eksisterende som banebrydende for nye scenekunstneriske veje i det aktuelle landskab. Vi vil imidlertid gerne belæres, og håber at oplysninger om tiltag, som vi ikke har været opmærksomme på, vil tilflyde os. På den blog, som bliver oprettet i forbindelse med udgivelsen af denne publikation, vil der blive mulighed for at uploade sådant materiale.

For de nu ikke mere eksisterende uddannelsers vedkommende har vi beretninger fra to centrale tiltag: Nordisk Teaterskole (Aarhus) og School of Stage Art (Vordingborg). Men der er andre væsentlige uddannelsesforløb, hvor det ikke er lykkedes at få beretninger frem, fx. Tukak-teatret (Fjaltring), Chechov Studio (Aarhus) og Teaterværkstedet Den blå Hest (Højbjerg v/ Aarhus), samt på den mere etablerede side Scenografuddannelsen på Danmarks Designskole. Alle

disse steder er der gjort erfaringer, som kan være værdifulde i forbindelse med diskussionen om aktuelle og fremtidige uddannelser.

Vi håber, at materialet her vil tjene som inspiration for dem, som måtte ligge inde med yderligere viden og materialer om scenekunstuddannelsernes historie i Danmark. Også her vil der på den blog, som bliver oprettet i forbindelse med udgivelsen af denne publikation, blive mulighed for at uploade sådant materiale.

Hvad angår de tekniske scenekunstuddannelser, primært på STS, er de alle både væsentlige samarbejdspartnere, men dybest set også kolleger til performancekunstneren: Blot ved sin tilstedeværelse har udøveren af hver funktion på scenen et betydningspotentiale, som i stigende grad udnyttes i samtidsscenekunsten.

Samtidig er alle medlemmer af produktions-holdet reelle medskabere af det kunstneriske udtryk.

Hvad dansen angår, opstår, der i disse år i stigende grad en slags cross-over kunstnere, som nærmer sig performancekunst i deres udtryk. Det samme gælder det visuelle element, som, hvad enten det er skabt af scenografer og billedkunstnere, optræder site-specifikt eller som objet trouvee, er en uadskillelig del af performancebegrebet.

Debatten om disse uddannelsers relation til en fremtidig scenekunstuddannelse bør derfor fortsætte.

De eksisterende uddannelser

Dette materiale sendte vi til en række uddannelsesinstitutioner i Danmark:

Til orientering

Materialesamling om scenekunstuddannelser i Danmark

Kulturministeriets teaterrapport "Veje til Udvikling", som udkom i april 2010, har givet en analyse af behovet for mere mangfoldige og tidssvarende scenekunst-uddannelser i Danmark, og anbefalet en udredning af uddannelsessituationen.

Teaterrapporten peger på, at der mangler en anden retning inden for teater-uddannelse, med vægt på nye bl.a. tværkunstneriske teaterudtryk, inspireret af performance, nycirkus, interaktivt teater, etc.

Dette tema har også været drøftet i andre regi'er, bl.a. ved et symposium på Entré Scenen i Århus i november, i samarbejde med Scenekunstens Udviklingscenter.

Interesseorganisationen Uafhængige Scenekunstnere (US) ser frem til en ministeriel udredning, sådan som Teaterudvalgets rapport anbefaler, og som nu vedtaget, jf. Kulturministeriets 3-års aftale for de videregående uddannelser under Kulturministeriet. Men vi mener, det er vigtigt allerede nu at medvirke til at skabe et kvalificeret grundlag for den fortsatte diskussion, ved konkret at skaffe et overblik over behov, muligheder, indhold og organisering af de eksisterende scenekunstuddannelser, for derved at kaste lys over fremtidens.

US har 100 professionelle scenekunstnere som medlemmer. Disse modtager en væsentlig del af de samlede frie scenekunstmidler fra Statens Kunstråd m.v. En stor del af det risikovillige og eksperimenterende scenekunsthelt, som karakteriseres af såkaldte ophavs personer: Entreprenører, der med egen gruppe/ produktionsselskab/forening ansætter andre, når en produktion igangsættes, og som derfor i sagens natur oftest arbejder udenfor institutionerne – er samlet i og repræsenteres af US. Størstedelen af medlemmerne er uddannet andre steder end på landets statslige teaterskoler, og mange har været i udlandet for at finde en uddannelse som var relevant for dem.

Derfor findes der i vore rækker en meget stor viden og konstruktive

erfaringer med hensyn til uddannelsers indhold og struktur; en viden, som vi mener bør gøres tilgængelig.

Vi vil fokusere på de uddannelser, som ligger uden for de statslige teaterskoler, og supplere dette fokus med information fra disse uddannelser. Overordnet vil vi belyse uddannelsernes karakteristika, fordele og mangler – gennem beretninger fra tidligere studerende, og gennem besvarelser fra uddannelsernes ledelser.

Vi vil opsummere det bedste vi mener findes – fra de eksisterende skoler i udlandet, som pt. er mest søgt af danske scenekunstnere, såvel som erfaringer fra Odin Teatret, Akademiet For Utæmmet Kreativitet og endelig de nu lukkede uddannelser: Nordisk Teaterskole, School of Stage Arts (Vordingborg), forskolen "Dukkemagergrunduddannelsen" i Hanstholm, samt andre.

I materialesamlingen "Rå Hvidbog" fra foråret 2010 behandlede vi rammerne for den frie scenekunst; de konkrete fysiske og økonomiske muligheder. I den planlagte materialesamling vil vi behandle spørgsmålet om de konkrete mennesker, der fylder rammerne ud og deres uddannelser, samt de synspunkter, holdninger og teorier, som ligger til grund for disse uddannelser i al deres forskellighed. Materialesamlingen kan fremme og kvalificere den aktuelle dialog, og dermed give inspiration til og danne grundlag for de nødvendige ændringer af eksisterende uddannelser og/eller iværksættelse af de tiltrængte nye uddannelser.

Disse materialesamlinger kan imidlertid absolut ikke gøre det ud for regulært rapportarbejde og den samlede redegørelse for hele området, som vi mener er nødvendig. Dette behov påpegede vi allerede på US' konference "Creating Conditions" i sommeren 2009. Vi ser begge disse udgivelser som en forberedelse til og et led i en undersøgelse af området i et større perspektiv, men også som indlæg i debatten om scenekunsten og dens fremtid.

US har modtaget støtte til projektet fra Statens Kunstråds Scenekunst-udvalg.

Redaktionen: Anette Asp Christensen, Christine Fentz, Jette Lund

Spørgsmål til uddannelserne:

- Uddannelsens navn/adresse/webadresse
 - Kort rids af hvordan jeres optagelse af elever foregår rent praktisk (evt. henvisning til netadresse)
 - Hvor længe varer uddannelsen /kalendertid
 - Uddannelsens omfang i undervisningstimer
 - Pris?
 - SU-berettiget?
 - Kan man se undervisningsplanen på nettet/ i en brochure?
1. Hvad ser I efter ved optagelsesprøven (kvaliteter, talenter, evner...)
 2. Hvad er det bedste ved uddannelsen?
 3. Hvad er det største problem?
 4. Hvilket professionelt liv uddanner I jeres studerende til?
– skriv gerne en række eksempler på arbejdsfelter.
 5. Hvilken udvikling ønsker I for skolen over de næste fem år?

Alle scenekunstudannelser nævnt i dette afsnit er på en eller anden måde støttet med offentlige midler. Den undervisning de leverer, er af højst forskellig karakter og organiseret indenfor meget forskellige strukturer: Fra AFUK's produktionsskole over de statslige skuespilskoler til studierne på Københavns og Aarhus' universiteter.

Førstnævnte har karakter af en scenekunstnerisk uddannelse, sidstnævnte universitetsuddannelser leverer i deres aktuelle form hovedsageligt formidlere, administratorer og dramaturger til scenekunsten og beslægtede felter. Men som vi også har set i de personlige beretninger, er der scenekunstnere, som har en baggrund fra universiteterne.

rektor Sverre Rødahl

Jeg har modtaget redaktionsgruppens mail vedr. en materialesamling om eksisterende og tidligere professionelle scenekunstuddannelser i Danmark.

I det vedhæftede introbrev antydes der en sammenhæng mellem det at være "risikovillig og eksperimenterende scenekunstner" og det at være "uddannet andre steder end på landets statslige teaterskoler" Jeg er - ikke overraskende - uenig i den påståede sammenhæng. Den modbevises dagligt af utallige både eksperimenterende og risikovillige scenekunstnere, der er uddannet både ved statslige scenekunstuddannelser, i udlandet og alle mulige andre steder.

Jeg lancerede som min hovedpointe ved Junge Hunde-seminaret i Århus [Entré Scenen, 7. nov. 2010, red.], der handlede om behovet for en "alternativ" scenekunstuddannelse, at det ikke tjener scenekunsten og uddannelsen af scenekunstnere i Danmark, når man forsøger at opretholde dette kunstige modsætningsforhold mellem "traditionelle" og "eksperimenterende / alternative" uddannelser.

Jeg tror tværtimod, at vi har en fælles målsætning og en fælles interesse i, at scenekunstuddannelsen i Danmark bliver så bred og varieret som muligt, at den skal rumme så mange udtryksformer som muligt og så mange forskellige typer af kunstnerpersonligheder som muligt, og ikke mindst, at den skal befinde sig på et højt internationalt niveau.

En mangfoldighed i uddannelserne

I Statens Teaterskoles (STS) kontinuerlige arbejde med pædagogisk og kunstnerisk udviklingsvirksomhed har vi gennem mange år knyttet mange

forskellige undervisere, forskere, teoretikere og praktikere til skolens undervisning. En række af dem er nok eksperter, som de fleste vil kalde både "eksperimenterende" og "alternative" (dette sidste begreb er i virkeligheden helt umuligt at bruge, så længe man ikke samtidigt definerer, hvad det er, man er alternativ til).

Jeg kan jo nævne nogle få af de mange samarbejdsprojekter fra de sidste par år med navne som Heiner Goebbels, Jacob Schokking, Ralf Strøbech, Caroline McSweeney, og en lang række verdensnavne både inden for moderne dans og moderne teaterudtryk. Vi har haft omfattende samarbejdsprojekter og kontakt med skoler som Institut für Angewandte Theaterwissenschaft i Giessen og Akademi for Scenekunst i Fredrikstad, for lige at nævne to af de skoler, som er kendt for at lægge vægt på eksperimenterende uddannelsesformer. Skolen for Moderne Dans, som er en del af Statens Teaterskole, anses som en af de toneangivende skoler for "contemporary dance" i Europa, bl.a. på grund af sin internationale underviserstab og sit samtidsprægede perspektiv.

Statens Teaterskole har de seneste ti år arbejdet intensivt for at bygge professionel undervisningskompetence op inden for devising, performance-kunst, fysisk-visuelt teater, etc. etc. Skolens vigtigste pædagogiske udviklingsarbejde de senere år har handlet om at etablere to parallelle uddannelses-"veje" for de studerende på teateruddannelserne, én psykofysisk, dramatisk retning og én ikke-psykologisk baseret, kompositorisk retning. Målet for dette tosidige pædagogiske udviklingsarbejde har været, at de to retninger skal repræsentere tydelige, opdaterede pædagogiske metodikker, hvor de studerende kan få indsigt i flere arbejdsmåder og hovedangrebsvinkler og efterhånden selv

vælge deres egen vej og egne arbejdsmetoder i deres kunstneriske arbejde. Samtidig er der ved Statens Teaterskole etableret et pædagogisk/kunstnerisk udviklingsarbejde omkring refleksion, hvor de studerende fokuserer på teknikker og metoder til at reflektere over eget arbejde.

De tidligere studerendes positioner

En lang række af skolens tidligere studerende befinder sig i dag centralt i dansk teater og moderne dans, både den "traditionelle" og den "eksperimenterende" del af film og scenekunst. Instruktører, scenografer, skuespillere, dansere, koreografer, lys- og lyddesignere, teatertechnikerne m.fl. arbejder over hele spektret i dansk scenekunst og film. Mange af skolens tidligere studerende, ikke mindst instruktører, har eller har haft ledende positioner – som teaterchefer eller kunstneriske ledere - på små og mellemstore teatre. Mange af dem tilhører netop den del af scenekunstmiljøet, som går foran i udviklingen af nye scenekunstformer og som initierer sceniske eksperimenter. Jeg nævner alt dette, fordi virkeligheden for vores tidligere studerende er meget varieret, de repræsenterer med deres forskelligheder hele spektret af dansk scenekunst.

STS er i høj grad interesseret i, og har som en af sine vigtigste målsætninger, at uddanne scenekunstnere, der kan gå ind i det eksisterende og fremtidige scenekunsthelt og bidrage selvstændigt og både kollektivt og individuelt til dets fornyelse. Skolen tilbyder i dette skoleår 11 forskellige uddannelsesretninger, med meget store indbyrdes forskelle. Det er et af de vigtigste særkender ved Statens Teaterskole, at de forskellige uddannelser både har stor faglig autonomi,

men også at de samarbejder tæt, på alle dele af uddannelsesforløbene. Og de studerende på alle uddannelsesretninger arbejder både med at tilegne sig et grundlæggende håndværk og at udvikle deres egen individuelle sceniske personlighed.

Fremtiden

I forbindelse med forhandlingerne om en ny fireårig rammeaftale med Kulturministeriet for årene 2011-2013 er Statens Teaterskole i gang med at udarbejde en omverdensanalyse og en strategi for de næste 4-10 år. Omverdensanalysen beskæftiger sig bl.a. med en vurdering af, hvilke kunstneriske og samfundsmæssige tendenser man kan regne med at møde i den nærmeste fremtid, og som kan få betydning for det scenekunstneriske arbejdsmarked i de nærmeste år. Her nævner vi bl.a.:

- Samarbejde på tværs af kunstarter og udvikling af nye kunstneriske hybrider
- Håndtering af digitale og højteknologiske virkemidler i det kunstneriske arbejde
- Demokratisering af kunstarten og udvikling af interaktive dimensioner
- Udvikling af kunstneriske partnerskaber og kollektiver
- Færre producerede forestillinger, flere spilledage og mere genbrug
- Klar individuel kunstnerisk identitet – at være sit eget brand

Disse tendenser vil få store konsekvenser for hvilke kompetencer, der i den nære fremtid skal integreres i de nuværende uddannelser på Statens Teaterskole, og hvilke man i den nærmeste fremtid bør videreudvikle på overbygningsniveau. Skolen vil arbejde fokuseret i forhold til denne problematik i de kommende år.

En performanceuddannelse

Statens Teaterskole anerkender behovet for en dansk uddannelse i performance. Skolen anbefaler i denne sammenhæng, at en sådan uddannelse, såvel som andre relevante nye uddannelses tilbud, etableres som overbygningsuddannelser oven på eksisterende danske eller udenlandske grunduddannelser. Samtidig finder Statens Teaterskole det særdeles væsentligt, at denne diskussion ikke begrænses til et spørgsmål om, hvor en sådan uddannelse skal placeres, men i højere grad fokuserer på, hvad en sådan uddannelse skal kunne, og hvilke elementer den bør bestå af, for at imødekomme behovet og efterspørgslen.

På STS mener vi, at distinktionen mellem en performer og kunstgenren performance er afgørende for definitionen af, hvad en eventuel ny scenekunstudannelse skal bestå af. Dansk scenekunst har brug for kunstnere, der kan tænke og arbejde tværkunstnerisk, kompositorisk og konceptuelt – altså arbejde inden for rammerne af et bredt performancebegreb. Hvilken specifik faglighed disse kunstnere måtte have som basis for denne kompetence, er ikke afgørende – tværtimod er det oplagt at forestille sig en overbygningsuddannelse i performance, bestående af studerende fra alle scenekunstens og de beslægtede kunstarters fagområder, med performance som fælles undersøgelsesområde.

Sverre Rødahl

Possibilities and necessities concerning a new performing arts education

Sverre Rødahl, principal of the Danish National School of Theatre and Contemporary Dance
(A contribution at the Symposium on a New Education for Performing Arts, Entré Scenen, 2010, November 7th.)

Cues and headwords

Parallel to watching a theatre performance: The enjoyment of meeting
Professionalism.

What is being professional?

Being professional means – to me:

- Having a profession
- Being someone you would trust within a certain field
- Being someone you would recognize as an expert, someone you would respect for their skills, their ability to tackle a piece of art work on the highest level
- BUT – MOST IMPORTANT: Someone able to be brave, critical, open, steady, communicative, visionary, revolutionary
—► Can all this be taught, learned in a school?

Producing art becomes more and more specialized – and more and more “globalized”

- Economically
 - Less money
 - More politically defined
- Media-wise, public-wise
 - More commercialized
- But also artistically
 - Globalisation of the audience
 - You can see everything everywhere

- Internet

- Art is part of an international landscape

- You can travel easily

- Some of the technique is almost free of charge – while other technical

equipment is almost impossible to pay for

Result: The same criteria moves into the education

Higher demands on the professionalization of art education

AND I MEAN – NOT only skills, techniques!

This is a factor in the discussion of our theme today

The conditions of the art education today – in Denmark and everywhere

OBS!

(I am speaking of existing, public education – in Denmark, and all over Europe)

- Less money – (some areas: NO MONEY)
- More interfering from the authorities – more political governing
- Bigger units
- More internationalisation
- A growing formalisation: Bologna-process
- More demands on the formalization of the teaching, more demands on the teachers

Some think that it's possible to choose whether you want to climb into this wagon or not – but the train moves, and faster and faster

Danish situation for performing arts education (scenekunstudannelserne) is unique in Europe:

The last area to be recognized by the authorities on the same level as the other art educations – Bologna is still a long way to travel

Creates a tough situation for the performing arts schools – in cooperation with Europe and the world

The Danish answer to the demands of this national and international development process – 4 perspectives:

- “Teaterudvalgets” report “Veje til Udvikling”
- The development process and activities of STS to meet the day and the future
- “Teaterudvalget” again: Suggestion about a NEW education of performing artists (today's main subject)
- My own thought

1. The analysis of the suggestions from Teaterudvalget in their report “Veje til udvikling”:

Teaterudvalget, “Veje til Udvikling” 1

- scenekunstudannelserne udgør en væsentlig styrke i det danske teaterliv (VtU s. 18)
- scenekunstudannelserne i Odense, Aarhus og København uddanner alle dygtige skuespillere (VtU s. 18)
- i Aarhus er Dramatikeruddannelsen knyttet til Aarhus Teater
- Statens Teaterskoler har derudover en udtalt styrke i at skuespillere, instruktører, teknikere og producenter alle uddannes under samme tag, ligesom Skolen for Moderne Dans hører under Statens Teaterskole. (VtU s. 18)
- ”Teaterudvalget foreslår, at Kunstrådets Scenekunstvalg igangsætter en udredning af uddannelsessituationen på scenekunstens område (...) med henblik på ændringer i skolernes profil, som kan føre til en større variation i udbuddet af unge scenekunstnere.” (VtU s. 42)
- ”De danske teateruddannelser bør efterleve Bologna-ordningen, således at mangelen på kongruens ikke danner en barriere for internationalisering af uddannelserne” (VtU s. 42)

The Ministry of Culture has decided to appoint a committee to make a deep-going analysis of the educational situation in Denmark specifically – which is good: Deadline: April 2012

- ♦ Hopefully international experiences will be included: Most other European countries have come further in this process.
- ♦ Hopefully a variety of genres, environments and milieus will be represented
- ♦ Hopefully it will have a perspective that is more progressive, more deep going, more analytic, more broad-minded

2. The development process and the activities of Statens Teaterskole (Danish National School of Theatre and Contemporary Dance)

A school that covers most professions of theatre and contemporary dance

A school that is

- Struggling to pull itself up by the hairs
- Getting rid of its old label as educating artists to the “established theatre”
- Fighting with the authorities for the equal position with the educations of the other art forms

A school that

- Wants the student to have jobs
- Wants to get a place in the national and international art world – in order to practice their artistic expression – and to influence the existing and future art forms

Some examples of how the STS tries to meet the demands on the professional art education of today – Maybe it can serve as an in-put in the discussion of the education in our area in the future

The Danish National School of Theatre and Contemporary Dance

- Inter-disciplinary
- Multi-methodological
- Focus on professional skills
- Focus on individual artistic development for each student
- Focus on theatre and dance as collective art forms and the individual in a collective artistic process
- Building of technological competence and equipment
- International network, student exchange, teacher exchange, collaboration with other schools, especially abroad (Ecole des Ecoles Network, Giessen, Fredrikstad.

Interdisciplinary – 11 study programmes

- Actors
- Directors
- Set designers/scenographers
- Light designers
- Sound designers
- Production managers
- Stage managers / Prop makers
- Dancers
- Choreographers
- Dance partnership
- Music accompaniment for dance

Multi-methodological

- Methods vary according to educations and specialities
- Methods are carefully chosen
- Methods are spoken about and taught and learned consciously
- Methods are used to professionalize the skills
- Methods are meant to present a common language

Focus on professional skills

- a performing artist needs skills to meet the challenges of the profession
- skills are taught by professional performing artists
- skills are not seen as knowledge per se
- skills are tools needed to creative artistic processes

Focus on individual artistic development for each student

- each student receives an individual learning programme
- each student is followed closely by teachers, heads of educations, and tutors
- the last half of the study programme (the last two years) is a periode og individual artistic development
- projects (teachers and students develop the ability on one's own processes)

Focus on theatre and dance as collective art forms.

The individual and the collective artistic process

- each study program works tightly together with the other programs
- each student participates from day one till the last performance in common projects across the borders of disciplines
- skills and experiences learned in one's own department leads to practising the skills in common projects
- the problems of being a creative individual in collective creative processes are focussed

Building up technological competence & investment/equipment in technology

- new technology must find its way to the art education
- it is expensive
- the technology is developed continuously and demands new equipment much faster than it is possible to purchase it
- the students are often more skilled in the newest technology than their teachers

International network, students exchange, teachers exchange, collaboration with other schools

- one of the leading schools of the kind in European networks
- extensive exchange programs for students and teachers within the EU systems (Erasmus, Leonardo, Grundtvig)
- numerous foreign teachers
- all students have practice periods or study visits abroad during their studies
- many guest students from abroad, shorter and longer periods
- collaboration with other schools, especially abroad.

Examples: Ecole des Ecoles Network, Giessen, Fredrikstad

3. Possibilities and necessities concerning a new Performing arts education (“performing arts” = scenekunst). What demands are there for other answers?

Teaterudvalget “Veje til udvikling” 2

- alligevel savnes der uddannelser for andre scenekunstneriske udtryk, hvilket tidligere blev dækket af Nordisk Teaterskole og Cantabile II’s School of Stage Arts. (VtU s. 18)
- man kunne ved at have en anden type uddannelse af scenekunstnere forestille sig, at der dukkede flere grænsesprængende, tværkunstneriske initiativer og flere “auteurtyper” op i dansk teater, altså personer med deres helt eget univers. (VtU s. 20)

What we will be discussing here today is hopefully not schools limiting the students’ artistic expression.

That would be going backwards - many years in the development of art education.

But that doesn’t exclude that schools have their own specific profiles, visions, and missions.

We may ask ourselves – very simply:

Are we missing some ways to seek knowledge and develop a student’s expression in the variety of schools today? If so –

- I think we need a situation – as flexible and including as possible.
- Schools teaching specific expressions are meaningless
- The idea to divide the art scene in “established” and “not-established” is meaningless: Students don’t think that way
- Educational diversity is good for the art scene.

How to achieve diversity?

How to include the needs for possible “new” skills?

“New” ideologies? New ways of seeing art?

4. My thoughts:

- “Andre scenekunstneriske udtryk”
(other artistic expressions in performing arts)
 - Can or should “artistic expressions” be taught in an art school?
 - Or is it up to the student to find his/her expression, language and form?
 - Is that the task of a school? Or the student during school and after school?

“Teaterudvalget” suggests in “Veje til udvikling” us to establish a “different type of performing arts education”.

Establishing of new schools are very demanding.

Takes time, money, staff, competence.

Further education is relatively easy to establish.

I suggest

- Establish a greater flexibility within the existing schools
- Develop those schools further
- Make room for the necessary further education programs – through post-graduate education (“efter- og videreuddannelse”): For instance in performance theatre, musical theatre, puppet theatre, whatever
- Give means to research, development of competence, centres of knowledge that can develop existing competence
- Binding collaboration agreement between existing schools across the art forms – nationally and internationally
- Think internationally: National borders are a limiting factor. Instead: Binding collaboration programs across the borders.

The state of the “fringe scene” in Denmark

- Some of the Danish “fringe festivals”/international festivals do a great job: KIT, Junge Hunde ...
- Looking at the programme of the “Junge Hunde”:

- Where are Danish performances?
- Their absence: What are the reasons?
- Education? Money? The art scene? The artists?
- It's another story – but still of vital importance.

Sverre Rødahl februar 2011

Fra Hjemmesiden:

Velkommen til Efteruddannelsens nye hjemmeside og program 2011

Det er ikke direkte økonomiske opgangstider for kulturen og scenekunsten i disse år. Alligevel har 1004 scenekunstnere og teaterarbejdere fundet vej til Efteruddannelsen og benyttet sig af ét af EFU's mange tilbud i 2010. Det tager vi som en tillidserklæring.

EFU har stadig fokus på at bryde de almindelige faggrænser og opbygge tværfaglighed og samarbejde. Det giver en bred vifte af efteruddannelses-tilbud, der alle er med til at dygtiggøre deltagerne og i sidste ende udvikle det professionelle scenekunstmiljø.

En af Efteruddannelsens spidskompetencer er at arrangere symposier og vi får heldigvis mange henvendelser fra andre aktører, der gerne vil have os med i et samarbejde. I år vil temaerne være; Kunstnerisk udviklingsarbejde, Egnsteatrenes nye identitet og Human Specific Theatre.

I 2011 er vi stolte over at kunne præsentere to bogudgivelser:

- en dokumentation over symposiet fra 2010; who's there?
- en bog, der skal vise perspektiverne i at bruge specialtrænede skuespillere i erhvervslivet, som en opfølgning på de kurser, vi har afholdt i Interaktiv træning.

Intet program uden tilbud om en rejse, og i år går turen både til New York og Damaskus.

Men det store udland kommer også til Danmark, når ASSITEJ holder sin store

verdenskongres i maj måned i København og Malmö. Der bliver masser af spændende forestillinger og desuden kurser som bl.a. EFU har været med til at udarbejde.

I foråret 2010 startede serien Samtaler om Scenekunst en række samtaler med verdenskendte scenekunstnere, der blev en kæmpesucces. At få lov til at møde disse kunstnere og høre om deres tanker og overvejelser som de så generøst delte med publikum var en stor oplevelse. Vi fortsætter naturligvis i år og ser frem til at præsentere flere unikke personligheder.

EFU har fået godkendt et stort EU-projekt – European Network for Continuing Education in Performing Arts der har til formål at kortlægge og opbygge et netværk af europæiske efteruddannelsesinstitutioner på efteruddannelsesområdet indenfor scenekunst. EFU er koordinator for projektet, som består af 9 partnere fra Danmark, Norge, Sverige, Finland, Island, Estland og Frankrig.

Kerstin Anderson, marts 2011

STATENS TEATERSKOLE- Efteruddannelsen

Per Knutzonsvej 5

DK-1437 København K

Tel. +45 32 83 61 00

kilde: www.teaterskolen-efteruddannelsen.dk/sider.php?id=324

Navn/adresse/webadresse

Skuespillerskolen v/ Aarhus Teater, Skolegade 9, 8000 Aarhus C.

Hjemmeside: www.skuespillerskolen.dk

Skuespillerskolens hjemmeside kan også nås via Aarhus Teaters hjemmeside under "uddannelser".

Kort rids af hvordan jeres optagelse af elever foregår rent praktisk

En detaljeret beskrivelse findes på skolens hjemmeside under "optagelsesprøver".

Hvor længe varer uddannelsen/kalendertid?

Uddannelsen tager fire år. Undervisningsåret løber fra medio august til medio juni; dog længere når eleverne er i praktik på 3. år og laver forestillinger på 4. år – da gennemsnitligt fra primo august til medio juni.

Uddannelsens omfang i undervisningstimer?

Den ugentlige arbejdstid er cirka 45 timer om ugen eksklusive forberedelse.

Pris?

Uddannelsen er gratis.

SU-berettiget?

Ja.

Kan man se undervisningsplanen på nettet/i en brochure?

Studieordning for det indeværende år og årsberetning for det foregående år ligger på skolens hjemmeside.

Hvad ser I efter ved optagelsesprøven (kvaliteter, talenter, evner...)?

Vi ser efter en række forskellige forhold som fantasi, forestillingsevne, forvandlingsevne, fysisk intelligens, scenisk musikalitet, opmærksomhed, partnerkontakt, koncentrationsevne, bevidsthed og bevidst ubevidsthed, timing, tekstforståelse, situationsopfattelse, drift til at kommunikere med andre/fortællelyst, bevægelighed både fysisk, følelsesmæssigt og mentalt, tilstedeværelse i nu'et, energi/kraft (af nogen beskrevet som udstråling), improvisationsevne – skal jeg fortsætte? det gør jeg i hvert fald – mod til at møde det uforudsete, karakterskabende evne/evne til at opfatte og synliggøre karakteristika ved en person, der er en anden end aspiranten selv, mod bl.a. til at "dumme" sig, evne til at tage imod instruktion og omsætte den, humor, evt. musikalitet i sanglig forstand (ikke afgørende), seriøsitet/vilje og tilstrækkeligt fravær af selvhøjtidelighed ...

MEN – vi sidder ikke med en liste, som vi krydser af på. Og det er heller ikke sådan, at en aspirant skal besidde alle kvaliteter eller kunne det hele for at blive optaget. Så ville der jo ikke være nogen idé i at give ham eller hende en uddannelse...

Enhver aspirant er unik og besidder en unik kombination af de ovennævnte kvaliteter, hvor nogen vil være stærkere end andre. En har f. eks. en stærk fysisk fantasi, men er helt utrænnet i forhold til tekstanalyse, en anden har f.eks.

en fin organisk replikbehandling, men er uvant med at spille en anden end sig selv, men begge har måske samtidig en eller anden grad af andre kvaliteter, som gør, at vi ser dem potentielle elever på skolen. Og der er et ganske omfattende system af prøver, hvor vi ser, om de så også er det. Med risiko for at tage fejl, det kan ikke være anderledes.

Talent for kunstnerisk virke kan måske beskrives som evnen til at åbne en dør – for sig selv og for andre. Til denne dør findes mange forskellige nøgler (ligesom talent har en art samlebetegnelse for mange forskellige kvaliteter) og det afgørende er ikke, med hvilke nøgler, man åbner døren, men at den åbnes. Og den enkelte aspirant – som den enkelte skuespiller eller anden udtrykskunstner – har sit helt eget nøgleknippe. Spørgsmålet er, om de store nøgler er store nok i kombination med om de små nøgler kan udvikles.

Det er således det samlede indtryk af den enkelte aspirant i kombination med, om vi mener at ville kunne uddanne vedkommende, der er afgørende for, om aspiranten går videre efter en første prøve, en anden prøve og eventuelt kommer ind efter en tredje prøve.

Vi bliver ofte spurgt, om vi ved optagelsesprøverne "sætter et hold", så det består af forskellige "typer", og tager hensyn til, hvordan vi tror, at folk vil kunne arbejde sammen. Det gør vi ikke.

Det eneste vi fastholder er (et forsøg på) en ligelig kønsfordeling og i øvrigt optager vi principielt folk en ad gangen. Det er den enkelte aspirants kvaliteter

og arbejde, der er afgørende, uanset om hun ser ud eller om lader til at have samme temperament som en af de andre etc.

Desuden har fremtiden det med at være særdeles vanskelig at spå om, og vi ser ofte både alliancer og sammenstød mellem andre end vi ville have troet, ligesom vi ser, at mennesker, der måske ligner hinanden i øvrigt er dybt forskellige, så det bruger vi ikke tid på at bekymre os om ved optagelsen.

Hvad er det bedste ved uddannelsen?

Det bedste ved uddannelsen er, at

- den bestræber sig på at lære eleven at lære og opbygge en personlig arbejdsmetode
- den animerer og udfordrer elevens personlige skabende kraft
- den er sig sit udgangspunkt bevidst – en semiklassisk, europæisk
- skuespillerforståelse – og sætter en ære i at kunne honorere de krav,
- det indebærer, jf. listen med kvaliteter, der nævnes under krav ved
- optagelsesprøven.
- der eksisterer et jævnlige og velfungerende samarbejde med Dramatiker-uddannelsen
- den er velstruktureret og giver et på én gang solidt og raffineret skuespiller-teknisk håndværk. Hvert minut og hver en krone bliver brugt fuldt ud
- den har et stærkt fysisk orienteret udgangspunkt for al undervisning, der kan opsummeres ved udtrykket "skuespilleren er en krop i et

rum” – også før skuespilleren begynder at agere, tale eller synge.

Det betyder blandt andet, at det man kunne kalde det før-tekstlige arbejde indtager en væsentlig og grundlæggende plads i uddannelsen.

- den omfatter kendskab til forskellige arbejdsmetoder og tilgange til faget:
 - improvisation (m. udgangspunkt i Keith Johnstones improvisationsforståelse) - klovne- og masketeknik (m. udgangspunkt i især Le Coq's arbejde)
 - “fysisk teater” – i mangel af bedre ord – (der låner metode og forståelse fra såvel Odin Teatrets arbejde som fra moderne dansekompanier som fra Butoh som fra ...)
 - handlingssanalyse (med udgangspunkt i Konstantin Stanislavskijs arbejde)
 - devising (m. udgangspunkt i bl.a. Anne Bogarts udvikling af Viewpoints, der låner terminologi og forståelsesrammer fra billed- og rumkunst, musik og dans – udover fra scenekunsten, og som betoner en ikke-psykologiserende og ikke-litterær tilgang til skuespillerens tilstedeværelse på scenen)
- den musikalske del af uddannelsen er stærk
- den film- og TV- forberedende del af uddannelsen er stærk
- lærerne er meget forskellige, meget dygtige og kommunikerer godt indbyrdes, studieaktiviteten er høj

Hvad er den største problem/udfordring?

Svaret på dette spørgsmål ligger naturligvis i svaret på, hvad der er det bedste ved uddannelsen, for den største udfordring er at skabe et organisk og stærkt uddannelsesforløb, hvor der ikke springes fra det ene til det andet, men hvor de enkelte arbejdsforløb, hvor kontrasterende de end kan opleves i momentet, hele tiden lægger til og udvikler skuespillerens instrument og bevidsthed.

Sammenhæng og meningsfylde skabes nok primært af to forhold: dels betoningen af uddannelsens fysiske grundlag, dels i at lærerkollegiet kender og forstår hinandens arbejde og hver især arbejder ud fra den samme bestræbelse, nemlig at give eleven redskaber til at udtrykke sig så frit og nuanceret som muligt – uanset hvilken kunstnerisk vej eleven siden vælger at følge.

Kommentar

Det er vigtigt at forstå, at denne skole ikke er en skole, der arbejder med kun én bestemt metode eller ud fra kun ét bestemt kunst- eller teatersyn. Når uddannelsen er lagt op som den er – og har det udgangspunkt, den har – så er det fordi vi anser det for netop vores forpligtelse at uddanne på en måde, der sætter eleven i stand til at udvikle en personlig arbejdsmetode, til selv at vælge, om hans eller hendes kunstneriske virke skal rette sig mod en bestemt form eller udtryksfelt og til fortsat at kunne lære, for eksempel det som en særlig udtryksform specielt måtte kræve.

Vi anser det samtidig som vores forpligtelse at uddanne eleverne, så der er mulighed for at de kan få et godt liv som skuespillere – hvilket i øvrigt er afhængigt

af forhold, som vi er helt uden indflydelse på. Det vil ikke nødvendigvis sige "en stjernekarriere" men et liv, hvor de med rimelig regelmæssighed kan udtrykke sig gennem deres fag. Vi satser stærkt på ikke at uddanne til arbejdsløshed! Det betyder, at skuespillere uddannet her

- skal være i stand til at gå over på den anden side af gaden på Aarhus Teater og medvirke i så grundlæggende forskellige forestillinger som eksempelvis "Fanny og Alexander" fra denne sæson eller "Nora", der var Milan Peschels flåning af "Et dukkehjem" i sidste sæson
- skal kunne medvirke både i "Orestien" – såvel i en "klassisk" som i Jokum Rohdes version – og i en teaterkoncert af Nikolaj Cederholm
- skal være i stand til at spille for børn, både i for eksempel "Pinocchio" på Aarhus Teaters store scene og i den mest intime forestilling på for eksempel Teatret Gruppe 38
- skal kunne indgå i forestillingsprojekter, der ikke udspiller sig indenfor det såkaldt traditionelle system af teatre
- skal kunne indgå i fysisk/visuelt baserede forestillinger – også hvor disse ikke spilles på en traditionel scene
- skal kunne stå foran et kamera og yde det skuespillerarbejde, som netop filmstrimlen kræver, hvad enten det drejer sig om en fræsende komedie, en thriller eller et melodrama

Med andre ord så skal de herfra færdigt uddannede skuespillere kunne påtage sig det arbejde, som de eventuelt bliver tilbudt.

Samtidig ønsker vi gennem uddannelsen at styrke den kunstneriske egendrift, så et liv som skuespiller ikke risikerer at fortabe sig i ørkesløs venten på, at

telefonen ringer. Så en skuespiller herfra får konkret erfaring med at tro på værdi og vigtighed af egne idéer og omsætte dem i praksis, dvs. at etablere egne projekter, være sin egen igangsætter, selv skabe kontakter og stå for et projekts gennemførelse, så hun eller han bliver en uafhængig scenekunstner - om man vil - hvis vedkommende selv vælger det, vel at mærke.

Det er ikke alle, der har netop den drift så stærkt, at de (kun) ønsker den form for tilværelse, og vi mener ikke, det er vores opgave at gøre os til dommer over, om det er godt eller skidt. Vi vælger at give nogle erfaringer, det er muligt at arbejde videre på.

Det er heller ikke sikkert, at skolen uddanner nyskabende scenekunstnere, men det er grundlæggende ikke et krav, som jeg mene kan stilles til en skole. Vi kan gøre vores bedste for at forudsætningerne er til stede, men vi kan intet garantere. Det kan ingen.

Vi forsøger at etablere et relativt fordomsfrit miljø, hvor der ikke findes endelige dogmer for, hvad der er teater og hvad ikke, samtidig med at vi fastholder, at skuespilleren har et håndværk.

Når vi satser så stærkt på det kunstneriske håndværk (der er langt mere end gold teknik og simple tricks!) så er det fordi, at den skuespiller, der bærer kimen i sig til en stor kunstner, bliver en større kunstner med et stærkt håndværk. Og den skuespiller, hvis kunstnerkim viser sig måske ikke at være så stærkt eller først kommer til fuld udfoldelse på et senere tidspunkt i livet, er helt afhængig af det solide håndværk.

Desuden kan vi lade eleverne møde en række varierede krav og udfordringer og fastholde dem på, at kunstnerisk virke kræver både vilje og kunnen. Den, der kun vil, men intet kan, forbliver dilletant, og åbner ingen døre. Den, der kun kan, men intet vil, er højst imponerende, sjældent bevægende og oftest uinteressant, og lader os for det meste kun kigge på en kunstfærdigt dekoreret dør. Den, der både vil og kan, bliver en god skuespiller og kan åbne døre – og står stjernerne i en heldig relation til fantasi, tid, sted og bevidsthed, måske endda nyskabende og opfinde nye døre og nye måder at åbne dem på.

Hvilket professionelt liv uddanner I jeres studerende til?

Svaret på dette spørgsmål fremgår til dels af den ovenstående kommentar, for skuespillere herfra har arbejdet i alle de sammenhænge, som er nævnt.

Det foresvæver mig, at det, der specielt interesserer i denne sammenhæng, er, hvorvidt de også er gået ud og har skabt "deres eget". Og det sker jævnligt. Flere af de egne projekter, som eleverne laver som det sidste på deres uddannelse, er siden genoptaget, udviklet og har spillet på scener som Svalegangens kabaretscene, Katapult, i foyeren på Østre Gasværk, på Caféteatret og andre tilsvarende steder. Andre er i gang med at etablere forskellige egne projekter. En har fortsat sit samarbejde med Kaospiloterne og er pt. i gang med at supplere sin uddannelse her med en uddannelse i yoga, en anden er på vej til at bruge sin skuespilleruddannelse som basis for et virke som instruktør og pædagog, mange veksler mellem "traditionelle jobs" og "projektjobs", nogle har fået fast ansættelse på en landsdelsscene, andre har primært arbejdet indenfor det, der engang hed gruppeteatrene, der fortrinsvis

henvender sig til børn, nogle søger primært job indenfor film, TV og dubbing, nogle er begyndt at beskæftige sig med forumteater etc. etc.

Jeg har ikke her overblik over, nøjagtig hvilke typer af jobs, de forskellige har, men helt overordnet kan jeg sige, at vi uddanner vores studerende til at kunne indgå i såvel etablerede som ikke-etablerede sammenhænge – og dermed et professionelt liv, hvor det er den enkeltes lyst og muligheder, der er kompasset.

Hvilken udvikling ønsker I for skolen over de næste fem år?

Som det måske vides, så standser jeg som rektor på skolen her med udgangen af skoleåret 2011-2012. Mine ønsker for skolens udvikling er indtil da at fortsætte det arbejde, som hidtil er gjort, med den løbende udvikling og forandring, der hele tiden sker. Jeg har ingen tanke om, at omkalfatre hele uddannelsen, så det bliver nogle andre grundsynspunkter, der driver værket. Skal det ske, vil det helt naturligt være min efterfølger, der står for den udvikling/ændring af skuespilleruddannelsen her.

Eva Jørgensen, rektor, januar 2011

Dramatikeruddannelsen www.aarhusteater.dk/dramatikeruddannelsen.asp

Fra hjemmesiden:

Uddannelsen for teater og performancetekster

Dramatikeruddannelsen er en højere læreanstalt under Kulturministeriet, som har til formål at uddanne dramatikere på allerhøjeste faglige og kunstneriske niveau. Uddannelsen er treårig. Studieåret begynder i august og slutter i juni. Dramatikeruddannelsen blev oprettet i 1992, og den fungerede som forsøgsuddannelse fra 1993 til 2001. I april 2001 blev Dramatikeruddannelsen gjort permanent.

Uddannelsen er placeret ved Aarhus Teater. Det betyder, at studiet foregår i et konkret og levende teatermiljø. I løbet af det meget intense treårige studieforløb bliver eleverne konfronteret med de særlige krav, som samtidsteatrets kunstneriske udtryk og produktionsvilkår stiller.

Uddannelsen er SU-berettiget.

Generelle målsætninger

At uddanne dramatikere med en solid faglig baggrund, der gør dem i stand til at skabe et professionelt dramatisk forfatterskab.

At uddanne dramatikere med indgående viden om teater- og scenekunst.

At uddanne dramatikere med erfaringer fra det professionelle teater og med et stort branchenetværk.

At udvide dramatikernes arbejdsområder, så det også kan omfatte formidlingsarbejde og manuskriptarbejde i forhold til nye medier (f.eks. radio, film og tv) og nye teaterformer (f.eks. performanceteater).

At uddanne dramatikere med bred indsigt i æstetik og kultur.

Uddannelsens faglige profil

Dramatikeruddannelsen lægger vægt på at give de studerende solide dramaturgiske færdigheder og bred viden om teater- og samtidskunst.

Dramatikeruddannelsen forholder sig særligt til teaterkunsten og den dramatiske tekst med henblik på at give de studerende kompetence til at udøve kunstnerisk virksomhed indenfor det professionelle teatermiljø. Der lægges vægt på, at den studerende opnår viden om instruktørens, skuespillerens og scenografens arbejde med teater teksten, så kontakten med det praktiske teater kan blive så frugtbar som mulig. Der forventes høj arbejdsdisciplin, og da bestillingsopgaver ofte kræver tilpasning til teatrets repertoireplaner, trænes dramatikeren i at skrive indenfor pressede tidsrammer.

Uddannelsen tilbyder de studerende undervisning, der til enhver tid bygger på de bedste lærerkræfter og aktuel dramaturgisk forskning og kunstnerisk udviklingsarbejde på landets teaterscener.

Uddannelsen udnytter sin størrelse til at etablere tværfaglige samarbejdsaftaler med vidt forskellige teaterinstitutioner og teateruddannelser, samt kulturinstitutioner og uddannelsesinstitutioner i Danmark og udlandet. I kraft af det treårige studieforløb opbygges et stort professionelt netværk for de studerende. Dramatikeruddannelsen lægger tillige vægt på at skabe kontakt til teateruddannelser i udlandet via studierejser og praktik.

Samarbejdspartnere

Dramatikeruddannelsen samarbejder med de tre landsdelsscener (Aarhus Teater, Aalborg Teater og Odense teater) og Det Kongelige Teater om tekstudvikling, det gælder både workshops og teaterproduktioner som f.eks.

midtvejsprojektet. I det uddannelsen lægger vægt på et tæt samarbejde med teateruddannelserne i Danmark, som f.eks. Aarhus Teaters skuespillerskole og instruktørlinjen på Statens Teaterskole, indgår vi ofte i faglige udvekslinger med andre kunstneriske uddannelser. Det gælder også for vores samarbejde med uddannelsesinstitutioner som Afdeling for Dramaturgi (Aarhus Universitet) og Journalisthøjskolen i Aarhus, der har været med til at tegne den pædagogiske linje på Dramatikeruddannelsen.

Dramatikeruddannelsen orienterer sig mod radio-, film- og tv-manuskripter, og arbejder derfor sammen med institutioner som Danmarks Radio, der bl.a. har bidraget til at give de studerende et kendskab til medie- og seriedramaturgi. Uddannelsens orienterer sig tillige i forhold til børneteaterområdet, hvilket bl.a. har givet anledning til samarbejde med Børneteateruddannelsen i Odsherred, samt børneteatre som Gruppe 38 og Filuren i Aarhus.

Lovgrundlag:

Der henvises til vedtægter for Dramatikeruddannelsen af juli 2002.

Kilde:

www.aarhusteater.dk/om_dramatikeruddannelsen_intro.asp marts 2011

Skuespillerskolen ved Syddansk Musikkonservatorium i Odense

www.smks.dk

Fra hjemmesiden:

Skolen er en del af Syddansk Musikkonservatorium og alle oplysninger kan findes på www.smks.dk

Velkommen til Skuespillerskolen i Odense

Skuespillerskolen i Odense er den ene af Danmarks tre statsanerkendte skuespilleruddannelser. Denne status har skolen haft siden 1967.

Skolens oprindelse og historie går dog helt tilbage til 1940'erne.

Eleverne på Skuespillerskolens 3. årgang er i praktik og indgår i repertoirets forestillinger enten på Odense Teater eller på andre teatre i landet.

Skuespil

Uddannelsens sigte er at uddanne skuespillere, som – ved at være i besiddelse af solid håndværksmæssig kunnen, kunstnerisk integritet, indsigt og kreativitet – kan finde virke indenfor teater, musikteater, film, TV, animationsfilm, radio og andre medier.

Skolen lægger vægt på at skabe en tidssvarende uddannelse, der udvikler de praktiske skuespillerfærdigheder og samtidig giver en grundig indsigt i de forskellige medier, en skuespiller kan medvirke i.

Uddannelsen er 4-årig og SU-berettiget. Skoleåret strækker sig fra medio august til medio juni. Uddannelsen kan inddeles i 2 forløb:

Basisforløb (2 år) og Overbygning (2 år)

Basisforløbet giver gennem træning, øvelser og kurser den studerende et solidt fagligt fundament og en begyndende indsigt i arbejdet med dramatiske

roller, situationer og genrer.

Målet er at gøre den studerende i stand til, senere i uddannelsen, at beherske forskellige genrer, medier og arbejdsformer, og at skabe en basis for overbygningens større krav til individuelle kunstneriske udtryk og selvstændige arbejdsprocesser.

På 1. studieår er vægten lagt på øvelser og improvisationer. Undervisningen introducerer en række skuespillertekniske nøglebegreber og træner evnen til at udøve dem i praksis. Eleverne skaber- ud fra øvelser , tekst- og musikforlæg, - mindre etuder, som kun vises på skolen for lærere og elever. Skoleåret afsluttes med en forestilling baseret på enklere dramatiske tekster.

På 2. studieår bliver tekstmaterialet mere kompliceret, rollerne mere sammensatte, der er større vægt på genre-spil, filmdramatik, danseteater og musikdramatik – Eleverne har deres første frie selvstændige opgave, og får hver især tilknyttet en professionel skuespiller fra Odense Teater som tutor.

Overbygningen fortsætter den håndværksmæssige læring, men stiller større krav til at eleven kan gå selvstændigt ind i en arbejdsproces – aktivt og kreativt - og tage ansvar for det personlige resultat. Eleven har i højere grad mulighed for at udvikle sit kreative potentiale og sin individuelle arbejdsmetode. Kendskab til professionelle produktioners proces og arbejdsfordeling udvikles, - bl.a. via møder med andre faggrupper (instruktører, scenografer, teknikere, musikere osv).

På 3. studieår er eleven i scenetjeneste: Det vil sige at han/hun medvirker som skuespiller i 2 professionelle produktioner, hvoraf den ene finder sted på Odense Teater. Praktik-forløb kan også finde sted på film- eller TV-produktioner. Den resterende del af året foregår undervisningen på skolen bl.a. i form af 1

elevproduktioner ofte i samarbejde med studerende fra andre uddannelser f.eks. instruktør-, scenografuddannelserne på Statens Teaterskole eller musikkonservatorie-uddannelserne på SMKS. Herudover vælger de studerende et individuelt projekt, som de arbejder selvstændigt med og viser ved årets udgang.

4.studieår rummer en del kurser, som skal forberede eleverne endeligt til deres professionelle virke: Filmkursus (et samarbejde med Filmskolen), dubbing-kursus og sminke-kursus.

Herudover finder en del afsluttende dramatiske kurser sted.

Der produceres 2 forestillinger på 4-året:

1) Præsentationsforestilling: Forestillingen produceres i et samarbejde med Odense Teater og spiller dels på Odense Teater dels på et teater i København. Forestillingen instrueres af en professionel instruktør, scenografien skabes af en scenograf- elev fra Statens Teaterskole, - de tekniske funktioner varetages af Odense Teaters personale.

2) Afgangsforestilling: Diplomopgave. Holdet afslutter deres uddannelse samlet eller delt i to grupper med en forestilling baseret på eksisterende tekstmateriale.

Overordnet set undervises der løbende i fagene :

Dramatik, Musikdramatik eller Filmdramatik - Tale - Sang - Musik og nodelære - Dans og fysiodramatik – Dramaturgi og teaterhistorie – Eutoni – Kropstræning. Der afholdes kurser i: Film- radio- og TV-teknik, mikrofonteknik, kommunikation, sminkning, dubbing, fægtning og stagefight.

Al undervisning er obligatorisk og optager ca. 40 timer om ugen. Aftener og weekends kan inddrages til undervisning.

Elever kan modtage SU fra Statens Uddannelsesstøtte efter almindeligt gældende regler. Skolen råder ikke over legater eller andre former for økonomiske støttemuligheder.

Kilde:

www.smks.dk/om_smks/studiestederne/skuespillerskolen_i_odense/ april 2011

For at kunne belyse de planer og tanker, som Skuespillerskolen ved SMKS har for sin nære fremtid, har redaktionen bedt tiltrædende rektor Peder Dahlgard om en udtalelse:

”Jeg mener, at scenekunstnere i højere grad skal inspireres til at udfordre de - i nogen sammenhænge - meget klassisk hierakiske produktionsformer, som megen kunst, både på teatrene og på film, skabes under. Klassisk ”instruktørvælde” kan være meget fint, men scenekunst kan skabes og har altid været skabt under andre former, som ikke har været ”styret” men snarere ”rammesat”. Dette ord stammer fra den socialkonstruktionistiske terminologi, hvor man ser viden som noget der findes i relationerne mellem os og hvor vi ikke navigerer ud fra en given Sandhed, men snarere løbende forhandler mindre, lokale sandheder imellem os. Her bliver begreber som ledelse og selvledelse interessante at arbejde med, når moderne selvstændige scenekunstnere skal uddannes: Hvordan skaber jeg de bedste rammer for min egen løbende udvikling, og ligeledes for de, jeg arbejder sammen med? Heldigvis er dette ikke scenekunsten fremmed, men hvis man spørger

til en af mine visioner for Skuespillerskolen i Odense, så er det netop at bringe den slags tænkning i spil, fordi det også åbner de studerendes øjne for, hvor mange steder der er brug for dem... - Og for hvor meget de selv kan bidrage med i deres eget karriereforløb.”

I forhold til den rammeaftale, som institutionerne under Kulturministeriet skal indgå som grundlag for deres virksomhed, skal hver institution udfærdige en såkaldt omverdensanalyse.

Omverdensanalysen udgør sammen med SMKS' strategi for de kommende 3-5 år udgangspunktet for den kommende 4 årig rammeaftale med Kulturministeriet.

Rammeaftalen forventes færdigforhandlet medio maj, hvorefter såvel rammeaftale som strategi og omverdensanalyse vil være tilgængelig på SMKS hjemmeside www.SMKS.dk

SMKS's administrationschef Birgit Jørgensen, har venligt stillet SMKS's omverdensanalyse til rådighed for redaktionen.

I afsnittet om SMKS muligheder og strategier til imødegåelse af udfordringer, hedder det under punktet ”konkurrence”:

”På sigt ønsker SMKS en harmonisering af uddannelsesstrukturen på konservatorie- og skuespillerområdet, således at alle studerende som minimum efter tre år kan kalde sig bachelorer. En ét eller toårig kandidatoverbygning for skuespileleverne vil skabe mulighed for en uddannelsesstruktur bestående af et grundforløb på tre år og en overbygning herefter med mulighed for at

specialisere sig.

Dette vil være befordrende for etableringen af den klare profil, SMKS ønsker at udvikle, og det vil give eleverne på skuespillerskolen mulighed for igennem en specialisering på overbygningen at differentiere sig fra elever på de øvrige skoler. Endelig vil det imødegå påstande om overproduktion af skuespillere, i og med en specialisering vil åbne andre former for arbejdsmarkeder for færdige kandidater, bl.a. som nævnt et pædagogisk arbejdsmarked.”

VEJLEDNING til statsinstitutioner på Kulturministeriets område Februar 2010 findes på:

www.kum.dk/Documents/Vidennet/Resultatstyring/2010/Rammeaftalevejledning%201.0%20-%20pdf.pdf

Uddannelsens navn og adresse

Musicalperformer (3-årig videregående uddannelse)

Det Danske Musicalakademi, Kongensgade 107, 7000 Fredericia, T: 75915330

F: 7591 5390 mail@musicalakademiet.dk,

www.musicalakademiet.dk

De studerende optages på baggrund af forudgående optagelsesprøve som på skuespillerskolerne og konservatoriet. Se uddybende på hjemmesiden:

www.musicalakademiet.dk/Uddannelserne/Optagelsesproever.aspx

Varighed og omfang

Uddannelsen er berammet til 3 år/36 måneder. Der er mellem 32-40 undervisningsuger om året, med en gennemsnitlig undervisningstid på over 30 timer om ugen + forberedelse.

Økonomi

Uddannelsen er som teaterskolerne/konservatorierne gratis og SU-berettiget.

Studieplan

Studieplanen findes på nettet: www.musicalakademiet.dk/files/studieplan.pdf

Brochure kan bestilles på nettet: www.musicalakademiet.dk/Information/Bestil_brochure.aspx

Optagelseskrav

Vi vægter fuldstændigt ligeligt mellem faktisk kunnen og potentiale. Det er

vigtigt at være både fysisk og psykisk disponeret for at kunne gennemføre en så krævende uddannelse.

Hvad er det bedste ved uddannelsen?

Den store personlige udvikling og forløsning af ens potentiale. Metode og fundament til et langt virke i scenekunsten.

Hvad er det største problem/udfordring?

At det optager stort set al ens tid og fokus.

Hvilket professionelt liv uddanner I jeres studerende til?

Et liv i scenekunsten, specialiseret inden for musikteater. Langt de fleste laver musicals. Men også koncertvirksomhed, cruise, traditionelt teater, danseteater mv. er potentielle arbejdsområder.

Hvilken udvikling ønsker I for skolen over de næste fem år ?

Vi ønsker at konsolidere og videreudvikle den meget gode uddannelse, som vi allerede har. Forhåbentlig får vi (på alle scenekunstuddannelserne) en BFA eller kunstnerisk bachelor, som vil give et mere fleksibelt og varieret uddannelses- og dermed beskæftigelsesudbud. Det Danske Musicalakademi sidder centralt placeret internationalt blandt førende musicaluddannelser og er i dag hovedleverandør til den danske musicalscene.

Søren Møller, februar 2011

Om overbygningsuddannelserne

Redaktionen

Det danske Musicalakademis interesse i at scenekunstudannelserne får en såkaldt BFA skal ses i lyset af, at akademiet er langt fremme i forhold til at udnytte Bologna-modellernes muligheder for de kunstneriske uddannelser (se side 208).

Vi refererer her sagsforløbet fra rapporten "Ny statslig musicaluddannelse" (2009) fra Danmarks Evalueringsinstitut. Der foreligger endnu ikke nogen godkendelse af ansøgningen.

I 2009 ansøgte Det Fynske Musikkonservatorium, Det Danske Musicalakademi i Fredericia og Skuespillerskolen ved Odense Teater i fællesskab om at udbyde en ny statslig to-årig overbygningsuddannelse, dels i forlængelse af den tre-årige uddannelse, som i øjeblikket gives på Musicalakademiet, dels med mulighed for at være overbygning på andre kunstneriske uddannelser indenfor og udenfor samarbejdet.

Hvis Bologna-modellen bliver gennemført for de kunstneriske uddannelsers vedkommende, ville den nye overbygningsuddannelse efterfølgende kunne søge status som en "Master of Fine Arts" (MFA), medens den tre-årige grunduddannelse ville kunne søge status som "Bachelor of Fine Arts" (BFA). Det er et klart ønske fra Musicalakademiet, at disse internationale standarder indføres på de danske scenekunstudannelser.

I forbindelse med vurderingen af ansøgningen blev der afgivet en rapport fra Danmarks Evalueringsinstitut.

Evalueringsrapporten kan ses som en gennemgang både af de problemer og af de fordele, som Bologna-modellen indebærer, her set på et helt konkret grundlag.

Sammen drag af evalueringsrapporten:

Rent praktisk drejer det sig, på overbygningsuddannelsen, om 4 studerende pr. årgang, fra forskellige bachelor- og grunduddannelser, hvis videreuddannelse løbende må tilrettelægges ud fra de aktuelle studerendes forhåndskundskaber og faglige behov.

Fx. vil de studerende have mulighed for at følge suppleringsforløb og fag på andre uddannelser for at få undervisning på det rette niveau. Her kan uddannelsens opbygning sammenlignes med fx. solistuddannelserne på Det Fynske Musikkonservatorium.

Overbygningen skal give de studerende mulighed for at udvikle deres talent fuldt ud og give dem mulighed for specialisering og fordybelse, med det formål at udvikle selvstændige, reflekterede kunstnere, som kan medvirke til at udvikle musicalgenren som sådan, herunder at bidrage til at musicalgenren får en højere status i Danmark.

Men både på grund af de individuelle studieforløb og fordi undervisningen vil finde sted tre forskellige undervisningssteder, skal der gøres en særlig indsats for at sikre et samlet studiemiljø og et fagligt miljø af høj kvalitet for både studerende og undervisere.

Da uddannelsen er den eneste af sit art i Danmark, vil der være tale om et pioner- og udviklingsarbejde med hensyn til uddannelsens vidensgrundlag. Der skal derfor sigtes mod erfaringsopsamling og -dokumentation med hensyn til processer og produktionsforløb, samt undervisnings- og kursusforløb. Derudover vil samarbejder med udenlandske uddannelsesinstitutioner med beslægtede kunstneriske og/eller pædagogiske uddannelsesforløb blive

prioriteret i forhold til at sikre udviklingen af uddannelsens bredde.

Det er hensigten at inddrage forskere og forskning fra relaterede forskningsfelter i uddannelsens videngrundlag i den grad det er muligt og relevant for uddannelsens mål for læringsudbytte.

Ekspertpanelet vurderer (2009) samlet set at uddannelsesforslaget lever op til et højt fagligt niveau for musicaluddannelser.

kilde: Ny statslig musicaluddannelse © 2009

Danmarks Evalueringsinstitut

koordinator Ulrik Skeel

Odin Teatret, Særkærparken 144, Postboks 1283, 7500 Holstebro

Odin Teatret startede som et teater, hvor hverken skuespillere eller instruktør medbragte nogen formel teateruddannelse. Odin Teatrets udgangspunkt er derfor amatørteatrets. Skuespillerne måtte uddanne sig selv og hinanden i samarbejde med Odin Teatrets instruktør, leder og grundlægger, Eugenio Barba, der kom fra et år på teaterskolen i Warszawa og tre år som observatør af den polske instruktør Jerzy Grotowskis banebrydende arbejde med sit teaterlaboratorium. Barba måtte også uddanne sig selv.

Dette udgangspunkt har motiveret Odin Teatrets vedvarende interesse for indlæring og formidling af teknisk viden, der på den ene side har ført til en stadig udbygget kontakt med og studiet af en lang række scenekunstneriske teknikker verden over og på den anden side har udviklet en betydelig pædagogisk virksomhed.

Efter starten i 1964 i Oslo opridsede Odin Teatret fra ankomsten til Holstebro (1966) de vigtigste punkter for sit arbejde. Her hed det blandt andet vedrørende uddannelse og efteruddannelse:

- Uddannelse af skuespillere, hvis kunstneriske behov ikke bliver tilfredsstillet ved de samtidigt eksisterende teaterskoler.
- Uddannelse af instruktører, som leder selvstændige grupper (studioer) inden for rammen af laboratoriets (Odin Teatrets) arbejdsmetode.

- Seminarer af ren pædagogisk art, hvor levende teaterpersonligheder fra udlandet demonstrerede deres arbejdsmetoder*). Seminarerne fandt sted under den overordnede titel Nordiske Teaterseminarer op gennem tresserne og halvfjerdserne, indtil denne seminarform så at sige murede til ISTA – International School of Theatre Anthropology, som Eugenio Barba grundlagde i 1979 med en fast stab af scenekunstnere fra Indien, Bali, Japan, Sydamerika, Europa og Odin Teatret, og med en videnskabelig stab fra en lang række internationale universiteter.

ISTA afholder i dag sine internationale sessioner verden over.

- Regelmæssige, koncentrerede kurser for elever fra andre teaterskoler, teaterstuderende, scenografer, forfattere o.l., i sin daværende form indtil 1980.

I dag finder der til stadighed en række kurser og workshops sted, organiserede af Odin Teatrets skuespillere og Eugenio Barba, af varierende længde og fagligt niveau. Et årligt tilbagevendende praktisk kursus af generelt orienterende indhold er Odin Uge Festival.

Etableret i Holstebro begyndte Odin Teatret efter behov at indkalde interesserede til optagelsesprøve som skuespillerelever på teatret. Uddannelsen var sat til at vare fire år. Odin Teatret blev SU-berettiget fra begyndelsen af halvfjerdserne og var det frem til midten af halvfemserne.

Undervisningen varetoges af de skuespillere, som havde været med til at grundlægge Odin Teatret og med tiden også af dem, der kom til ved flytningen til Holstebro. Man kan måske sige, at hovedformålet med undervisningen dybest set var at udvikle eleverne til selvstændige individer, der på baggrund af en række overførte principper, i undervisningssituationen, for scenisk tilstedeværelse, blev i stand til at udvikle deres egen faglighed.

Fra 1974 optog Odin Teatret ikke længere elever gennem formaliserede optagelsesprøver og –forløb. Nye elever kom til gennem en personlig kontakt med den enkelte skuespiller, der påtog sig det overordnede pædagogiske ansvar for eleven, indtil denne kunne blive en del af Odin Teatrets ensemble – eller søge andre veje.

De sidst optagne medlemmer af Odin Teatrets ensemble i dag er kommet til efter et sådant elev-mester-forhold og på baggrund af et mangeårigt, forudgående samarbejde i forskellige projekter, hvor parterne har fået et indgående kendskab til hinanden. Der er i øjeblikket ingen elever på Odin Teatret, men adgangen er ikke lukket. En elevtilknytning er gratis.

Ulrik Skeel, februar 2011

*) indtil nu: Grotowski, Cieslak, Brzozowski, Kouril, Krejca, Kacer, Smocek, Svoboda, Marowitz, Fo, Poli, Fadini, Damiani, Decroux, Lecoq, Esslin, Chaikin, Rodio, Colombaioni.

Scenekunstens Udviklingscenter

Martin Elung, principal at the Danish Development Centre for Performing Arts in Odsherred (part of a contribution at the Symposium on a New Education for Performing Arts, Entré Scenen, 2010, November 7th.)

Performing arts educations of the future and the new understanding of learning
In Denmark, we have two main theatre areas. On one side, we have the big theatre institutions which can be seen as a theatre monopoly, as almost all support goes to The Royal Theatre, the three Province Theatres and the Theatres of Copenhagen. On the other side, we have about 200 small regional theatres, independent theatres and projects – which have very, very limited economical funding or no funding. Our centre is working primarily with the latter group, and among them with a special focus on theatre for children and young people.

The Danish Development Centre for Performing Arts in Odsherred runs about 130 workshops, residencies and diploma education courses every year. We have two qualifying diploma educations – one for leaders in the art and culture environment and one for art and culture mediators. And right now, we have 120 students from all corners of the art and culture area.

The underlying principle for all our educational activities is that the education is based upon the students own learning objectives. As a school we try to provide the best education – but it is the students who decide what to do with this education, how to make it to their own practice.

It seems pretty clear that no one can predict the future –and it's also pretty clear that all speakers here are talking in favour of a new education for performing arts. I am in favour too.

So now, we just need to find out what kind of new education we need - and

that should not be so difficult or should it? Well it might prove to be a bit difficult – because trying to construct a new education – we also need to try to understand what is happening outside the theatres – out in the strange and bizarrely constructed reality ...

I will therefore try to convince you that we need a new type of education; an education which will be able to focus on the individual creative performing artist, an artist that will be able to work freely across the art and knowledge fields. And I see this new education as focused on collaboration inside and across the sectors – without predefined functions like stage directors, actors, dancers, set designers and so forth – and in this aspect – opposed to our present theatre educations.

Teaching and learning

It is my point, that learning and teaching are two very different things – and – that we need to change our general understanding of education. To change it from: We know what you need to learn – and change it into: What is your learning goals?

Why this change? Well – globalization is a reality. The industries are moving from Denmark and other Western countries – moving to countries with much lower wages – and it's a general accepted assumption that if we don't start creating new ways of income, if we don't start to raise the level of creativity and innovation – well – then it looks like we are going to say bye bye to our welfare state.

Who gives a shit about that? Our business is theatre not economy. But – on the other hand, the change in society might influence the theatre – it has done so before.

The Industrialization required discipline, functionalism and common basic knowledge, so that the working force could work efficiently together beside other specialized groups. The industrial period developed the modern dramatic theatre, which was based on socialization, morality and common, shared experiences.

In our time, the knowledge society, the postmodern society will require our ability to brake borders, to create new ideas, new thoughts – to innovate – and to seek cooperation with new fields. So – our understanding of theatre will probably also change. Research supports this statement - that the audience in the postmodern society will demand a new focus on the individual experiences, knowledge sharing and new art processes. The massive state funding to the old theatres means that the new theatre form will have a difficult time meeting og connecting to possible new audience groups and thereby developing the theatre.

The knowledge society will need creativity. Research shows that the public school steals the pupils' creativity – by pretending that teaching is the same as learning – by pretending that the pupils have to learn the basics first – before they are allowed to focus on their own learning goals.

Research by scientists like Sir Kenneth Robinson*), shows that our school

system this way today effectively removes almost all creativity from the children. Studies have shown that children start in school with something like 95 % of the pupils being creative – but after completing school less than 5 % have been able to keep their creativity. And this is a big problem – because there is less and less need for the disciplined industrial worker – those jobs are moving to other parts of the world. Our society needs creative and innovative persons.

So as our society is changing from the industrial society to the knowledge society – the performing art will probably need to change too.

I recently talked to an architect who said that many architects get a shock when they start working after their education, because their education is focused on the premise - that the architects are the artists - and the ones they work with - engineers and the other professionals - are the working men. But this is not the reality today. In real life, architects create together with all kinds of professions - and the architects who do not understand this are having big trouble in their jobs. And even though this kind of creative collaboration is the reality the academy will not change the focus of their educational thinking.

In the theatre, it is a bit more difficult to get the clear picture - because it is almost impossible to make any form of performing art without financial support. And with the old theatre factories being heavily supported, compared to the creative area of performing arts – the natural selection is unfortunately temporarily out of order.

But even though the politician's favouring of the institutionalized theatres - the society around these theatres are changing fast – faster than the politicians seem to realize – and it seems clear that the numbers of audiences who still want to visit the institutionalized theatres will be fewer and fewer.

The audience in the post modern society will look for new experiences – new performing art forms – that will correspond with their need to process their new reality – just like the audience in the industrialization needed the moral “domestic drama” to process their reality.

And so ... The Times They Are a-Changin'

The era of the industrial society is coming to an end – and the era of the knowledge society has just begun. Our theatre today is based on the industrial tradition and our theatre- and actor schools are based on the same tradition.

So we need to work together to start changing the schools and the theatres.

We need to start developing the theatres and schools for the future.

But how do we create a school for the future – when we know we cannot predict the future. Well for one thing: We can stop pretending that we know what the students should learn.

Instead, we should use all our capacity to provide the best teaching and best teachers to support the students own learning goals. We should use all our capacity to let the students develop the future performing art.

Will it be anarchy, will it be chaotic – yes – but this is the future – the future will not be as streamlined and functionally simple as the industrial period. The

future will be hyperactively complex – and therefore it is essential that the students will learn themselves to keep on learning.

The teaching might stop – but the learning must never stop!

Let us help each other invite the future!

Martin Elung, november 2010

Inspiration:

www.youtube.com/watch?v=zDZFcDGpL4U&feature=player_embedded#!

Scenekunstens Udviklingscenter

Scenekunstens Udviklingscenter, Annebergparken 22, 4500 Nykøbing Sj.
tlf. 0045 59931009

Diplomuddannelse i Kunst og kulturledelse, Diplomuddannelse i Kunst og kulturformidling, www.kunstdiplom.dk

Optagelse og Adgangskrav

Adgangskrav er en kort videregående uddannelse og to års erhvervserfaring. Der er mulighed for at give dispensation med optag på baggrund af erhvervserfaring.

Varighed og omfang

Uddannelsen varer 2½ år og udgør 1 år i undervisningstimer (60 ECTS)

Økonomi

Prisen er 7.000 per modul i 6 modul struktur og 5.000 per modul i 10 modul struktur. Uddannelsen er SVU berettiget og kan have 6 ugers jobcenter støtte

Undervisningsplan

se www.kunstdiplom.dk

Hvad ser I efter ved optagelsesprøven?

Der er ikke optagelsesprøve, men motiveret ansøgning, så vi ser efter motivation.

Hvad er det bedste ved uddannelsen?

At vi har mulighed for at opkvalificere det kunstneriske og kulturelle fagområde, samt etablere samarbejde og forståelse på tværs af de kulturelle fagområder.

Hvad er det største problem/udfordring?

At vi arbejder på at få lov til at udbyde kunstneriske diplomuddannelser indenfor: dukke og animationsteater, performance, auteur virksomhed, fortællekunst m.fl.

Hvilket professionelt liv uddanner I jeres studerende til?

Ledelse og formidling og på sigt kunstnerisk opkvalificering.

Hvilken udvikling ønsker I for skolen over de næste fem år?

Vi ønsker at få lov til at udbyde kunstneriske diplomuddannelser, at skabe en uddannelsesplatform for anvendelse af kunstneriske processer i erhvervs- og undervisningssektor – samt bidrage til at kvalificere en scenekunstudannelse for skabende scenekunstnere baseret på de studerendes læringsmål.

Martin Elung, december 2010

Dramatiker Væksthus www.dvhus.dk/

Fra hjemmesiden:

Dramatiker Væksthus er BørneTeaterSammenslutningens (BTS) talentudviklingsprojekt. Formålet er at give personer med interesse for at skrive for det professionelle børne- og ungdomsteater en mulighed for at udvikle deres talent, stifte bekendtskab med branchen og danne et netværk, der kan støtte dem i deres fremtidige karriere inden for området. Projektet skal kunne gennemføres af talenter med andet sideløbende arbejde.

Dramatiker Væksthus blev skabt i 1997 på initiativ af BTS, og siden da er der gennemført yderligere fire forløb. Det senest afsluttede Dramatiker Væksthus fandt sted fra efteråret 2008 til juni 2009, og dermed er det samlede deltagerantal oppe på 30. I juni 2009 blev der yderligere optaget 7 dramatikere. Dramatikervæksthus er økonomisk afhængigt af støtte fra Scenekunstudvalget. Talentudviklingsprojektet udvikles fra gang til gang ud fra tidligere erfaringer, modspil fra børneteaterbranchen, tendenser inden for dramaturgi og debatter om børns og unges vilkår – samt ud fra de aktuelle deltagere i projektet.

kilde: www.dvhus.dk, marts 2011

Planlagte uddannelser

www.nyscenekunst.dk **Dukke - og animationsscenekunstner (moduluddannelsen)**

Den nye uddannelse er endnu ikke igangsat.

Fra hjemmesiden:

Den visuelle scenekunst, Dukke- og animationsteaterområdet er inde i en rivende udvikling. En række nye europæiske centre for dukketeater er opstået omkring uddannelsesstederne i Frankrig, Tyskland, England og Polen. Dukkespillere udklækket fra skoler som Ecole Nationale Supérieure des Arts de la Marionette i Charleville-Mézières og Hochschule für Schauspielkunst "Ernst Busch" i Berlin har været med til at udvikle nye kunstneriske udtryk i gensidig dialog med andre kunstarter. Dukke- og animationsområdet er også i Danmark inde i en rivende udvikling. Mere end 45 teatre i Danmark beskæftiger sig i større eller mindre grad med dukke- og animationsdisciplinerne, og disciplinerne integreres hvert år i en række små og store forestillinger på de øvrige teatre og i projekterne.

Praktisk information:

Uddannelsen udbydes af Scenekunstens Udviklingscenter, der er en selvejende institution under Kulturministeriet. Uddannelsen og lærerkræfter vil blive tilrettelagt i forhold til de studerendes egne læringsmål. Undervisningen koordineres af Hans Hartvich-Madsen og Anders Holst i samarbejde med de førende europæiske skoler, Animation Workshop i Viborg, samt dukke- og animations og andre scenekunstnere og teoretikere fra Danmark og hele verden: Bl.a. Neville Tranter (Holland), Hans-Jochen Menzel (Tyskland) leder af afdelingen for dukkespilkunst ved Ernst Busch i Berlin, samt Keith Johnstone (Canada), Steve Jarand (Canada) og Thomas Eisenhardt, Nullo Facchini, Steen Håkon Hansen, samt prof. Ole Fogh Kirkeby, Peter Jorde cand. psych og skuespiller, Søren Friis Møller B.A., MMD, Ph.d.-stipendiat, CBS, Copenhagen

Business School. Og med masterclas deltagelse af bl.a. Bodil Alling, Katrine Karlsen, Gertrud Exner, Peter Holst, Svend E Kristensen.

UDDANNELSENS OPBYGNING:

- Modul 1: det personlig skabende
- Modul 2: det Interaktivt skabende
- Modul 3: det tværkunstnerisk skabende
- Modul 4: Værkproduktion 1
- Modul 5: Værkproduktion 2
- Modul 6: Afslutningsprojekt

Uddannelsen løber over to år og er internatbaseret

– UNDERVISNING, MAD OG VÆRELSE M.M. ER GRATIS -

Undervisningen foregår primært i weekender på Scenekunstens Udviklingscenter. Man skal regne med ca. tre – fire weekender per semester

Ansøgning senest d. 15. juni 2011. Se mere om ansøgning på www.kunstdiplom.dk

Odsherreds Teaterskole, Scenekunstens Udviklingscenter

Annebergparken 22

DK 4500 Nykøbing Sjælland

– 59 93 10 09

kilde: www.otskole.dk/opslag.asp?page=16&id=269 marts 2011

Planlagte uddannelser

Auteur scenekunstner (moduluddannelsen) www.nyscenekunst.dk

Den nye uddannelse er endnu ikke igangsat.

Fra hjemmesiden:

Globaliseringen er ved at ændre vores samfundsforståelse og dermed vores forståelse af scenekunsten. Den postmoderne tid kalder på den post-dramatiske scenekunst. Den nye scenekunst, der udvikles af skabende scenekunstnere på tværs af de kunstneriske områder.

Hvor det institutionelle udøvende teater arbejder på tværs af identificerede og klassiske fagområder – arbejder Auteurs som skabende scenekunstnere på tværs af kunstneriske områder, processer og relationer i en søgen efter den unikke ide og udviklingen af ny og original scenekunst. Auteuruddannelsen indeholder undervisning i ide-, koncept- og manuskriptudvikling, billede og komposition, facilitering af udviklingsprocesser, iscenesættelse, projekterisering og performancedelen.

praktisk information:

Uddannelsen udbydes af Scenekunstens Udviklingscenter, der er en selvejende institution under Kulturministeriet. Uddannelsen og lærerkræfter vil blive tilrettelagt i forhold til de studerendes egne læringsmål. Uddannelsen koordineres af Vibeke Wrede og Anders Holst i samarbejde med førende europæiske skoler og universiteter, internationale scenekunstnere, teoretikere og forskere bl.a. Giessen Universitet, Keith Johnstone (Canada), Steve Jarand (Canada), Gabriel og Marga Hernandez, Thomas Eisenhardt, Nullo Facchini, Steen Håkon Hansen, Kim Fu

pz Aakeson, samt prof. Ole Fogh Kirkeby, prof. Mogens Christensen, Peter Jorde cand. psych og skuespiller, Søren Friis Møller B.A., MMD, Ph.d.-stipendiat, CBS, Copenhagen Business School

UDDANNELSENS OPBYGNING:

- Modul 1: det personlig skabende
- Modul 2: det Interaktivt skabende
- Modul 3: det tværkunstnerisk skabende
- Modul 4: Værkproduktion 1
- Modul 5: Værkproduktion 2
- Modul 6: Afslutningsprojekt

Uddannelsen løber over to år og er internatbaseret

– UNDERVISNING, MAD OG VÆRELSE M.M. ER GRATIS -

Undervisningen foregår primært i weekender på Scenekunstens Udviklingscenter. Man skal regne med ca. tre – fire weekender per semester.

Ansøgning senest d. 15. juni 2011

Se mere om ansøgning på www.kunstdiplom.dk

Odsherreds Teaterskole, Scenekunstens Udviklingscenter

Annebergparken 22

DK 4500 Nykøbing Sjælland

– 59 93 10 09

kilde: www.nyscenekunst.dk/opslag.asp?page=16&id=268 marts 2011

Akademiet For Utæmmet Kreativitet

Ieder Jette Kjær Nielsen

Akademiet For Utæmmet Kreativitet, Enghavevej 82 B, 2450 Kbh. SV

www.afukdhs.dk

Optagelse

Optagelse til vores artistlinie foregår ved en optagelsesprøve i foråret. Vi starter hvert år i august måned. Eleverne finder os via vores hjemmeside og "mund til mund".

Varighed

Vi har 3 niveauer. Alle 3 niveauer løber over 1 år. Hvis du er ny i faget Nycirkus vil du starte på niveau 1 og dermed tage den fulde uddannelse på 3 år. Vi har også elever med mere erfaring, der starter på niveau 2 og dermed er her i 2 år. Enkelte kan starte på niveau 3 og dermed kun være her i 1 år.

Omfang

Hver dag mandag til fredag fra kl. 9-16. Derudover kan der komme weekender i forbindelse med div. events i huset.

Økonomi

Pr. 1. januar 2011 koster det kr. 8.000,- pr. halve år hvis man har folke-registeradresse i Københavns Kommune. Ellers er prisen kr. 2.200,- pr. uge. Uddannelsen er ikke SU-berettiget.

Undervisningsplan

På vores hjemmeside kan man se overordnet hvordan undervisningen foregår, men der foreligger ikke en detaljeret undervisningsplan.

Hvad ser I efter ved optagelsesprøven?

Vi ser efter eventuelle skjulte skader/skævheder og andet der kan blive mere eller mindre invaliderende ved hård fysisk træning. Elevens gåpåmod, udholdenhed samt evner bliver også vurderet.

Hvilket professionelt liv uddanner I jeres studerende til?

Vi gør vores elever klar til at kunne søge ind på diverse udenlandske cirkusskoler, lave deres egne kompagnier, optræde ved events, samt undervise børn og unge i cirkusdiscipliner.

Hvilken udvikling ønsker I for skolen over de næste fem år?

Vi ønsker at kunne oprette en 3-årig statsanerkendt Nycirkus-Uddannelse som er SU-berettiget. Det er den hurtigst voksende kunstform i Europa, og vi er stort set det eneste land der endnu ikke har en SU-berettiget uddannelse.

Jette Kjær Nielsen, februar 2011

Tre rapporter vedrørende en nycirkus uddannelse:

1. Potentiale og udfordringer i dansk ny cirkus, en rapport om de cirkus og artistbaserede discipliner og kunstformer. Udarbejdet af Lone Nyhuus november 2009.
2. Ny Cirkus Ny Kunst, et seminar om Ny Cirkus som scenekunst med stort potentiale, maj 2008
3. Dansk Nycirkus siden 91 (1991-2007)

De tre rapporter har tidligere været tilgængelige på nettet fra AFUK's hjemmeside. www.afukdhs.dk

Dramaturgi ved Aarhus Universitet

fagleder, lektor, mag.art. John Andreasen

Dramaturgistudiet under Faculty of Arts ved Aarhus Universitet har pr. 2011 til huse på den gamle kaserne i Langelandsgade 139, 8000 Århus C, www.dramaturgi.au.dk

En verden af dramaturgi

Dramaturgi udbyder bacheloruddannelse, tilvalg og kandidatuddannelse.

Studerende på Dramaturgi beskæftiger sig med teater og scenekunst i et spænd fra antik tragedie til moderne performance og interaktive, elektroniske medier. Der arbejdes både med manuskripterne, den levende forestilling og al den kommunikation, som er forbundet med selve produktionen og teateroplevelsen samt med den iscenesatte hverdags omgangsformer.

Undervisning foregår både som praktisk teaterproduktion i kasernens to teatersale (Kaserne SceneN) og som teoretisk baseret analysearbejde. På den måde får de studerende kompetencer til at udvikle, analysere og formidle scenekunst på et højt niveau samtidig med, at de får forståelse for skiftende, aktuelle betingelser for kunst-, kultur- og uddannelsesaktiviteter.

Faget har mange forskellige arbejdsområder: Offentligt støttede institutioner, eksperimentalscener, undervisning, børneteatre, eventbranchen, rollespil, digital kunst, udstillingsdramaturgi, TV- og filmdramaturgi mm.

På Dramaturgi uddanner vi derimod hverken dramatikere, skuespillere, instruktører eller scenografer, selv om nogle af vore studerende også er gået en af disse veje. Ønsker man en formel, professionel uddannelse inden for et af disse felter, må man søge ind på en af de statsanerkendte kunstneruddannelser.

Hvad er dramaturgi?

Ordet *Dramaturgi* er afledt af det græske *dran*: at handle og *ergon*: at arbejde. Dramaturgi vil sige at arbejde med teaterhandlinger. Eller videnskaben om dramatekstens og teaterforestillingens opbygning.

Faget *Dramaturgi* blev oprettet under Institut for Nordisk Sprog og Litteratur i september 1959. Tage Hind holdt den første forelæsning 9.9.1959. Faget blev selvstændigt i 1963. Ti år senere, i 1973 etablerede det sig som selvstændigt institut med egen teatersal. 1995 flyttede instituttet fra Trøjborg til den nedlagte kaserne i Langelandsgade sammen med 4 andre institutter, der blev slået sammen til Institut for Æstetiske Fag i 2002, hvorved Dramaturgi igen blev reduceret til en afdeling. Fra 1. juli 2011 ændrer Dramaturgi igen status (formentlig til: Study), idet hele Institut for Æstetiske Fag bliver fusioneret med Informations- og Medievidenskab, IT og didaktik, Lingvistik, Semiotik, Sprog – litteratur og kultur, Nordisk Institut og Børnelitteraturstudier under Faculty of Arts. Cirklen er sluttet.

Hvad underviser og forsker vi i?

Som alle universitetsstudier tilbyder vi undervisning og udfører forskning. Og som alle universitetsstudier arbejder vi med teori, metode og analyse.

I forskning og undervisning beskæftiger vi os med mange forskellige former for teater, med teatret i dets historiske forandring og med teatret brugt som værktøj i udvikling og læring. Vi fokuserer på forestillingen og de kreative processer, der fører frem til den, på rum og scenografi, skuespilkunst, den dramatiske tekst, publikum og de institutionelle rammer omkring forestillingen.

Teater ses i forhold til andre kunstarter, i forhold til kulturer og samfund, men også til hvilke betydninger teater kan spille i den enkeltes tilværelse.

Vores udgangspunkt er primært europæisk, men rummer dog også et globalt perspektiv. Da vi opererer med et ret bredt teaterbegreb, forholder vi os således også til dramaturgi i tilgrænsende medier: film, tv, radio samt interaktive teaterinstallationer og computerspil.

Dramaturgi har en tradition for at være orienteret mod aktuelle og nybrydende teaterformer i forskningen, men med rum til historisk fordybelse. Forskningssemner, der er udviklet i tæt relation til undervisningen, er skuespillerkunst, teaterpoetik og teaterkunstsyn, genreteori, dramaturgisk analyse, dramapædagogik, teater- og kulturpolitik og mediedramaturgi. I enkelte tilfælde er der knyttet en eksperimentel praksis til forskningen, hvori de studerende deltager.

Kandidat - dramaturgi og erhvervslivet

Kandidatuddannelsen i Dramaturgi uddyber og supplerer den enkeltes viden inden for et bredt, dramaturgisk felt og giver indblik i forskellige arbejdsmarkeder gennem feltstudier og praktik. Den enkelte studerende kan desuden styrke sin personlige profil gennem fakultetets tværgående Profilmag og valg mellem en række forskellige former for speciale.

Hvor får dramaturger job?

En kandidat i Dramaturgi har en allround viden om teater som kunstart og kulturel institution lært at forbinde teori, metode og analyse med personlig erfaring om teatrets kreative processer specialviden på selvstændigt valgte

områder indenfor dramaturgiens felter

erfaringer fra forskellige typer af praksis og feltstudier på teatre, kultur- og undervisningsinstitutioner m.v.

opdyrket en evne til at tilegne sig viden, til analyse og kritisk vurdering af et større stofområde

Jobmuligheder

En kandidat i Dramaturgi er ofte med til at skabe sit eget job, og man må regne med et bredt stillingsperspektiv. Gennem årene har kandidaterne skabt tydelige jobprofiler i 3 retninger:

Dramaturgen, fx

Teaterdramaturg, som deltager i teatrets repertoireplanlægning og indgår i det produktionsteam, der skaber forestillingen

TVdramaturg, som deltager i manuskriptudvikling i tv-fiktioner

Multimedie designer

Teater- eller kulturinstitutionsleder

Pædagogen, fx

Gymnasielærer

Dramalærer på højskoler og lignende

Teaterpædagog

Virksomhedskonsulent

Formidleren, fx

Medarbejder i kulturforvaltninger

Projektleder i kunst- og kulturprojekter

Informations- og pr-medarbejder

Kommunikationsrådgiver

Teateranmelder

Human Ressource Manager

Hertil kommer en række faste eller periodiske, *forskningsmæssige* opgaver indenfor institutioner, organisationer, myndigheder og virksomheder.

Dramaturgi i 2016?

I 2011 bliver Dramaturgi en lille del af et meget stort, nyt institut, der i øjeblikket kaldes Institut for Æstetik og Kommunikation – et af fire nye institutter i alt - under det nye Faculty of Art, der tilsammen består af de tidligere Humanistisk Fakultet, Teologisk Fakultet og Danmarks Pædagogiske Universitet ved Aarhus Universitet. Det giver på den ene side en række spændende, nye muligheder for undervisnings- og forskningsmæssige samarbejder og inspirationer. På den anden side kan Dramaturgi risikere at forsvinde ud af manges bevidsthed, da vi ikke længere er hverken institut eller afdeling med eget navn og brevpapir. Og hvis antallet af ansatte enten falder yderligere eller der ikke bliver ansat tilstrækkelig mange til at erstatte dem, der allerede mangler i 2011, så kan man fx forudse a) en reduktion i fagudbud og/eller timetal, upædagogisk større hold eller b) kraftig reduktion i studenteroptag og/eller c) reduktion af kernefaglighed til fordel for forskellige former for tværfagligheder i stedet for en produktiv kombination af begge.

I 2016 eller deromkring åbnes Arts and Business Building ved Aarhus University, og Dramaturgi-faget bliver om muligt endnu mere all-round end nu.

Eller også vil det være specialestudiet, hvor man lærer at fortælle de gode historier tilpasset de respektive medier. Eller også er studiet blevet et generelt service-tilbud til en række uddannelses-, forsknings-, organisations- eller administrative enheder internt eller eksternt (applied dramaturgy). Eller ...

John Andreasen, marts 2011

Afdeling for Teater og Performance Studier www.teatervidenskab.ku.dk

Institut for Kunst- og Kulturvidenskab, Københavns Universitet

lektor i teatervidenskab, fagleder Stig Jarl

Afdeling for Teater og Performance Studier, Institut for Kunst- og Kulturvidenskab
Københavns Universitet, Karen Blixensvej 1., 2300 København S.

Optagelse og adgangskrav

Uddannelsen i Teater og Performance Studier er en videregående universitets-uddannelse, der har optagelse via KOT (Den Koordinerede Tilmelding)

www.kot.dk

Der optages studerende til et enkelt hold med 35 pladser. I 2010 var der 182 ansøgere, og man skulle på kvote 1 have et karaktergennemsnit på minimum 8,8 (efter den nye karakterskala) for at blive optaget. Læs her om optagelse på Københavns Universitet www.studier.ku.dk Der optages via kvotesystem Kvotesystemet

Kvote 1

Optagelse via kvote 1 er baseret på resultatet af den gymnasiale eksamen. I kvote 1 optages ansøgere med højere eksamensgennemsnit før ansøgere med lavere eksamensgennemsnit.

Hvis man har særlige kvalifikationer, men ikke har mulighed for at blive optaget via kvote 1, kan man søge optagelse via kvote 2. Pladserne i kvote 2 fordeles mellem ansøgere, hvis gennemsnit fra den adgangsgivende, gymnasiale eksamen er for lavt til at blive optaget i kvote 1, ansøgere med en udenlandsk eksamen og ansøgere med andre kvalifikationer end en adgangsgivende eksamen.

Tidligere var 20 % af pladserne reserveret til kvote 2; men i 2008 bestemte daværende videnskabsminister Helge Sander, at kun 10 % af pladserne måtte gå til kvote 2. Det betyder i praksis, at der hvert år optages 3 studerende til Teater og Performance Studier via kvote 2.

I 2009 var der 60 ansøgere til disse 3 pladser. Yderligere oplysninger hos vores studenter-studievejleder: teater.studvej@hum.ku.dk

Vi har også en såkaldt fleksibel master-uddannelse, som er beregnet til folk, som har erhvervserfaring og en relevant uddannelse. Det er en betalings-uddannelse, der sammensættes individuelt af kurser fra det eksisterende udbud af kandidatkurser (også fra andre fag). Uddannelsen udgør samlet et års studium, men fordeles over flere år. Prisen for en fleksibel master uddannelse er ca. 25.000 kr. Man kan læse mere her:

www.aabentuniversitet.hum.ku.dk/aktuellekurser/fleksibel_master/#Hvad

Uddannelsens varighed

Grundfag i Teater og Performance Studier er normeret til 2 ¼ års fuldtidsstudium. Grundfagsstudiet er en del af en samlet 3-årig bachelor-uddannelse (BA), der er normeret til 3 års fuldtidsstudium, hvoraf ¼ er tilvalg på et andet fag.

Efter bestået BA-uddannelse kan man fortsætte på kandidatuddannelsen (KA) i Teater og Performancestudier, som er normeret til to års fuldtidsstudium, hvoraf ½ år er tilvalg.

På samme måde som der indgår tilvalg af andre fag i hhv. BA og KA i Teater

og Performance Studier, kan vores fag indgå som tilvalgsfag for studerende fra andre fag.

Uddannelsens omfang

Uddannelsen er i princippet et fuldtidsstudium. På grunduddannelsen er der 9-12 timers egentlig undervisning om ugen, hvortil kommer forberedelse, opgaveskrivning mv.

På grunduddannelsens 2. år indgår 6-8 ugers praktik.

På kandidatuddannelsen er mindre undervisning – typisk 6 timer om ugen.

Økonomi

Bortset fra den fleksible masteruddannelse (jf. ovenfor) er det gratis at gå på universitetet i Danmark; men der er udgifter til litteratur og teaterbilletter. Uddannelsen er SU-berettiget

Undervisningsplan

Kan man se undervisningsplanen på nettet/ i en brochure?

- Studieordning her: www.teatervidenskab.ku.dk/regler
- Kurser her: www.sis.ku.dk/kurser/portal.aspx?pnr=4

Optagelse af studerende

Der er ingen optagelsesprøve. Optagelse via KOT (Den Koordinerede Tilmelding) www.kot.dk Se ovenfor.

Hvad er det bedste ved uddannelsen?

Det bedste ved uddannelsen er engagerede og begavede studerende. Denne besvarelse er jo skrevet af en lærer. Svaret vil formentlig være et andet, hvis man havde spurgt de studerende J. Men generelt er der er meget behageligt miljø ved faget. Mulighed – og det gælder både studerende og lærere – for at beskæftige sig med, hvad man er interesseret i.

Hvad er det største problem?

Det største problem er mangel på ressourcer. Vi er for få lærere, og de fleste har store afspadseringspukler. Derfor har vi ikke tid og mulighed for at blive ladet op og videreuddannet. Det kan let blive et problem i forhold til den fornyelse af faget, som vi måske kunne hente inspiration til fra bl.a. tilsvarende uddannelser i udlandet.

For de studerende er det største problem helt klart, at der ikke umiddelbart venter et job. Det er ikke en professionsuddannelse. De studerende skal selv gennem specialisering og arbejde med netværk skaffe sig jobs.

Hvilket professionelt liv uddanner I jeres studerende til?

Uddannelsen er ved at skifte profil. Navneskiftet forrige år fra Teatervidenskab til Teater og Performance Studier er ikke blot en formel ændring, men også en indholdsmæssig, som på sigt bør betyde en væsentlig større palet af muligheder for professionelt arbejde, ligesom vi forventer, at det ny indhold i studiet vil kvalificere vores studerende stadig bedre til de job, som uddannelsen traditionelt har været rettet mod.

Disse "traditionelle jobs" har været dramalærer i gymnasiet (eller på andre uddannelser), dramaturg eller en administrativ funktion i teaterbranchen, arbejde i formidlingsmæssig sammenhæng (f.eks. pr-medarbejder/teater-anmelder) eller i en forvaltning (stat, region eller kommune).

Faget har altid opereret med et ganske bredt teater-/scenekunstabegreb, som uden problemer har kunnet omfatte såvel "underlødige" populære sceneformer som show og strip, som de seneste eksperimenter med fx interaktivt og medieret teater. De ny studieordninger fortsætter den "traditionelle" tilgang, som stadig er koncentreret på teater, men omfatter nu også andre former for kulturelle iscenesættelser, hvad enten det er kroningsceremonier eller supermarkedsåbninger.

Et andet område, der er nyt og fylder ganske meget i uddannelsen, vedrører håndtering af kreative processer – det gælder såvel inden for som uden for scenekunsten. Herved gør vi vores kandidaters jobprofil bredere.

Hvilken udvikling ønsker I for skolen over de næste fem år ?

Samarbejde betyder meget for os. Selv om det kan være tidskrævende i forhold til hvad der vores umiddelbare opgaver, så har samarbejde med både andre uddannelsesinstitutioner (hvad enten de er akademiske eller kunstneriske) og brancher (såvel scenekunstbrancher og andre) en enorm betydning for både vores fags udvikling og for vores studerende. Det kan være samarbejde omkring praktikpladser for vores studerende, som herved opnår netværk, som de senere kan have fornøjelse af. Det kan være

forskningsmæssigt samarbejde som først på længere sigt kommer vores studerende til gode.

Vi har indledt et samarbejde med Forsøgsstationen, København, hvor vores studerende indgår i arbejdet med bl.a. dokumentation af forsøg, og vi har ved flere lejligheder samarbejdet med Statens Teaterskoles Efteruddannelse om seminarer og kurser. Aktuelt planlægger vi i samarbejde med både Forsøgsstationen og Efteruddannelsen er seminar til efteråret om kunstnerisk forskning og udviklingsarbejde. Netop dette lidt forkætrede begreb kunstnerisk forskning – forkættet fordi teaterskolerne i Danmark gennem deres bekendtgørelse er undtaget fra at bedrive kunstnerisk forskning i modsætning til f.eks. musikkonservatorier og Kunstakademiet – er interessant. Vi vil meget gerne samarbejde om en udforskning inden for og med scenekunsten, som finder sted på andre præmisser end dem man sædvanligvis kender på universitetet.

Stig Jarl, december 2010

De ikke mere eksisterende uddannelser

I det følgende har vi ladet en række nu lukkede uddannelser besvare de samme spørgsmål, som vi har stillet til eksisterende uddannelser. Dette er sket i samarbejde med uddannelsernes tidligere ledere og undervisere og deres arkiver.

Ingen af de scenekunstudannelser, som beskrives i dette afsnit, har været støttet specifikt med bevillinger af offentlige midler i deres egenskab af scenekunstneriske uddannelser. Men de har alle nydt en vis grad af anerkendelse, og i ganske mange tilfælde har studerende kunnet opnå støtte under deres uddannelse fx. via projektet Den frie Ungdomsuddannelse (1993-2002).

Uddannelserne var karakteriserede ved at være båret af ildsjæle med en kunstnerisk eller en kunst-pædagogisk intention.

En markant og stor andel af det frie scenekunstneriske felt indenfor en række af scenekunstneriske udtryksformer formes i dag af personer, der er uddannet på særligt Nordisk Teaterskole og School of Stage Arts - de to uddannelser, der levede længst og bl.a. derved nåede at sætte størst præg på det danske scenekunstlandskab.

Pga. af de påvirkninger, som disse to uddannelser har skabt og stadig skaber via deres dimittenders kunstneriske virke, har vi ønsket at give disse nedlagte uddannelser taletid på linie med de eksisterende. Andre også nedlagte uddannelser er kommet med - GITIS og Hanstholm - mens vi forgæves har forsøgt at få materiale og besvarelse fra Chekov Studio i Aarhus (1991-99). Heller ikke Tukak-teatret (1975-1996), eller Teaterværkstedet Blå Hest, som eksisterede i omkring 20 år (fra 1976) er det lykkedes os at få med i samlingen.

Der kan også være tiltag hvis eksistens vi ikke kender til eller har overset.

Vi håber, at materialet her vil tjene som inspiration for dem, som måtte ligge inde med yderligere viden og materialer om scenekunstudannelsernes historie i Danmark. På den blog, som er oprettet i forbindelse med udgivelsen af materialesamlingen vil der blive mulighed for at uploade sådant materiale.

Selv om en mulig ny uddannelse ikke skal være en gentagelse af de uddannelser, vi kender eller har kendt, er de erfaringer, der tidligere er indhøstet, endnu levende og kan inspirere til udmøntning i studieplaner og til brug af lærerkræfter i forbindelse med nye tiltag.

Spørgsmål til de lukkede uddannelser:

- Uddannelsens navn/adresse/webadresse
- kort rids af hvordan jeres optagelse af elever foregik rent praktisk
- hvor længe varede uddannelsen/kalendertid
- uddannelsens omfang i undervisningstimer
- pris?
- SU-berettiget?
- Er undervisningsplanen tilgængelig?

1. Hvad så I efter ved optagelsesprøven (kvaliteter, talenter, evner...)
2. Hvad var det bedste ved uddannelsen?
3. Hvad var det største problem?
4. Hvilket professionelt liv uddannede I jeres studerende til?
– skriv gerne en række eksempler på arbejdsfelter
5. På hvilken måde mener I, at skolen har påvirket det danske scenekunstlandskab?

Nordisk Teaterskole, Aarhus 1986-99

Birgit Skou, rektor fra 1989-1999



Via Lactea 1994. Instruktør Carlos Cueva. Skuespiller Martin Lundberg. Foto: Peer Mortensen

Baggrund

Nordisk Teaterskole startede i november 1986 under navnet "Tidens Teater". Initiativtagere var en gruppe teater- og kulturaktive personer i Aarhus, aktive i gruppeteatersammenhænge og universitetets Institut for Dramaturgi, og bl.a. med udgangspunkt i organisationen Århus Teaterakademi.

På det tidspunkt i teaterhistorien var der 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.

Med baggrund i Jerzy Grotowski's Teaterlaboratorium, Nô teater, Kabuki, Kathakali, Tadeuz Kantor, Etienne Decroux, Commedia dell'arte og moderne dansemetoder som hos Martha Graham, Alvin Ailey m.fl. – som også var Odin Teatrets udgangspunkt – arrangerede akademiet kurser, gæstespil både med danske og internationale grupper, festivaler og events.

"Tidens Teater" opstod som et projekt med det formål at opfylde behovet for en uafhængig, længerevarende, mere dyb og systematisk uddannelse i dette "moderne teater", dets former og teknikker.

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.

Her rettede man sig imod markeds kræfter, kapitalisme og undertrykkelse, og gik ind i kampen for fred, og 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.

Skolens oprettelse

Midt i den udvikling var der altså en gruppe engagerede instruktører, skuespillere, dansere og potentielle elever, som ville lave en 3-årig teateruddannelse, der dels havde det formål at være en kunstnerisk skole og ikke et politisk middel, dels havde sit træningsmæssige grundlag i det moderne eksperimenterende teaters tradition – den fysiske træning – og endelig havde det mål at udvikle gamle traditioner i gruppeteatrene sammen med nye kunstneriske udtryk som objekt, installation, dans, lys og billede.

Ønsket var at skabe en professionel, kompetencegivende uddannelse indenfor det, som man valgte at kalde "Det moderne teater".

I starten finansieredes skolen primært via "Folkeoplysningsloven", som gav tilskud til kursusvirksomhed samt tilskud til lokaler. Derudover finansieredes skolen ved egenbetaling, fondsmidler og Århus Kommunes Kulturpulje.

Der var overvældende tilslutning til disse kurser, og samtidig blev der udarbejdet et udkast til en 3-årig uddannelse, som d. 1. september 1988 blev sendt til Kulturministeriet som "Forslag til grunduddannelse for det moderne teater". Forslaget var udarbejdet af teaterinstruktør Alexander Jochwed fra Teaterværkstedet Den blå Hest, lektor John Andreasen fra Institut for Dramaturgi og Birgit Skou, som var leder af initiativet.

Forslaget blev modtaget godt, og der var stor interesse og bevågenhed. Selv om der ikke var konkrete tilsagn fra Kulturministeriet valgte man at igangsætte den 1. årgang i 1989, og den personlige entusiasme hos lærere og elever gav mulighed for at skaffe gode og brugbare lokaler. For ikke at blive opfattet som et gruppeteater ændredes navnet efter et par år til Nordisk Teaterskole.

Skolens undervisning, indhold og forbindelser

Skolen byggede på "mesterlærer-princippet" og nåede at uddanne 8 årgange. Den fik manifesteret sig godt både i Danmark og også i udlandet.

Som eksempel kan nævnes Årgang 1990 – 1993 ved Malco Oliveros:

Projekt Fribyttere (efter Tom Kristensens digt). Fra maj – oktober 1993.

Danmark – Den udvalgte – afgangsforestilling 1993, som skulle spilles i Syd-amerika på tourné.

Columbia – Elektra: Kulturudvekslingsprojekt i Columbia med elever fra Nordisk Teaterskole og elever fra Den nationale Teaterskole i Bogotá – Escuela nacional de Arte Dramático, ENAD, som sammen skabte forestillingen Elektra

Danmark – ENAD til Danmark: Tourné med fælles forestilling i DK og adskillige teater- og kulturelle arrangementer bl.a. International Theatre School Festival, hvor den dansk/columbianske forestilling blev spillet.

Festivalen var et arrangement sammen med Århus Teaters Elevskole.

I den sidstnævnte deltog forestillinger fra teaterskoler i Tjekkiet, England, Sverige og Danmark.

Skolen blev ofte besøgt af internationale teater- og danseskoler, af delegationer og enkeltpersoner fra teater- og kulturliv, der ønskede at studere metoder, pædagogik og organisation. Udveksling af studerende gav ofte store problemer fordi den statslige anerkendelse manglede, og eleverne derfor ikke umiddelbart kunne få SU eller scholarships med sig. Her trådte Institut for Dramaturgi sommetider til som værtsinstitution.

En vigtig samarbejdspartner blev Dartington College of Arts, via Melanie Thompson fra teatergruppen Intimate Strangers i England. Samarbejdet med

Departement of Performing Arts ved De Montfort University in Leicester. Her blev Nordisk Teaterskoles 3-årige uddannelse godkendt som en bachelor degree, således at elever, der havde gennemgået Nordisk Teaterskoles 3-årige uddannelse, kunne fortsætte studierne der og tage en MA-degree.

Desuden blev skolen som den eneste danske teaterinstitution medlem af CONCEPTS, Consortium for the Coordination of European Theatre and Performance Studies. Normalt kræver et medlemskab, at uddannelsen er statsanerkendt i sit hjemland, men på grund af den store opmærksomhed, som Nordisk Teaterskole opnåede i Europa, blev der givet dispensation herfor.

Gennem CONCEPTS kunne der søges EU-midler fra fonde som "Erasmus" og "Sokrates", men for at få del i disse midler krævedes der formel statslig anerkendelse fra hjemlandet. Hvis denne anerkendelse var blevet givet, kunne det have betydet, at udgiften ved at finansiere Nordisk Teaterskole for Danmarks vedkommende havde været minimal.

Skolens nedlæggelse

Såvel Odin Teatret (oprettet i DK i 1964) som Tukak Teatret (oprettet i 70'erne) og Cantabile II (School of Stage Arts, SOSA oprettet i 1987) har haft skuespilleruddannelser tilknyttet. Nordisk Teaterskole repræsenterer imidlertid det første forsøg på at etablere en uafhængig, længerevarende, godkendt og dermed kompetencegivende uddannelse indenfor det moderne teater, eller som det også blev kaldt "Det alternative teater".

Nordisk Teaterskole udviklede et unikt program, der både i forhold til scenekunstnerens uddannelse og i forhold til teaterlandskabet som sådan kunne opfylde dette behov. Samtidig var skolen en dynamo og drivkraft for teaterkunsten i Aarhus med stor indflydelse på de nordiske landes teaterliv, og på mange europæiske teatre.

Da Odin Teatret og Tukak Teatret havde opnået tilskud til uddannelse fra en forsøgsparagraf i teaterloven, var vejen sådan set banet for "en anden form for teateruddannelse". Sådan kom det ikke til at gå.

Uanset at man i 1990 ved den nye teaterlovs vedtagelse tilkendegav, at der burde iværksættes en teateruddannelse, som den ved Nordisk Teaterskole i Århus, og uanset, at der i 1993 opstod mulighed for at Nordisk Teaterskole kunne "overtage" midler, som var blevet ledige med Tukak Teatrets nedlæggelse, så er resten af historien, frem til den endelige lukning i 1999, en endeløs række forhalingsmanøvrer og sære begivenheder, og det er ikke nemt at gennemskue, hvorfra den drivende kraft er kommet.

Ved den endelige afvisning i 1997 kom ministeriet med dette statement:

"Kræfterne bør koncentreres på de eksisterende uddannelsesinstitutioner. Til gengæld skal de etablerede institutioner indstille sig på, at de har en forpligtigelse til at være åbne over for nye uddannelsesmetoder, herunder performance traditionen."

I Statens Teaterskoles program hedder det:

"De studerende arbejder metodisk med skuespillerfaget. Et af de vigtigste udgangspunkter er den såkaldte psyko-fysiske metode, hvor rollearbejdet fokuserer på det fysiske og psykologiske element i skildringen af en kompleks karakter. De studerende møder også andre arbejdsmetoder for eksempel den fysisk-visuelle, hvor materialet til en forestilling tager afsæt i eksempelvis et tema, et sted, et rum eller et billede."

Sådan bliver det. Nordisk Teaterskole får for første gang tilskud fra Kulturministeriet til i løbet af de næste 2 år – fra 1997-1999 – at lukke skolen.

Birgit Skou, red/JL

Nordisk Teaterskole, et spørgeskema

Optagelseskriterier, undervisning og indhold

Giv et kort rids af hvordan jeres optagelse af elever foregik rent praktisk?

- hvad så I efter ved optagelsesprøven (kvaliteter, talenter, evner...)

Der var et sted mellem 60-80 elever der søgte om optagelse hvert år. De kom fra alle de nordiske lande. Skolen optog 10-12 elever om året, der var et frafald på en 3-4 elever henover de 3 år. Optagelsesprøverne foregik i juni måned og skolen begyndte midt i august. Eleverne blev delt op i 12 per dag og optagelsesprøven var delt i:

- En praktisk del om formiddagen. Fra kl. 8.00-12.00
- Interview om eftermiddagen af 30 minutters varighed

Hele dagen blev optaget på videobånd, så vi i udvalget, der skulle vælge eleverne kunne spole frem og tilbage, så vi kunne være sikre. Udvalget bestod af mesterlæreren, skolens rektor og skolens administrator.

Den praktiske del:

Her havde mesterlæreren sammensat et program af praktiske øvelser, så elevens evner i nedenstående discipliner kunne vurderes:

- Kropsbeherskelse/tilstedeværelse i rummet/nærvær
- Rytmask sans
- Evne til at huske koreografier
- Evner for improvisation
- Stemmetræning/Stemme
- Samarbejde i gruppen

- Eleven blev vurderet i forhold til: udstråling/noget særligt/i dag ville det være blevet kaldt X-factor. Det særlige, der tiltrækker sig andres opmærksomhed

Interviewet:

Her var det væsentligste at informere eleven om, hvad han/hun gik ind til, idet det ikke var skolens intention, at forføre eleven ind på skolen. Med de odds skolen havde mod sig, var det nødvendigt, at eleven kendte de reelle forhold. Ved interviewet lyttede og så vi efter:

- Motivation – det skulle være en "indre nødvendighed" at udtrykke sig på en anden måde end det "traditionelle teaters" form
- Engagement
- Realistiske forventninger
- Stærk og stabil psyke
- Modenhed
- Praktiske forhold – hvor realistisk var det i forhold til bolig, økonomi og personlige forhold

Hvor længe varede uddannelsen/kalendertid?

Uddannelsen varede 3 år, hvor der hvert år inden start var lavet en plan for året, med instruktører, timelærere, seminarer, forestillinger, rejser, ekskursioner og events. Der var naturligvis plads til spontane aktiviteter med masser af arbejdsdemonstrationer for de andre elever og publikum, eller deltagelse i teater og kulturarrangementer.

Antallet af timer var uendeligt. Det var en livsform. Dog var der hver dag alle ugens dage programsat træning og undervisning fra kl. 9.00-17.00 ca. – men ofte trænede eleverne med egne ting om aftenen og i weekenden. I forestillingsperioderne, hvor en forestilling skulle færdiggøres, arbejdede eleverne til langt ud på natten.

Eleverne havde også praktiske pligter på skolen. For at spare penge, var der jo hverken rengøringsfolk eller andre der hjalp til på det praktiske område. Eleverne fordelte selv arbejdet med rengøring af skolen, vedligeholdelse og andre opgaver – det kunne være nogle administrative opgaver som at lave og fordele plakater, løbesedler, programmer mv. Prisen var 30.000 kr om året. Uddannelsen blev aldrig SU berettiget.

Hvad var det bedste ved uddannelsen?

- Den fysiske træning efter metoder, der er blevet udviklet i generationer i form af kropsbeherskelse, nærvær og teknik. Det var udvikling af en "tænkende krop" – "kroppens intelligens" – "Kroppens hukommelse".
- Mesterlæreprincippet: Én kunstner har ansvaret for uddannelse og opdragelse af sin årgang. Ikke to årgange blev ens.
- Det store internationale samarbejde i form af instruktører, lærere fra hele verden. Samt det udviklende aspekt for scenekunstnere at rejse ud og invitere tilbage. Det skaber kunstarter, der bryder alle grænser. En scenekunst, der griber og kan forstås af alle uafhængig af det talte sprog. Det blev "Performance Art" på et universalt plan.

- At være en lille unik skole, der skaber kunst på trods, eller hvor eksperimentet er vigtigt, skaber scenekunstnere, der udtrykker en indre nødvendighed, der kan ses og føles ved sin intensitet.
- At formerne blev til ved improvisationer, en metode som ligner billedkunst, der udtrykker stemninger, følelser, ting – livet i abstrakt form – indtil det fortættes til et stramt billedligt udtryk

Hvad var det største problem?

Den manglende anerkendelse. Hvis skolen var blevet anerkendt som en kompetencegivende uddannelse, havde eleverne haft en legal tilværelse. Så havde det været muligt. Som det var, måtte skolens elever financiere deres liv og skolegang ved arbejde, når det var muligt, og kontanthjælp og dagpenge, når det var muligt – og det kunne jo slet ikke fortsætte. Det var det absolut største problem

Hvilket professionelt liv uddannede I jeres studerende til?

- Skuespillere/performere i "små teaterensembler" – også til den internationale scene
- Undervisere i forskellige teaterdiscipliner

På hvilken måde har skolen påvirket det danske scenekunst-landskab?

- Næsten alle skolens elever spiller/performer i teatergrupper og teaterprojekter spredt i alle de nordiske lande
- Enkelte er med i film
- Mange underviser ved siden af skuespillet i teaterdiscipliner

Birgit Skou/JL/red

Dartington College of Arts:

Dartington College of Arts var samarbejdspartner for den nu nedlagte Nordisk Teaterskole, og flere danske performancekunstnere har fået deres uddannelse der.

Dartington er nu smeltet sammen med University College Falmouth.

Dartington har fortsat en egen (aktuel april 2011) hjemmeside www.dartington.org/arts

Her står der:

The Dartington Hall Trust is a pioneering charity – a place of experiment, enterprise, and education where the arts, social justice and sustainability come together.

Based near Totnes in South Devon, The Trust occupies a 1200 acre estate which was bought in the 1920s by visionaries Dorothy and Leonard Elmhirst as the base for an experiment in rural regeneration. For further information on the Elmhirsts and the history of Dartington see [the story so far](#).

The 21st Century Dartington remains true to the ethos of the Elmhirsts. We are committed, like them, to solving the problems of our time through experimentation, collaboration and new ideas.

Today, Dartington focuses on three charitable areas: the arts, social justice and sustainability. Our enterprise activities go to support our charitable programmes.

Arts

“Art is about taking part, experiencing and learning, as well as presenting and showing” **David Francis**, Director of Arts

Our year-round programme of live art and cinema is open to all. Pick up a brochure from the Welcome Centre or [sign up online](#) to receive email programme updates.

We're now home to 'Space', a new creative enterprise centre encompassing performing arts studios, digital media facilities and space for creative ventures, with a busy artist-in-residence programme.

For more information on the arts programmes at Dartington see www.dartington.org/arts.

[University College Falmouth](#) merged with Dartington College of Arts on 6 April 2008, heralding an exciting new era for arts education in the South West and paving the way for a new specialist Arts University in Cornwall by 2012. www.falmouth.ac.uk

GITIS Scandinavia

Jægergaardsgade 152, 3C 8000 Århus C

Michail Belinson

Kort rids af hvordan jeres optagelse af elever foregik rent praktisk

Se www.mbelinson.dk/archive/gitis

Hvor længe varede uddannelsen/kalendertid?

4 år. Fra september 1. år til juni på 4. år.

Uddannelsens omfang i undervisningstimer?

Se studieplan på www.mbelinson.dk/archive/gitis

Pris?

Omkring 60.000 kr. pr år.

SU-berettiget?

Nej

Hvad så I efter ved optagelsesprøven (kvaliteter, talenter, evner ...)?

Indlæringsevner, psykofysisk fleksibilitet, scenisk appel (charme).

Hvad var det bedste ved uddannelsen?

Metodisk undervisningsopbygning. Fra simple til mere og mere komplekse opgaver. Ud over solid skuespilbase af metoder, redskaber og teknikker som kan bruges i alle scenekunstarter, formidlede (gav) GITIS også kærlighed, respekt og beundring for scenekunsten

Hvad var det største problem/udfordring?

Manglende SU berettigelse slog GITIS ihjel!

Hvilket professionelt liv uddannede I jeres studerende til?

Alle slags skuespillermæssige opgave på teatre og film.

Om GITIS

GITIS eksisterede fra 2001 til 2005, hvor det sidste hold blev optaget, dimmitteret i 2009. Det særlige ved GITIS var, at den var "The Scandinavian Department of GITIS in Moscow" Herom siger hjemmesiden:

GITIS Scandinavia is the Scandinavian department of the "Russian Academy of Theatre Arts, GITIS" in Moscow.

As a student of GITIS Scandinavia you are a student of, and will graduate from GITIS in Moscow, but receive your daily training in Denmark, Århus. All classes are conducted in English. Students completing the four-year programme at GITIS Scandinavia will graduate with a diploma-show in Moscow and are awarded a Bachelor Degree in Acting for Theatre and Film from GITIS.

Teaching methods are based on the Stanislavskij System.

GITIS Scandinavia is approved by the Russian Ministry of Education.

The RUSSIAN ACADEMY OF THEATRE ARTS (GITIS) is the oldest and largest theatre school in Russia. It was founded in 1878. Now GITIS is a unique theatre academy which trains students for all professions in the theatrical arts and at the same time provides a traditional university education in the arts and the humanities. ome 1500 students, qualification-advancement students and post-graduate students from Russia and other countries study here annually.

www.gitis.net/eng/info.shtml

Dukkemagergrunduddannelsen i Hanstholm, 1996-2000

Dramaturg Jette Lund

Konceptudvikler sammen med Hans Hartwich Madsen, underviser på skolen i animation, dukketeater teori og dramaturgi.

baggrund

Den nu nedlagte "Dukkemagergrunduddannelse" (DMU) er det første, regulære forsøg på at skabe en uddannelse inden for dukketeater i Danmark. Forsøget opstod i en kæde af omstændigheder: En teaterleder fra København med interesse for og erfaring med dukketeater, som valgte at slå sig ned i Hanstholm. En forstander for områdets Tekniske Skole, som havde forståelse for og lyst til at lave en kunstnerisk grunduddannelse. En lovgivning, nemlig "Den fremrykkede indsats for unge mellem 18 og 25 år", der var en del af finanslovforliget for 1996. Og endelig en netop færdiguddannet cand.phil med dukketeater som speciale og gode forbindelser til dukketeateruddannelsen i det tidligere Østtyskland.

organisering

Formelt endte uddannelsen med at ligge under den stedlige Erhvervsforskoled, hvilket gav mulighed for et timetal væsentligt højere end ved andre kunstneriske uddannelser, og mulighed for stor fleksibilitet mht at optage elever fra hele landet og med meget forskellig baggrund.

Som "grunduddannelse" var formålet, at eleverne - som skulle være mellem 18 og 25 år - i løbet af uddannelsens 1 1/2 år kunne udvikle en fornemmelse for deres egne evner og ønsker. Eleverne modtog derfor en bred orientering inden for en vifte af muligheder.

indhold

Disse muligheder var centreret omkring dukketeatret i dette begrebs videste betydning, og dermed omkring fremstilling af scenografi og dukker til det

moderne teater, til film el.lign., men pegede også mod andre muligheder som (animations)film, lys- og lydteknik, kostumer, teaterproduktion m.v. samt alle former for billedkunst og kunsthåndværk.

Der var altså tale om en praktisk/teknisk uddannelse, men med en bevidsthed om nødvendigheden af ikke blot at beskæftige sig med "hvordan", men også med "hvorfor". Endelig var det et hovedpunkt, at den, der vil kunne fremstille værktøj til andre, også selv må forstå hvortil og hvordan det kan bruges.

En undervisningsplan findes i "Rapport om uddannelsen af den første årgang på "Dukkemagergrunduddannelsen", efteråret 1996 til foråret 1998".

Ved afslutningen af uddannelsen var det målet, at eleven med et selvvalgt projekt skulle vise dels det stude, hvortil han/hun var nået og dels den retning, hvori en videre udvikling og uddannelse kunne foregå.

forløbet

Eleverne blev optaget på grundlag af en personlig samtale med skolens leder, omkring et medbragt eget (billedkunstnerisk) værk. Der blev lagt vægt på at interessen for kunstnerisk virksomhed var vedholdende, og at der var et kunstnerisk potentiale, men organiseringen som "grunduddannelse" under Teknisk Skole gjorde, at elevgrundlaget var meget bredt. Undervisningen var gratis for de studerende, som også modtog forskellige former for understøttelse, som var mulige på den tid, minimum svarende til den daværende bistandshjælp.

Det største problem var den afsides beliggenhed. I forhold til den aldersgruppe, uddannelsen rettede sig imod, og i forhold til dens definition som grunduddan-

nelse med et ret bredt elevgrundlag, var tilværelsen i Hanstholm måske lige ensformig nok.

Et gode var at konstruktionen tillod, at en mængde muligheder kunne afprøves uden pres, og at der var stor frihed, såvel for lærere som for elever.

I mødet mellem danske lærerkræfter fra børneteatre og dukketeatre i Danmark og de tyske lærerkræfter, skete der en stor erfaringsudveksling: Den tyske uddannelseserfaring og teori mødte det danske børneteaters erfaringer og traditioner, bl.a. i festivalrækken "På Kanten".

I den teoretiske forståelse og den praktiske tilrettelæggelse af undervisningen på DMU kan man derfor også se et "pilotprojekt" for en mulig fremtidig dansk dukkespilleruddannelse.

Skolen nåede at gennemføre tre årgange med 1 1/2 års undervisning, mens det sidste hold kun fik eet år. I alt har der været omkring 40 elever gennem skolen. Heraf har mindst 15 elever nu fået en professionel kunstnerisk uddannelse og en kunstnerisk karriere som bl.a. scenograf, animator, dukkespiller/skuespiller, dukkemager, musiker, eller billedkunstner, og gør sig gældende såvel her i Danmark som i udlandet.

Skolens kortvarige eksistens til trods har det, at en række scenekunstnere deler denne unikke baggrund, givetvis allerede nu betydet meget for dukketeaterkunstens udvikling i Danmark de senere år.

Ændret lovgivning fjernede skolens økonomiske grundlag, og uddannelsen måtte nedlægges.

Jette Lund

School of Stage Arts/Cantabile II, 1987-2008

Nullo Facchini, Artistic manager and director for Cantabile 2 and head of School of Stage Arts (Part of contribution at the Symposium on a New Education for Performing Arts, Entré Scenen, 2010, November 7th)

Think about an unemployed actor. I do not believe in that. Doesn't the artist always work? Nobody can employ me. I work all the time on my projects. I think of the actor as an artist, someone who do not sit and wait for the telephone to ring but makes the call himself. The actor is an indispensable ingredient to an artistic work of performing arts.

At the School of Stage Arts (SOSA) we trained the young artist not to be defined within the different categories like director, actor and so on, but to be an artist. I have looked at the students from SOSA on the list of the Reumert awards. Some received awards as actors. One was awarded as a playwright, two as directors, but we didn't provide education in those specific kinds of professions. Sometimes an open-enough structure gives possibility to choose strict directions with a more detailed point of view.

How did we train the non-skilled performer or later on the diverse and versatile performer? We focused on the individual performance artist.

In the 1st year, we have the work of opening the student artistic approach without teaching strictly specific skills. It is a mental, creative, auto-disciplinary process, important in order to be able to make collective work later, without losing an independent artistic view.

Every aspect of the education aimed to strengthen the student's abilities of working alone. When you can work alone, you have acquired artistic freedom, freedom to choose your artistic partners based on your vision.

Even the physical training at School of Stage Arts followed those principles: focusing mainly on different forms of Butoh dance techniques, we trained the student to a form, which combined hard and intense exercise with the freedom of a very open (non-codified) style.

The 2nd year at school was based on presentation. Having developed basic technical and creative skills during 1st year, the young performers should now focus on the creation and presentation of performance. Therefore every project during the year, even the shorter two-week guest teacher's courses, had to be completed by a public presentation: A staging, in theatrical, musical, visual or academic form, of the work done in those weeks.

3rd year was based on practice. The students had to find an artist who was an inspiration to them. And then they had to convince the artist to work with them for some (or up to six) months. So the students departed to join several artists and companies around the world and participate in a project or more with them. Finally they had to return at School of Stage Arts with a presentation (practical and theoretical) of the work done abroad. The second part of 3rd year was focused on the production of one (common) or several pilot projects, which were worked through both artistically and in other realisation aspects (fundraising, organisation, production).

How did it happen that the education was closed?

In 2000 both The Ministry of Education and the Ministry of Culture acknowledged that the artistic value of the education was of the same qualitative level as the

National Educations of Performing Arts. But this was not enough to grant us support, or to entitle the students to receive SU (scholarships). The ministry of education also requested an estimate of the employment percentage amongst our graduates.

To evaluate the education at SOSA EVA (Danmarks Evalueringsinstitut) was called in to make a screening in a randomly selected year (a test year) to investigate the employment amongst the students from SOSA. The screening showed that the occupation amongst the students from SOSA was a little lower or equal to the occupation amongst the students of the three National Theatre Schools, but we were told that for us as a private school to be recognized as an education entitled to SU (scholarships), we would have to deliver even better results.

Concerning the criteria of employment in the evaluation/screening, it didn't count if the graduates had been employed abroad or employed as teachers or if they were preparing own projects, without external employment. In other words the education was evaluated using criteria, which do not consider the independent artists, and are not properly fit to evaluate an artistic education (as the director of EVA also wrote in a letter to the Danish Ministry of Education).

Due to this rigid employment-evaluation system (and limited to a random selection of six students only), SOSA couldn't get the education funded.

One of the problems in the Danish performing arts education system is that the total budget for educations of performing arts is static (a fixed amount) which means that one school has to be closed for another to be established and supported.

However, I believe that the right frame to establish such an education is outside the institutions. The artists, the practicing artists are the ones with the clearest finger-on-the-pulse of what is moving and developing in the contemporary world. A performance school must have freedom to do things that might go beyond what one normally acknowledges as study in a rigid governmental institution. It can be a very tight shirt to wear ...

Nullo Facchini, december 2010

School of Stage Arts

Optagelseskriterier, undervisning og indhold



”B-files” instrueret af Nullo Facchini. Foto: Nullo Facchini

Kort rids af hvordan jeres optagelse af elever foregik rent praktisk?

Sammen med ansøgningen om optagelse skulle ansøgerne skrive en begrundelse for, at de netop søgte School of Stage Arts. På baggrund heraf blev man indkaldt til optagelsesprøven. Her skulle ansøgerne udføre en række øvelser under ledelse af skolens lærere, synge en sang efter eget valg og uden akkompagnement, samt vise et kort stykke(2-3 minutter) efter eget valg. Det kunne være en tekst på et hvilket som helst sprog, eller en dans til medbragt musikkassette.

Hvad så I efter ved optagelsesprøven?

Der stilledes ingen særlige krav for at blive optaget på SOSA, heller ikke til elevernes fysiske udseende. Skolen optog kun dem, der fandtes egnede. Optagelsesprøven rettede sig alene mod at finde talentet og kvalifikationerne, det individuelle særpræg. De kvalifikationer vi så efter var – udover fysisk vedholdenhed, musikalitet og rytmesans – at der også var en vedholdenhed i ønsket om at blive performer, fx i form af tidligere arbejds erfaringer, og at der var en udtryksvilje i form af egne ideer og evne til at omsætte dem til en valgt form.

Hvor længe varede uddannelsen /kalendertid?

Uddannelsen var 3-årig og omfattede ca. 30 skemalagte timer ugentlig over 32 uger. Prisen måtte i 2004 sættes op til 50.000 pr. skoleår, eller næsten det dobbelte af tidligere år. Det betød et stærkt fald i antallet af ansøgere og førte til skolens nedlæggelse. Problemet var den manglende SU-godkendelse. Undervisningsplanen kan ses i rapporten: “Undervisningen ved School of Stage Arts, en beskrivelse, 1999” [kan den lægges ud på C2’s hjemmeside?]

Hvad var det bedste ved uddannelsen?

Vi fik mulighed for at gøre det vi ville, nemlig at understøtte de studerende i deres søgen efter deres egen vej til at blive selvstændigt skabende scene-kunstnere, at SOSA kunne være det sted, man søgte hen, når man – måske endnu kun sikker på hvad man ikke ville – kunne udvikle sin egen særlige tilgang til scenekunsten.

Hvad var det største problem?

Helt klart den manglende anerkendelse, som gjorde livet svært for de studerende. I slutningen af 90-erne forsvandt alle de – beskedne – muligheder, der hidtil havde været som fx den frie ungdomsuddannelse. Også stramningen af arbejdsløshedlovgivningen kom til at betyde meget, fordi de studerende med den manglende SU var helt økonomisk afhængige af at have et arbejde, og meget dårligt stillede, hvis de mistede det.

Hvilket professionelt liv uddannede I jeres studerende til?

Absolventerne fra SOSA er beskæftiget i mange scenekunstneriske sammenhænge i Danmark og i udlandet. Derudover har SOSA rustet dem til at indgå i undervisningssammenhænge, forumteater mv. SOSA har udviklet deres evner til “entreprenørskab” længe før begrebet blev ført frem på undervisningsområderne.

På hvilken måde mener I, at skolen har påvirket det danske scenekunsts landskab?

Påvirkningen har haft to retninger. Den ene er gået i retning af børneteateret, hvad der til at begynde med undrede os, fordi børneteater aldrig har været et tema på skolen. Man kan se det som en konsekvens af “entreprenørskabet” – at det var der, der var mulighed for at etablere sig. Men det har klart påvirket det danske børneteater i retning af det fysisk visuelle udtryk, og SOSA's absolventer har skabt mange fine forestillinger i det regi. Den anden er gået i retning af individuelle projektmagere, som fx. Claus Bech-Nielsen og Kristjan Ingimarsson.

Historie og betydning

SOSA opstod i midten af firserne som et svar på den danske teaterverdens voksende behov for en anden slags skuespiller. Nutidens scenekunst har stærke visuelle elementer, og det stiller krav til skuespillernes fysiske formåen, rum- og billeddannende evner.

Scenekunst har altid været en kollektiv kunstart, og den nutidige scenekunst skabes i samarbejde, på tværs af traditionelle hierakier og produktionsformer. Uddannelsen ved SOSA prioriterede gruppeprocessen højt og de studerende arbejdede i konstant konfrontation med hinanden. De udviklede derfor i høj grad den vigtige evne til at tænke på forestillingen som en helhed, en fælles, kreativ, produktskabende indsats, uden af den grund at give afkald på deres individualitet og personlige kreativitet.

SOSA dyrkede modsætningerne og tilstræbte at udvikle mangfoldigheden i de studerendes teknik og udtryksform, frem for at specialisere til et bestemt udtryk. Træningens opgave var at udvide spillerens instrument (stemme og krop) og forøge indholdet i spillerens “værktøjskasse”. Opgaven var at udvikle en fleksibilitet, ikke at skabe et ensartet formsprog.

Det faktum, at skolen (ligesom Statens Teaterskole ved Aarhus Teater) var tæt knyttet til et producerende teater, gav de studerende mulighed for at opleve hvordan det professionelle liv udfolder sig i et moderne ensemble, samt at følge scenekunstproduktioner og gæstespil – som f.eks. ved den internationale Wawes-festival – på nært hold.

Hvad angår den enkelte studerende byggede uddannelsen ved SOSA på det princip, at den professionelle performer i lige grad skal beherske bevægelsens, stemmens og tekstens kunst. De studerende skulle tilegne sig det brede grundlag, som ville sætte dem i stand til at være idémagere og igangsættere af nye projekter uden for de etablerede rammer, sådan som den danske teaterlovgivning via Statens Kunstråds Scenekunstudvalg også åbner mulighed for.

I løbet af de 25 år, hvor SOSA har fungeret i Danmark, har der været en intensiv udvikling som gør, at de statslige teaterskoler på dette område ikke længere er så fjernt fra SOSA som de var en gang, hvad angår arbejdet med krop og stemme og hvad angår det fysiske arbejde. Men selv om den undervisning, som foregik på SOSA på mange områder var parallel til den undervisning, som foregik på de statslige teaterskoler og – som det også blev erkendt af ministeriet (jf. ovenfor) – fuldt ud kunne måle sig med den, så adskilte arbejdet på SOSA sig på to væsentlige punkter:

Ved primært at være fokuseret på det fysiske og det visuelle udtryk, og dermed stille krav til de studerendes evner til at omgås kreativt med de øvrige sceniske udtryksmidler, rum og genstande, og ved en bevidst holdning til at skabe selvstændigt skabende kunstnere.

Tilsammen gav det arbejdet på SOSA en helt anden karakter end det arbejde, der udføres på de mere klassisk-orienterede teaterskoler, der har deres hovedfokus i den psyko-fysiske metode.

Denne forskellighed er frugtbar og nødvendig for scenekunstens udvikling. Det var derfor udtryk for en positiv udvikling, at SOSA blev opfordret til at udvikle samarbejdsprojekter med andre kunstneriske uddannelser.

I 1997-98 gennemførtes på initiativ fra scenografilinien og tekniker-linien ved Statens Teaterskole flere samarbejdsprojekter, hvor 3.års-elever fra SOSA indgik som skuespillere. Projektet startede i Rektor Olav Harsløfs sidste år og fortsatte efter Janken Vardens tiltrædelse. Der var tale om et samarbejde, som ikke omfattede skuespilleruddannelsen, men hvor SOSA leverede performere til instruktører, scenografer og teknikere. Økonomisk set blev de studerende fra SOSA i en kort periode anset som studerende ved STS, og dette gav umiddelbart midler til også at lønne de lærere fra SOSA, som var en nødvendig del af projektet.

Selv om denne mulighed for aflønning var blevet stoppet med Harsløfs fratræden, anså SOSA samarbejdet med STS for så vigtigt, at man fortsatte. Men selv om projekterne – bortset fra den detalje – umiddelbart forløb meget tilfredsstillende for alle parter, er samarbejdet døet ud. I den før omtalte rapport fra 1999 om undervisningen på SOSA hedder det:

“Skolen har sit udspring i en interesse for den scenekunst, der er bevidst om sin visuelle styrke, og som ønsker at udforske teatrale udtryk også udenfor det klassiske scenerum. I dette teater er skuespilleren det primære, kreative element.

Skolens overordnede målsætning er derfor uddannelsen af den kreative skuespiller, som er i stand til at betragte alle rum som potentielt teatraliske rum, og som føler sig udfordret til at udforske og beherske sådanne teatermæssige muligheder.

Denne skuespiller behersker ikke bare sin stemme og sin krop som instrument, men er også bevidst om de muligheder, som rum, lys, rekvisitter og scenografi udgør, og er i stand til at skabe og udnytte disse muligheder som bevidste udsagn i forestillingens tjeneste.

Denne skuespiller kan derfor være medskabende ved forestillingen og deltage i det konceptionelle forarbejde; principielt på samme måde som instruktøren, scenografen eller en evt. manuskriptforfatter, men naturligvis med andre opgaver.

Denne skuespiller er ikke uddannet til at udtrykke sig i et bestemt formsprog eller en bestemt stilretning, men har et bredt kendskab til mange forskellige formsprog og stilretninger indenfor dans, sang og skuespil, og er i stand til at bruge dem, men også at bryde dem. Skuespilleren behersker den naturalistiske spillemåde som en selvfølgelig del af sit repertoire, men har ikke naturalismen som målestok.”

Det økonomiske grundlag

Frem til 1996 var skolen fortsat finansieret over elevernes egenbetaling samt under folkeoplysningslovgivningen, men situationen blev mere og mere

uholdbar. På den ene side var skolen klart “kompetencegivende”. Efter endt uddannelse var absolventerne en efterspurgt arbejdskraft, som også uden vanskeligheder blev optaget i Dansk Skuespillerforbund.

På den anden side var der i Kulturministeriet ikke umiddelbart vilje til at give skolen den anerkendelse og de støttemidler, der på det tidspunkt var en forudsætning for at eleverne kunne få SU, idet man mente, at “behov for nye uddannelser, der bl.a. kan imødekomme nye scenekunstformers specielle krav, (må) søges imødekommet på de allerede eksisterende teaterskoler” (citat fra brev fra kulturminister Jytte Hilden, 7. april 1994, gentaget i brev fra Kulturministeriet i brev af 5. marts 1998).

Fra årsskiftet 1997 vedtog Vordingborg Kommune derfor at skære igennem og “indbygge” den støtte, som skolen hidtil havde modtaget under Folkeoplysningslovgivningen, i det beløb, som teatret Cantabile 2 modtog som egnsteater.

I år 2000 var reglerne for SU-godkendelse ændret, og SOSA ansøgte om at få godkendt uddannelsen som SU-berettiget. Hvordan dette forløb, er beskrevet i Nullo Facchini's indlæg på symposiet på Entré Scenen, 7. november 2010, her ovenfor.

SOSA fik ikke sin godkendelse.

Kopi af brev fra KUM 12. januar 2001 (Se næste side)



Undervisningsministeriet
Att. Fuldmægtig Gorm Larsen
Frederiksholms Kanal 21
1220 København K

KULTURMINISTERIET
NYBROGADE 7
POSTBOKS 2140
1016 KØBENHAVN K
TELEFON 33 92 33 70
FAX 33 91 38 68
E-POST: kum@kum.dk

12. januar 2001

I brev af 3. januar 2001 (j.nr. 2000-1555-2) har Undervisningsministeriet bedt om Kulturministeriets generelle holdning til SU-godkendelse af private kunstneriske uddannelser.

I den anledning skal Kulturministeriet oplyse, at det er vores generelle opfattelse, at eventuelle nye SU-berettigede kunstneriske uddannelser bør oprettes på allerede eksisterende statslige eller selvejende kunstneriske uddannelsesinstitutioner, hvortil Kulturministeriet yder driftstilskud, og at der som følge heraf ikke bør gives SU til private kunstneriske uddannelser.

Det er dog samtidig vores opfattelse, at uddannelsen School of Stage Arts på den private kunstneriske uddannelsesinstitution Cantabile 2 bør SU-godkendes i betragtning af, at Kulturministeriet for mere end 2 år siden anbefalede dette.

Med venlig hilsen

Poul Bache
Afdelingschef

1097-30-1
J. NR. 1441-1444-1 (150)
S. 44, 505
VANVÆRREKKE/USG her med 20

Undervisningsministeriet
att. Fuldmægtig Gorm Larsen
Frederiksholms Kanal 21
1220 København K

Kulturministeriet
Nybrogade 7
Postbox 2140
1016 København K
telefon 32923370
FAX 33913268
E-POST: KUM@KUM.DK

12. januar 2001

I brev af 3. januar 2001 (j.nr.2000-1555-2) har Undervisningsministeriet bedt om Kulturministeriets generelle holdning til SU-godkendelse af private kunstneriske uddannelser.

I den anledning skal Kulturministeriet oplyse, at det er vores generelle opfattelse, at eventuelle nye SU-berettigede kunstneriske uddannelser bør oprettes på allerede eksisterende statslige eller selvejende kunstneriske uddannelsesinstitutioner, hvortil Kulturministeriet yder driftstilskud, og at der som følge heraf ikke bør gives SU til private kunstneriske uddannelser.

Det er dog samtidig vores opfattelse, at uddannelsen School of Stage Arts på den private kunstneriske uddannelsesinstitution Cantabile 2 bør SU-godkendes i betragtning af, at Kulturministeriet for mere end 2 år siden anbefalede dette.

Med venlig hilsen

Poul Bache
Afdelingschef

Scenekunstuddannelsernes historie i Danmark

– en kort oversigt

Redaktionen

I de seneste 50 år har samfund, kulturopfattelser og kunstforståelse ændret sig i et næsten ubegribeligt omfang. Vi befinder os i en medieret tidsalder, som i sig selv er "performativ", og dermed ændrer forståelsen af begrebet scenekunst sig også. Umiddelbart set afspejler denne udvikling sig meget kontant i de scenekunstneriske uddannelsers historie, og det er måske meget forståeligt, hvis man ser scenekunst som en måde at spejle menneskers liv på i et her og nu.

I det følgende vil vi indskrænke os til at nævne nogle hovedpunkter i denne historiske udvikling indenfor scenekunstens uddannelser, samt nævne den litteratur vi har fundet frem til. Hvor oplagte spørgsmål tegner sig, vil vi lade disse stå åbne.

Betænkninger og lovgivning

De første lovgivninger som omfatter teaterdrift går langt tilbage i tiden og betragter i hovedsagen teatret som et erhverv med Det kongelige Teater som nationens centrale skueplads. Skuespiluddannelsen er en elev- eller praktikantordning med Det Kongelige Teaters elevskole som den fremmeste.

Med oprettelsen af det første kulturministerium i 1961, ændrer det sig. I 1963 kommer den første moderne teaterlovgivning, og i 1965 kommer Betænkning 402 om oprettelsen af et teaterakademi, som kan samle og rumme de forskellige uddannelser til teatret, og som også har en forskningsfunktion.

Et teaterakademi bliver dog ikke oprettet, men nogle af tankerne i Betænkning 402 kan ses delvist udmøntet i praksis på Statens Teaterskole i dag, hvor uddannelserne til de centrale teaterfunktioner er samlet under eet tag. Dog er der foreløbig ikke forskning forbundet med STS's virksomhed.

I 1968 oprettes - med Berthe Quistgaard som leder - Statens Teaterskole som

"...den uddannelse, der endegyldigt skulle afløse Det kongelige Teaters elevskole."¹

Da Betænkning 517, den første, samlede kulturpolitiske betænkning og den måske indtil nu mest udførlige i Danmark, udkommer i 1969, rummer den også visioner for teateruddannelserne:

".... På teaterfeltet forudså man, at nye eksperimenter, også indenfor uddannelserne, skulle få plads, og en snævrere forbindelse oprettes mellem forskning og teater".²

Men først efter 10 år følger en ny betænkning, nemlig Betænkning om teateruddannelser i Danmark 1978, kaldet "Ilfeldtudvalget". Her anbefales bla. at skuespilleruddannelsen gøres 4-årig; dette gennemføres otte år senere, i 1986.

1) Statens Teaterskole 25 år, redaktion Nina Davidsen og Olaf Harsløf, Statens Teaterskole 1993.

2) Dansk Teater i 60erne og 70erne, Teatervidenskabelige Studier VIII, 1983, Borgens forlag. En artikelsamling, redigeret af Stig Jarl Jensen, Kela Kvam og Ulla Strømberg. Heri: Kela Kvam: Kort rids over teateruddannelserne i Danmark 1983.

I 1988 kommer Betænkning 1132, "Teaterloven", og i 1990 vedtages den lov, som er grundlaget for den nuværende teaterlov. Uddannelserne under Kulturministeriet får deres egen lovgivning, og ligesom for teaterlovens vedkommende følges der efterfølgende op med utallige revisioner, som nødvendiggøres af udviklingen indenfor feltet. Ønsket om en ny, sammenhængende teaterlovgivning rejses flere gange, senest i den "Selvbestaltede Teaterlovskommissions Betænkning om Teaterloven" fra 2008, som imidlertid ikke beskæftiger sig med uddannelserne. I 2010 kom teaterreporten "Veje til udvikling", igangsat af Kulturministeriet - og følges af en ny ministeriel redegørelse for kunststøttestrukturen og for uddannelserne.

I dag omfatter de statslige scenekunstudannelser følgende:

- Statens Teaterskole med uddannelser for skuespillere, instruktører, scenografer, producenter, rekvisitører og lyd- og lysteknikere. Under Statens Teaterskole ligger også Skolen for Moderne Dans, oprindeligt oprettet i 1992 og med uddannelser for dansere, koreografer, danseformidlere og akkompagnatører.
 - De selvstændige skuespillerskoler ved Aarhus og Odense Teatre.
 - Det danske Musical Akademi i Fredericia, oprettet i 2000.
 - Dramatikeruddannelsen v. Aarhus Teater, som oprettes som forsøg i 1993 og gøres permanent i 2001.
- Derudover er der Operaakademiet, der drives af Det Kongelige Teater og Musikkonservatoriet i fællesskab, samt Det kongelige Teaters Balletskole, som har filialer i Odense og Holstebro.

Statens teaterskoles historie

Statens Teaterskole (STS) er i det første tiår under Berthe Quistgaard travlt beskæftiget med at finde sig selv, lærerkræfterne og metoderne. Dette sker ikke uden indblanding og protest fra de etablerede teaterinstitutioner og fra politisk side - protester, som nogle af eleverne også tager del i.

På mange måder kan man se oprettelsen af STS som et barn af 1968, og i de første turbulente år beskyldes Statens Teaterskole også ofte for at uddanne folk til de politiske gruppeteatres behov og ikke til de etablerede teaterinstitutioner og til filmbranchen. Arne Skovhus, som i 1979 efterfølger Quistgaard, er som hun karakteriseret ved at have hvad man i dag sommetider ser betegnet som et "kulturradikalt" standpunkt.

En central scenekunstscole

Med ansættelsen af Lone Hertz i 1984 må denne epoke anses for afsluttet. Herefter følger elevoprør i flere omgange, en udflytning til nye, velindrettede lokaliteter på Holmen i 1996 og endnu et oprør i 1998. Samme år indlemmes Skolen for Moderne Dans under STS.

På Statens Teaterskoles hjemmeside hedder det i dag:

Statens Teaterskole er den centrale scenekunstscole i Danmark med cirka 140 studerende, syv teateruddannelser og fire danseuddannelser på Skolen for Moderne Dans samt en tværgående uddannelse. (fra STS' hjemmeside, feb. 2011)

Videre skriver man:

Skolens kendetegn er et fagligt miljø med en metodisk tilgang til de enkelte fag, og undervisningen kombinerer teori og praksis. De studerende får solide faglige færdigheder inden for hver deres disciplin og lærer det grundlæggende håndværk på basisforløbene, før de specialiserer sig og udvikler hver deres personlige kunstneriske udtryk på overbygningen. Samtidig giver alle uddannelser de studerende stor praktisk erfaring via produktioner på skolen og praktikophold på professionelle teatre og dansekompanier.

Alle uddannelser lægger vægt på, at de studerende i løbet af deres studie i stigende grad kan eksperimentere med forskellige metoder og genrer. Alle skolens uddannelser har en metodisk tilgang til deres fag. Teateruddannelserne tager udgangspunkt i det psykofysiske arbejde, men introducerer også de studerende til den fysiskvisuelle tilgang til teaterarbejde. Danseuddannelserne har deres primære fokus på samspillet mellem musik og bevægelse. (samme kilde)

Sammen med Dramatikeruddannelsen i Aarhus, skuespillerskolerne i Aarhus og Odense - som endnu bevarer den specifikke tilknytning til et teater - kan Statens Teaterskole betragte sig som det brede uddannelsesstilbud, som dækker behovet for scenekunstuddannelser i Danmark, uanset hvilket fag og hvilken form og genre, der tales om. Heri inkluderer skolen den "fysisk-visuelle tilgang til teaterarbejde", som især er blevet præsenteret for instruktørelevener og scenografer.

Når Statens Teaterskole fremhæver, at det for skuespilskolens vedkommende er den "psykofysiske metode" - som relaterer sig til Stanislavski's metoder fra omkring 1900, udviklet i første halvdel af 1900-tallet - der er omdrejningspunktet for deres undervisning, kan man sige, at Statens Teaterskole følger anbefalingerne fra Ifeldtudvalgets betænkning om teateruddannelser fra 1978 og Betænkning 1132 fra 1988. Heri peges bl.a. på nødvendigheden af, at skolen uddanner skuespillere til den voksende danske filmindustri. I den sammenhæng er den "psyko-fysiske" metode bredt anvendt og anerkendt. Om de metodiske tilgange skriver STS på hjemmesiden:

De studerende arbejder metodisk med skuespillerfaget. Et af de vigtigste udgangspunkter er den såkaldte psyko-fysiske metode, hvor rollearbejdet fokuserer på det fysiske og psykologiske element i skildringen af en kompleks karakter. De studerende møder også andre arbejdsmetoder for eksempel den fysisk-visuelle, hvor materialet til en forestilling tager afsæt i eksempelvis et tema, et sted, et rum eller et billede. Skuespillere fra Statens Teaterskole kan derfor arbejde alsidigt med deres fag i både traditionelle og eksperimenterede forestillinger, ligesom de får en bred medieuddannelse.

Andre uddannelser

Hvad angår selvstændige uddannelser til scenekunst, der ikke primært bygger på den psyko-fysiske metode, er de to betænkninger fra henholdsvis 1978 og 1988 begge afvisende. Begge steder fremhæves det, at de ønskede udbygninger af uddannelser skal finde sted inden for det allerede etablerede uddannelsessystem.

I 1978 afvises Børneteatersammenslutningens (BTS) fremsatte ønske om en særlig uddannelse for børneteater, og i 1988 afvises Dansk Artistforbunds ønske om en artistuddannelse:

"Efter udvalgets opfattelse bør den ønskelige og påkrævede udbygning af de teatermæssige uddannelser finde sted i overensstemmelse med de foran fremsatte forslag, og først og fremmest på de allerede eksisterende, anerkendte uddannelsesinstitutioner.

Uddannelse af artister, entertainere m.fl. falder uden for den opgave der er stillet udvalget."³

I samme afsnit afviser 1988-udvalget behovet for en dansk uddannelse for dukketeater. Derimod støtter udvalget udviklingen af danseteatret, som fra 1992 har sin egen uddannelse, som senere bliver "Skolen for Moderne Dans". (se artikel side 253 Karen Vedel)

Der er imidlertid også en anden udvikling i gang. I 1966, 2 år før Statens Teaterskole begynder sin virksomhed, får Odin Teatret under ledelse af Eugenio Barba ophold i Holstebro. Fra 1971 modtager teatret statslig støtte til sin uddannelse.⁴

Igennem de nu forløbne 45 år har Odin Teatret været en mærkepæl for de teaterformer, som Statens Teaterskole i dag kalder de "fysisk-visuelle". Praktisk

taget alle uddannelses tiltag, som ligger udover STS's hovedfokus, refererer på en eller anden måde til de tilgange Odin Teatret har udviklet. Det gælder fx. også Tukak-teatret i Fjaltring ved den nordjyske vestkyst, som i 1975 får godkendelse som uddannelsessted for grønlandske skuespillere.

Fra 1980-85 afholdes de legendariske "Fools"-festivaler i København og giver nye impulser til hvad scenekunst er og kan være. Ved siden af gruppeteatrene og børneteatrene opstår teatergrupper som fx. i 1976 teaterværkstedet Den blå Hest i Aarhus, ledet af den polske Alexander Jochwed.

Teatret Cantabile II, der er baggrunden for School of Stage Arts (SOSA), bliver i 1988 egnsteater i Vordingborg. Akademiet for Utæmmet Kreativitet (AFUK) etableres i sin første form, "Gøgler-skolerne", i 1986-88 i København.

De forslag til uddannelser, som afvises i betænkning nr. 1132 fra 1988, kan indirekte ses som det første forsøg på at få disse forskellige former for scenekunst anerkendt på et mere institutionelt niveau.

I 1987 starter Nordisk Teaterskole (NT) sit projekt i Aarhus, og næsten samtidig starter SOSA i Vordingborg.

Nordisk Teaterskole eksisterer i 10 år, før det endeligt må opgives at skaffe skolen statsanerkendelse og støtte. SOSA søger i de samme år om at blive statsanerkendt, sådan at de studerende kan få SU, men uden held. SOSA drejer nøglen om i 2008, efter 20 år. AFUK lever videre, også i kraft af at have fået sig etableret som daghøjskole og produktionsskole, og således med en lidt anderledes målsætning og under en anden lovgivning. En sådan etablering under en sideløbende lovgivning lykkes ikke for "Dukkemagergrunduddannelsen" i Hanstholm i slutningen af 90'erne, som lukker efter fire år.

3) Betænkning 1132, p. 205

4) Betænkning 1132, p. 198

Udflytning og etablering

Samtidig med at NT og SOSA i 90'erne prøver at konsolidere sig og kæmper for overlevelse, vedtages planen om de kunstneriske uddannelsers udflytning til Holmen. Det er en storslået plan, med bl.a. en ny skole for filmuddannelser og de længe ventede og nødvendige nye lokaler til STS.

Man kan overveje, om det er bevillingen af de mange penge, der er nødvendige for denne udflytning, der gør det politisk umuligt at arbejde med yderligere bevillinger til andre uddannelser, uanset at disse uddannelser er efterspurgt og velanskrevne.

STS bekræfter sin vilje til at opfylde alle uddannelsesbehov, inkluderer Skolen for Moderne Dans, og etableres dermed også fysisk som central for dansk scenekunstudannelse.

I slutningen af 90'erne var der imidlertid en periode - samtidig med at NT blev afviklet - hvor STS (undtagen skuespillerlinien) og SOSA faktisk havde flere samarbejdsprojekter, og hvor performerstuderende fra SOSA arbejdede sammen med instruktørstuderende, scenografistuderende og teknikerstuderende fra STS. Parallelt med den stigende orientering mod Stanislavskij-metoder fra STS's side, og de problemer, som SOSA møder på grund af den manglende SU-godkendelse, ebber dette samarbejde dog ud. Dette sker selv om det, som det også fremgår af indlæg i denne materialesamling, tilsyneladende havde været tilfredsstillende for begge parter. (jf. artikel Carsten Burke Kristensen side 244 og Nullo Facchini side 152)

Professionalitet

Et er spørgsmålet om strukturen, et andet er spørgsmålet om scenekunstens udvikling og professionalisering, som var et af argumenterne for at gennemføre projektet Statens Teaterskole.

Fra den scenekunsthaglige side er der næppe tvivl om, at man anser oprettelsen af STS og senere udflytningen til Holmen som et væsentligt element i forhold til en nødvendig indsats for at professionalisere og sikre en anerkendelse af de scenekunstneriske fag og især skuespillerfaget.

Da skuespilleruddannelsen ved STS i 1986 bliver 4-årig, er der kamp om bevillingerne: Lone Hertz må som rektor opgive at få indfriet løfter om bl.a. bedre lokaleforhold, der blev givet ved hendes tiltræden.

Men i 1990, hvor teatret endelig har fået en lovgivning og en uddannelse, bliver det vigtigt for teaterarbejderne at skille sig ud fra det, der ikke er professionelt, og fra det, som ikke er teater - i følge den definition på professionalitet og teater, som man nu engang anlægger. Vi vil lade det stå åbent, om afvisningen af artister, entertainere og dukkespillere i betænkningen fra 1988 skal ses i dette lys. Men da BørneTeaterSammenslutningen(BTS) i 1988 smider artister, tryllekunstnere mv. ud af kataloget "Den røde Brochure", kan det klart ses i lyset af et sådant behov for at adskille sig fra beslægtede felter af optræden. Refusionsordningen fra 1981 for børne- og ungdomsteatret kræver da også "dramatisk sammenhæng", samt at det skal være en "professionel teaterforestilling" og ikke en "anden form for optræden, såsom oplæsning, cabaret, revy, collage, one-man-show, solistisk optræden, koncert, varité, cirkus, tryllekunst mv." For dukketeatrets vedkommende - som var en integreret del af dansk børneteater, men som også som genre bar på en begrænsende arv af

traditionalisme - kan det også have været associationerne til amatørteater, udført af velmenende skolelærer(inder) og "eventyrtanter"⁵, som gav anledning til modstand hos betækningsudvalget.

Mange fagområder har i tidens løb knyttet deres professionalitet og anseelse til en respekteret uddannelse, fx. læger, ingeniører og arkitekter. Det gælder også scenekunstens fagområder, som har god grund til at anse den psykofysiske metode for et sikkert og kompetencegivende princip for uddannelsen: En metode, der kan ruste de studerende til mange forskellige beskæftigelsesmuligheder i store og små institutionsteatre, i film og i reklamebranchen.

Redaktionens bemærkninger

Gennem alle årene - fra Odin Teatrets etablering i 1966 over grundlæggelsen af STS i 1968 - har der altså eksisteret andre impulser og metodiske udgangspunkter i Danmark end dem, som nu er STS's metodiske hovedgrundlag.

Odin Teatret er fortsat et teaterlaboratorium, som udgør en væsentlig faktor for scenekunstnere i ind- og udland. Men det er ingen "skole". Flere fremragende scenekunstnere har deres uddannelse i form af "mesterlære" hos en af Odin Teatrets medarbejdere, og den mulighed ønsker ingen at ændre på. I dag fletter tråde fra Odin Teatret sig sammen med andre vigtige inspirationer fra ind- og udland og manifesterer sig som ligeværdig scenekunst.

Med bl.a. det øgede fokus på nycirkus har man indset, at "gøgl" også kan

være "kunst", dukketeatret er gået hen og blevet for voksne, og performance er blevet et accepteret begreb.

Den politiske diskussion om det institutionaliserede "teater" overfor "den frie scenekunst" som den tidligere rektor for Nordisk Teaterskole henviser til i sin artikel, er stadig levende og nødvendig, som den også var det, da Odin Teatret og mange andre initiativer så dagens lys. Den rummer såvel æstetiske som arbejdetiske og strukturelle dimensioner.

Begrebet "fri scenekunst" er først og fremmest et spørgsmål om at definere udfra struktur og organisationsformer. I spørgsmålet om uddannelse viser erfaringerne os, at det er væsentligt at fastholde den æstetiske dimension. Imidlertid er det ved at se sammenhængene mellem de æstetiske, de arbejdetiske og de strukturelle dimensioner, at der kan skabes en uddannelse for de mangfoldige og væsensforskellige scenekunstformer, der blander sig på uventede og uforudsigelige måder, og om hvis fremtidige udvikling vi intet kan sige i dag.

I "Målsætning for uddannelserne i 2015" fra Forsknings- og Innovationsstyrelsen beskrives begrebet "entreprenørskab", som i høj grad er en af det frie scenekunsthjertes eksistensbetingelser. Det kan ikke udelukkes, at også dimittenterne fra STS i de kommende år i højere grad end før må indrette sig på at se den selvstændige entreprenørs - den rejsende gøgler - benhårde betingelser som centrale for deres virke. Her må det være vigtigt at holde hovedet koldt, og hjertet - som banker for scenekunsten i alle dens metamorfoser - tilsvarende varmt.

5) Citat Jørgen Langsted: *Fantasi og Børneteater, Aktuelle Teaterproblemer*, Institut for Dramaturgi, Aarhus 1980.

Litteratur - bl.a. :

Dansk Teater i 60erne og 70erne, Teatervidenskabelige Studier VIII, 1983, Borgens forlag. En artikelsamling, redigeret af Stig Jarl Jensen, Kela Kvam og Ulla Strømberg. Heri:

Kela Kvam: Kort rids over teateruddannelserne i Danmark og

Christian Clausen: Statens Teaterskole sommeren 1969, et afsluttet eksperiment ?

Statens Teaterskole 25 år, redaktion Nina Davidsen og Olaf Harsløf, Statens Teaterskole 1993

www.fi.dk/filer/publikationer/2010/Strategi_for_uddannelse_i_entrepreneorskab/html/kap04.htm

”Betænkning og oprettelsen af et teaterakademi, nr. 402, København 1965”

www.statensnet.dk/betaenkninger/vis.cgi?nummer=0402-1965

En kulturpolitisk redegørelse, betænkning nr. 517, 1969:

[/www.statensnet.dk/betaenkninger/vis.cgi?nummer=0517-1969](http://www.statensnet.dk/betaenkninger/vis.cgi?nummer=0517-1969)

heri side 61-64.

”Betænkning om teateruddannelserne i Danmark, afgivet af det af ministeren for kulturelle anliggender i februar 1976 nedsatte arbejdsudvalg vedrørende teateruddannelserne, nr. 849, København 1978” (Ilfeldt-udvalget)

www.statensnet.dk/betaenkninger/vis.cgi?nummer=0849-1978

Teaterloven, betænkning afgivet af udvalget vedrørende revision af teaterloven, nr. 1132, København 1988

www.statensnet.dk/betaenkninger/1001-1200/1132-1988/1132-1988_pdf/printversion_1132-1988.pdf

Scenekunstudannelser i Europa

Redaktionen

Antallet af anerkendte scenekunstneriske uddannelser i udlandet er overvældende. To af disse skoler har haft ganske mange danske studerende, nemlig The Giessen Institute for Applied Theatre Studies, Tyskland, og Akademi for Scenekunst i Fredrikstad, Norge. Disse to uddannelser deltog i symposiet i Aarhus om en ny uddannelse inden for scenekunst i Danmark, arrangeret af Entré Scenen og Scenekunstens Udviklingscenter. Her mødte vi skolernes repræsentanter, og fik aftaler om de indlæg og besvarelser, der vises her. Fra Giessen skriver Rektor Heiner Goebbels og Philipp Schulte en artikel om uddannelsens særkender og de overvejelser, der ligger bag, og besvarer vore spørgsmål. Fra Fredrikstad har lederne af hhv scenografilinien og skuespillinien hver sit indlæg, mens den administrative leder har besvaret vore spørgsmål.

En tredje skole, som har haft markant mange danske studerende er Afdelingen ved Amsterdam School of the Arts, School of New Dance Development, kendt som SNDO. Den og flere andre spændende uddannelser har vi desværre kun haft mulighed for at repræsentere ved et link til deres hjemmeside.

Under en konference i Island, blev vi begejstrede for det manifest, som Teater- og Danseafdelingen på Islands Kunstakademi har udformet og bad dem om at skrive lidt om baggrunden for tilblivelsen. Vi er også glade for at kunne bringe et indlæg, der tilbyder overvejelser og oversigt over aspekter omkring uddannelser indenfor performance art i Nordeuropa.

Finland har imidlertid fået lov at fylde en del i form af besvarelser og interviews fra Teaterhögskolan i Helsingfors/The Theatre Academy, Helsinki. Dette på trods af, at der så vidt vi er orienterede kun har gået een dansker på

skuespilleruddannelsen (i 90'erne). Der er imidlertid mange gode årsager til at belyse hvad det er finnerne gør.

Indtil for få år siden var Teaterakademiet i Helsinki kendt for at bruge et motto lydende nogenlunde således:

'This school does not educate actors for the existing institutions, but artists for an unknown future.'

Dette markante udsagn er ikke i brug længere, men skolen har aldrig været bleg for at gå forrest, også i nordiske sammenhænge:

Akademiet fik universitetsstatus i 1979, og fik dernæst i 1988 retten til at tildele doktorgrader i kunstnerisk arbejde - den første doktorgrad blev givet i 1999.

Måske som en naturlig konsekvens af, at man har haft forskningsaktivitet i så mange år, og i dag har en regulær forskningsafdeling, befinder akademiet sig i en foregangsposition i forhold til såkaldt practice-based research eller kunstnerisk forskning. Her har vi interviewet den ledende professor Esa Kirkkopelto.

Der er en organisatorisk sammenlægning på vej til eet stort kunstuniversitet med teaterakademiet, musikakademiet/konservatoriet og akademiet for billedkunst, og der ses tilsyneladende overvejende positivt på dette.

Skolen har ikke bare to skuespilleruddannelser på 5-årigt MA-niveau - en finsk-sproget og en svensk-sproget, hvor den svenske har besvaret vore spørgsmål - men der er også en to-årig kandidat-uddannelse i live art og performancestudier.

Denne ledes af kunstneren Annette Arlander, der bærer den første doktorgrad fra 1999. Vi bringer et interview med hende, ligesom hun også besvarer vore generelle spørgsmål.

Desuden har vi bedt en phd-studerende, som oprindeligt er uddannet skuespiller fra skolen, om at skrive om sin "vej til scenekunsten".

Imidlertid har Finland pt. kun et sted med grunduddannelse af performance-kunstnere. Teaterakademiet optager bl.a. derfor sine MA-studerende på Live Art og Performancestudiet fra både Finland og udlandet, efter at programmet blev omlagt til engelsk. Annette Arlander nævner, at der tilsyneladende også kommer kunstnere med en mere performancerelateret tilgang fra akademiets 5-årige master i dans. Giessen tilbyder såvel en bachelor som en kandidatuddannelse, mens Fredrikstad kun har en Bachelorgrad (BA) På side 145 har vi medtaget oplysninger fra Dartington College of Art, som tilbyder både BA og MA, derudover kan der henvises til artiklen side 204 hvor en række uddannelsesmuligheder i Europa er oplistet.

You'll Never Know What Will Happen

Theatre Research at the Giessen Institute for Applied Theatre Studies www.uni-giessen.de/theater

Professor Heiner Goebbels / academic staff Philipp Schulte

I.

A huge wooden canon shoots a performer on the stage. A conductor and a dancer conduct simultaneously music, that can't be heard. A mangle eats an apparently endless sheet on the floor. A strange somehow wormy construct crawls on the floor of the stage, and a few minutes later it starts to sing in a chorus. A door opens in a corner of a room; sometimes for real, sometimes as projection of a video which shows the same corner of the same room with the same door. On an in squares divided meadow behind the university takes a cow droppings bingo place. Protagonist is a real cow borrowed by a local farm.

These are no postdramatic stage directions, but a list with various impressions aroused by artistic works by students of our Institute that could be seen in the past few month during the presentation of different scenic projects or our annual festival „Theatermaschine“. The list is kind of arbitrary, and it's way too short compared to all the projects that are realized in this timeframe. But we hope it can show something: that between trash and contemporary music, between narrational theatre and visual arts, between installations and dance performances nearly everything is possible in Giessen. However, with all this diversity, there may also be a common ground: time and again there are single theater means, processes, texts, certain elements of the performances that work independently, resist their expected function, do not illustrate each other. When the light does what it wants, when the acoustic space departs from the visual space, when images run away from each other, when the text stagnates while the plot is proceeding and the other way around: In all these attempts, there are elements that open a gap, in which every spectator's each own perception and production of sense can take place.

When this separation and still interplay of theatrical elements happens you'll never know how it works. Neither a student nor a tutor is able to know what will happen. This is something that has to be rehearsed and experienced, this is what the perception-based research in the field of theatre makes so lively. And this is what we try to do in Giessen: to open up a space where this kind of research can take place.

II.

To explain what Giessen is, it can help to explain what it is not. One could name three different contexts of art education respectively art production that the Applied Theatre Studies (ATW) are dealing with or can be compared or explained with – but, and that's the important thing, often in a negative way: the ATW coexists with these contexts, but it must not be confused with them.

The first context is the context of the university. The Applied Theatre Studies in Giessen are certainly part of the educational system of a university. There is no doubt: Theoretical education is one crucial element of the Giessen process. The students shall read and reflect on texts and aesthetic positions not only from Aristotle, Diderot and Brecht but also from Hegel, Lacan, and Derrida – to name just six. We consider it as important that they take these positions as their theoretical background when they think about art and when they try to develop their own artistic ideas. You could say half of the Applied Theatre program is theoretically orientated and organized in academic seminars and courses, with readings, papers and lively discussions, always with one eye on the other half, the theatre practice. – But, at the same time there is not

a conventional academic study program at all; it does happen sometimes, but not very often, that an alumni decides to start an academic career. And that's why the adjective ‚Applied‘ in ‚Applied Theatre studies‘ fits so well: the concept of research we speak about is the concept of a practical, perception-based research in the field of the arts. It is actually an artistic approach that – consistently understood – even questions the concept of academic research itself: when lectures become lecture performances for example the theory finds its direct way into the artistic practice, raising the question what traditional sciences can bring to light – and what not. The Applied Theatre studies are part of the university, they have to be – but they are not working like a traditional university program.

A second educational context, with which the Giessen program is often compared, is the field of the practice-orientated art schools. And that somehow stands to reason, because, as mentioned, the other half of the Applied Theatre studies is just based on the experiences and experiments the students have in their own practical research while working on their performances and installations, their audio pieces or videos or whatever, alone or more common in small teams. However, the difference to a classical art school with its focus on handcraft, its merely technical way of education is really huge. The Applied Theatre Studies course in Giessen is no school; it is just taught here that there is not the one way to make performing arts, they're not providing ‚the‘ canonical techniques that make an artist. We simply don't believe in this idea of art education that's so often vertically organized in disciplines and just focused on its own „genre of art“. We try to provide our students with an atmosphere of the

most possible freedom, and we try hard to protect them from all too restrictive rules and regulations which the Bologna-reform sometimes confronts us with. A student should have the time he or she needs for his or her studies and of course the space, the support and the mentoring he/she asks for. That makes Giessen differ from a traditional German performing art school: there is no fixed time schedule starting at 9am till the evening, there is no class structure – everybody can attend that courses and projects he or she is interested in; so there is no strict class structure, students from different years can work fruitful together.

The third context Giessen deals with is more and more the field of the professional theatres and festivals. The output of performances and other works coming from Giessen seems to be extremely high, a lot of pieces are produced by the students month after month. And especially in the last ten years an incredible increase occurred concerning the possibilities for our students to present their work on national and international stages – due to a general development of the performance art market on the one hand, and certainly due to the experimental reputation of our institute on the other hand. In the framework of the Hessian Theatre Academy we work together not only with our colleagues at the art schools, but also with the municipal theatres and the off-stages in our home region. The gap between the semi-professional creation process of a piece of art at the university and the more or less professional creation process in the theatres is shrinking. And because of this we urgently have to take care of this development, to protect and strengthen the shelter a university can offer for young artists. Because that's also a function of Giessen:

to offer a place for rehearsals and experiments that is not already ruled by the so called professional art market and its economical and internally also aesthetical needs. Only at this place, in this shelter, can things arise that are really an experimental research, at least in a conceptual way (and with this add-on we refer to the money which of course all too often is missing to enjoy a really experimental freedom...).

So Giessen is part of the university but no conventional academic program, it has some things in common with the art schools and performing art schools but differs from them in the mentioned crucial points, and it deals more and more with professional ways of production, but tries to achieve its own way of free experimenting and research. The educational structure that has been developed in the Applied Theatre studies in the last 28 years tries to support the above sketched ideas of theory-based artistic research and practice-based theoretic research. And the biggest possible educational and artistic freedom to train self-reflected young or sometimes also not so young artists who are dealing with institutional necessities and blind spots in a critical way. The programs at our institute shall offer the intense possibility to connect Theatre studies with the study of the artistic practice in the field of theatrical arts. The ATW-Program is not divided in different disciplines, and we do not aim to educate later directors in a classical sense. Our seminars, stage projects and practical courses are comprehensive for students from all different years and reflecting on various art forms. The view in other disciplines of the humanities – the languages, music and visual arts as well as philosophy – are in form of seminars also part of the curriculum as well as the practical work at a professional theatre or

other cultural institution in form of two internships. We aim to explore theatre – understood in the broadest sense – as a vital, day-to-day changing art form on all medial levels. To do that we provide our students with our rehearsal stage and studios for audio and video production. An entrance examination gives us the opportunity to choose the most interested and creative applicants; every year we accommodate 20-25 people so that a personal mentoring is still possible. We offer our students enough freetime to work on their own projects; and this time also gives them the opportunity to organize one of our annual festivals like the mentioned Theatermaschine, or the diskurs-festival for international performing arts or the quite new instant-festival where students from Giessen collaborate with students from other schools in Germany. Every semester we invite two established artists from different fields to work with the students in stage projects. Every year we cooperate with an international school of performing arts to compare experiences and help the students to look beyond their known context. These are, in a nutshell, the most important structural characteristics of the Applied Theatre studies.

III.

Let us finish with some further thoughts on education in the field of contemporary performance art. We would like to end by underlining three notes on the system of education in performing arts. The first item is about the impossibility of the rise of creativity in an institutional fixed education process. When we talk about education in performing arts, he says, we talk about the very end of a long chain: It is completely wrong to expect from the existing education in performing arts any impulse or innovation towards a creative future. All our

existing schools in theatre- and theatre-related-skills and craft (for dancers, singers, musicians, actors, directors, stage designers etc.) are the result of a long term convention. All educational institutions have been founded and built with the only intention to deliver new blood for the representative institutions, which present ballets, operas, concerts, theatres and musicals – as a result of an existing artistic practice, which is at least hundred years old.

The Schools were not built to renew the aesthetics or even question those institutions and their structures. The education „for the market“ (of the existing institutions) is the very last and the slowest in the order: –the arts – the institution for the arts – the education for the institution for the arts.

It's fine and fair of conventional education systems, that their alumni for a while will get quite reliable jobs afterwards, but it is irresponsible not to prepare them for a further insecure and far more complex future. And what is worse: with every generation of graduating young artists we legitimize and stabilize the aesthetics, represented by the institutions and we can be pretty sure, that every generation is less flexible than the one before. But instead we should educate clever young artists who are able to develop their own aesthetics. And we should – we are talking about art – not pretend to know, how to do it. We don't know. The future of performing arts is hopefully not foreseeable; and in order to prepare the students for the coming complexity we have to involve them in our research and enable them to do their own.

Secondly: Any craft and skill is ideological. Speech training is about to extinguish your personality, your biography, your accent, the singularity of your unique voice to fulfill a common standard; the same with singing lessons etc. It's the same with role-studies in actor studios, with directorial strategies in drama departments which are unable to deal with non-psychological post-dramatic texts without figure speech. You rarely find formal – external – training beyond the „Einführung“-Trainings which rather unreflected and unconsciously make you believe in the ‚naturalness‘ of the classical convention. Think of the ignorance towards the achievements of theatre avant-garde at the beginning of the 20th century! How long did it take (and how many pieces of Robert Wilson had to be staged) until we took, what Adolphe Appia had developed already back then seriously, that light is an independent artform on stage and not only a tool to make actors or the set design visible? – We urgently need the luxury of research instead of teaching the classical training methods without being aware of their historical implications. We need a wide openness of the students, not to feed the cliché of their future profession as it has been mediated by school theatre, adjusted classical theatre or the musicals.

Thirdly, as already was underlined: time is crucial; to give time on an everyday basis: meaning to spend not every possible minute in skills & craft training but to enable the emerging young artists to reflect the ever changing contemporary concept of art in general: to read, to reflect theoretically what you are doing, to listen to contemporary music, to go to museums, to see and experience neighboring art forms in order to develop an artistic intelligence and an involvement in the discourse about a contemporary concept of artistic

experience. Also a dancer has to be aware of what he or she is training for, what is going on while he or she moves, or maybe better doesn't move at all. Artistic experience can not only be seen as a direct mirroring and direct identification, but also – and we can learn that from contemporary tendencies in dance – as an indirect contact, as a mediated encounter with a third one.

And time is crucial in a longer perspective: the artistic development, the growth of taste and aesthetical criteria can't be compressed within three or four years. Instead of a specialization, which comes too early one consequence could be, to offer time to build a more reflected wider sense of performing arts, before one decides to become an actor or a stage designer ... Maybe the strict division of disciplines doesn't work anymore at all – especially when we look at a lot of emerging performance teams like Rimini Protokoll, She She Pop, Gob Squad, Monster-Truck, Hoffmann & Lindholm, Auftrag: Lorey and many others coming out from our institute.

In order to investigate in other than hierarchical working methods the other consequence is – specially regarding upcoming directors – to provide them with social competence more than with a big ego, with ability of collaboration and a mature self responsibility instead of division of labor like we have copied it and learned it from the heavy institutions. All our students, even those who see themselves more as future dramaturges or festival curators or journalists or academics, have to learn for example how to use safely a ladder, how to hang and program the lights, how to edit sound and video etc.

IV.

You'll never know what will happen – not in theatre and certainly neither in theatre research. To offer time, to offer space, to offer mentoring, shortly: to establish an atmosphere wherein the student's experience, creativity and desire to explore can grow – that's the best we can do as their tutors.

Heiner Goebbels/ Philipp Schulte

The Giessen Institute for Applied Theatre Studies

www.uni-giessen.de/theater/

Contact

Institut für Angewandte Theaterwissenschaft
Philosophikum II
Haus A
Karl-Glöckner-Str. 21
35394 Gießen
Germany
Tel. +49-641/99-31221
Fax. +49-641/99-31229

Office: Ms. Sylvie Guillou, Ms. Julie Pownall
sekretariat-atw@theater.uni-giessen.de

MA Choreography and Performance:
Institut für Angewandte Theaterwissenschaft
Philosophikum II
Haus A
Karl-Glöckner-Str. 21
35394 Gießen
Germany

Contact: Stefan Hölscher
stefan.hoelscher@theater.uni-giessen.de

Short overview of how the admission of students takes place
(entrance examination)

There is a 3-step entrance examination:

Submission of a portfolio with own artistic works (project descriptions, video documentations, texts, sketches, etc.)

A written examination, based on a video-documented scene of a Performance piece

An admission interview in Gießen

How long is the education (in calendar time)

BA: 3 years

MA: 2 years

Estimated amount of lessons

8 compulsory modules (theatre studies):

2 basic modules (Introduction in theatre studies, Basics of theatre studies)

1 module 'Theatre history and historical theatre aesthetics'

1 module 'Theatre and Theory'

2 modules 'Contemporary theatre aesthetics and Performance'

1 module 'Cultural Management'

1 internship-module (at a theatre or another cultural institution)

3 elective modules (theatre studies):

1 module 'Theatre and Media'

1 module 'Theatre and Music'

1 module 'Theatre and Dance'

1 module 'Extra-European theatre'

5 modules (other subjects):

1 module 'German literature'

2 module 'Theory and History of Drama' / 'World literature' (English / Romanistic / Slavistic literature)

1 module "art history"
1 module "theory and history of music"
1 module "further competences"
1 thesis-module

Fee?

There is no general fee, just a administration fee (about 200 Euros per Semester)

Scholarships?

There are no particular scholarships (except the ERASMUS programm for incoming students), but a student can apply for student loan

Is the curriculum available, on paper/the web

www.angewandte-theaterwissenschaft.de

What do you look for at the entrance examinations?

(qualities, talents, skills, abilities, competances ...)

First of all we look for artistic curiosity and openness, not to produce cliché opinions and just to expect the conventional expectations. We look for the ability to produce and reflect on art at a basic level: What does an applicant see when he describes and reflects on a contemporary performance piece? What is their interest in producing art?

What is the best aspect of the education?

There are a lot of good aspects: the combination of theory and practice, the

priority of research and experiment, no division in disciplines, the possibility to choose own subjects, to organize student festivals, to produce own works and discuss about them, and the number of students (25 each year), to name just a few.

What is the biggest problem/challenge of the education?

A challenge: to find enough rehearsal space and equipment

To which types of professional life do you educate your students?

– if possible, some examples

We try to educate the students for the complexity of the artistic future in theatre, not a certain job profile, but competences to choose between in various cultural areas: Most of our alumni work:

- as freelance artists
(performers, designers, directors, composers, choreographers)
- in theatre institutions (as directors, dramaturges, or in public relations)
- at festivals (as curators, organizers, cultural managers)
- as journalists, editors (radio, tv, publishing houses)
- as academics at the university

Which development do you wish for the education during the next five years?

The inauguration of a second, new rehearsal space, and better working conditions; more internationality.

Aspects of artistic research, the Finnish way

Interview with professor Esa Kirkkopelto,

The Performing Arts Research Centre (TUTKE) at The Theatre Academy (Teak) in Helsinki, Finland.

Interview by Christine Fentz, her questions are in italics.

As a first introduction to the artistic research taking place at Teak, I'd like to start from a very grounded perspective: After having participated in the same workshop as you, I am tempted to ask the professor of practice based research at the academy of theatre: How come he finds himself rolling on the floor, like "a leaf being moved around by the wind"?

We are dealing with performing arts. So the basic unit of artistic performative work is the moving, speaking, acting human body. This is like a basic concept - you could even call it a basic 'letter' with which we work - so you cannot do research on artistic performative work, if you do not have an understanding of it and you cannot understand it, if you do not put yourself at play in every sense.

In order to work with artistic research, people need to have or have had an art praxis as well?

That is our principle - indeed, all the features here are for practising artists or practising pedagogues, anyway. This is the difference between us and the university of sciences. So, that is one of our basic ideological choices that we are twofold: Artist pedagogues, artist researchers.

For doing artistic research you have to have some kind of artistic experience on which your research is based. That does not mean automatically that you make research on your own package, but at least that package give you abilities to make relevant questions and to go further on the chosen itinerary. The essential is the ability to be able to pose relevant questions to ones own art field whatever that might be. There are several ways to put relevant questions

in artistic research; one traditional way is: 'Well, I have a certain practice and now I want to articulate my tacit knowledge' for instance.

Another is: 'I have been doing this so long and this work has produced in me questions that are puzzling me and I want to resolve them.' And that is often related to a certain kind of more or less explicit critique of the prevailing art field and art practices.

Finland has the longest tradition in Europe for practice based research or artistic research, and on your site you mention the three approaches of: Research that is artistic, Research that is artist based, as well as Art-pedagogical research.

Would you please give a short overall definition of artistic research? What, for instance, is the difference between artistic research and artistic exploratory work?

There are several uses of the terms. I have defended an idea, which at the outset sounds a little bit dull and opportunistic, but the idea is that what makes the real difference is the institutional status of artistic research.

We are not making research in art, we are making artistic research. I mean the basic difference is that any artist has a right to do research in art, or research in his own artistic practice, but when you make artistic research in the way we do it here, it means that you try to embed your artistic practice in a wider field - not only that of art, but other social discourses too. This means that you are entering an explicit dialogue between other forms of knowledge and other layers of society, than only the art world. So this means that you have

to develop a certain kind of discourse. It also means that you cannot avoid a certain theoretization, because that is precisely the way of entering into dialogue between different discourses, different modes of knowledge.

Behind the three strands there is of course an effort to make a demarcation line between art research and our department. It has been our strategic choice to emphasize that the researchers are artists, or in an artist-like position, so that they are researching in relation to art practises. The researcher is always a practitioner, in some sense.

The dialogue with other spheres of knowledge, which you mention, is a definition that can perhaps explain some of the aspects of artistic research - for instance when you meet the reoccurring discussion of artists saying: 'But I am making research as well...?'

I clearly understand that artists sometimes are quite annoyed with this kind of academic artistic research practice, but this is a clear difference, and if you make this choice of wanting to make artistic research, you have to pay a price for it [laughing]. And it is really a choice, you cannot win on every frontier, so to speak. Practising artists, researching artists and artistic researchers do not exclude each other, they could work together.

Your department is placed in an arts university and it is a very big institution with a lot of different programmes and levels, both graduate and postgraduate. What are the gains of having a praxis of artistic research placed in an artistically active environment of students - students who perhaps couldn't care less about artistic research, because all they want to do right now is to become

really good actors...? If I ask polemically: Would you not rather be placed within a university context that has more respect and understanding for the research sphere? Or what does it give to the research to be here?

The first thing to say is that the academy of performing arts is one of the privileged places of artistic research, because research in art pedagogy has its long and established tradition. Stanislavskij already did artistic research thanks to that pedagogical aspect which is implicit to all performing arts.

The second one is that it is clear that if you have a passion for developing your own art field, then pedagogics is one of the most efficient ways to do this. If you are worried about the future of your art, then you are necessarily entering into pedagogical questions. It is so obvious that it is almost needless to say, but we need research in order to develop pedagogics.

The reasons for developing pedagogics are so differentiated and dependent on so many things - and once again - it demands an ability to operate between different discursive fields and domains of knowledge. Sometimes pedagogics have to be developed for completely artistic reasons - most often actually - because of social change, for the sake of social political emancipation and so on. And then in order to create bridges and links between those different fields you have to theorize, make arguments, make research.

Everything we do here has to be able to be shown. Artistic research is in several aspects closer to empirical sciences than humanities. The artists doing this work really have to show what they are claiming. The most basic definition for good artistic research and good artistic research discourse is that someone

shows something and is able to speak about it in a relevant way, so that those who listen really recognize that she is really speaking of what we see, while not getting too distanced to it, not trying to define it too much.

Artistic research is a scene already in itself and there are certain criteria to judge whether something works or doesn't work. Important is a certain kind of openness, an ability to open interpretative dimensions is really essential. Not to be too much into defining things, not to enclose our possibilities of seeing and sensing and giving.

A criteria, which I like, is the one of making your process transparent, being able to pass on your knowledge and insights to people, who were not present while you had your artistic process. This seems to me an approach that can help make some aspects of art valid to a wider field of people in society than just art colleagues.

Yes, exactly. One fear related to artistic research is that it serves a new kind of elitism. But I would say on the contrary: Researching art should be more accessible because it is art that explains what it is - all the time! I have heard one caricature-like definition, that if you can do it, you don't need to explain; if you explain, you can't do it. Well, artistic research is a woman or man who can do it, and still continues to explain, for some reason, and that is really how it should be.

I think it has to do with making art sociable in a new way; making it accessible and exactly opening the artistic processes means democratization.

Transparency is a tricky word - of course we make certain positions transparent,

that is how we understand things, but that does not explain it either. Maybe the idea of transparency only gives a better understanding of artistic processes and of processes of appearing, but it does not mean that everything really becomes transparent. Otherwise we would be entering a mechanical idea of art. One important thing to understand is to also recognize those moments, gaps, or intermediary spaces of liberty, which are there for sure, if we are speaking about art - and to not forget them.

What does the MA-students of acting, directing, etc. get out of artistic research being present here at the theatre school; to what extent do their teachers exchange with you, do the theatre students see the presentations of practice based research, and is any interaction happening?

The collaboration between the MA-students and the artistic researchers is a field of development. The aim of this institution is to educate professionals in the field of performing arts and that goal is reached already at the MA level. The programmes and the professors in charge have very carefully planned their curriculums. So when we enter a discussion with them it is a complicated matter, and it is also strongly related to the issue I mentioned earlier; that we think that artistic research is based on experience. This implies a structural gap between MA-studies and doctoral studies.

This structural gap may mean concretely a long period of time – several years or even decades - between completing your MA-thesis, starting to work as a professional, and then later, one day - if you are interested - you apply at the research department in order to make artistic research, based on your body of experience.

This is in contrast to the scientific university where the structure enables you, and expects you to continue from your MA-study directly to doctoral studies as soon as you can. We do not foster that development - moving from MA-level to doctoral studies - but we have to have good arguments because we are, as an institution, also imposed structuralization and acceleration of studies.

On one hand we should facilitate research abilities to MA-students, it would be good already at the preparation level of the MA-thesis that they were discursively more developed, and had a more developed relation to literature, notes, references, etc. But on the other hand I will repeat that we should not encourage the kind of development that from MA-studies you move directly to doctoral studies.

There are of course already some exceptions, some young artists whose way of working is already at the MA-level has taken such a researching attitude that is hard to say 'No, no, you cannot continue on that path'. But those exceptions only reinforce the rule.

The dialogue between the MA-level and the doctoral level is developing and the collaboration is deepening. It depends so much on traditions. The Programme of Live Art and Performance is quite theory-orientated - and also nowadays the Dance Department, and more and more also the Department of Sound and Light Design, so a certain kind of approach is developing. But it is clear that the less developed one is the Theatre Studies Department, that of dramaturgy, directors and especially actors, which is very much based on craftsmanship.

I have suggested that what we can teach at the MA-level is a researching *attitude*, what does it mean to reflect on your work, and your art.

It seems to me that your emphasis on multidisciplinary is an essential element of why this research department is at the forefront of investigating new landscapes and defining new languages.

Yes, at least on the level of disciplines we have no preferences - perhaps there are some traditions, and therefore some preferences - but we are interested in everything. We are curious in every direction and we try to organize teaching in various methodological fields and fields of knowledge.

Perhaps little by little we know and see more clearly, what we should concentrate on, but that's a normal development. We have not decided anything beforehand, for instance 'here we should concentrate on phenomenological research', or something to that end. We have not made those kinds of decisions.

I would like to ask you what the best is about the research department?

There must be a personal way to answer this question and a more political way. Well, this answer is both political, official and personal, and it is my personal engagement also as an artist and researcher: I like that artistic research precisely has this institutional position, because it means that artists are asked for advice in extra artistic issues. It gives art really new ways to become significant and change the world.

Doctorates in artistic research has been done here since the early 90'ies, but in a certain way we have a kind of short tradition - this department existed only

since 2007. Historically this is a unique thing and we should at least try to seize the opportunity. Maybe one day this kind of institutions will be closed, and we will not have this chance anymore. We should have the courage to speak of positive institutionalization.

And what is the biggest problem or challenge?

That artistic research would become a kind of marginalized domain, which is maintained for institutional, reasons - other than I claimed here. That our existence is needed, but not for our sake, that this becomes a kind of reservation of a certain kind of creative freedom and we become neutralized. To put it most simply: That we are given full liberty, does not liberate the world around us!

Fra Teaks hjemmeside

www.teak.fi

The strategy of Teak is, through artistic, artist-based and art-pedagogical research and associated art, to foster a deeper, more extensive knowledge and understanding of the performing arts, their creation and teaching. The Performing Arts Research Centre TUTKE is also home to visiting researchers and research projects.

Practice based research/Artistic research

Redaktionen

Praksis-baseret eller kunstnerisk forskning er et vibrerende felt med en mangfoldighed af definitionsforslag. På grund af denne publikations rammer og fokus vil vi skyde genvej ved at præsentere en brugbar skelnen, et præciserende citat, en mindre uenighed, og endelig et sigende citat.

Den hollandske professor Henk Borgdorff opererer med tre kategorier af forskning ved hjælp af præpositionerne 'on', 'for' and 'in': Research *on*, research *for* and research *in*... Da forsøg på at oversætte tenderer til at være misvisende, har vi ladet begreberne stå på engelsk. Her vore eksempler med brug af hans kategorier:

- Research *on* art kunne fx foretages af en forsker, der fordyber sig i et bestemt aspekt af Bournonvilles koreografiske praksis set udfra partiturer og overleveret dansetradition, uden at have danserbaggrund.
- Research *for* the arts kunne fx omhandle tekniske og æstetiske dimensioner af en ny type teaterlampe, til gavn for det kunstneriske arbejde.
- Research *in* the art kunne fx foretages af en kunstner, der forsker i et afgrænset felt af sin egen kunstneriske praksis, fx muligheder omkring det at bruge ikke-menneskelige aktører i deltagerbaseret scenekunst. (Frit efter Borgdorff 2006: 6ff.)

Praksis-baseret og kunstnerisk forskning vil løbende rumme skift mellem aktiviteter, som undersøger og afprøver, og aktiviteter som analyserer, dokumenter og formidler. Camilla Damkjær præciserer yderligere:

"A lot can be said about what artistic research is and the complexities that its methodologies include. But perhaps it can be presented much more simple: as the capacity to be able to set up a question, examine it with consequence, and present it accordingly.» (side 241)

I interviewet med Esa Kirkkopelto viser der sig forskelle i opfattelsen af hvad præpositionen 'in' står for; altså mellem research *in* art og et begreb han benævner artistic research:

"We are not making research in art, we are making artistic research.

I mean the basic difference is that any artist has a right to do research in art, or research in his own artistic practice, but when you make artistic research in the way we do it here, it means that you try to embed your artistic practice in a wider field - not only that of art, but other social discourses too. This means that you are entering an explicit dialogue between other forms of knowledge and other layers of society, than only the art world. So this means that you have to develop a certain kind of discourse. It also means that you cannot avoid a certain theoretization, because that is precisely the way of entering into dialogue between different discourses, different modes of knowledge."

[redaktionens fremhævnings] (side 175)

Kirkkopeltos syn på research *in* art ser ud til - i modsætning til Borgdorff - nogenlunde at modsvare det som af og til kaldes kunstnerisk udviklingsarbejde: Altså det at undersøge sit kunstneriske felt, mere eller mindre metodisk

bevidst, men uden at have planlagt at skulle videreformidle sine opdagelser og resultater i anden form end via det evt. senere kunstneriske resultat. Altså ingen forelæsning, præsentation, artikel el. lign., som underkastes fagfælle-vurdering, såkaldt peer review. Hvad dette barn skal kaldes, er i disse år kilde til en del forvirring.¹⁾

Med det følgende kaster Kirkkopelto også klarhed over en måske alment udbredt fordom i ft. verbalisering omkring det kunstneriske arbejde:

”One fear related to artistic research is that it serves a new kind of elitism. But I would say on the contrary: Researching art should be more accessible because it is art that explains what it is - all the time! I have heard one caricature-like definition, that if you can do it, you don't need to explain; if you explain, you can't do it. **Well, artistic research is a woman or man who can do it, and still continues to explain, for some reason, and that is really how it should be.**” [redaktionens fremhævnin

Redaktionen

1) OECD opererer med en overordnet sammenhæng mellem forskning og udvikling, og definerer tre forskningstyper (side 225) Grundforskning, Anvendt Forskning og Udviklingsarbejde - teaterlampen øverst kan kategoriseres som værende både Anvendt Forskning og Udviklingsarbejde. Kunstnerisk forskning passer oftest ind i et mix af Grundforskning og Udviklingsarbejde. Forskning og kunstnerisk udviklingsarbejde optræder i dag som ligestillede fænomener, i flg. Kulturministeriets «Forskningsstrategi for Kulturministeriets område». (side 222)

Autonomous artists

Interview with professor Annette Arlander, head of the MA-programme 'Live Art and Performance Studies' at The Theatre Academy (TeaK) in Helsinki, Finland. Interview by Christine Fentz.

This interview took place in January 2011 in connection with the conference CARPA [Colloquium on Artistic Research in Performing Arts] at the Theatre Academy in Helsinki. When the questions of the interviewer are necessary for understanding, these are in italics, but not all parts of the text begin with a question.

Terminologies and the history behind the MA-programme

Please tell me about the history and present status of your programme?

The two year Master Programme in Performance Art and Theory (in Finnish 'Esitystaide ja teoria') started in 2001; first as a pilot programme.

When we changed the programme into English for the first time – as an experiment in 2009-2011 - we chose the title "Live Art and Performance Studies". This we did because 'Live Art' is a tradition that is broader as a concept (at least by definition) than 'performance art', and perhaps closer to how the term "esitystaide" is used in Finland today. 1)

And why 'performance studies'? Because it is an existing field and in that sense more specific than 'performance theory'; theory can be almost anything. One thing I've learned since we changed the programme into English is the difference in ideas of an MA. Here in Finland MA has been the basic level, and the bigger jump is to doctoral work. In Europe the jump can be between BA and MA. All young artists at the Academies used to graduate with an MA (or MFA), rather than with a BA.

Today we have a separate BA and MA at the Academy (following the Bologna agreement). In dance you can first make a BA in dance and then you can apply to study an MA in choreography or in dance, but in directing, acting and

dramaturgy you can apply for a five year MA directly.

In Europe the tendency seems to be more and more that you get out as a BA, and then MA is the beginning for doctoral studies. Our programme is not MFA - you could use that term even in theatre or lighting design. This is an MA which means it is also a theoretical programme; it is not only concerned with artistic skills, but also with research training.

The history

The 1990'ies was the age of theory, I would say. But at the Theatre Academy, the focus was still very much a vocational training, even though we have been an independent university since 1979.

So, when I was invited to create the MA program, they²⁾ wanted to hit two flies in one strike: To incorporate theory and theoretical knowledge to art making, knowledge of performance studies and the whole academic field, and to bring in the legacy of experimental work like that of Foreman, Wilson and so on, which used to be called performance at that time.

I was the first one to get a doctoral degree at the Theatre Academy 1999; my topic was performance as space.³⁾ And I had a background both in alternative theatre and in performance art. In the 1980's I worked in a performance art group called "Homo \$", and also had a link to theory, as I had made an MA in theatre research at Helsinki University. I had a double task: To create this MA programme, and also to try to develop artistic doctoral work.⁴⁾

The selection procedure

How is the selection process to enter the programme?

The MA programme is now in its fifth year. Every second year we take in a new group of people, and then we also adjust the degree requirements a bit, so it is under constant development. The group of students is always small and therefore the impact of the traditions they come from is huge on the work they do, the discussions we have as well as how the programme develops.

As we are adjusting the programme a bit every second year, the admission process has been adjusted too, but basically it is the same. The selection takes place in three phases: first an application with a portfolio of previous artistic work and advance assignments including a preliminary plan, then writing assignments in order to see if the applicants have an interest in writing and their capacity to interpret, discuss and reflect on texts. And finally there is an admission procedure here on site, with solo performances, interviews and group tasks. Usually 20 to 30 persons apply.

The admission committee has been a little bit different every year, and consists of some of the teachers; one who has gone through the MA programme many years earlier, some who are performance artists themselves familiar with the Finnish scene, someone teaching theory, and me. Some of them are members of our international advisory board. This year we have a theorist and artist, an artist, a historian, a producer, and an artist and former student in the selection board.

We are allowed to take four to six students. Six is a good amount, if they are less than six there is not enough variety for discussion. Directors and

dramaturges take only three yearly, but they work with actors in big groups, so it is different. Our students work on their own or with each other, or if they want to collaborate they work with some other artists.

I believe that selecting students for BA-courses would be more difficult, especially if there are lots of people applying. We do not have to look at young people and see whether they have talent or not. Our applicants have shown that already. We are looking at whether they are going to benefit from the programme. Are they going to be motivated, enjoy reading and writing, and are they really interested in this programme?

The question of the division of labour

Your programme is placed in the Theatre Academy which educates actors, directors, etc. But I understand that there is little focus on collaborative projects between the students of your programme and the other students. I am curious if you can tell me something more about the reasons for this; the differences between the programmes, when it comes to for instance the ethical aspects of ownership of ideas, and production processes. What do you teach, and what challenges do you meet as the programme is situated in a theatre academy?

It is really hard to get into the acting and directing courses here, so in the beginning there was a tendency for people to apply to our programme with an interest in alternative theatre or alternative performance. Therefore I have emphasised very much that we are looking for artists who work with themselves. It is not because Live Art needs to be body art; this approach is not an aesthetic strategy, but a strategy for the study environment.

Due to my background in performing arts, in directing, I know there tends to

be a difference between people who want to watch, and people who want to perform. This is for me somehow a political issue. Because we are placed in the Theatre Academy, in the vicinity of the hierarchical theatre structure, I look for people who are independent artists, even do-it-yourself-people. It is in order to avoid the issue of division of labour, which is central in theatre. In this programme you are considered an artist, you make your artwork, you can collaborate (and ask help from others etc.), but the starting point is that you do your work yourself. And this is of course rather paradoxical with regard to the contemporary art scene today, where “other people”, like members of the community, are engaged or used as a medium more and more.

We don't teach skills

AA reads from the website:

The MA Degree Programme in Live Art and Performance Studies is a meeting point for graduate students from different fields of art. It is intended for students of art with some experience of Live Art and performance art, who are interested in performance studies and want to develop their research skills alongside with their artistic practice.

So - on this programme you are not only developing your art, but you are interested in performance studies, which is (to put it simply) the academic field of studying anything in life as performance.

Why do we mention performance studies explicitly? How shall I say: If you want to be a better performance artist you might go to study with some of the big names - Amelia Jones (for history) or Roi Vaara (for practice, - he actually teaches with us now and then), or you go to a workshop with Boris Nieslony or

Johannes BBB Deimling. You don't go to a course with Annette Arlander - for who is she? Is she even performing?⁵) The basic idea is not that you come and develop your skills as an artist – though of course this happens too - but I think that reading, writing, researching and reflecting on theory is what art is about today, especially performance art, which is conceptual art, too. So we don't teach skills. There are optional courses they can go to, with bodywork and so on. But we have little performance skills, what actors and dancers are training, performing skills. At this programme they study theory and some research methods, which they can hopefully use, if they want to continue their studies on a doctoral level, but they can also use it to enhance their artistic practice.

The students have workshops with visiting artists, so they meet different approaches and they have their own practice, but I also have four workshops with them during the two years, where we meet nearly once a week. I give the students texts to read, and some specific assignments, for small sketches, and we explore different approaches to making performances to what they normally do.

The four approaches I use are these, in brief:⁶)

- 1) Some work based on Anthony Howell's ideas [The Analysis of Performance Art, a guide to its theory and practice. Harwood, 2002. Ed.] It is good for getting people with different backgrounds to work together and know each other.
- 2) A focus on site and duration. The space, the site-specific is important for most of us. But not all artists start with the site. We explore what happens if you start from there.
- 3) Autobiographical performance is an important approach, including the legacy

of feminist performance art. This is placed in the third semester, because it is better for the students not to begin by going into themselves and their memories.

4) Fluxus. Why this very small specific tradition? Because of the event scores - the idea of sharing and participation, but instead of community art, we look at the Fluxus legacy; how do you work with scores today?

I created the system with a workshop once a week to get away from the idea of rehearsal with everybody sitting in a room and the work is done there. Rather I expect people to think, to plan and then come and present what they thought and planned. Because we are a very small programme there is a lot of individual attention. And the workshops are only a small part; we have lectures, seminars, you need to read, write and study. It is hard work.

They get some production skills, when they make their three productions and they get to organize a festival (Lapsody) and publish a book (Episodi). And we try to bring the students to the P*S*i conference (Performance Studies international). What is missing is perhaps how you market and organize yourself, there is not something like the basics of entrepreneurship in the programme.

To teach an actor to become an artist, or to teach an artist to work with performance.

So, who are the students now, and who where they when the programme started? How are the reactions on your approach of not teaching skills, but teaching reflection and research methods and what is your original hunch to run this programme?

Originally the plan was that the students would mainly be from the Theatre

Academy, specializing. In the first course in 2001 there were one actor and one light designer, who had a BA from here - the rest came from outside for instance from the polytechnic schools.⁷⁾

In the beginning the plan was to combine people with a practical background and people with a university background. After the first two years I realized that this would not work, because both groups had very different needs.

In the following years there was a mixture, some people who had a background in applied performance, some with a background in dance and choreography, some with experience in alternative theatre, and some with a visual training or from the field of music.

This mix was fascinating because it created an interesting dialogue as they looked at things in such different ways. But I realized that you need different courses to teach an actor to become an artist, than to teach an artist to work with performance.

Today the differences are mainly in the experience the students have in theory and writing. Some have a lot of experience as artists. They do not need courses in how to make a performance, but they are not so experienced in reading and writing and articulating themselves theoretically, especially not in English. Some people may have experience in art, but not so much with performing with their own body.

I want the students to be independent artists, when they come. I have learned that you cannot create autonomous artists in two years. They have to be that, when they come, and then some of them think they'll die because they read all this academic stuff.

Renewing theatre vs. developing performance art

What I want to develop here is the performance art scene in Finland, not the theatre scene. The problem of how theatre should be renewed is the problem of the theatre programmes. You cannot delegate the problem of renewing theatre to a performance art and theory programme. It is the job of the Dramaturgy Department, the Directing Department and the Acting Department.

I think I have learned it the hard way; the answer to the critique that we used to get in the beginning: "Why do you isolate them, why don't you want to bring them into our productions?" Why should they be directed by someone else? I am not educating performers for directors. They can collaborate outside if they want to, but not within the studies.

To some extent methods and working modes of the contemporary theatre are incorporated in the theatre and dance departments. And there are courses in "contemporary theatre" organized by the joint studies, still within the tradition of theatre, but focusing on new ways of working, new approaches to creative acting and all this, for people who are going to work with theatre and dance.

Interestingly, today contemporary dance uses a lot of performative elements. Sometimes the border is really blurred between dance and performance art, in terms of work using the persona of the performer.

What I think needs development is the performance art scene. It is small, it is mostly underground, and sometimes people are reinventing the wheel in the cellars. That is fine, but in order not to do the same things that were done in the 60'ies and think that you are still radical, a development is needed.

I think performance art is an interesting area of expression and it is interesting exactly because it does not abide to the rules of theatrical production, of

entertainment or show-business. Those who work within the art world, work in a different discourse. At the moment there is no performance art education as a main subject at the Academy of Fine Arts here, so this programme is needed. In 2007 and 2009 we had a really interesting collaboration together with the Academy of Fine Arts; they had a pilot programme named "site and situation based art". Their work was much more community-orientated and less focused on research and theory. Unfortunately they did not continue the programme. It would be interesting to work with people from sculpture, too.

We have no courses in Brecht, or Aristotle - why? Because we start from the fine arts tradition of performance art. Making performance in opposition to traditional theatre easily drags you back to exactly what you try to criticise. Post-dramatic theatre is still theatre. If you want to create performance art, you should look at the legacy of performance art - which has of course been influenced by experimental theatre, even though everybody does not agree with that...

The best and the worst about the programme

Please tell me what you consider the best and the worst about the programme?

The best is perhaps the facilities we have at the Academy. And the worst, too, since these huge production facilities are a challenge in terms of organisation and planning. Let me say it this way: The students have found the way to the props and costume department...

One very important thing is that we have no admission fee, but it is expensive to live in Finland.

The worst: It is in bad English and it is in Helsinki. And we don't have the study facilities of an art school, with a studio for everyone.

Why is Helsinki a bad thing?

It is not a cultural metropolis, so interesting visiting teachers come only for short trips.

Wishes for the future:

This is a MA programme where the only official requirement is that you have a BA in some form of art. If I could expand the programme to have more students, I would love if there would be three options:

- 1) Focus on performance studies, more academic work, and research.
- 2) Focus on live art and performance art, not so much on performance studies.
- 3) Focus on contemporary performance, performing arts and practice based research.

It would also be good - internationally - to have an MA-programme preparing for research on a broader basis.

I am finishing here within the next few years. I really wish for this programme to get a good professor who does not have a background in theatre like me, but who has a performance art career and theoretical knowledge. Because this combination of Live Art and performance studies is not a given.

Another dream is related to the fact that we are probably going to become one big art university together with the Fine Arts Academy and the Sibelius Academy [the music university of Finland, ed.] on an organisational level from 2013, which also means we will get some extra money. So I could imagine a bigger department which would be between the Fine Arts Academy and the Theatre Academy, though perhaps it would be better to have it here at the

Theatre Academy and open the courses for fine art students. Another option with more students would be to develop main subjects and side subjects - like a 30 credit side subject in performance studies. It would be completely open for anybody to take as a side package. Because performance studies are interesting for theatre people, for dance people, for sound and light designers, for painters, it is about how you use the concept of performance to look at the world. To have this package in Finnish, and why not in English, would be a good thing.

And then I have one more dream - and that is what I call a Live Art Research Institute which probably would be in artistic research. It could be a place for post-doctoral research, for people who have done artistic research on a doctoral level and want to continue with research.

And of course I would like this MA programme to live and expand, in collaboration with the Fine Arts Academy somehow - so it would not be taken into the theatre machine and become instrumental in serving only the performing arts.

And then I would like some new challenges for myself. My personal interests are related to art and the environment. I have been here since 2001 and before that I did my doctoral work here - so if you start a programme in Live Art and performance studies, I am happy to come and start it in Copenhagen...

1) For a discussion on this see the introduction to Essays on Live Art and Performance Art [/www.teak.fi/general/Uploads_files/episodi2.pdf](http://www.teak.fi/general/Uploads_files/episodi2.pdf)

2) The two persons at the Theatre Academy who were instrumental in inviting Annette Arlander were Juha-Pekka Hotinen, pro-rector and dramaturge, and Pentti Paavolainen, professor of theatre history and research.

3) See www.teak.fi/Julkaisut/Myytavat_julkaisut/ActaScenica/Esitys_tilana

4) The Theatre Academy received its university status in 1979. In 1988 they received the right to give doctorates, and the first doctor of art graduated in 1999.

5) She performs regularly for camera, though. For a current project see www.aa-katajankanssa.blogspot.com/, for old works see www.harakka.fi/arlander/index.shtml

6) For more information see degree requirements and courses www.teak.fi/Studies/Degrees_&_Study_Programmes/laps

7) Den danske pendant til en polyteknisk uddannelse er en professionsbachelor eller en erhvervsakademiuddannelse. I nogle lande har de polytekniske uddannelser 'degree awarding powers'. I Finland har man også kreative uddannelser på det polytekniske område.

Live Art, Performance Art, Body Art, Time-based Art

Redaktionen

«How you define this legacy of the words Live Art and Performance Art is very different and there is an ongoing discussion about this. But of course what people actually do when they call it Live Art in Britain and what they do in other places is very different.»

(Annette Arlander i interview med Christine Fentz, ikke i endeligt interview)

Live Art er som term meget etableret. "Live Art" er som begreb opstået i Storbritannien*) - det er her, der blev sat et navn på, for omkring tyve år siden. På den engelske organisation Live Art Development Agency (LADA)s hjemmeside, kan man bl.a. læse:

«Live Art is a research engine, driven by artists who are working across forms, contexts and spaces to open up new artistic models, new languages for the representation of ideas and new strategies for intervening in the public sphere.»

Live Art betegner hverken en genre, kunstform eller disciplin. LADA foreslår, at man anskuer Live Art som en kulturel strategi, der inkluderer eksperimentelle processer og erfaringsbaserede praksis'er, som måske ellers ville stå udenfor de mere etablerede kulturelle og kritiske rammer.

Centralt er undersøgelsen af live-begivenheden; the live event. 'Time-based art' er ofte Live Art - og centralt i værket er den reelle varighed og hvilken effekt tiden har på værkets elementer (objekter, omgivelser, kroppe). To hovedstrømninger har påvirket den brede vifte af kunst, der rummes i Live Art i dag: Den ene udgøres af billedkunstnere, der gjorde oprør mod kunstobjekt og markedstænkning, og begyndte at bruge deres egen krop som centralt element i kunstværket. Den anden hovedstrøm udgøres af kunstneres brud med teatrets traditioner omkring rammer og forventninger.

Live Art er ofte optaget af interventioner i det offentlige rum og mødet med et

publikum. Live Art tilbyder ofte oplevelser, man inddrages i, og nedbryder ofte adskillelsen og distinktionen mellem tilskuer og deltager.

En slags undergenre af Live Art er Body Art, hvor kroppen og udfordringen af dens grænser står centralt. I Danmark er festivaler med fokus på Body Art blevet betegnet som Live Art, og mange danske teaterfolk vil derfor i dag nok associere blod eller andre voldsomme påvirkninger af kroppen med termen 'Live Art'. Men Live Art er - som forsøgt beskrevet ovenfor - mere end kunstneriske udtryk som fx. Franko B og Ron Athey.

Som Arlander siger det, er «Live Art» et navn, der er givet til en kulturel strategi, som kendes mange steder. Fx. devising-teknikker kendes også i mange lande, men det er den engelske term der eksisterer alle steder.

Til afslutning bringer vi kunstneren Joshua Sofaer's bud:

"What is live art? Well, at its most fundamental, Live Art is when an artist chooses to make work directly in front of the audience in space and time. So instead of making an object, or an environment (a painting for example) and leaving it for the audience to encounter in their own time, Live Art comes into being at the actual moment of encounter between artist and spectator. Or at least even if they are not physically present, the artist sets up a situation in which the audience experience the work in a particular space and time, and the notion of 'presence' is key to the concerns of the work."

www.joshuasofaer.com og www.thisisliveart.co.uk

*) Ophavet til 'Live Art' krediteres ofte til Lois Keidan. Hun fandt på begrebet som en reaktion på, at der på blanketterne til ansøgning om støtte midler manglede en kategori til arbejde, der faldt udenfor de etablerede 'teater', 'musik' og 'billedkunst'.

The Theatre Academy in Helsinki

Den svenska institutionen för skådespelarkonst

Professor i scenframställning Dick Idman

What do you look for at the entrance examinations?

(qualities, talents, skills, abilities, competences ...)

I urvalsproven fokuserar vi på individ, jag-bild, personlighet, förmåga att samarbeta och fantasins rörlighet, inte på inlärd skicklighet. Det centrala är förmågan att ta emot, omvärdera och anpassa undervisningen till egna sceniska uttryck

What is the best aspect of the education?

Litet antal studerande på en liten institution ger stora möjligheter till kommunikation och närhet i undervisningen. Speciellt i BA-programmet betonar vi gruppundervisningen och obligatorisk närvaro eftersom teater är en kollektiv konstform

What is the biggest problem/challenge of the education?

Rekryteringsområdet är litet (den finlandssvenska minoriteten), vilket å andra sidan har lett till nödvändigt men fruktbart samarbete med övriga Norden. Det svenska undervisningsspråket i en stor finsk konsthögskola medför vissa problem. Den tidigare traditionella undervisningsformen är inte heller självklart möjlig att anpassa till de krav som samstämningen av europeiska, ofta akademiskt strukturerade universitet förutsätter.

To which types of professional life do you educate your students?

– if possible, some examples

S-institutionen utbildar skådespelare. Dock anpassar vi inte undervisningen till den rådande marknaden utan har som målsättning att den enskilda studeranden

i slutändan utgör sin egen marknad och har utvecklats till en självständig scenkonstnär som förhåller sig konstruktivt kritisk till ett föränderligt samhälle. Idéläran om konst (konst och etik, filosofi m.m) går hela tiden parallellt med hantverksutbildningen.

Which development do you wish for the education during the next five years?

I våra nya examensfordringar försöker vi särskilja på utbildningsfilosofin i BA och MA-programmen, så att BA klarare inriktar sig på kollektiv grundutbildning för skådespelare med målsättningen att den studerande, efter kandidatexamen besitter de förutsättningar som marknaden ställer på en professionell skådespelare. MA-programmet fokuserar på individen, fördjupade studier med forskningskaraktär.

Dick Idman

Creating alternative approaches to artistic work

MIKKO BREDENBERG | mikko.bredenberg@teak.fi

f. 1977 | Bosat i Helsinki, Finland | Actor (MA in Theatre and Drama 1998-2002, 21-25 years old) and Theater Educator from The Theatre Academy (TEAK) Helsinki, Finland | www.teak.fi

At present Phd-student at The Theatre Academy, part-time teacher same place and lecturer in Theatre and Drama at Seurakuntaopisto Folk High School Forestillinger | “Meille jäävät salaisuudet (Secrets are left to us)” | (director, playwright and actor in the performance), Theatre Siperia 2010 | “Lempeä ihminen (Gentle Man)”, (performer), Theatre Siperia 2009



Secrets are left to us. Foto: Jukka Salminen

I have answered as if I had been asked just one question – so I’ve chosen one to start from: What was the biggest problem about your education?

In the period 1998-2002 when I was educated as an actor, there was very little or not any theoretical studies for actors at all. The only lessons that I could call “theoretical” in my education as an actor were concerning theatre history. By theoretical studies I also mean that in actor’s training (during that time) my teachers actually didn’t describe quite clearly in which tradition in the field of Western theatre they placed themselves.

I have understood after graduating, that my teachers were strongly related to the Stanislavskian tradition – although they didn’t seem to say that out loud. I think that my education didn’t help us students to become theatre makers placed in or related to a larger tradition. Concepts like theatre and actor were approached as if there were one “universal theatre” and one “universal actor”.

The basis of the actor’s work was in almost all cases written text.

There were quite a lot of presuppositions concerning hierarchies in the context of theatrical work. The main assumption in our education was that we were mainly going to work in city theatres after graduating. In my case, I have mainly made my career in independent performance- and theatre groups. In my time of studying the actor’s profession was defined quite strongly, not as an independent “actor creator”, but as a “tool” for the director’s vision of a play. After graduating I have also been working in the context of modern drama and contemporary theatre (especially devised theatre). My studies did not offer “tools” for this context. This is also the basic reason why I became an artistic researcher.

What does the phd-level give to you today, in retrospective on what you have done, as well as your apprehensions for when you will have finished it?

A PhD-level gives me the possibility to create alternative approaches to the artistic work of contemporary actors. My research arises from the questions and problems that are related to those challenges that I have encountered in my own artistic work. My research has also got a strong pedagogical aspect. With my research I’m trying to widen the concept of “an actor” in contemporary Finnish theatre and the actor’s training.

I work as a theatre educator (mainly in the context of actor’s training and also in the context of theatre pedagogy, so my research is also related to my own pedagogical work.

The Theatre Academy in Helsinki, MA Degree Programme in Live Art and Performance Studies (LAPS), 2009-2011

Annette Arlander

Theatre Academy Helsinki
Haapaniemenkatu 6
P.O. Box 163
FI-00531 Helsinki
www.teak.fi

Questions answered by head of the MA Programme, professor Annette Arlander.

What do you look for at the entrance examinations

(qualities, talents, skills, abilities, competences...)

Basically we look for a BA in art (ideally fine art, visual art) and some experience in performance art together with capability for theoretical studies. The official criteria are:

The assessment criteria in Stage I will be the applicants' portfolios and work samples as well as the advance assignments, and in Stage II, the criteria will be the applicants' ability to reflect on theoretical questions based on literature (intermediate assignment).

Other assessment criteria will be:

- Interest level of the plan
- Exploratory approach to artistic work
- Ability for analytical thinking and reflection on one's own work
- Perseverance in work and writing
- Interest in performance art and in developing the Live Art tradition
- Interest in research and performance studies

- Interest in and qualifications for combining theory and practice

In the entrance examination, the following will also be considered:

- Cooperation and interaction skills
- Performance skills

See www.teak.fi/Studies/Degrees_&_Study_Programmes/laps

What is the best aspect of the education?

The programme is small, so there is quite a lot of time for each student; the facilities at the Theatre Academy are quite good, though we do not have individual studio workspaces.

What is the biggest problem/challenge of the education?

- The programme is situated in the Theatre Academy, which sometimes creates misunderstandings, since the focus is on performance art and live art, not performing arts in general. This also makes the programme more isolated from the art scene.
- There is only one school with BA level education in performance art in Finland at the moment; this is one reason why we chose to make it an international program. The students therefore have a very heterogeneous background
- There are not many good teachers with special expertise in either performance art or performance studies and with good skills in English living in Finland permanently, so we use guest teachers for short periods.

To which types of professional life do you educate your students?

- if possible, some examples

We educate performance artists who ideally participate in the international and national performance art scene, or Live Art scene if they wish, creating performances, writing about them and organizing festivals. They are also able to participate in academic work within performance studies. Some of them also start teaching and some continue with doctoral studies.

In the degree requirements the goal is presented as follows:

“The goal of the programme is to produce artists who are aware of tradition and look to the future, who are capable of creating new kinds of Live Art and performance art in the field of contemporary arts, and who will participate in the discourse generated by the international field of performance studies. The aim is to develop an interesting and productive relationship between theory and practice, and to combine critical thinking and open-minded experimentation in artistic work as well as practice based research.”

Which development do you wish for the education during the next five years?

- We are now growing in two directions. On one hand the focus is on performance art, thinking in terms of performance for artists, that is, a rather specific focus, though in English, on an international level.

On the other hand we are developing basic training in the academic field of performance studies based on a broad concept of performance (everyday

performances, popular culture, dance, theatre, ritual, sports etc.) in Finnish.

So this double strategy aims at serving the international performance art community and the performance art scene in Finland as well as providing basic theoretical and analytical skills for a broader group of students interested in performance studies.

Annette Arlander

Instructing Art Guerrillas

at the Norwegian Theatre Academy

Prof. Serge von Arx, Artistic Director of Scenography, Norwegian Theatre Academy. (Based on the speech given at Junge Hunde in Aarhus, on November 7th, 2010)

“The responsibility of the artist lies in reminding society what it has chosen to forget.” I stumbled over this quote in a small exhibition in a church in New York many years ago, but I do not remember its author. While the lack of information about the authorship may be criticised in an academic forum, this very aspect of cognition strongly relates to our physical condition and the way we perceive. I can still see the space where I encountered this sentence as it was more a physical occurrence and thus rather represents bodily than intellectual knowledge. In a scientific enquiry it is unimaginable to quote intellectual content without stating according sources, but how does it behave within artistic practice? It is up to the artist which aspects, which components, which constituents trigger the development of an art. A scenographer must foremost be aware of the spatial context, by reading its constituents and by reflecting the relationship between them, he or she continuously builds the library which is the source of any scenographical creation. Bearing in mind the quote above, the key for any artist is to accurately perceive, experience and investigate the environment to initiate and develop a work (be it relational or not); the level of theoretic analysis and study depends on the chosen method to develop the artwork.

So what is the use of knowing the quote’s origin when working as an artist and not as an academic scientist? Of course it is important to know in what context something is said if the aim is to understand a quote’s meaning under specific cultural conditions. But is it not even more perilous to know only half of the circumstances which would inevitably result from only an ordinary investigation? Solely a research in depth would reveal the full setting required for a coherent understanding. But the working process of an artist can take other paths; a mere glimpse of something can be the starting point from which

a work evolves. It is up to the artist whether a profound inquiry into a quote is considered relevant or if the words are taken as a bare independent beginning. It is the very question of the artist’s respective working procedure. In the same way it is the artist’s choice if the focus is placed upon the content or rather the shape of the words, the ostensible meaningfulness of words which Dadaism imploded through abstraction.

We make a variety of different approaches to and working methods in the arts available to our students at the Norwegian Theatre Academy in Fredrikstad which they have to experience themselves. Instead of focusing on skills training of any given method we teach the students to analyze, reflect and question various methods to eventually find their own way of working, which may be an amalgam of different methods. Since the teaching in the Academy to the largest degree is implemented by international guest teachers, artists and professionals, the students explore existing methods and subsequently choose and develop their own working tactics, which depend on the addressed topic.

Skills inevitably entail a “cultural socialisation process”. The art guerrilla should be educated more openly, more freshly, unbiasedly. The development within higher art education is similar to our children growing up in the Western society: By learning and acquiring “our” adult knowledge, the accretion of facts and conditions society considers as relevant, our children steadily lose the ability to observe and think without prejudice, and in this sense thinking abstractly has almost vanished in our society. Only few keep up the childlike spirit which is a crucial characteristic for any distinct “creator”, be it in the arts, science or

any other field. So the art guerrilla does not need a profound knowledge in a specific field, he or she will acquire and form it depending on the goal which is to be accomplished. In this sense skills eventually represent limitations when addressing an art work. Consequently we should rethink skills training in art education. Skills should be, and unavoidably constantly are, acquired with every action we undertake which art students should be empirically acquainted with. While specialization in all domains of human activity steadily increases, the distinct required knowledge and experience in one specific field, i.e. a skill, exceeds the level which can be attained within an arts education.

An artist of today should be free from the constraints of skills as she or he will create new skills by developing any art work. My scenography students have classes in painting but they may not sell a lot of paintings in their career. They have classes in construction and physics but they will not become engineers. They learn about the history of architecture but they are not historians. Training skills will help the students to operate more effectively within society, but it represents a deprivation within the potential of their activity in regard to the quote at the very beginning. We teach our students painting, construction and history to create awareness and the ability to communicate. And if one of them decides to further inquire into painting he or she may very well become a painter one day. But contemporary art education must focus on perception and a critical reflection of the perceived. Vocational training serves the industrial demand, but is not a prerequisite for the arts.

The ubiquitous availability of all imaginable information entails a shift within the notion of skills. We no longer have to locate information; we must know

how to distinguish what is omnipresent. Photography substituted painting to a big degree but did not make it superfluous; it much more facilitated painting independence. Film did not replace theatre but granted freedom. Surprisingly the according education has hardly changed and a differentiation between the two fields is barely found. The naturalism which dominates film is to some degree inherent to that media (we are presented a row of two-dimensional images consisting each of some millions points in a limited range of colours and dynamic while our eyes are able to perceive three-dimensionally more than ten times that resolution) as our brains interpolate the witnessed images by comparison to what we have experienced in reality. So the visual abstraction film is based on, depends on our previous experience and according associations. On the other hand in theatre we witness reality, and therefore naturalism in theatre represents redundancy. Both fields, film and the performing arts, are distinct and have their own qualities which should be explored accordingly. Hence teaching contemporary theatre artists should focus on these aspects to allow an independent development within the narrative art fields.

In this context at the Norwegian Theatre Academy we aim at educating art professionals who are able to think independently, who can tackle any task in the ample field of visual and performing arts. The graduated students are artists who learned to be open, to listen and to perceive. In spite of the generally prevailing tendency to urge the “new” there is very little which has to be created “anew”. Everything is already there. A scenographer’s main craftsmanship is the ability to remain open minded, to bring things in different contexts and perspectives. The most important competence is the ability to associate and

hence to devise questions. The notion of disciplines resulting from the attempt to frame skills is obsolete (while discipline in general is the key quality an artist can possess!). The according educational goal is achieved by involving the students from the beginning into a wide range of collaborations with other artists, professionals and craftsmen from academic theatre productions to professional commercial projects. The resulting explorations and inquiries base the foundation of the students' knowledge which eventually allows them to work freely as visual artists as well as scenographers. The hereof ensuing interdisciplinarity is not a superficially attached feature but an intrinsic working strategy. Actually since the notion of the interdisciplinary precedes "disciplines", in today's use it becomes a contradiction in terms. In this sense the art guerrilla is defining his or her very discipline while researching and executing it. The notion of subversion is inherent in the creation of all art. The contemporary artist's task is to intervene unexpectedly and macerate or even break established structures. This tactic must be taught in art education. Hence a guerrilla does not operate directly to achieve his goal, like a soldier would, but by accurate actions evoking his aim to be accomplished by not precisely defined groups. He or she does so by infiltrating others.

The American Heritage defines a guerrilla as follows: "a member of an irregular, usually indigenous military or paramilitary unit operating in small bands on occupied territory to harass and undermine the enemy, as by surprise raids."
(The American Heritage Dictionary of the English Language, 4th edition)

Serge von Arx, March 26, 2011

Art education in transformation

Camilla Eeg-Tverbakk, kunstnerisk leder for skuespil ved Akademi for Scenekunst, Fredrikstad, Norge
(Norwegian Theatre Academy)

The Norwegian Theatre Academy (NTA) is located in the town of Fredrikstad one hour south of Oslo. The academy is part of Østfold University College with several campuses in the area. Fredrikstad is a small town, which offers the students concentration but also a bit of isolation from what goes on in the rest of the world. However, the structure of the academy is based on the idea of bringing the world to us. Students come from many countries, facilitated by the fact that our teaching language is English, and 75% of our teachers are international guest artists. How can a small education like this, in a remote area, function as a research spot for transforming education in the arts?

The world is changing. The introduction of global economy has forced us to deal with multiplicity, complexity and proximity in unpredictable ways. The issues that the current situation is confronting us with, is something we share no matter where on the globe we perform our daily activities. We rock the same boat so to say.

When I took part in the ELIA (European League of Institutes of the Arts) conference in Gothenburg in 2009, the predominant issues that were being discussed concerned how we can prepare art students for the coming challenges. Much emphasis was put on the word responsibility. What does this mean in terms of education in the arts? That having the chance to speak in public is a privilege not owned by everyone, and that therefore it matters what images and expressions artists put out there in the public space. Is it time to speak up for the other rather than focussing on self-realization? Is it at all possible to speak for someone else? Perhaps it is rather about

facilitating, teaching students about how to engage audiences, how to initiate conversations between people, expose habits and ask questions, and how to relate to people outside of the studio and rehearsal spaces? Perhaps art students need to learn how to act as connectors and translators and how to create platforms for exchange through shared practice?

I believe engagement to be a key word: How to be engaged and how to engage others. It is a question of which spaces we choose to create in, and how we situate ourselves and negotiate the complexities that inhabit those spaces. Artists are people that investigate liminality, places in transition, attempting to create images that go into dialogue with our reality and how we perceive it. Now all the questions mentioned above pose a huge challenge to art educational institutions of which the Norwegian Theater Academy (NTA) is one of the smaller. However, we can keep lingering in those places of dialogue, and hopefully slowly get familiar with unknown territories.

At the Norwegian Theatre Academy, the curriculum has a quite open structure, which allows us to try out and design various strategies according to each student group. At the moment we offer a BA in scenography and a BA in acting. We have the privilege to be able to invite many guest teachers and artists from various backgrounds to come and work with the students. These people are all questioning traditions, working interdisciplinary, and exploring ways of negotiating the present in order to take responsibility for what they choose to express in the social and political realm. This represents the main value we hope to give to our students. We try to teach them to contextualize their ideas, as

well as to understand how to distribute and put them into communication. Who knows what the official funding policies for the arts will look like in fifty years, students need to learn to be creative on all levels in order to realize their ideas.

For us it is interesting to collaborate, not only with other artists and artistic fields, but also with fields outside the arts. This because we think that art can contribute with creative ways of mediating, and solving problems in many fields. NTA has taken part in a three years research project in collaboration with the local authorities in the Town Council of Fredrikstad. Scenography and actor students at the academy took part in creating art through a workshop called "Together; socially engaged art practice" lead by the British artist Joshua Sofaer, and "Them & Us" directed by British artist Ruth Ben-Tovim. The students developed site-specific projects together with local collaborators such as high school students, immigrants and bureaucrats and politicians from Fredrikstad Town Council. The goal was to create engagement around issues concerning sustainable environment and local democracy. Through practice students experienced the challenges in leaving their safe working environment, going into the world and deal with people from other professional fields. They learned about producing outside of art venues, about collaborating, how to pitch an idea and get other people involved, how to negotiate own and others' ideas, and how to deal with both public and private regulations and prejudice, and not least how to distribute and make their ideas known and visible to the public.

I am often asked the question of which method we teach at NTA. To situate an education in such a way as described above, means that we cannot look

to established teaching methods but rather try to develop new ones. The ambition is to continuously investigate what it means to be a "scenographer" and an "actor" in the landscape of contemporary art and society. Naturally this has to be done in dialogue with established traditions and methods, and surely we also belong to an aesthetic tradition of contemporary theatre. However, the working methods of companies like Forced Entertainment, Hotel Pro Forma, Societas Raffaello Sanzio, TG STAN, Rimini Protocol, Gob Squad, Baktruppen, or artists like Robert Wilson and Frank Castorff, have not yet been systematized and written down as methods. What we do is to take the tradition as a point of departure, as a place to start asking questions about the context of these traditions. When were they formulated, what believes do they reflect, how have they evolved and which part can we still use when we try to look into the practices of contemporary theatre makers and explore the different ways they work?

One way to do this at NTA has been to use methods from visual arts. Especially because recent theatre and performing art practices have been influenced by the way visual artists work conceptually. Conceptualism has lead to institutional critique, to the breaking of aesthetic and institutional boundaries and brought art practice into a broader dialogue with society and the political. The interesting thing for us is to see how these methods are transferred and influence theatre practice. Another step is to introduce contemporary theory and philosophy to acting and scenography students. Not in order for them to start making work about theory, but for them to be more informed about what moves and transforms society. This, I believe, will put them in touch and

give them tools to better understand the contemporary world they inhabit, which also constitutes their material for performance as well as the arena. The tension between tradition, existing techniques, institutional demands and creative innovation, which the students often experience, I believe is a necessary resistance to struggle with in order to find integrity and discover ones own driving force, preferences, motivations and contexts.

Our teaching looks at all the means in theatre as equally important in the creation of a live composition. Especially when considering the complexity of place where art takes action, it becomes important to have an understanding of how concrete space, light, sound, time, people, colours, objects and action all matters in the interplay between memory, the present moment and a common future. This is how we can deal with the responsibility for our environment through practice. By understanding how stories are stored in every aspect of existence, and take care of and go into dialogue with the lived lives that are and have inhabited those spaces.

At NTA students take part in discovering and forming the methods. This is challenging and sometimes frustrating because there is no one there to tell you the formula of how to solve a problem. The learning is about finding your own way. You could also say that the most important thing to learn at NTA is how to learn and how to develop and practically use knowledge. This connects to the most useful skill of any artist: to be able to see the perceived reality from different perspectives. It is a valuable skill, which artists can offer other fields in society. My hope is that the students will be able to continue a dialogue

and experimentation, which can contribute to develop the field of theatre and performance, and expand the understanding and the possibilities of acting and scenography as artistic professions.

Camilla Eeg-Tverbakk

For more information: www.hiof.no/scenekunst

Akademi for scenekunst, Høgskolen i Østfold

Administrativ leder Anne Berit Løland

postadresse 1757 Remmen

Besøksadresse. K.G. Meldahlsvej 9, 1671 Fredrikstad

Studieplanen og generell informasjon om akademiet fines på nett www.fig.hiof.no/

Opptak:

Opptaksprøver: Alle deltar på 1. prøve, siling gjennom 2. & 3. Prøve. Forøvrigt vises til opptaksreglement vedlagt. (se s. 201)

Varighet:

Vi har to Bachelorgrader, en i scenografi og en i skuespil med varighet 3 år.

Omfang:

Dette er alltid et spørsmål jeg er forsiktig med å svare på - når man gir fra sig tal på denne måten kan de tolkes. Dette kan ofte gi svar som ikke stemmer med virkeligheten.

Vi timeplanlægger undervisning med 1.120 timer pr. år for den enkelte klasse.

SU-berettiget:

JA

Det beste ved utdanningen

Undervisningen er workshop-basert og 75% av undervisningen gis av visiting artists rekruttert fra det internasjonale kunstfelt. Denne organiseringen av

undervisningen gir oss en reell mulighet til at ligge i front innen kunstfeltet gjennom våre visiting artists. Og det gir studentene en unik mulighet til nettverksbygging.

Etter endt utdanning jobber våre studenter nasjonalt og internasjonalt ved institusjonsteatre, i filmer, i frie grupper, de etablerer egne grupper og produserer forestillinger.

Våre største utfordringer

- er autonomi. Vi er en del av en regional høgskole og det utredes fusjon med høgsskoler. Vi er i dag eneste kunstutdanning - og vi vil også i en evt. fusjonert høgskole være eneste kunstutdanning. Idag har Høgskolen 5000 studenter - hvorav 25 kunststudenter. I en fusjonert høgskole vil totalt studenttall være 15.000. For Akademi for Scenekunst er det avgjørende å få en styringsstruktur som gir størst mulig grad av autonomi - og sikret ressurstilgang som gjør det mulig å videreføre vår utdanning.

Hvilken utvikling vi ønsker for de neste fem år:

Vår vision å etablere et senter innen 2020 som rommer masterutdanninger, stipendiatstillinger, et program for visiting artists, prosjekter innen forsknings/kunstnerisk utviklingsarbeid og et dokumentasjonssenter.

Anne Berit Løland, mars 2011

Akademi for Scenekunst, Fredrikstad: Opptaksreglement

Rundskriv til forskrift om opptak til studier og utdanninger ved Høgskolen i Østfold

(1) nærmere bestemmelser for opptak til bachelorutdanninger i skuespill og scenografi, jfr. §2a, §7 (2) og § 17 og § 21:

Det tilbys studieåret 2010-11 opptak til linjer for skuespill og scenografi. Opptak foretas på grunnlag af opptaksprøver. Opptaksprøverne bedømmes av en eller flere opptaksjuryer, som på forhånd oppnevnes av kunstnerisk ledelse ved Akademi for scenekunst. En opptaksjury oppnevnes av faglig ledelse med Akademi for scenekunst, og skal bestå av kunstnerisk leder, eller dennes stedfortræder, en faglærer, to eksterne representanter med kompetance i fagfelteet og en student med tale- men ikke stemmeret. Opptaksjuryen for første opptaksprøve i scenografi består av kunstnerisk leder, en faglærer og en student. De eksterne representantene deltar i andre opptaksprøve. Opptaksjuryenes bedømmelser af gjennomførte opptaksprøver skal forelegges som innstilling til en lokal opptakskomite for godkjenning før endelig vedtak fattes i denne. Lokal opptakskomite oppnevnes av administrativ leder ved Akademi for scenekunst og skal bestå av en faglig tilsatt, en teknisk/administrativ tilsatt og en student.

Gjennomføring af opptaket på studieprogram for skuespill:

Første opptaksprøve omfatter alle søkere som har søkt opptak innen søknadsfristen. Datoer for og innholdet i første opptaksprøve kunngjøres på søknadsskema for opptak og på høgskolens nettsider. I første opptaksprøve legges vekt på at søkeren viser scenisk nærvær, kunstnerisk talent og bevissthet om egen

arbeidsprosess. Søkere som vurderes å utmerke seg best i henhold til disse tre kriteriene, utvelges til å gå videre til å avlegge andre opptaksprøve. Den andre opptaksprøven holdes over to dager, og består av et program som inneholder vurderinger av individuelle øvelser, gruppeøvelser og evner til samspill. Her legges det vekt på at søkeren viser et tilfredsstillende ferdighetsgrunnlag i bevegelse, stemme og improvisation. Søkere som vurderes å utmerke seg best i henhold til disse kriteriene, utvelges til å gå videre til å aflegge tredje opptaksprøve. Den tredje opptaksprøven holdes over to dager, og består av et program hvor testene fortsetter og utvides med spesielt tilrettelagte øvelser basert på de individuelle vurderinger gjort av opptaksjuryen under de to første opptaksrundene. Her legges det vekt på skjerpede krav i forhold til tidligere opptaksrunder, samt evner til å motta instruksjon og undervisning. Tredje prøve avsluttes med et intervju som er ment å avdekke søkerens forutsetninger, motivasjon og referanser for å søke opptak til utdanningen. Søkere som vurderes å utmerke seg best i henhold til disse kriteriene, får tilbud om opptak.

Gjennomføring af opptaket på studieprogram for scenografi:

Første opptaksprøve omfatter alle søkere som har søkt opptak innen søknadsfristen. Datoer for og innholdet i første opptaksprøve kunngjøres på søknadsskema for opptak og på høgskolens nettsider. I første opptaksprøve besvarer søkeren oppgaver gitt på søknadsskjema, og sender dette inn til bedømmelse i et angitt, godkjent format. Det innsendte materialet bedømmes av opptaksjuryen. Det vektlegges søkerens selvstendige evner til at tenke igjennom og reflektere over en gitt oppgave med åpenhet og innlevelse, og til å utvikle en original og forståelig idé. Søkere som vurderes å utmerke seg best

i henhold til disse kriteriene, utvelges til å gå videre til andre opptaksprøve. Andre opptaksprøve er en workshop, hvor søkerne får ulike oppgaver som skal besvares i form af modeller og tegninger. Under prøvningen vurderes søkerens formgivende evner og forståelse av og evne til å skape og definere kunstnerisk rom. Prøven avsluttes med et intervju som er ment å avdekke søkerens forutsetninger, motivasjon og referanser for å søke opptak til utdanningen. Søkere som vurderes å utmerke seg best i henhold til disse kriteriene, får tilbud om opptak.

The Manifesto of the Theatre- and Dance Department at Iceland Academy of the Arts

Ragnheiður Skúladóttir

The Manifesto of the Theatre- and Dance Department at Iceland Academy of the Arts

The Iceland Academy of the Arts was established in 1999, starting out with the Department of Visual Arts. In 2000 A Department of Theatre was added and in 2001 departments for Music and Architecture&Design were founded.

The history of theatre training in Iceland is a short one. Acting as a profession did not really start until 1950 with the opening of a National Theatre. Actors training was practiced within the walls of the National and the Reykjavík City Theatre as well as in private studios around the city. In 1976, the Theatre School of Iceland was founded and operated until 2000 when the newly founded Academy of the Arts took over the education of actors.

Founding the academy was a new beginning. The staff hired was young, educated abroad, with clear aims and a vision regarding what the outcome of the education should be. The focus was on graduating independent and creative artists. The work of the academy was soon met with suspicion from the industry and the establishment whereas people did not believe all too much in what some called „the academizing“ of the actors training. But in 2005 two new programs were added to the department; a theory&practice program and a contemporary dance program. This addition made clear, once and for all, that the department had worked out a clear focus on contemporary stage performance practices. At that point, the staff put a lot of effort in declaring the basic philosophy and the profile of the education they had created. This was necessary seeing that a big change had occurred and the students as well as the staff needed to be able, on a common ground, to have a discourse about what the idea of the education was. A manifesto was made. It has served the department ever since.

In the spring of 2010, the staff asked the students their opinion about the six-year-old document. Much to our dismay a lot of the younger students barely knew it existed. A meeting was called which was divided into groups of students and teachers and each item discussed. Perhaps to our surprise the outcome was that the manifesto stood strong but that it is also important to review it regularly, keep it alive, and therefore make it matter.

The Manifesto of the Theatre- and Dance Department at Iceland Academy of the Arts:

We are a community of independent, creative artists

Our point of reference is the world

We are progressive, curious and inventive

We view theatre not as an institution but as a state of mind

We regard techniques as a toolbox; they're not the centre of things

We use history as a springboard into the future

We seek and use - without prejudice -
material from all art forms and from science.

Education in Performance Art in Northern Europe

Karen Kipphoff, professor ved Kunsthøgskolen i Bergen, Norge

Performance Art practice has from its outset questioned the idea of the clear denotation of text belonging to theater, the object to visual art, sound to music, space to architecture and the body to dance and rather set the artists' body and self at the center of artistic investigation. In this way it spans different, new sets of relationships and associations.

This also broke the ground for cultural and artistic practices as well as debates encompassing notions of the embodied Otherness such as that of Queer, Feminism, Ethnicity and the Global/Local amongst others.

Even though Performance art had its roots in the visual arts, it crossed the lines to performing arts such as theater, music and dance and encompassed practices more connected to technology and media or ritualistic/religious cultural practices.

Over the last thirty years these artistic practices have become ever more interdisciplinary and cross-referential. In Higher Education in the Visual Arts hybrid and interdisciplinary practices in the field are well established. However, true to international tendencies, Performance Art in Northern Europe had its beginnings outside of established educational institutions. Looking to Norway, from the seventies onwards it was the free theatre groups and those emerging from theatre departments such as BAK-truppen and Verdensteateret who developed practices closely linked to Performance Art.

The work of Kurt Johannessen, Rita Marhaug, Eivind Orlando seems to be more physical, placing physical aspects, timing and location at the core of their practice. They were trained as visual artists, none of them having had formal education in the field of Performance Art. In both the context of Higher Education in the Visual

Arts or Theatre it remains to some degree a contested field of practice.

The point being that Performance Art is perceived as outside or marginal to the concept and practices of painting, drawing, installation, video etc. and too closely related to theater studies, dance or education in drama – and vice versa. Reluctance to introduce formal study programs in Performance Art may also be due to the supposed datedness of the field, something which can be disputed following the announcement of the [“performative turn”](#).

Performance and Performativity

The reluctance to name Performance Art as one of the focal areas in Art Colleges does not take into account fundamental changes in all of today's areas of cultural production and reflection. Performativity has become one of the key terms of contemporary cultural and esthetical practice. Performativity in all its implications has also been much discussed in theoretical writing and might well be used to point to the urgency of installing a more positive attitude in Art Colleges towards implementing practical and theoretical programs.

The Situation in Norway

As of 2011 there is no institution of higher education in Art in Norway offering a degree in Performance Art. In April 2007 a first attempt to establish a joint international Nordic Masters of Live Arts program was rejected. [Akademi for Scenekunst](#) in Fredrikstad is built upon the two related and closely interacting lines of study BA Acting and BA Scenography, which to a certain degree accommodates Performance Art practice. *“The aim is to train specialized theatre artists who can combine skills, knowledge and methods from*

conceptual visual art with skills, techniques and methods from contemporary theatre and performance." (From the website) As Camilla Eeg-Tverbakk, the director of the Acting Line at Fredrikstad puts it: "What is an actor? We stretch the idea of what an actor is today and work with the development of the concept of a performance". Geir Tore Holm, speaking for the Art Academy Tromsø says that while the school's aim is to enable students "to act in certain situations and actively expose themselves to the public", as well as to "stage situations", Performance Art as such does not play a fundamental role in the study program of the Academy.

The Art Academy at the Faculty of Architecture and Visual Arts of the University of Trondheim names painting, sculpting, intermediate practice, graphic/ photography and theory as departments within their BA studies, allowing however for open studies across the media. At the MA level, Christel Sverre, leader of the MA study program, confirms that the study plan does not focus on certain artistic media. The "interdisciplinary focus" of the studies is covered by the respective professors' interest in holding workshops or teaching in for example Performance Art at NTNU. Kunsthøgskolen in Oslo offers a variety of different degrees in both stage and visual arts. Performance Art practice is not mentioned in any of the information provided on the variety of study programs on the website of KHIO. At Kunsthøgskolen i Bergen performance is indicated is listed as a possible choice of media in the BA and MA study plan. Kunsthøgskolen i Bergen has cooperated nationally and internationally to offer workshops and projects that highlight the complex relationship that live art, theater and visual arts share. Kunsthøgskolen in Bergen has also

named Performance Art studies as one of the prioritized areas for new study courses in the budget outline from 2010, again in 2011 and hopes to start the programme in 2012.

Studies in Northern Europe

In Scandinavia, the only program offering a degree in Live Art as such is at the [Theatre Academy of Finland](#) in Helsinki. In other European countries there are institutions where degrees in Performance Art in the widest sense can be achieved. From 2005 on the University of Hamburg started offering an [MA in Performance Studies](#) built on theory, artistic practice and esthetical education in performance, theater, dance and movement. The studies focus on the body-oriented aspects of art, theater (dance, experimental), pop culture, media and everyday life (sport, youth culture, rituals). Also in Germany The [Applied Theatre Studies](#) (Drama Theatre Media) Department at the Justus-Liebig-University Giessen stands out "*due to its combination of practice and theory. The main interest is in theatrical research as well on a scientific as on a theatrical-practical basis. The study is composed of theoretical seminars and lectures and of practical courses and performance projects under the baton of guest professors and assigned teachers coming from theatrical practice.*"(Quote from the website)

Over the last twenty-five years in Germany the institute has been at the forefront of the development of contemporary forms of theatrical expression and performance as well as the theory and academic reflection around it, especially addressing and re-examining the relationship of text, sound, body,

movement and visuals. Members of compagnies such as Showcase Beat Le Mot, Rimini Protokoll and SheShePop studied in Giessen.

Studies in dance and performance can also be undertaken at the Performing Arts Research and Training Studios in Brussels, Belgium. As from 1995 the National Opera Monnaie and the Brussels based dance company Rosas started PARTS with Anne Teresa De Keersmaeker as director. This is a four-year course of two two-year cycles: the first focusing on training and the second on research. During the two-year “Training Cycle” the students work on the technical foundation of contemporary dance, body awareness according to [PARTS](#) as well as theatre, music and theoretical reflection.

In the “Research Cycle” the students can go into depth in their studies and focus on personal creative work. The admission is to one cycle at a time and a second entry exam is needed to be given for the research cycle.

In the UK, the University of Bristol offers a [MA in Performance Research](#) and at Aberystwyth University in Wales undergraduate and graduate programmes in [Performance Studies](#) are offered as a joint honors degree with Drama and TV/Media studies. The studies focus on physical theatre, group work, devised performance, site-specific work as well as time-based art.

Karen Kipphoff

Liste over de udenlandske skoler, som er nævnt i denne materialesamling

Rusland:

- [Det russiske Statscirkus](#)
- [GITIS](#)

Norge:

- [Akademi for scenekunst, Fredrikstad, Norge](#)

Sverige:

- [Istituto di Arte Scenica/Institutet för Scenkonst](#)
- [Dans och Cirkushögskolan, Stockholm, Sverige](#)

Finland:

- [Theatre Academy of Finland](#)

Belgien:

- [The Performing Arts Research and Training Studios, Belgien](#)

Holland:

- [Amsterdam School of the Arts](#)
- [fonty's Dansacademie, Tilburg, Holland](#)

Schweiz

- [Rudra-Bejart School](#)

Tyskland:

- [Hochschule für Schauspielkunst"Ernst Busch", Abteilung Puppenspielkunst, Tyskland](#)
- [Humboldt Universität Berlin, Tyskland](#)
- [Freie Universität Berlin, Tyskland](#)
- [Universität Hamburg, Tyskland](#)
- [Justus-Liebig-Universität Giessen, Applied Theater Studies, Tyskland](#)
- [Universität der Künste, Berlin, Tyskland](#)
- [Derevo](#)

Storbritannien:

- [Aberystwyth University in Wales](#)
- [University of Bristol](#)
- [Dartington College of Arts](#)
- [Rambert School of Ballet & Contemporary Dance](#)

Scenekunstudannelsernes struktur

Om indførelse af Bologna-modellerne i de kunstneriske uddannelser i Danmark

Redaktionen, sammen med Ole Saustrup Kristensen

Til denne artikel har vi benyttet Styrelsen for International Uddannelse www.iu.dk, samt Uddannelsesguiden, www.ug.dk og Wikipedia, som kilder til de faktuelle oplysninger.

Vi har også været inde på hjemmesiderne www.acedenmark.dk og www.fi.dk

Som eksempler har vi endvidere brugt forslagene til nye studieordninger for Det kongelige Kunstakademis billedkunstskoler samt Det danske Musicalakademis ansøgning om en to-årig overbygning (se side 120).

De redaktionelle overvejelser tjener til at rejse de spørgsmål, som forekommer os væsentlige i forbindelse med implementeringen af Bologna-modellerne i de kunstneriske uddannelser i Danmark.

En væsentlig del af argumentationen for Bolognamodellen er begrebet "livslang læring". Det betyder, at uddannelsessystemerne skal gøre det muligt for den enkelte at søge videreuddannelse i forhold til det, der er behov for.

Derfor har vi i det følgende brugt det, om en uddannelse giver mulighed for at læse videre på phd-niveau, som en optik for at forstå Bolognamodellens strukturer og bevægelsesmuligheder.

Bologna-processen er betegnelsen for et samarbejde mellem de europæiske lande omkring de videregående uddannelser. Processen blev påbegyndt i Bologna i 1999, hvor undervisningsministre fra 29 europæiske lande underskrev Bolognaerklæringen, og hvor 2010 skulle være det år, hvor målet var nået. Dette mål kaldes "European Higher Education Area", forkortet til EHEA.

Målet er, at Europa udvikler sig til et fælles område for videregående uddannelse, hvor de studerende frit kan bevæge sig over grænserne. Derfor tilstræber projektet at gøre uddannelsessystemerne i Europa mere ensartede. Hensigten er, at det bliver lettere at skifte uddannelse, lettere at fortsætte sin uddannelse i et andet land, og lettere at få godkendt den uddannelse, man har fra et europæisk land i et andet, hvor man ønsker at slå sig ned.

På den måde bliver såvel de studerende som deres undervisere mere mobile og i stand til at flytte hen, hvor der er brug for dem, og hvor der er arbejdsmuligheder.

Hensigten er også at gøre uddannelserne mere strømlinede, sådan at de studerende kan gå direkte videre i job eller skifte uddannelsesretning i forhold til hvilken arbejdskraft, der er brug for.

For at det kan lade sig gøre, skal uddannelsernes struktur samordnes. Uddannelsernes indhold skal gøres sammenligneligt og målbart, ligesom det udbytte, den enkelte studerende opnår, skal kunne måles med en almindelig anerkendt og sammenlignelig målestok.

I disse år implementeres overalt i de videregående uddannelser i Europa en struktur, som principielt består af en 3-årig grunduddannelse, som giver

en bachelor-grad, og en 2-årig overbygning, som giver en kandidatgrad. Denne giver adgang til at søge en 3-årig phd, der er at betragte som en forskeruddannelse.

De øvrige videregående uddannelser ses som erhvervsorienterede uddannelser.

Her skal erhvervsakademiuddannelserne eller den 3 1/2 årige professionsbachelor danne grundlag for videreuddannelserne "diplom" og "master", som igen skal give adgang til videreuddannelser som kandidat eller phd. Som det er nu, er disse uddannelser imidlertid ikke udmiddelbart adgangsgivende til de universitære uddannelser. Vertikalt er der sammenhæng indenfor de enkelte områder, som for eksempel universitetet, mens de horisontale skift fortsat er svære, for eksempel et skift fra en erhvervsakademiuddannelse og til et universitet.

De kunstneriske fag og Bologna-modellen

Om de kunstneriske fag skriver Styrelsen for International Uddannelse(www.iu.dk) at

".. de har en høj grad af hvad man kan kalde håndværksmæssig praksis og/eller kropslig træning som grundlag, og har ikke tradition for teoretiske overbygninger. De scenekunstneriske uddannelser specifikt omfatter vidt forskellige faggrupper fra dansere, skuespillere, scenografer, rekvisitører, lys- og lydteknikere, producenter, instruktører, koreografer og formidlere. Ved siden af dette praktisk orienterede system af 4-årige,

professionsorienterede uddannelser, findes der de humanistiske studier i teatervidenskab, dramaturgi, dans mv. som nu er opdelt efter Bolognaprocessens 3-2-3 model".

IU's henvisning her ovenfor til dette "praktisk orienterede system af 4-årige, professionsorienterede uddannelser" peger henimod et niveau, som vil kunne sammenholdes med en "professionsbachelor".

Om begrebet professionsbachelor skriver "Uddannelsesguiden" (www.ug.dk):

"Professionsbacheloruddannelser består af både teoretisk og praktisk undervisning og varer som regel 3 1/2 år. Den praktiske undervisning foregår som praktikophold på en arbejdsplads.

En professionsbacheloruddannelse er oftest rettet mod et bestemt erhverv, inden for hvilket praktikperioderne ligger som en naturlig del af uddannelsen. Der findes professionsbacheloruddannelser inden for mange erhvervsområder, både offentlige og private."

Se herom www.ug.dk/uddannelser/professionsbacheloruddannelser.aspx

I det materiale, vi har fundet frem til vedrørende planerne for implementering af Bologna-modellerne på de kunstneriske uddannelser, er der imidlertid ikke tale om en "professionsbachelor" på 3 1/2 år, men om en 3-årig "bachelor of fine arts" (BFA), efterfulgt af en "master of fine arts" på to eller tre år.

I kulturministeriets beskrivelse af kvalifikationsrammer, fra januar 2010, www.kum.dk/Kulturpolitik/Uddannelser/Kvalifikationsramme/

- arbejdes der med tre grader i nævnte kronologiske rækkefølge: En 3-årig Bachelor of fine arts (BFA), en 2-årig kandidatgrad (master of fine arts - MFA) og endelig en mulighed for en 1-årig "master".

Der må skelnes nøje imellem kandidatgraden og mastergraden. Sidstnævnte er også en del af "Videreuddannelsessystemet for Voksne" som en (2-årig) overbygning på fx. en "professionsbachelor". Den kan ifølge kulturministeriets skema også tænkes som et 1-årigt "tillæg" til en kandidatgrad, som man vil udvide med viden inden for et specielt område.

På engelsk er betegnelserne "master in (+field of study)" for den 1- eller 2-årige mastergrad, og "MSc(+field of study)" eller "MA (+field of study)" for den 2-årige kandidatgrad.

Den 1-årige eller 2-årige "master" er trods sin betegnelse ikke i sig selv kvalificerende til at søge fx. et phd-studium, men det er kandidatgraden.

Umiddelbart set kræver en BAgrad det samme antal ECTSpoint som en BFAgrad, som igen har samme ECTSpoint som en "professionsbachelor". Men selv om arbejdsbelastningen ved en uddannelse er den samme, målt i ECTS, er det ikke dermed sagt, at man med en BFA i hånden har kvalifikationerne til at kunne læse videre på universitetsniveau, og derved opnå en kandidatgrad og adgang til phd.

Praktiske eksempler på Bologna-modellen i en kunstnerisk uddannelse:

Som det fremgår af artiklerne i dette materiale - om uddannelserne i Giessen, Fredrikstad og Helsinki, implementeres Bologna-modellen overalt i Europa med et treårigt basisforløb, afsluttet med en bachelorgrad.

Akademi for Scenekunst i Fredrikstad, Norge, skriver herom:

www.fig.hiof.no/nor/akademi-for-scenekunst/om-studiene

Studiene i scenekunst

Akademi for scenekunst tilbyr studier som er en treårig profesjonsutdannelse i henholdsvis skuespillerkunst og scenografi. Målet er å utdanne spesialiserte scenekunstnere som kan kombinere ferdigheter, kunnskap og metoder fra konseptorientert billedkunst, med ferdigheter, teknikk og metoder fra scenekunstheltet med fokus på samtidsteater. Studiet krever at studentene deltar i komplekse, eksperimentelle teaterproduksjoner, utvikler selvstendige kunstneriske prosjekter og praktiserer kontinuerlig ferdighetstrening. (side 120)

Dimittenterne har graden "bachelor" - ikke BFA - men det kan ikke ses, om uddannelsen betragtes som adgangsgivende til kandidatuddannelsen på universitetsniveau.

I Giessen og i Finland er der derimod tale om en kandidatuddannelse, som giver mulighed for at gå videre med en phd.

Som det fremgår (se side 120) har Musicalakademiet en tre-årig uddannelse, som man ønsker defineret som en "bachelor" (BFA), der kan give adgang til en to-årig kandidatuddannelse (MFA), og Akademiet for Udhæmmet Kreativitet (AFUK) (se side 131) nævner i sit ønske om en uddannelse også de tre år, som ville kunne modsvare en bacheloruddannelse.

Hvad angår Det kongelige danske Kunstakademis billedkunstskoler ligger et forslag til en ny studieordning pt. til godkendelse i Kulturministeriet, og dette er også baseret på begreberne BFA og MFA. Der er dog også er en tre-årig overbygningsuddannelse, betegnet med MA - og som altså må antages at svare til en kandidatuddannelse - i billedkunst, kunstteori og formidling.(side 220)

For såvel Musical-akademiet som Billedkunstskolerne fremgår det, at kandidatuddannelsen som hovedregel er en overbygning på den "egne" bachelor. Optagelse efter retningsskift og "pauser", fx til studier i udlandet må, - som nu - ske efter ansøgning til de pågældende uddannelsesinstitutioner.

Forskning

I modsætning til fx. konservatorierne og arkitektskolen har de scenekunstneriske uddannelser ingen egen forskning. I rapporten "Forskningsstrategi for Kulturministeriets område" fra marts 2009 tales der alene om de institutioner og uddannelser under kulturministeriet, som på tidspunktet for rapporten havde tilknyttet forskning.

En kandidatgrad eller en phd er imidlertid traditionelt forbundet med forskning, og kvaliteten af en videregående uddannelse måles også på dens basis i forskning (se faktabox Akkreditering). Her rejses så spørgsmålet om hvad man

forstår ved forskning. (se faktabox om Forskning)

I sammenhæng med de kunstneriske uddannelser er begrebet "kunstnerisk udviklingsarbejde" centralt. I ministeriets opfølgning af rapporten (2009) hedder det:

"Forskningsstrategien anbefaler konkret, at der på uddannelsesområdet igangsættes et strategiarbejde med fokus på den kunstneriske udviklingsvirksomhed.

På de kunstneriske uddannelser er kunstnerisk udviklingsvirksomhed [...] en væsentlig del af institutionernes videngrundlag. Dette skal ske for at sikre, at det ved opgørelse og vurdering af de kunstneriske uddannelsesinstitutionernes aktiviteter og resultater er muligt at identificere omfanget og kvaliteten af alle videnselementer".

I "vejledning til ansøgning, akkreditering af nye uddannelser inden for Kulturministeriets område" skal ansøgeren bl.a. forholde sig til følgende spørgsmål: (pkt. 7:)

a. *Uddannelsen er baseret på:*

- kunstnerisk udviklingsvirksomhed og/eller
- viden fra faglig praksis og/eller
- forskning.

b. Uddannelsen giver de studerende viden om grundprincipperne for kunstnerisk udviklingsarbejde, erfaring med at vurdere og anvende metoder til kunstnerisk udvikling samt almene kunstneriske kompetencer i overensstemmelse med uddannelsens mål for læringsudbytte.

c. Uddannelsen giver de studerende viden om videnskabelig teori, erfaring med at vurdere og anvende videnskabelige metoder og almene akademiske kompetencer i overensstemmelse med uddannelsens mål for læringsudbytte.

d. I den udstrækning uddannelsens videngrundlag er baseret på kunstnerisk udviklingsarbejde, er det kunstneriske miljø, som hører til uddannelsen, af høj kvalitet.

e. I den udstrækning uddannelsens videngrundlag er baseret på forskning, er det forskningsmiljø, som hører til uddannelsen, af høj kvalitet.”

Der kan således næppe være tvivl om, at man ved implementeringen af Bologna-processen i forbindelse med de scenekunstneriske uddannelser må betragte spørgsmålet om en enkelte institutions forskning henholdsvis kunstneriske udviklingsarbejde som et afgørende element.

Redaktionens overvejelser

Hvis fx. skuespilleruddannelsen, instruktøruddannelsen, danseuddannelsen, scenografuddannelsen og de øvrige uddannelser skal tilpasses

Bolognamodellens ”3+2+3” for bachelor, kandidat og phd, kommer der umiddelbart et problem i forhold til det nuværende fjerde uddannelsesår. Dette tilkæmpede teaterskolerne sig i midten af 80-erne, og det blev betragtet som en pædagogisk set væsentlig landvinding med stor betydning for kvaliteten af den uddannelse, som dimittenderne kunne forlade studiet med. Hvis man ser de scenekunstneriske uddannelser som karakteriserede ved - som det nævnes ovenfor - ”en høj grad af hvad man kan kalde håndværksmæssig praksis og/eller kropslig træning” - så kræver dette en vis tid at formidle og at tilegne sig, og det kan også behøve en modningsproces for at blive til personligt beredskab. Endelig er der praksisdelen placeret udenfor skolen, som normalt er en integreret del af en ”håndværksmæssig” uddannelse.

Det står derfor ikke umiddelbart klart, hvordan man vil implementere ”Bolognamodellen” i de 4-årige scenekunstneriske uddannelser uden reelt at forringe dem. Det står endnu heller ikke klart hvordan man inden for Bologna-modellens rammer vil bygge videre på uddannelsen til kandidat og phd-niveau - videreuddannelsesmuligheder, som må betragtes som en fordel for uddannelsernes udvikling og prestige - eller om videreuddannelsesmulighederne mere kommer til at svare til en diplomuddannelse og en videreuddannelse på masterniveau.

En væsentlig del af argumentationen for Bolognaprocessen er at skabe muligheder for de studerende til at rejse ud og til selv at sammensætte deres uddannelsesforløb.

Det forekommer imidlertid, at disse åbne spørgsmål er udtryk for nogle af de mere principielle problemer i forbindelse med hele Bologna-processen.

Det man hidtil har opnået med hensyn til struktur, ECTS-systemet og karakter-systemet er formentlig den lette del af opgaven. Den vanskelige del ser for os ud til at ligge i arbejdet med de kvalifikationer og den kvalitet, der ligger bag points og karakterer. Hvis uddannelserne skal være kompatible - hvor "ens" skal de så være, og hvis de er "ens" - hvorfor så, forenklet spurgt, overhovedet rejse ud? Bortset fra at et skift af omgivelser og kultur kan anses for en uddannelse i sig selv.

At skifte uddannelsesretning kan aldrig blive smertefrit for den pågældende. Hver enkelt studium har sine karakteristika og sin baggrund, som man ikke automatisk kan have med fra den grunduddannelse, man har med sig.

I det materiale, der foreligger i dag, kan man ikke umiddelbart se, om overbygninguddannelserne reelt vil blive åbne, om grunduddannelserne reelt vil give adgang til en vifte af muligheder, og endelig om idealet "livslang læring" vil blive udmøntet i en reel mulighed for til stadighed at bygge ovenpå.

Derimod står det klart, at videreuddannelser i forhold til erhvervsuddannelserne, fx. masteruddannelserne, er betalingsuddannelser. Det kan næppe undgå at begærne den frie adgang.

Endelig kan det for institutionerne blive et spørgsmål om faglig autonomi og innovation: Om man på den enkelte institution selv kan definere et fagligt niveau og løbende justere et curriculum i forhold til faglige landvindinger og nye muligheder, eller om sådanne justeringer vil blive afhængige af en måske transnational enighed, der kan være vanskelig at opnå. Diskussioner om indførelse af nye områder i undervisningen og om opbrud fra kendte og accepterede forklaringer til fordel for nye teorier - paradigmeskift - er en del af videnskabens vilkår, de hverken kan eller skal undgås. Men et rigtigt krav om

kompatibilitet kan hypotetisk set forstærke sådanne nødvendige diskussioner ud i det absurde.

Et forsøg på at opsummere

Generelt skal de videregående uddannelsers kvalitet sikres gennem en konsekvent sammenhæng mellem forskning og uddannelse - dette gælder også de kunstneriske uddannelser. Uanset det "håndværksmæssige" element i scenekunstudannelserne - et element, som iøvrigt også findes i mange af de traditionelle universitære fag - ser vi derfor ikke en ækvivalent til en "professionsbachelor" eller en "diplomuddannelse" som svaret på en moderne kunstnerisk uddannelse. Heller ikke inden for scenekunsten.

De udviklinger, vi kan iagttage indenfor samtidsscenekunsten, bevæger sig væk fra skellet mellem "skabende" og "udøvende" kunst, og bevæger sig imod det genreoverskridende, tværfæstetiske og interdisciplinære udtryk. Dette skal ikke føre til, at fagligheden nedprioriteres. Tværtimod bør det føre til et skarpere fokus på hvad fagligheden består i, og en større bevidsthed med hensyn til at tage sin faglighed alvorligt, og ikke lade sig påtvinge andre faglighedens normer.

For kunstudannelsernes vedkommende handler det - som vi ser det - også om accept af den forskning, der betegnes "practice based research". Om begrebet "Kunstnerisk udviklingsarbejde" er dækket heraf, kan diskuteres, jf. interviewet med professor Esa Kirkkopelto (side 175)

Det drejer sig om accept af, at en vidensformidling kan være nonverbal, såkaldt tacit knowing, og kræve nærvær, dvs. formidling fra person til person, og ende-

lig, at en sådan viden kan danne grundlag for faglighed. Derved vil kunstnerisk forskning - nemmere end i dag - kunne ligestilles med anden forskning, på sine egne præmisser.

Men der er også andre spørgsmål, som rejser sig i forbindelse med akkreditering af en kunstnerisk uddannelse. I forbindelse med den research, vi har foretaget bl.a. på nettet, dukkede et høringssvar fra Dansk Komponistforening op. Svaret vedrører et udkast til bekendtgørelse om akkreditering af videregående uddannelser under Kulturministeriet. Heri hedder det bl.a.:

"Bekendtgørelsens § 1 fastslår at akkreditering sker på grundlag af dokumenteret

"samfundsmæssig relevans og efterspørgsel". I denne forbindelse skal det bemærkes, at spørgsmålene om "samfundsmæssig relevans" og ikke mindst "efterspørgsel", er vanskeligt håndterbare størrelser i forhold til kunstneriske uddannelser... "Samfundsmæssig relevans" må i relation til skabende kunstnerisk virksomhed sidestilles med grundforskning. Og ligesom det er grundforskeren, der qua sin forskning skaber en endnu ikke eksisterende 'efterspørgsel', kan den skabende kunstner siges at skabe den gennem sit oeuvre. Efterspørgsel i betydningen efterspurgt af et arbejdsmarked er således en for snæver forståelsesramme i denne sammenhæng."

og videre:

"...vi (skal) pege på faren for at en så relativt tung og omfattende akkrediteringsprocedure kan virke hæmmende på den fornyelse og de eksperimenter, der i høj grad er nødvendige for dynamikken i de kunstneriske uddannelser ...

Det er vigtig at disse uddannelser hurtigt kan justere fokus og inkorporere nye elementer, f.eks. af tværfaglig art. I denne forbindelse kan en ramme for iværksættelsen af en ny godkendelsesprocedure i forbindelse med ændringer, der vedrører over 25% af uddannelsens ECTS point vise sig for snæver. Omvendt formuleret: den tunge godkendelsesprocedure kan virke konserverende på et uddannelsesfelt, hvor dynamik, nyskabelse og eksperiment er afgørende og i logisk forlængelse af uddannelsernes substans."

Og endelig:

"Det fremgår ikke hvem der har ansvar for at revidere de i bilag 1 [se faktabox akkreditering, red. bemærkning] anførte kriterier, hvor ofte og i hvilke anledninger det bør ske."

Disse spørgsmål kan vi gøre til vore, og især det sidste er grundlæggende: Efter hvilke kriterier skal kriterier opstilles og hvem skal kontrollere den kontrollerende? Uden på nogen måde at være modstandere af kvalitetssikring og kontrol med offentlige midler, må vi konstatere, at der ikke umiddelbart set er nogen demokratisk kontrol i dette system og ingen bevidsthed om, at heller ikke kriterier kan være gyldige for alle og til enhver tid.

Der forekommer at være en indbygget modsætning mellem den diversitet, som sikrer et levende forsknings- og undervisningsmiljø og så ønsket om et mere eller mindre ensartet uddannelsesstilbud med sammenlignelige kvalifikationer.

Kunsten deler vilkår med den egentlige grundforskning i den forstand, at man ikke på forhånd kan sige, hvad der kommer ud af det; - at de begge bevæger sig på kanten af den menneskelige erkendelse. Men mens et af kriterierne for en naturvidenskabelig landvinding er, at et forsøg kan gentages med samme resultat, er et kunstværk karakteriseret ved i princippet ikke at kunne gentages. Man kan måske opføre det, reproducere det, kopiere det eller plagiere det, men selve værket i dets aktuelle kontekst forbliver enestående.

De kunstneriske uddannelser kræver stor frihed og åbenhed og de er sårbare overfor påtvungne rammer, omverdensanalyser og kvalitetssikringsoperatører. Men hvis Bologna-processen - indirekte - kan føre til en ophævelse af kunstige skel mellem universiteterne - såvel de teknisk/naturvidenskabelige som humaniora - og kunstuddannelserne, og give også kunstuddannelserne forskningsret og -pligt, vil meget være vundet.

Rapporten "Forskningstrategi for Kulturministeriets område"

www.kum.dk/servicemenu/publikationer/2009/forskningsstrategi-for-kulturministeriet/

Kulturministeriets opfølgning på rapporten

www.kum.dk

Høringssvar vedrørende Kulturministeriets udkast til bekendtgørelse om akkreditering af videregående uddannelser

[/www.dansk-kunstnerraad.dk/ekstra/dkf.pdf](http://www.dansk-kunstnerraad.dk/ekstra/dkf.pdf)

www.dansk-kunstnerraad.dk/

Bologna i Danmark

Bologna i Danmark

Fælles måleenhed for arbejdsindsats

ECTS står for European Credit Transfer and Accumulation System. Systemet er udviklet i EU og udtrykker en fælles europæisk standard.

Alle videregående uddannelsesinstitutioner i Danmark skal anvende ECTS pointsystemet. Det gør det lettere for uddannelsesinstitutionerne i de forskellige lande at anerkende de studerendes studier i et andet land.

ECTS point beskriver det faglige indhold og tidsmæssige omfang af en videregående uddannelses enkelte studieelementer.

Systemet bruges primært til meritoverførsel af studieperioder, som er gennemført ved forskellige uddannelsesinstitutioner i udlandet eller i Danmark.

ECTS point er en måleenhed, der udelukkende angiver arbejdsbyrden og ikke uddannelsesforløbets sværhedsgrad.

Hvert fag eller kursus i en uddannelse tildeles et antal point, som udtrykker den arbejdsindsats, den studerende skal yde for at gennemføre den enkelte uddannelsesenhed.

60 ECTS point svarer til arbejdsindsatsen for et helt studieår, hvor 30 ECTS point normalt gives for et semester og 20 ECTS point for et halvt semester (et såkaldt trimester).

kilde:

www.ug.dk/uddannelser/artikleromuddannelser/ects_pointsystemet.aspx

Fælles måleenhed for læringsudbytte

Den øgede internationalisering stiller krav til karakterskalaen om, at karakterer og eksamensresultater uden vanskeligheder skal kunne benyttes internationalt. Den 1. august 2006 blev 7-trins-skalaen indført i de gymnasiale uddannelser. De øvrige uddannelsesområder fulgte efter den 1. august og 1. september 2007. 7-trins-skalaen er blandt andet opbygget ud fra et ønske om at gøre det lettere at sammenligne danske og udenlandske karakterer. Centralt i beskrivelserne af de nye karakterer står sammenhængen mellem den enkelte karakter og de faglige mål. Karaktererne skal altså kunne anvendes til absolutte vurderinger i forhold til temmelig præcist opstillede mål.

kilde:

www.uvm.dk/Uddannelse/Tvaergaaende%20omraader/Temaer/7-trins-skalaen/Baggrund.aspx

Fælles struktur for uddannelserne

Kvalifikationsrammerne definerer fælles niveauer for grunduddannelser og videregående uddannelser. For de videregående uddannelser betegnes niveauerne som grader: en 3-årig bachelor (bachelorgrad), en 2-årig kandidatuddannelse (kandidatgrad), som giver mulighed for at gå videre med forskeruddannelsen, en 3-årig phd.(doktor-grad)

For de erhvervsrettede uddannelser er professionsbachelor, som er defineret som en mellemlang uddannelse, samt diplomuddannelser og masteruddannelser, som på forskellig måde kan bygges ovenpå en erhvervsuddannelse.

En "professionsbachelor" er ikke umiddelbart kompatibel med en universitetsbachelor, og en "masteruddannelse" i videreuddannelsessystemet må ikke forveksles med den to-årige kandidatuddannelse fra universiteterne.

kilde:

www.uvm.dk/Uddannelse/Tvaergaaende%20omraader/Temaer/Den%20danske%20kvalifikationsramme.aspx

Bolognaerklæringens punkter fra 1999 og den videre udvikling:

Bologna

Let læselige og sammenlignelige karakterer.

En fælles struktur, som Bachelor-Master-systemet eller "3+2 modellen"

Fælles pointsystem (ECTS-systemet og karakterskalaen)

Mobilitet

- for studerende let adgang til relevante studier og praktikophold,

- for undervisere, forskere og administrativt personale anerkendelse af arbejde og uddannelsesmæssig baggrund.

Europæisk samarbejde om kvalitetssikring, dvs. sammenlignelige kriterier og metodikker for kvalitetssikring

Fremme den nødvendige europæiske dimension i de videregående uddannelser, dvs. studieordninger, institutionssamarbejde, mobilitetsprogrammer og integrerede programmer indenfor studier, praktik og forskning

Pragerklæringen i 2001 medtager yderligere tre punkter:

livslang læring

studenterdeltagelse i institutionerne

global markedsføring af EHEA, idet der var enighed om vigtigheden af at kunne tiltrække studerende fra tredielande.

I Berlin 2003 tilføjes:

Ph.D uddannelserne, som nu defineres som en del af uddannelsen
stocktaking: dvs. at tage sig sammen og få tingene gjort.

I Bergen 2005 kom der ikke nye punkter til, men kvalitetssikringen blev

taget op, begrebet kvalifikationsnøgler, udviklingen af samarbejde mellem flere universiteter om en uddannelse, og endelig blev mere fleksible uddannelsesforløb efterspurgt.

London 2007: Her indledes kommunikation med:There is an increasing awareness that a significant outcome of the process will be a move towards student-centred higher education and away from teacher driven provision. We will continue to support this important development.

Der lægges vægt på mobilitet, den sociale dimension, dataindsamling og "employability"

Leuven 2009: Her hedder det:

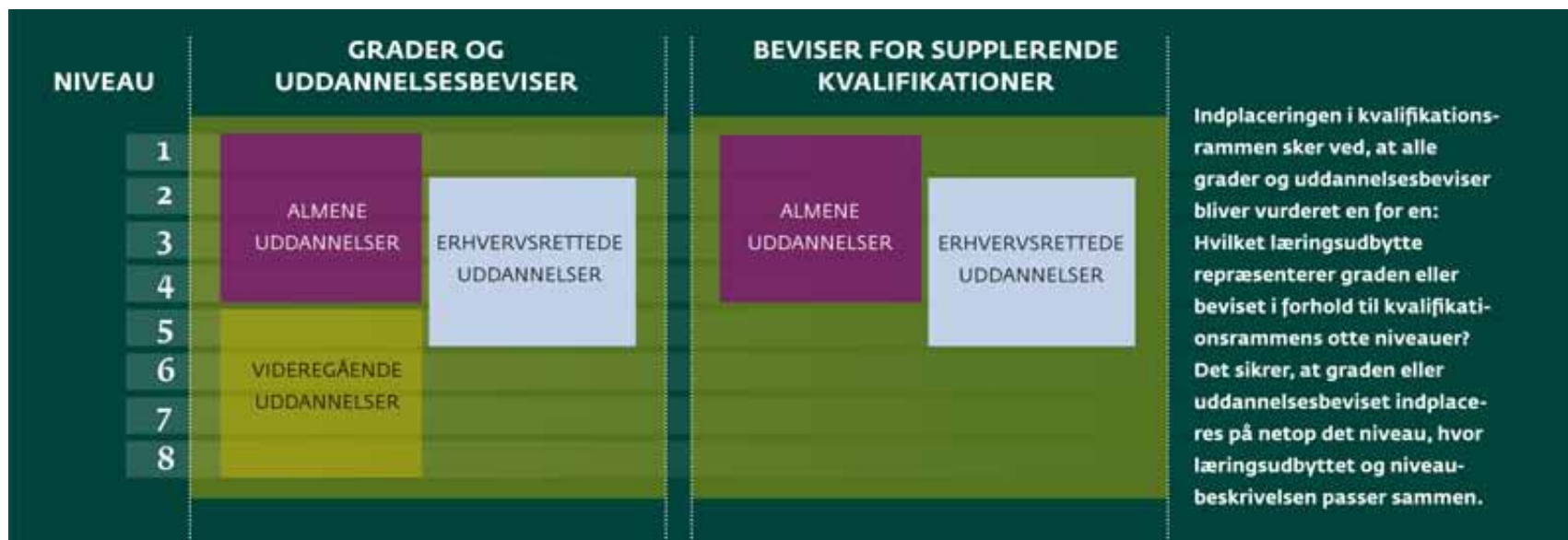
Den 28.-29. april 2009 var de ansvarlige ministre for videregående uddannelse samlet i Leuven i Belgien for at gøre status over Bologna-processen og sætte nye målsætninger for det næste årtis arbejde for at styrke det europæiske område for videregående uddannelse.

Konklusionerne fra ministermødet var, at målsætningerne fra Bologna-deklarationen fra 1999 og de efterfølgende kommunikationer stadig er gyldige og relevante at arbejde med efter 2010. Dette år har ellers været pejemærke som året, hvor de politiske målsætninger i Bologna-processen skulle være realiseret. I kommunikation fra Leuven forpligter ministrene sig derfor på at fortsætte Bologna-processen frem til 2020.

De ansvarlige ministre mødes igen i Bukarest i 2012, og de følgende ministerkonferencer løber af stablen i 2015, 2018 og 2020.

(Wikipedia 23.11.2010 og Styrelsen for International Uddannelse www.iu.dk)

Kvalifikationsrammer



Et praktisk eksempel på overgangen til Bologna-modellen indenfor de kunstneriske uddannelser:

Rektor for Det kongelige danske Kunstakademis Billedkunstskoler, Mikkel Bogh,
www.kunstakademiet.dk/

Uddrag fra "Rektors blog", citeret med tilladelse fra Mikkel Bogh.

"Fra 2011 får Billedkunstskolerne nye studieordninger og vil - om alt går vel - kunne udbyde tre principielt nye uddannelser på bachelor- og kandidatniveau. De nye uddannelser er dog endnu ikke godkendt af Kulturministeriet.

Baggrund

Indtil nu har Billedkunstskolerne kun haft én studieordning, der beskrev tre faser i et integreret forløb: en grunduddannelse (1. og 2. år), en art overgangså (3. år) og en kandidat- eller MFA-uddannelse (4.-6. år), altså et samlet forløb på 6 år. Dertil kom en 2-årig specialuddannelse i teori og formidling.

I 1997 blev det politisk besluttet at de højere uddannelser i Danmark skulle tilpasses en række europæiske normer for uddannelse, blandt andet for at øge sammenlignelighed, kvalitetssikring og studenter- og lærermobilitet mellem landene. Godt ti år senere blev det politisk vedtaget at også de såkaldt kunstneriske uddannelser under Kulturministeriet skulle følge samme model, også betegnet Bologna-modellen.

Det betød at vi skulle indføre en to-delt struktur med en 3-årig Bacheloruddannelse hvorpå man kan bygge en 3-årig kandidatuddannelse (vi kalder dem ligesom i udlandet hhv. Bachelor of Fine Arts, BFA, og Master of Fine Arts, MFA). Princippet er her at man kan "stige af" efter endt BFA og enten søge ind på en anden uddannelse eller få praktisk erhvervs erfaring inden man eventuelt uddanner sig videre i mere specialiseret retning på master-niveau.

Det har ikke været helt let for os at redde det, vi synes fungerer godt ved vores eksisterende uddannelsesforløb, over i den nye struktur, og slet ikke

at acceptere det pointsystem (kaldet ECTS-point som gives for forskellige gennemførte aktiviteter og prøver) som følger med denne model.

Nu foreligger der imidlertid, efter lang tids arbejde, tre nye studieordninger i udkast: en 3-årig BFA i billedkunst, en 3-årig kandidatuddannelse eller MFA i billedkunst og en 3-årig MA i billedkunst, kunstteori og formidling.

Udfordringen er, at de tre nye studieordninger ikke er godkendt – de ligger bogstavelig talt som udkast i kulturministeriet til granskning, og de kræver i øvrigt at der skrives en ny bekendtgørelse, hvilket i sig selv er en tidskrævende proces. Billedkunstskolerne står derfor i den knibe, at den gamle studieordning ikke længere er gældende for nye studerende, mens de nye ikke er godkendt. Men lad os ikke gøre problemet større end det behøver at være: Der er ganske stor sandsynlighed for at studieordningerne bliver godkendt, måske med små ændringer, sådan som de ser ud i udkast.

For ansøgerne er det nye, at man [...] fra i år skal markere i sin ansøgning om man vil søge om optagelse på bacheloruddannelsen eller på kandidatuddannelsen. Man har ikke tidligere kunnet søge direkte ind på kandidatniveau. Dette vil være en klar fordel for dem der kommer med en BFA fra en anden kunstuddannelse i udlandet (eller noget tilsvarende fra et af de to andre akademier i Danmark)."

Uddrag fra udkastene til studieordningerne:

www.kunstakademiet.dk/more.php?id=271_0_2_0_M23

Bacheloruddannelsen er en uddannelse i det billedkunstneriske fags praksis og teori - baseret på kunstnerisk praksis, kunstnerisk udviklingsarbejde og forskning. Uddannelsen er et selvstændigt studium der afsluttes med BFA-graden.

Uddannelsen er adgangsgivende til kandidatuddannelsen i billedkunst og kandidatuddannelsen i billedkunst, teori og formidling ved Kunstakademiets Billedkunstskoler (MFA og MA). Uddannelsen kvalificerer endvidere til andre videregående uddannelser i ind- og udland inden for det billedkunstneriske område samt til beskæftigelse som billedkunstner.

Den planlagte studietid på tre år kan ikke forlænges.

Det vil efter ansøgning være muligt at få meritoverført et års studietid svarende til 60 ECTS.

Det er muligt at søge udveksling på en meritgivende dansk eller udenlandsk uddannelsesinstitution på bacheloruddannelsens 5. semester.

[...]

Kandidatuddannelsen er en uddannelse i det billedkunstneriske fags praksis og teori - baseret på kunstnerisk praksis, kunstnerisk udviklingsarbejde og videnskabelig forskning.

Uddannelsen er et selvstændigt studium der afsluttes med MFA-graden.

Uddannelsens primære formål er at uddanne kandidater til beskæftigelse indenfor billedkunstens fagområde. Uddannelsen kvalificerer endvidere til ph.d. studier i billedkunst.

Ansøgere til kandidatuddannelsen med en BFA-grad eller tilsvarende fra en anden billedkunstnerisk uddannelse samt bachelorer fra Kunstakademiets Billedkunstskoler hvis uddannelse er mere end to år gammel vil blive bedømt på baggrund af en konkret vurdering af ansøgerens selvstændige arbejde. Ved bedømmelsen lægges der blandt andet vægt på det indleverede arbejdes originalitet og på ansøgerens potentiale for videre kunstnerisk og faglig udvikling.

Den planlagte studietid på tre år kan ikke forlænges.

Det vil efter ansøgning hos Studienævnet være muligt at få meritoverført et års studietid svarende til 60 ECTS.

Det er muligt at søge udveksling på en meritgivende dansk eller udenlandsk uddannelsesinstitution i løbet af kandidatuddannelsens første 5 semestre.

[Der er ingen oplysninger om studieordningen for den 3-årige MA (Kandidatuddannelse) i billedkunst, kunstteori og formidling]

Akkreditering

Fra hjemmesiden:

Akkrediteringsinstitutionen ACE Denmark.

www.acedenmark.dk/

Hvem er vi?

På de otte universiteter i Danmark er der mere end 115.000 universitetsstuderende fordelt på omkring 1000 uddannelser. Igennem Bologna-processen deltager Danmark i arbejdet for at styrke det fælleseuropæiske område for højere uddannelse.

Målet skal bl.a. realiseres gennem:

øget gennemsigtighed i uddannelsessystemerne,
gensidig anerkendelse af uddannelseskvalifikationer og
kvalitetssikring af uddannelser.

ACE Denmark er en faglig og uafhængig institution, oprettet i 2007. Vi bidrager til at sikre kvalitet og relevans af videregående uddannelser. Det gør vi gennem akkreditering af universitetsuddannelser. Ud over vores eksterne kvalitetssikring - har vi samtidig et ønske om at supplere universiteternes eget arbejde med intern kvalitetssikring.

I ACE Denmark formidler vi relevant viden om akkreditering og kvalitetssikring. Det sker bl.a. i dialog med universiteterne og andre relevante aktører.

www.acedenmark.dk/index.php?id=97

Akkreditering er en metode til ekstern kvalitetssikring.

Akkreditering skal undersøge om en uddannelses relevans og kvalitet er i overensstemmelse med centralt fastlagte kriterier.

På den måde definerer akkreditering en minimumsstandard for uddannelserne og sikrer samtidig at den eksterne akkreditering sker på et ensartet og sammenligneligt grundlag.

Akkrediteringssystemet skal som helhed bidrage til at skabe et mere sammenhængende og gennemsigtigt uddannelsesmarked i Danmark til gavn for både studerende, arbejdsmarkedet og uddannelsesinstitutionerne.

ACE Denmark akkrediterer nye og eksisterende uddannelser på universitetsområdet. Akkrediteringerne foretages på baggrund af tre overordnede kriteriesøjler og fem kriterier:

Kriteriesøjle I: Behov for uddannelsen på arbejdsmarkedet

Kriterium 1: Behov for uddannelsen

Ved akkreditering af nye uddannelser:

Institutionen skal redegøre for uddannelsens erhvervssigte og identificere aftagere for kommende dimittender.

Institutionen skal sandsynliggøre, at der er behov for uddannelsen, og at relevante aftagere og aftagerpaneler har været involveret i udviklingen af uddannelsen, samt, hvor det er relevant, redegøre for uddannelsens særkende i forhold til beslægtede uddannelser.

Institutionen skal beskrive arbejdsmarkedssituationen for dimittender fra beslægtede uddannelser.

Ved akkreditering af eksisterende uddannelser:

Institutionen skal dokumentere, at den indgår i en løbende dialog med aftagere, aftagerpaneler og dimittender med henblik på fortsat sikring af uddannelsens relevans og kvalitet.

Institutionen skal ved beskæftigelses- og ledighedsgrader dokumentere, at dimittender finder relevant beskæftigelse.

Kriteriesøjle II: Forskningsbaseret uddannelse

Kriterium 2: Uddannelsen er baseret på forskning og er knyttet til et aktivt forskningsmiljø af høj kvalitet

Uddannelsen skal give de studerende viden, færdigheder og kompetencer baseret på forskning inden for det/de pågældende fagområde(r) og, hvor det er relevant, baseret på interaktionen mellem forskning og praksis.

Uddannelsen er tilrettelagt af aktive forskere.

De studerende undervises i udstrakt grad af aktive forskere.

Uddannelsen har nær tilknytning til et aktivt forskningsmiljø.

Forskningsmiljøet bag uddannelsen er af høj kvalitet, hvilket dokumenteres ved relevante forskningsindikatorer.

Kriteriesøjle III: Uddannelsens faglige profil og niveau samt intern kvalitetssikring

Kriterium 3: Uddannelsens faglige profil og mål for læringsudbytte

Der er sammenhæng mellem uddannelsens mål for læringsudbytte, uddannelsens navn og den titel, som uddannelsen giver ret til.

Uddannelsens mål for læringsudbytte lever op til den relevante typebeskrivelse

(bachelor, kandidat eller master) i den danske kvalifikationsramme for videregående uddannelser, jf. bilag 2.

Kriterium 4: Uddannelsens struktur og tilrettelæggelse

Uddannelsen er tilrettelagt på en måde, der understøtter uddannelsens mål for læringsudbytte, uddannelsens specifikke adgangskrav og prøveformer.

Undervisningen afvikles på pædagogisk og kvalificeret vis af underviserne.

Uddannelsens fysiske forhold passer til uddannelsen og antallet af studerende.

Uddannelsen er tilrettelagt, så de studerende har mulighed for at indgå i et internationalt studiemiljø.

Kriterium 5: Løbende intern kvalitetssikring af uddannelsen

Uddannelsen skal på tilfredsstillende vis indgå i institutionens system for kvalitetssikring, jf. de europæiske standarder og retningslinjer for universiteters interne kvalitetssikring af uddannelser.

Kriterierne er uddybet i vejledningerne. (www.acedenmark.dk)

Forskningskriterier og - begreber, herunder begrebet “kunstnerisk udviklingsarbejde

Uddrag fra Kulturministeriets ”Forskningsstrategi for Kulturministeriets område”, marts 2009

Fra den 90 sider lange forskningsstrategi har vi klippet nogle få orienterende afsnit. For mere præcis viden henvises til selve dokumentet

www.kum.dk/servicemenu/publikationer/2009/forskningsstrategi-for-kulturministeriet/

Om kriterier for forskning,
side 11:

Arbejdsgruppen har [...] fokuseret på at udlede alment gældende kriterier for forskning, der kan opnå støtte fra de centrale forskningspuljer. Disse kriterier kan udledes både af OECD's og Kulturministeriets Forskningsudvalgs forskningsbegreb og af ansøgningskriterierne for de centrale puljer under Det Frie Forskningsråd. Disse kriterier kan opstilles i forhold til dimensionerne originalitet, gyldighed og transparens.

Originalitet: at forskningen udvikler ny viden, indsigt og erkendelse.

Dette kan ske gennem:

udvikling af nye metoder, modeller, begreber og teorier

anvendelse af allerede eksisterende forskningsresultater og -metoder i nye sammenhænge

fremstilling af nye eller væsentlige forbedringer af eksisterende materialer, produkter, processer, teknikker og metoder, systemer eller tjenester.

Forskningsprojekter, der har karakter af afprøvning og udvikling, kan

gøre brug af kunstneriske udviklingskompetencer og af reflekteret dataindsamling.

Transparens: anvendelse af relevante metoder og teoridannelser

Forskningsarbejdet skal objektiviseres gennem anvendelse af de for forskningsområdet relevante metoder og teoridannelser. Eventuelle metodologiske afvigelser eller videreudviklinger i det enkelte forskningsarbejde skal være veldokumenterede, velargumenterede og relevante i forhold til forskningsområdets egne standarder.

Gyldighed: redegørelse for arbejdets forhold til relevante vidensområder

Forskningsarbejdet skal kunne redegøre for sit forhold til relevante vidensområder, og det skal fremstilles, så det er tilgængeligt for fagfællebedømmelse (peer review).

Det er en forudsætning for at udbrede kendskabet til forskningsresultaterne og for en vurdering af kvaliteten af den nye viden, at der reflekteres overvejende i skriftlig form.

Arbejdsgruppen understreger, at fokus på de alment gældende kriterier for forskning ikke i øvrigt skal fjerne opmærksomheden fra institutionernes øvrige centrale arbejdsområder eller stå i vejen for udviklingen af nye forskningsfelter.

side 42:

Disse tre dimensioner opfyldes ikke lineært – først originalitet,

siden transparens og gyldighed' – men samtidigt integreret. Det er på den måde absolut muligt – om end en vanskelig opgave – at et forskningsarbejde kan indeholde forskerens egen produktion som praktiker/kunstner, men bedømmelsen af, hvorvidt sådan et arbejde anerkendes som forskning, overlades i første omgang til de relevante forskningsnetværk

Om forskningsbegreber:
side 37:

OECD's forskningsbegreb, Frascati Manualen

"Frascati Manual". Proposed Standard Practice for Surveys of Research and Experimental Development". Den seneste og 6. version af manualen er fra 2002.

OECD's definitioner af forskning og eksperimentel udvikling er formuleret i Frascati Manualen og stammer fra 1963. Frascati Manualen er blevet etableret som den internationalt anerkendte standard for udarbejdelsen af statistiske undersøgelser af forsknings- og udviklingsaktiviteter.

Udvikling er her forstået som eksperimentel udvikling, svarende til originaludtrykket "Experimental Development".

I Danmark danner OECD's definitioner af forskning og eksperimentel eller videnskabelig udvikling (FoU) udgangspunkt for fremstillingen af nationale overblik over forsknings- og udviklingsaktiviteter samt midler anvendt på disse aktiviteter. Det drejer sig eksempelvis om Finansministeriets Statslige Forskningsbudget og den årlige forskningsstatistik "*Forskning og udviklings-*

arbejde i den offentlige sektor", som Dansk Center for Forskningsanalyse indtil for nyligt har varetaget.

OECD's definitioner af forskning og udvikling er karakteriseret ved en overordnet fælles definition samt tre underkategorier.

Se www.forskningsanalyse.dk. For præcis henvisning til anvendelsen af OECD's standarder i forskningsstatistikken se eksempelvis: Dansk Center for Forskningsanalyse, "Forskning og udviklingsarbejde i den offentlige sektor. Forskningsstatistik, 2005".

Forskning og udvikling ses i en sammenhæng og defineres overordnet på følgende vis:

Forskning og udvikling omfatter skabende arbejde foretaget på et systematisk grundlag med henblik på at øge den eksisterende viden, herunder viden vedrørende mennesker, kultur og samfund, samt udnyttelse af den eksisterende viden til at anvise nye praktiske anvendelser.

Den overordnede definition dækker over følgende aktiviteter: grundforskning, anvendt forskning og udviklingsarbejde. De tre aktiviteter er formuleret på følgende vis:

Grundforskning er originalt eksperimenterende eller teoretisk arbejde med det primære formål at opnå ny viden og forståelse uden nogen bestemt anvendelse i sigte.

Anvendt forskning er originale undersøgelser med henblik på at opnå ny viden,

primært rettet mod bestemte praktiske mål.

Udviklingsarbejde er systematisk arbejde baseret på anvendelse af viden opnået gennem forskning og/eller praktisk erfaring med det formål at frembringe nye eller væsentligt forbedrede materialer, produkter, processer, systemer eller tjenesteydelser."

Frascatimanualen opstiller desuden en række kriterier formuleret som spørgsmål, der er retningsgivende for en skelnen mellem forskning og udvikling set i forhold til relaterede aktiviteter.

En del af disse kriterier viser sig – om end i andre formuleringer – at være parallelle med ansøgningskriterierne for de centrale puljer under Det Frie Forskningsråd, jf. udvalgets forårsopslag 2008:

1. Hvad er projektets formål?
2. Hvad er nyt eller innovativt ved projektet?
Afsøger det hidtil uopdagede fænomener, strukturer eller forbindelser?
Anvender det viden eller teknikker på en ny måde?
Er der en signifikant chance for, at det vil resultere i ny (udvidet eller dybere) forståelse af fænomener, forbindelser eller manipulerende principper af interesse for mere end én institution?
3. Hvilket personale arbejder med projektet?
4. Hvilke metoder bliver anvendt?
5. Under hvilket program bliver projektet finansieret?
6. Hvor stor er sandsynligheden for, at resultaterne vil have en generel karakter?

7. Falder projektet mere naturligt inden for en anden videnskabelig, teknologisk eller industriel aktivitet?
side 45-46

Kunstnerisk udviklingsarbejde

I lovgivning m.v. anvendes begrebet "kunstnerisk udviklingsvirksomhed", andre gange tales blot om "kunstnerisk udvikling".

Det er opfattelsen, at der ikke er nogen indholdsmæssig forskel, og i denne tekst anvendes begrebet "kunstnerisk udviklingsarbejde" medmindre der er tale om citat.

Begrebet "kunstnerisk udviklingsarbejde" blev udmøntet i forbindelse med gennemførelsen af uddannelsesloven i 1992 og formuleret således af det daværende forskningsudvalg i Kulturministeriet: (Kulturens forskning 1994-2000, Kulturministeriet, 1997)

"Systematisk udviklingsvirksomhed med henblik på at erhverve ny viden om skabelsen af kunst. Udviklingen bygger på en kombination af stringente, registrerende metoder, sansning og kunstnerisk indsigt. Arbejdet gennemføres med en afsluttende reflekterende proces, der kan formidles og dermed bidrage til fagets metode- og erkendelsesudvikling".

Kunstnerisk udviklingsarbejde er således historisk udviklet på baggrund af en tilsyneladende "kategorial selvmodsigelse": som noget andet end forskning på videnskabeligt grundlag og samtidig som optaget i Kulturministeriets Forsknings-

udvalgs forskningsbegreb på linje med en række andre forskningsformer. Det optræder derfor i dag på en række af Kulturministeriets institutioner som en ækvivalent til forskning. Det er arbejdsgruppens vurdering, at de forskellige mere eller mindre hierarkierende og dikotomiserende bestemmelser af et givet projekts "kategoriale status" som fx "kunst", "praksis" eller "videnskab" er mindre relevante. Bestræbelsen har derfor været det mere pragmatiske: at klarlægge de kriterier, der vil gælde for bedømmelsen af projektets resultater og af karakteren af de netværk, der er kvalificerede til at foretage denne bedømmelse. Helt primært fordi midler til såvel forskning som til kunstnerisk udviklingsarbejde tildes på baggrund af en redegørelse for de kriterier, det planlagte projekt skal leve op til inden for sit relevante område.

Synspunkter og Visioner

i relation til spørgsmålet om en ny scenekunstuddannelse i Danmark

Til dette afsnit har vi bedt en række erfarne scenekunstnere, undervisere og forskere om at komme med deres individuelle bidrag til diskussionen.

Nogle har form som artikler, andre er interviews foretaget af redaktionsmedlemmer.

Vi har ønsket at give plads til mere holdningsbaserede ytringer og beretninger "fra gulvet" i en form, som ikke normalt inddrages i fx et ministerielt udredningsarbejde, og som supplerer det billede, der manifesterer sig gennem hjemmesidepræsentationer og mere officielle besvarelser.

Vi har tilføjet nogle "faktabokse" hvor vi som redaktion har oplevet behov for at supplere med faktuelle data. Her har vi forsøgt at finde konkrete og relevante oplysninger om nogle af de begreber, som forekommer i debatten om uddannelserne.

De enkelte indlæg står for bidragsyderens egen regning og udtrykker ikke nødvendigvis redaktionens eller Uafhængige Scenekunstneres holdninger.

For os er det stemmer, som skal høres, og de taler alle med erfaringens vægt.

Ny uddannelse i dansk scenekunst

Jesper de Neergaard, kunstnerisk leder af Entré Scenen, Aarhus

Junge Hunde er en festival for unge, europæiske scenekunstnere, der fortrinsvis arbejder med anden scenekunst end den tekstbaserede. Festivalen sætter fokus på nye idéer og nye måder at møde publikum på. Derfor er festivalen meget broget, og indeholder andre teknikker og andre sceniske fremtrædelsesformer end dem, vi oftest ser i Danmark.

Junge Hunde-publikummet oplever forskellighed med en altid frisk appetit. De ligefrem fordrer, at ikke bare indholdet, men også formen, er forskellig fra aften til aften. De begiver sig lystent ind i opdagelsen af nye sprog, som med nye formuleringer giver nye billeder på en fælles tilværelse. Det "nye" er her det "ikke før oplevede", og de personlige opdagelser bliver en del af festivalens vigtige tilbud. Med et minimum af formmæssige referencer og genkendelsesmomenter, kan forestillingerne med deres fremmedartethed tilfredsstillende noget af vores trang til at se igennem spindelvævet, langt ind til nye? overraskende billeder. Et eller andet sted bliver det fremmede selvfølgelig oversat til personlige associationer, men anstrengelsen med at associere er kreativ og mættende.

Pointen er, at vor tids menneske i en verden af billedstorm er indstillet på voldsomme brud på konventionerne. I vores ønske om at forøge antallet af egne mulige synsvinkler forventer vi faktisk sådanne brud. Publikum har aldrig været mindre dumt end nu, og den udvikling vil forhåbentlig fortsætte. Det vil blive mere og mere påkrævet at stille denne stadigt voksende sult efter nye billeder og udtryk med flere scenekunstneriske former og mere af dem på danske scener.

Junge Hunde Festivalens brogede karakter er udtryk for hastige knopskydninger indenfor centraleuropæisk scenekunst i former, der nærmer sig billedkunst, musik, videnskabelige foredrag, etc. Knopskydningerne er resultater af den europæiske udvikling af scenekunsten, der accelererede i halvfemserne og nullerne ved etableringen af mange nye uddannelser og kombinationer af uddannelser indenfor scenekunst rundt omkring i Europa.

Junge Hunde festivalen har også dansk deltagelse, også i Danmark findes der kunstnere, som skaber ny og banebrydende scenekunst, meget af det vises med succes, også i udlandet. Men i den offentlige debat, anmeldelser mv. fremtræder dette sjældent.

At disse mange forskelligartede former er nærmest usynlige i Danmark afspejler dels, at det er svært for disse kunstnere at komme til at møde et publikum med anden scenekunst end den tekstbaserede - måske med undtagelse af den moderne dans. Dels at vores uddannelsesudbud indenfor scenekunsten ikke er differentieret i samme grad som i andre lande. Det er klart for de fleste i branchen, at det, der mangler, er relevante alternative uddannelsesstilbud. En uddannelse ville være med til at synliggøre disse anderledes scenekunstformer og den offentlige debat om scenekunsten vil generelt få tilført kvalitet.

Pga. krisetid og den lille økonomi for teater i almindelighed og uddannelserne i særdeleshed, kan nødvendigheden af at udvikle nye slags kunstnere opfattes som en fare for de allerede eksisterende uddannelser, fordi risikoen er, at det sker på de eksisterende uddannelsers bekostning. Hvis man vælger

grønthøstermetoden for at få råd til etableringen af en ny, statsanerkendt uddannelse, vil det forringe de eksisterende skolers professionelle niveau, og det er selvfølgelig uacceptabelt.

En ny uddannelse skal ikke være en gøgeunge, der kaster de andre ud af reden. Det skal være et nyt familiemedlem, som man inviterer indenfor. Med gensidig respekt, nysgerrighed, åbenhed og inspiration kan der opstå nye spændingsfelter ud fra de grundlæggende forskelle, der er imellem de respektive uddannelser.

Den nye uddannelse vil være væsensforskellig fra de eksisterende.

Den klassiske uddannelse bygger på illusionens færdigheder: Kunstneriske evner til at forme sig som materiale til figuren, rollen, enheden i helheden; den symfoniske scenekunst. En ny uddannelse må have sit udgangspunkt i en form for modsætning: Det ikke-illuderende, det ikke-formbare; samt nogle færdigheder, der ser scenerummet omkring publikum grundlæggende anderledes, end det konkrete/abstrakte sted for tiden og handlingen.

Jeg forestiller mig med andre ord en ny, fuldstændig, selvstændig og anderledes uddannelse. En uddannelse, som i grundtrækkene må bygges op med kræfter fra erfaringsfelter udenfor Danmark i kombination med danske lærerkræfter fra de felter, hvor ekspertisen er.

Ved siden af denne nye uddannelse forestiller jeg mig et stærkt moderniseret efteruddannelsessystem på flere fronter og med forskellige tilgangsvinkler, der tilbyder moderniseringer og videreudvikling af skuespilleres og danseres færdigheder og kompetencer. Det skal sætte dem i stand til at indtage nye

sider af deres fag og bruge deres faglige kompetencer på nye måder, uden at de tvinges til at skifte erhverv.

Årsag til den tilsyneladende uoverkommelige besværlighed ved at samle branchen i konkretiseringen af en ny uddannelse og den samtidige, nødvendige investering i at gøre anderledes scenekunstneriske former synlige, kan være de mange, gensidige fordomme. Jeg møder performance-kunstnere, som anser al dansk tekstbaseret teater for at være kedsommeligt og konformt, og møder teaterkunstnere, som generelt anser performanceteater eller postdramatisk scenekunst for at være uprofessionelt. Sandheden er nok, at ingen af de fordomsfulde har set tilstrækkeligt af hinandens forestillinger til virkelig at bevæge sig ud af deres egen fuldkommenhed og rettelig lade sig inspirere; opdage kvaliteterne ved det, der skænkes publikum.

Og det burde vi. Sandheden er nemlig også, at vi har brug for hinanden. Oprettelsen af en ny uddannelse vil være absurd, hvis ikke brede kredse i den *samlende* branche går ind for det, og arbejder på at konkretisere hvad det er, der bedst kan få dansk teater/scenekunst til at udvikle sig og blomstre.

Der er masser af efterspørgsel blandt publikum. En stor, tavs efterspørgsel på klarhed og fremtidsbud i en tilgroet virkelighed. Der er brug for at se en helt frisk fremtid for dansk scenekunst.

Jesper de Neergaard

At tænke ud af (black)boksen

- forskelle på skuespillere og performere

Lene Kobbernagel

De tænker forskelligt

Et omdrejningspunkt i forskellen på en uddannet performer og en uddannet skuespiller er *tænkning*. En performer bliver trænet til at tænke radikalt anderledes end en skuespiller. De to uddannes ud fra forskellige værdier med hensyn til hvad teaterkunst er og skal være, hvad en skabende proces er, og i sidste ende hvad deres kunstneriske opgaver egentlig består i.

Her et par temaer der sætter forskellene på spidsen:

Andre typer relationer skaber andre typer fortællinger

Teaterkunst er relationernes kunstart. Den mest hyppigt dyrkede relation i teatret er relationen mellem to karakterer. At mestre den relation forudsætter en mestring af relationen mellem skuespiller og rolle. Det er de relationer en skuespiller bliver uddannet til at være eksperter på. Performeren derimod, er særlig optaget af nogle andre relationer, særligt relationen mellem krop og rum, men også relationen mellem lys og krop, mellem stemme og rum, mellem objekt og krop. Det er særligt de relationer performere uddanner sig til at være eksperter på. Det afspejler sig i forestillingernes dramaturgi; et væsentlig fortælleteknisk princip i vestligt teater er centreret omkring en (hoved)karakters vendepunkt, og det skaber en art teatral fortælling. Når andre relationer dyrkes, dyrkes andre typer af vendepunkter som dramaturgisk grundingrediens og det skaber andre typer af teatrale fortællinger.

Med eller uden fiktive omstændigheder

Den amerikanske teaterhistoriker Eric Bentley definerede i sin tid teater som: En skuespiller A fremstiller en rolle B foran et publikum C. Jeg tror en performer

og en skuespiller kan blive enige om størrelserne A og C som konstante i en definition af teaterkunst, men de vil være uenige om B, altså om hvad en rolle er og hvordan den vægtes. Mens skuespilleren primært arbejder ud fra en forestilling om rollen som en psykologisk karakter med fiktive omstændigheder, arbejder performeren med at performe sit eget kropslige materiale, som i samspil med lys, lyd og rum, skaber sceniske materiale, som publikum så f.eks. kan læse en rolle ind i. Rollebegrebet er her abstrakt, og det overlades til publikum at gøre sig konkrete forestillinger om tilblivelsen af en karakter. Performeren præsenterer sig selv som materiale, skuespilleren repræsenterer en anden. Det skaber to forskellige typer arbejdsprocesser, som i sidste ende skaber to forskellige typer teaterforestillinger.

Performere udvikler teaterkunsten

En skuespiller tænker ofte på sig selv som en der skal fuldbyrde en andens vision. I langt de fleste teaterkunstneriske sammenhænge er en skuespiller ansat til at forløse én instruktørs kunstneriske vision. En performer uddannes til at være sin egen auteur –og til at generere idéer i tæt samspil med andre. Performerens arbejdsproces er en art Open Source-innovationsproces. Flere hoveder tænker anderledes og ofte mere komplekst, og det har den virkning at performere samtidig med at de genererer idéer til forestillinger, også redefinerer hvad teaterkunst er og kan være. Det er en væsentlig del af en performers virke at afsøge nye grænser for teaterkunsten. Nye teaterformer kræver nye organisationsformer og nye typer produktionsprocesser. Der skal tænkes ud af boksen. Det kan performere. Derfor er det at investere i en performanceuddannelse, samtidig også en investering i en udvikling af nye teaterformer.

Som hyppig teatergænger kan jeg kun ønske mig en performanceuddannelse, fordi jeg er sikker på at jeg vil kunne mærke det fra min plads på publikumsrækken. Jeg vil kunne mærke en større spændvidde i typen af professionelle forestillinger, og det vil på sigt udvide teaterkunsten og dermed teaterbegrebet.

Lene Kobbernagel

En (anden) slags teater – uddannelser i samspil og modspil

dramaturg Jette Lund

(del af indlæg ved symposium om en ny scenekunstuddannelse, Entré Scenen, 7. november, 2010)

Begrebet "teater" er forbundet med stærke konventioner, udviklet gennem hundreder af år.

En lang række begreber forstås implicit på de traditionelle teaterformers præmisser, og forbindes fx. med teaterbygningen og scenen som en verden adskilt fra publikums verden. Begrebet scenekunst derimod er bredere og indikerer blot, at der opstår en scene, der hvor scenekunstneren viser sin kunst for nogen.

Den scenekunst, som har behov for en uddannelse, kan betegnes med begrebet "performance" i sammensætninger som "performanceuddannelse", "performancekunst" og "performancekunstner".

I dette indlæg har jeg imidlertid valgt at samle de scenekunstformer, som en ny uddannelse skal uddanne til, under betegnelsen "en (anden) slags teater". Det gør jeg af to grunde: Den ene er, at disse former, som skiller sig ud fra den stærke teaterkonvention, bliver betegnet med et utal af forskellige, mere eller mindre dækkende genrebetegnelser.

De betegnelser, som dækker bredest, henviser alene til hvad disse former IKKE er. Fx. henviser "postdramatisk" til hvad der IKKE er tale om - nemlig "drama" i klassisk forstand - men betegner ikke, hvad det så ER.

Et entydigt dækkende begreb findes ikke, selv om et ord som "performancekunst" på dansk som regel vil være brugbart.

Den anden grund er, at vore erfaringer med disse scenekunstformer siger os, at de i deres forskellighed helt klart har noget til fælles, som adskiller dem fundamentalt fra de konventionelle former. Det er det, som begrunder, at der skal være en særlig uddannelse. Men på samme måde som det konventionelle teaterbegreb rummer mange genrer og former, som de uddannelser, vi har nu,

uddanner til - vil uddannelsen til "en (anden) slags teater" også skulle rumme mange genrer og former. Endelig vil der altid være mellemformer og knopskydninger i alle retninger.

Men når vi skal have vendt blikket fra de eksisterende teaterkonventioner, og finde et andet fokus, så anser jeg det for en fordel at gøre opmærksom på denne "anderledeshed" som et vilkår for forståelse.

Hvis vi indledningsvis kan få konsensus om, at scenekunsten omfatter mere end det konventionelle teaterbegreb, og at uddannelserne skal modsvare denne diversitet, er allerede meget vundet.

Derfra må praktiske udøvere og forskere gå videre med at udforske scenekunsten i dens forskellighed, indtil vi en dag måske finder bedre forklaringer og bedre begreber, måske bygget på en mere grundlæggende forståelse af scenekunstens funktion for mennesker, end den, vi har i dag.

Det er i den kontekst, det følgende skal læses.

Ser vi på genrer som moderne dans overfor klassisk ballet, så har uddannelserne det til fælles, at scenekunstnerens krop uddannes, men den måde, kroppen trænes og formes på, er væsensforskellig.

Indenfor musikken kan man fx. tale om klassisk og rytmisk musik - med hver deres konservatorium - hvert deres uddannelsesforløb. Den sangundervisning, som gives på Operaakademiet, og den, der gives på Musicalakademiet, er givetvis også to forskellige ting, selv om de begge har den menneskelige stemme som grundlag.

Men indenfor de scenekunstuddannelser, der i øjeblikket udbydes i statsligt regi, har vi endnu ikke en tilsvarende skelnen og specialisering, uanset at

det står klart, at der er forskellige udtryksformer og forskellige uddannelsesprincipper.

Det er vigtigt, at vi begrundet ønsker om en ny uddannelse i de forskelle, der er, men når man skal udvikle indholdet er det også vigtigt, at se på hvor uddannelserne ligner hinanden: Uddannelse af stemme og sprog, teoretiske baggrunds-fag som semiotik og kommunikationsteori, teaterhistorie, musikhistorie, litteraturhistorie og kunsthistorie vil i høj grad være fælles indhold.

Hvad angår fx. skuespilteknik og fysisk træning vil vægtningen imidlertid være forskellig, og der kan være tale om meget forskellige metoder.

En væsentlig forskel ligger i opfattelsen af den scenekunstner, der skal være resultatet af uddannelsen: Der er stor forskel på den uddannelse, som uddanner specialister til en arbejdsdelt produktion, styret af instruktøren, og som lader scenekunsten tage udgangspunkt i et skriftligt forlæg - gerne fra en dramatikers hånd - og så den uddannelse, som uddanner hver enkelt scenekunstner til at være selvstændigt kunstnerisk skabende i en ligestillet dramaturgi, hvor alle udtrykselementer i princippet er ligestillede. Her kan udgangspunktet være en synopsis, et storyboard, en enkelt situation, et rum eller en genstand. HVIS der er en forud skreven dramatisk tekst, så indgår den i den skabende proces som et af mange elementer, som omformes, omdefineres, splittes op og sættes sammen på nye måder. Man forholder sig i princippet ikke anderledes til teksten, end man forholder sig til fx. lyset eller til et koreografisk element, men man udelukker ikke specialisten.

Der hvor vandene skilles afgørende er imidlertid - sådan som jeg ser det - når skuespiller-scenekunstnerens omgang med rekvisitter, scenografi og "baggrund", stilles overfor performance-scenekunstnerens omgang med objektet, tingen, rummet, lyset, lyden og billedet - billedet forstået som en "afbildning" af noget, såvel som billedet forstået som metafor.

Her vil en ny uddannelse sigte mod at skabe scenekunstnere, som kan omgås dette "spillemateriale" som ligeværdige udtryksmidler eller ligefrem "kolleger". Hvis vi kalder den (oftest) Stanislavskij-inspirerede skuespilteknik for "acting", kan vi kalde den anden teknik for "non-acting", og det er - som jeg ser det - her, den afgørende forskel i træningen ligger.

Det fører frem til to punkter, som kan ses som grundlæggende for forståelsen af denne nødvendige, nye performance-uddannelse:

1) Fordi der sigtes på scenekunst, som i så høj grad arbejder med billeder, rum og objekter, bliver formen nærmest af princip **tværæstetisk**, et "cross-over" mellem forskellige traditionelle kunstarter og teatergenrer.

Det må også gælde uddannelsen, som således også fra første færd kan og bør indeholde fx. direkte billedkunstneriske elementer, herunder fx. selvstændigt skabende brug af billedmedierne.

2) Fordi der er tale om grundlæggende forskellige "synsvinkler" (ikke at forveksle med metoden "Viewpoints") som udgangspunkt for forskellig "teknik", er der ikke bare tale om præsentation af en anden metode, "et fag til" på en undervisningsplan - en tillægsuddannelse eller en efteruddannelse - selv

om det naturligvis er muligt og nødvendigt at arbejde pragmatisk med de forhåndenværende muligheder. **Det handler om en anderledes måde at se og beskrive verden på.** Det handler om et andet syn på verden, ikke i politisk eller religiøs betydning, nærmere i en eksistentiel forståelse. Resultatet - det som præsenteres for publikum - vil også blive "noget andet".

Hvis "acting" ses som skuespillerens kunst, må "non-acting" ses som performance-kunstnerens kunst. "Non-acting" er ikke bare at opgive "acting" - det er en teknik i sig selv. Performancekunstneren er ikke "sig selv", men en repræsentation, en scenisk figur. Med Lene Kobbarnagels begreber: et visuelt tegn, en dramaturgisk funktion, en "readymade" eller "et materiale"

På samme måde som skuespilleruddannelserne i dag uddanner skuespillere, der kan indgå i mange forskellige genrer og sammenhænge, fra den klassiske tragedie til absurdisterne og cabaret'en, vil den nye performanceuddannelse også skulle omfatte mange forskellige performance-genrer - fx. fysiske genrer som live art, bodyart, konceptuelle genrer som reenactment, kunstakademiernes time-based art - og derudover arbejde med rum, genstande og objekter - med dukkespil som et muligt yderpunkt eller speciale.

Men det anderledes blik danner et andet fokus, som må gennemsyre fagundervisning, forelæsninger og vejledning på performanceuddannelse, på samme måde som den teater- og filmtænkning, som ligger til grund for en betragtelig og uundværlig del af vort kulturliv, bør gennemsyre de statslige uddannelser, som vi kender dem.

Når jeg siger "Det handler om en anderledes måde at se og beskrive verden på", så kræver det en forklaring:

Der findes psykologisk forskning, som giver god anledning til at forestille sig to "modes" for tænkning - subjekt-tænkningens "Jeg er!" og de skiftende subjekt-objektforbindelsers eksistentielle spørgsmål "Er jeg?" Nogen eller noget ?

Subjekt-tænkningen - det at vi forstår os selv som subjekter - gør det muligt for os **at handle** i Verden. De skiftende subjekt/objekt-forbindelser handler derimod om at **tilegne sig** verden, dels at aflæse Verdens udtryk og dels de stadige forsøg på at definere sig som subjekt i forhold hertil.

I scenekunsten tematiseres subjekt-tænkningen af **dramaet** med dets protagonist og antagonist. Subjektteatret har litteraturen som sin primære partner og bygger på tilskuerens (og delvis også på skuespillerens) **indlevelse**. Det svarer til det, vi konventionelt betragter som "teater".

De skiftende subjekt-objektforbindelser tematiseres i "en (anden) slags teater", med dets post-dramatiske, tvær-æstetiske og konceptuelle betegnelser.

Men bemærk, at man lige så godt kunne betegne disse scenekunstformer som "præ-dramatiske" - de eksisterede formentlig før det græske drama kom til.

De skiftende subjekt-objektforbindelser opstår i et spil mellem performance-kunstneren og de "ting", det "spillemateriale", der vælges af og/eller omgiver hende. Performancekunstneren bruger dette spillemateriale - og måske også tilskuerne - som midler til at skifte fra at være subjekt til at være objekt og tilbage igen. Spillematerialet bliver på den måde tilskrevet nye værdier, i forhold til den kontekst og det koncept, som skabes af performancekunstneren.

Performancekunstnerens og det sceniske materiales stadige skift imellem

subjektstatus og objektstatus giver et stort antal mulige konnotationer og et stærkt, primært poetisk udtryk, som modsvarer "de stadige forsøg på at definere sig som subjekt".

På grund af brugen af spillemateriale - objekter, omgivelser, metaforer - vil denne scenekunstner have billedkunstformerne, lys og lyd som sine primære partnere. Den prioriterer de ikke-sproglige udtryksformer og bygger på tilskuerens stadige **skift mellem indlevelse og refleksion**, eller indlevelse og "Verfremdung".

Denne dobbelthed er der også andre, der har opdaget. Ved seminaret "The double View" på Københavns Universitet i 2007 - omkring "det postdramatiske teater" - spurgte Michael Eigtved (citeret efter hukommelsen)

"Hvad er "brændstoffet", når det ikke længere er den traditionelle dramatiske konflikt?"

Her kan netop de skiftende subjekt-objektforbindelser være det "brændstof", som skaber netop dette "dobbelte blik".

I den teatervidenskabelige litteratur finder vi lignende fænomener, som forskellige forskere og forfattere har betegnet som "opalescence", "double vision", "Subjektsprung", "oscillation" and "metafiction", eller fx. "inverted V-effect" eller "split subjectivity". Også Erika Fischer-Lichte finder denne virkning, jf. p. 301 i "Ästhetik des Performativen, 2004.

"Between the observer and the observed is a continuous interchange [...] [oscillating] between subject and object positions, permanently sliding between the two [...] subject and object is no longer oppositions, but are

only marking different states or positions for the observer and the observed, which follow each other or sometimes could be taken simultaneously. This might be the case with everyday experiences too. But after all, we will first recognize it through the attention, we are producing during a performance. Here we experience ourselves in the act of observing as active observers, at the same time as being affected by the observations, as subject and objects at the same time" (min oversættelse).

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 skolernes forskellige optagelseskriterier - hvad det er for et talent, man efterspørger og uddanner - skolernes forskellige undervisningsplaner - deres forskellige funktioner, og det produkt, de leverer. Præcis som det sker med ballet og moderne dans og med klassisk og rytmisk musik.

Med "produkt" mener jeg ikke alene de scenekunstnere, der uddannes, men også produkter som viden om former og arbejdsmetoder, terminologier, som modsvarer det indhold, der skal formidles, 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.

Da Statens Teaterskole blev oprettet i slutningen af 60'erne, betød det også en opkvalificering af debatten om teatret. Man skal ikke glemme, at teateruddannelserne (også i elevskoleformen) i det hele taget er meget "unge", historisk set.

Scenekunsten selv og "teatret" i alle dets arter og former er imidlertid lige så gammel som menneskeheden selv. Skiftende tidsaldre har udmøntet scenekunsten forskelligt, kasseret nogle former og taget andre op på nye måder - Vor tids scenekunst er også forskellig fra alle andre tiders, fordi den finder sted i en verden, der er forandret.

Jette Lund

Litteraturliste ses i bilag

Extract from the essay 'Performance, Psychology and Time'

Stuart Lynch, director, performance artist

I am a Performance Artist. I was originally trained as a sculptor, but I have also had educations in dance, directing and psychology. I made these studies to directly influence and support the artworks I wished to make, or directions I wanted to pursue within my career as a Performance Artist. This amalgamation of approaches makes me representative of artists within my generation who have taken from various genres including Dance-Theatre, Stand-up Comedy, Lecturing, Installation, Cabaret and Burlesque. The contemporary Performance Artist lies between and takes from all these different worlds. Within Performance Art there is the liberty to take from wherever and whoever she or he feels is necessary for the artwork. One perhaps might use the term Physical-Theatre practitioner or simply Performer, but regardless of the name applied, the realm we are discussing blends elements and amalgamates skills, methodologies and approaches. A Performance Artist requires not only the accumulated stage-skill base of the actor but also the conceptual rigour and autonomous self-expression of a Live Artist, Sculptor or Painter. And here we find the underlying crucial and distinct difference between the Actor and the Performance Artist: self-determination and autonomy. With this proposition I do not imply that actors do not have self-determination and autonomy, but merely that these elements, while important to an actor, are not primary to the execution of the action of acting. You can act without these elements but you cannot be a Performance Artist when they are absent.

This issue of education for a Performance Artist is most pertinent in Denmark, for there is no coherent or researched training platform presently available for alternative performance or theatre practice. The current acting institutions

do not provide an education that develops the Performance Artist. This is not to say that the educations are not good. They are. I have taught in Theatre Schools throughout the world, and the Danish State Theatre School and the other main Danish acting schools are amongst the best. However, in Denmark, as in most acting educations, the curriculum design is created to teach an individual how to work within a defined theatrical process and hierarchy. Female and male actors are taught to perform within a specific set of circumstances that exist within the structure and economics of the world of theatre, television and film. They are part of a chain: the script; the role; the relationship to the director, etc. The difference with the performance artist is that they are the chain. They create, devise and execute an artwork, or must be able to work with other Performance Artists who require in their performers creativity balanced with the skills of the stage. In this way an education for the contemporary Performance Artist must provide autonomy, self-determination and creativity whilst also combining with the necessary skills of Stage-art.

Stuart Lynch

Extract from the essay 'Performance, Psychology and Time'

Learning the Method of Teaching the Methods of Artistic Research

Camilla Damkjær

Camilla Damkjær is a research fellow at the Dep. of Musicology and Performance Studies, Stockholm University, and a visiting senior lecturer at The University of Dance and Circus, Stockholm.

This text is an extract of a longer paper given at the Colloquium for Artistic Research As Practice (CARPA) at the Finnish Theatre Academy, January 2011. The presentation was made in collaboration with Marie-Andrée Robitaille, and with the participation of circus students Nathalie Bertholio, Quim Giron Figuerola, and Patrik Elmnert.

What?

Circus as an art form has only recently entered into the circuits of artistic education at a university level and therefore also into artistic research. The purpose of this presentation is to address the following question: Which pedagogical methods can we develop to prepare students for the methods of artistic exploration and research, specifically in circus? Or in other words: how can we learn the method of teaching the methods of artistic research in the field of circus?

A working group at the University of Dance and Circus in Stockholm is currently teaching, analyzing and documenting a particular course that concerns the methods of artistic exploration in circus. Here we would like to present some of the reflections that this project has given rise to.



[Practical presentation of specific skill: Student Nathalie enters with the cyr or free wheel]

Why?

One of the reasons why it is particularly important to establish methods of artistic research in circus education is the risk of being trapped within a training culture where the major focus is on the repetition of the trick. As a consequence of this, there is also another risk within circus education, namely the one of producing an opposition between the technical and the artistic aspects of circus. So, on the one hand Nathalie is training intensively to improve her technical skill with the free wheel, repeating a set of predetermined tricks ..



[N. does a “trick”]

.. And on the other hand she is supposed to become an independent artist who can renew the genre from within.

When teaching methods of artistic research it quickly becomes evident that the distinction between technical and artistic aspects is artificial, and the students' exploration shows that they are capable of bringing the two together. The difference rather has to do with the way of approaching the circus technique. In fact, if we see it in another way, within or through their technical training the students also have access to a set of articulations of their art form, a vocabulary

through which they can talk about their disciplines and articulate the different aspects of their work, and through this articulation begin to discover the “blind angles of the discipline”, those angles that have not yet been explored or that call out for artistic exploration. Through the methods of artistic research it becomes possible to re-produce technique with a reflective difference.



[N. does a “trick with a twist”]

How?

But if the methodology of artistic research may be one part of the education of an independent circus artist, what then does this methodology look like?

A lot can be said about what artistic research is and the complexities that its methodologies include. But perhaps it can be presented much more simple: as the capacity to be able to set up a question, examine it with consequence, and present it accordingly.

To us, as observers, one question became more intense than others during our course: which are the questions you can address in artistic research in circus, are there questions that are impossible or need to be reformulated, and which are the particular difficulties that certain kinds of questions entail? During the process a difference occurred between two kinds of questions: formalist questions that somehow addressed the internal aspects of a circus discipline, and questions that addressed broader aspects such as theatrical, political or metaphysical issues.



[Quim enters showing work with acrobatics and strings]

Let me give an example: if Quim wants to explore the rhythm of life, certain epistemological questions occur: can we really study the rhythm of life through circus? As this epistemological question on its own would require several years of intensive battles with the natural sciences, and given that this project is supposed to be done within 10 weeks, it seems wiser to reformulate the question in a way that links it closer to the circus discipline and the aesthetic aspects of the process: in which way can I transform images of the rhythm of life into an independent stage image? The way the question is formulated also has consequences for the work with the artistic material. So when Quim changed the question, the material also changed radically.



[Quim: Does sequence that develops into a scream]

These articulations and re-articulations of the questions are important in order to guide and structure the exploration and the creation of physical material. However, if the process of artistic research is about the movement back and forth between the work on the floor and the verbal articulation of it, we should, however, also be careful that the articulated reflection does not prevent or block the playfulness that is also needed in this kind of work in order to facilitate the creation of new artistic material.



[Quim: Does a balance, shifting hands]

Finding the mode of presentation?

It is one thing to explore a question, but how to present it is a question in itself. And yet another question is how much to focus on this in the phase

of research. On the one hand there is the risk of falling into making a good presentation and forgetting about the exploration. On the other hand the focus on the presentation seemed to bring along some advantages, as well. For many of the students this was a key moment in the exploration, when they had to decide what they were going to show and how. And for those that were working with questions that concerned methods of composition within circus disciplines, the phase of preparing and finalizing the presentation became even more important.



[Patrik: extract from presentation, juggling]

What then?

The question that remains is the one we started with: what did we learn about how to teach the methodology of artistic research? Perhaps we can divide the conditions needed for teaching the methodology of artistic research into two parts: on the one hand we can set up a structure providing a framework or a form. On the other hand there is the situational knowledge of the teachers and supervisors, relying on their experience, themselves constantly reflecting on and putting this knowledge and experience to work in the meeting with the students. In this work we have to continuously reconsider what we already believe to know about the methodologies of artistic research. Also when teaching the methodology of artistic research we have to constantly re-produce our knowledge with a reflective difference.



[Patrik: extract from presentation, juggling]

But there is a third element, too, that cannot be underestimated: the will, motivation and artistic maturity of the students: for in the end, it is through the students' engagement in the task that they may use these frames and resources to develop as artists and thereby also develop their art form. Through a combination of these three, we can hopefully find a way for the students to learn the methods of artistic research and for us to learn the method of how to teach the methodology of artistic research. At least this project gave us reason to believe that a stronger connection to artistic research is beneficial to arts education, even beyond the methods we try to teach. And perhaps it is the other way around too: perhaps artistic research also gains from a stronger link to arts education.

Camilla Damkjær

Hvorfor skal det være så ens?

Den moderne scenekunsts uddannelsesvilkår i Danmark

Carsten Burke Kristensen, scenograf, MA, medlem af bestyrelsen af Sammenslutningen af Danske Scenografer, Master i teaterpædagogik, tidligere leder af scenografuddannelsen, Statens Teaterskole i København



Københavns Sorte Vand. Statens Teaterskole 2010. Tekst: Pablo Llambias. Musik: Christoffer Møller. Scenografi og instruktion: Carsten Burke Kristensen. Medvirkende fra Statens Teaterskole, AFUK og Rtm. Kons. Foto: Carsten B. Kristensen

Diversiteten indenfor scenekunsten og dens udtryk er øget voldsomt gennem de sidste tyve år. Hvor der før var parallelle spor mellem klassiske udtryksformer, er der nu også ny interferens og cross-overfænomener. Skuespillere mødes med krav om at være performere. Instruktører er nu ikke kun fra Statens Teaterskole, men er facilitatorer og projektledere med baggrund indenfor europæiske scenekunstuddannelser og/eller akademiske uddannelser, de er performancedesignere, autorer og iværksættere. Den dramatiske tekst er kun een af et væld af igangsættere for en forestilling. Det researchede, det journalistiske, det antropologiske, det politiske samt naturligvis de semi-

klassiske parametre rum(site), billede, musik, komposition, m.m. danner afsættet for produktion af kunst til og udenfor scenen.

Denne udvikling er gammel. Helt tilbage fra Trevor Davis og Fools Festivalerne og Århus Festuges manifestationer blev der sendt en bølge af inspiration ind over det danske teaterliv. Spektakulære site-specific forestillinger, nycirkus, antropologisk inspirerede byture m.m.

Men i høj grad også ind over det moderne tekstteater, hvor typerne og kompleksiteten i det dramatiske sprog stiller skuespillere, instruktører, scenografer osv. overfor helt andre udfordringer end i det klassiske dramatiske teater.

Selve grænserne for, hvad der er fiktion og måden hvorpå grænsefladerne mellem fiktion og virkelighed gestaltes, har virkelig flyttet sig fra 1980-erne og op til i dag. Vi fik en meget kort smagsprøve med Camp-X, og vi har set det i flere år på Edison (begge København) med virkelighedsteater og senest C:ntact. Det betyder, at definitionen på en "skuespiller" er under kraftig omformulering.

Hvor man traditionelt har betragtet skuespilleren som udøvende kunstner, med teksten som udgangspunkt, er der for længst opstået en skabende skuespiller, både som skabende kunstner og som aktør i en sammenhæng, der ikke nødvendigvis er styret af en tekst eller et manus, men som udfolder sig som performance, fysisk teater, standup – og så videre og så videre.

Nye kompetencer og nye typer publikum med andre forventninger er på banen. Udspil fra Europa og USA med bl.a. Wooster Group, NeedCompany, Richard Foreman, Forced Entertainment, Rimini Protokoll, Jan Fabre og Societas Raffaello Sanzio viser os teaterkunstnere med andre udtryk og tilgange end de, der uddannes til på de danske skoler.

Forskellige traditioner og metoder

Det er nødvendigt at forstå, at performer-kulturen og skuespiller-kulturen i udgangspunktet er to vidt forskellige traditioner. Det er ikke blot en genre-forskel. Traditionerne er ligeså forskellige som f.eks. klassisk musik kontra rytmisk, eller klassisk ballet kontra moderne dans. Blot med den forskel, at i disse kunstarter er skridtet taget til etablering af skoler for det klassiske såvel som skoler for det kontemporære.

Performer-traditionen kommer fra et mere billedkunst-inspireret visuelt, fysisk kompositorisk, tidligt rytmisk og rumligt perspektiv. Her er det mere oplevelsesdimensionens "værens" perspektiv – det fænomenologisk åbne – der er på spil. Man "er" til stede samtidigt. Det præsenterede i stedet for det repræsenterede. Vi ser hele rummet og bevægelserne, kompositionen, voldsomheden, stilheden. Tit helt afpillet og næsten pinligt afslørende, og ofte – og lidt rutinepræget – med en metadimension, som peger på kunstformen selv som manipulation.

Alt dette ved vi næsten alt for godt, og for miljøet selv lyder det som en kliché, når Forced Entertainment, Wooster Group, Rimini Protokoll og de

andre stjerners meritter igen og igen hives op af hatten for at retfærdiggøre denne nye traditioners brede, lange og internationalt anerkendte historie. Men i Danmark mangler vi stadig en uddannelsesinstitution, der adresserer disse sceniske udtryksformer, som er så helt enormt potente i vores tid. Og dette miljø har også brug for en uddannelsesmulighed i Danmark, hvor niveauet på performere og iscenesættelse og deres udtryk kan skærpes gennem kvalificering, kompetence og en rammesætning for udvikling af kreativitet.

Et bæredygtigt og samlende system og dets konsekvenser

De to seneste rektorer på Statens Teaterskole i København (STS), Janken Varden og Sverre Rødahl, kommer begge fra Teaterhøgskolen i Oslo. Gennem en årrække har den russiske professor Irina Malochevskaja her ledet instruktøruddannelsen ud fra den store russiske teaterpædagog Stanislavskijs ideer om især skuespiller- og instruktørkunsten. Den såkaldte psyko-fysiske metode. Dette princip har de to rektorer taget med til STS, og lagt til grundlag for teateruddannelserne ved STS.

Da Stanislavskij-metoder (med et stærkt fokus på det repræsenterede, rollen, karaktererne, indlevelse m.m.) i deres mange forskellige aftapninger traditionelt har betydet meget for uddannelsen af skuespillere i Danmark – ja i hele verden – er den naturligvis også en gennemgribende faktor på de to andre statslige skoler. Den cirkulation og påvirkning, der må være skolerne imellem, giver også et sammenfald i typen af skuespillernes kompetence og dermed også sammenfald med hensyn til hvor og hvordan de spiller, når de kommer ud fra skolerne. Samtidig er selve optagelsen af skuespillere på de tre skoler fælles

i første runde, hvilket giver et fælles udgangspunkt og en fælles opfattelse af det talent, der efterspørges.

Det har givet et metodisk klassisk fundament som i høj grad rammesætter den kunstneriske udvikling og dermed også uddannelsernes syn på og aktionsradius indenfor teaterkunsten.

Den tradition, der er skabt omkring Stanislavskij-metoden, er rettet mod teater baseret på et dramatisk værk. Instruktøren iscenesætter udfra en analyse af værket og en egen intention. Rammen sættes af instruktøren, de øvrige samarbejdspartnere opererer indenfor denne ramme med deres egen kompetence, og bidrager med deres håndværksmæssige/tekniske kunnen for at realisere instruktørens intention med det dramatiske værk.

Procesformen er oftest hierarkisk opbygget med instruktøren først og de øvrige aktører ordnet nedefter. Denne model er så dominerende i det danske teaterbillede, at aktører med andre typer produktionsprocesser kan have mere end svært ved at få deres værker realiserede på scenerne.

STS har imidlertid også et andet spor, nemlig det som kaldtes det fysisk-visuelle spor, og som nu kaldes Komposition. Dette spor er opstået igennem en årrække fra sluthalvfemserne og frem – og har haft sit tyngdepunkt omkring instruktør- og scenografuddannelserne. Sporet har ofte i tidligere år samarbejdet med School of Stage Arts v. Cantabile 2, da denne skole endnu eksisterede, og senere med Akademi for Scenekunst i Fredrikstad.

Og senere med Institut für angewandte Theaterwissenschaft, Giessen (The Giessen Institute for Applied Theatre Studies).

Sporet har altid haft besvær med at tiltrække en varig opmærksomhed fra STS' a egen skuespilleruddannelse. Det kan man ikke fortænke uddannelseslederne på skuespilleruddannelserne i. Det ville være en alt for stor mundfuld at skulle udvikle den nødvendige kompetence for begge traditioner; det kan ikke nås på fire år. Og udgangspunktet er væsensforskelligt.

Skuespillerne fra de tre store teaterskoler er efter endt skolegang godt uddannede til tekstbaseret teater- og film/tv. Der vil som regel være tale om et mimetisk ærinde, dvs. opsætningen skaber et ofte realistisk baseret udsagn i en slags "lade som om" verden, måske i en abstrakt eller mere eller mindre stiliseret/koreograferet absurd form.

Intet af dette er der noget galt i. Skuespillertraditionen i Danmark er opstået i forbindelse med teater baseret på tekst, og med et stærkt fokus på den psykologiske rolleudvikling. Skuespillet benytter sig af midler, som knytter an til personlig identifikation og med mennesket som helt centralt for skildringerne, rum og lyd/lys følger med i en understøttende – omend kontekstuel illustrerende – bevægelse, og det kommer der naturligvis nogle gange brandgode historier ud af.

Det er i meget høj grad denne model som danske teatre anvender, fra de små til de største scener. Hvorfor skulle uddannelsesinstitutionerne uddanne til andet, hvis der ikke er andet at uddanne til? Men det er der.

Der er et publikum, et nyt publikum i vækst, som forventer sig en scenekunst i vækst. Indflydelsen fra udlandet har for længst sat sit præg på udviklingen af scenekunstnere i Danmark: Fx Mute Comp, HollandHouse, Kamilla Wargo Brekling, Meridiano Teatret, Erik Pold, Signa, m.fl.. Alle disse kunstnere og flere til anvender et langt mere sammensat spektrum af performere end de statsanerkendte skoler leverer. Performerne hentes med baggrund i Nordisk Teaterskole, i ruinerne af School of Stage Arts, fra Akademi for Scenekunst i Fredrikstad, fra dansens felt, fra musiklivet, fra hverdagslivet, eller fra et eget opbygget netværk af dedikerede frivillige som i Signa Sørensens tilfælde. Men hvis dette rige miljø skal bestå, udvikle og fornyes er facilitering i kraft af en form for uddannelse en nødvendighed.

Der er to begreber som kræver nærmere fokus: Det ene er uddannelsen af performeren. Det andet er uddannelsen af auteuren

En performeruddannelse har en afgørende forskel fra en traditionel skuespilleruddannelse. Fokus ligger på den direkte kontakt med publikum – ikke på rollen, eller i det dramatiske, eller i en repræsentation. Ellers er der mange sammenfald i forhold til kompetencer: Fysik, stemmen, osv.

Der findes allerede som tidligere nævnt en hel del performere – men en egentlig uddannelse findes ikke mere. Andre kan udtale sig dybere om den egentlige forskel. Men selve tænkningen omkring performeren er den væsentlige forskel. Begrebet fiktion/drama er ikke en given præmis, spillet med det fiktive inddrages som et spørgsmål som udforskes i mødet med publikum. En performer optræder primært som "sig selv" – derfra

udspindes den sceniske situation og derfra danner performerens sin relation til publikumet her og nu.

For auteuren er det vedkommendes kunstneriske vision for en relation i en kulturel kontekst, der bliver det væsentlige. Dette skyldes, at scenen er flyttet og defineret af kunstværkets kontekst – og at mødet med publikumet er indvævet som et væsentlig parameter for hele definitionen af kunstværket.

Er det i byrummet, er det i en virksomhedssammenhæng, er det en målrettet politisk eller social kontekst, er det i et scenerum, på en dansescene, i en hel anden kulturel sammenhæng, o.s.v.

Denne auteur må rustes til at kunne producere. Det handler om kompetencer, som reflekterer over processer i et langt bredere – og i det enkelte kunstneriske produkt langt mere specifikt – perspektiv end den traditionelle sceneinstruktøruddannelse med dens indskrevne klassiske procesformer.

Begreberne innovation, entreprenørskab, forskning i relationelle processer, procesdesign i forlængelse og som konsekvens af værkets natur – alt dette vil blive relevante kunsthverksområder. Derfor er det også relevant at sætte spørgsmål ved den traditionelle instruktøruddannelse som model for en auteuruddannelse, ligesåvel som spørgsmålet ved den traditionelt uddannede skuespiller som et afsæt. Der er naturligvis processer i instruktørens job, som kan anvendes - men diversiteten i procesforståelse kan indhentes fra mange andre kunst- eller kommunikationsfag m.m.

På scenekunstrådet findes allerede nu blandt udøvende, som f.eks. Jakob Schokking (Holland House), et langt mere komplekst og "purpose"-orienteret procesredskab end den klassiske instruktøruddannelse giver.

Hvordan skal man så tænke dette som et sammenhængende læringsperspektiv; altså først "performer" og så en yderligere kompetence "auteur/procesdesigner"?

En klassisk debat og tankegang; først kvalifikation, så kompetence, osv. Dette er en mulighed, men modellen kunne også indsnævre den egentlige vision ganske betragteligt.

Mere frugtbart kunne være (også?) at uddanne fra et langt bredere felt af professionelle kunstaktører – men også muligvis fra videnskab, akademiske felter, mv..

Læringen ville bero på dels et praksisbetonet element – altså at kunne udføre en kunstproducerende proces. Dels på et teoretisk element, som er af utrolig vigtig karakter, nemlig selve den kontekstuelle rammesætning af kunstværket – i en måske filosofisk, politisk, kunstpolitisk, empatisk eller hvilken som helst ramme.

Og så ligeså vigtigt; et fokus på procesdesign, en viden om diversitet i forhold til processtyper, indenfor såvel scenekunst som innovation, kreativitets-forskning, pædagogik o.s.v.. Kunstværket skal kunne reflekteres i den procesform som tjener skabelsen af udtrykket bedst muligt, og ikke i en på forhånd givet proces

med et mere eller mindre indforstået kunstsyn. Heri ligger kimen til mødet mellem den kreative bestræbelse og den egentlige kulturelle begivenhed.

Det er denne diskussion som må føres i den kommende periode.

Carsten Burke Kristensen

Politiken bragte den 9. januar 2011 et interview med Jens Albinus, skrevet af Michael Bo, med titlen: "Ja" siger han lavmælt. "Jeg er en maskine".

Vi har med udgangspunkt i og inspireret af interviewet i Politiken stillet Jens Albinus følgende skriftlige spørgsmål:

(kursiv i citationstegn er Albinus' udsagn fra artiklen)

Du er meget bevidst om forskellige måder at spille på – om at "suge tilskueren op på scenen" i en identifikation - både hos skuespilleren og hos tilskueren.

Du ser skuespilleren som element i et rum - som laborant - bruge sig selv - du forsøger at lade din "skuespilteknik være noget formelt"

Du siger:

- "jeg kan ikke stå der som en performancekunstner ville gøre?"

Spørgsmål: Hvad tror du da at en performancekunstner gør, som er anderledes end det, du kan gøre ?

Du lægger vægt på "ikke at vise følelser" (som spejles) eller ikke at "proppe publikum fulde af "emotion" men få følelserne til at komme fra publikum selv" -

Du vil "Ikke befamle tekstens pointe eller grundlæggende indhold".

Spørgsmål: Har din uddannelse givet dig værktøjer til at skabe den form du tilstræber ?

Hvor har du "samlet teknikken op" ?

Skal teateruddannelserne ændres - eller skal der tilføjes noget?

Du behersker tydeligvis begge former, følelsesmæssig identifikation og skuespilteknik som noget formelt

Spørgsmål: Kan du beskrive en forskel i teknik - i hvordan du forbereder dig, i din holdning ?

Kan du pege på teaterteoretikere eller mestre, som har inspireret dig, eller som du har taget kurser hos ?

Du siger: "Der kan ske vidunderlige ting som jeg slet ikke er opmærksom på .."

Spørgsmål: Er teaterfolk for langt fra hinanden - kan vi komme over grøfterne (og grøftegraveriet)?

Jens Albinus skriver:

Tak for spørgsmål!

Jeg er rigtig glad for at blive spurgt, fordi det giver mig anledning til at korrigere en række misforståelser, som jeg synes gjorde sig gældende i pågældende interview –!

Jeg synes jeg kom til at sludre noget om forholdet mellem indhold og form i interviewet. Form og indhold betinger naturligvis hinanden. Og som teatermenneske må man forholde sig til begge dele – andet ville være absurd.

Det som jeg imidlertid i denne fase af mit teaterliv er optaget af – og tag det som en øjebliks-melding fra et teatermenneske undervejs - det er, at et stærkt indhold kalder på et stærkt formelt greb, en stærk besluttethed hvad angår form – og snarere en åben lytten end en besluttethed hvad angår indhold. Være

klog på sin form og dum på sit indhold, hvis man skal sætte det på spidsen...

Det er let at lade et stærkt tema afføde en stærk konklusion, men teatret kan netop i kraft af sin stærke formelle besluthed vise os noget andet: Lade os nærme os et vanskeligt tema, og lade det opleves i sin uafklarethed, sin mangetydighed.

Således at vi gør det muligt at opholde sig ved spørgsmål i stedet for at levere svar.

Interviewet i Politiken var udsprunget af mit arbejde med en meget mærkelig og meget fortættet tekst, Primo Levis vidnesbyrd fra Auschwitz. Det er en i særklasse besynderlig tekst, fordi den både naturligvis har et meget stærkt indhold, som den griber an fra en mangfoldighed af vinkler, men også fordi disse vinkler til dels er indbyrdes modstridende:

Den raser, den maner til besindelse; den stiller spørgsmål, den drager konklusioner, den advarer mod konklusioner, den fraskriver sig overblik, den postulerer overblik, den udjævner forskelle mellem ofre og bødler, den fremhæver forskelle. Osv. osv.

Det jeg efterhånden i det arbejde nåede frem til, var, at det var hensigtsmæssigt at finde en form der var enkel nok til at kunne formidle en sammenhæng og alligevel lade tekstens indre modsætninger fremstå uformindskede.

Desuden var arbejdet med netop den tekst en radikal erfaring af, at skuespilleren aldrig - eller så godt som aldrig - kan nå på højde med tekstens indholdsside. Skuespilleren kan simpelthen ikke regne med at være den i salen, som har størst kundskab om teateraftenens emne.

Beskæftiger man sig med noget så eksistentielt forpligtende som lidelse, må man jo spørge sig: Hvem i alverden er jeg, at jeg overhovedet tillader mig at tage ordet om de her ting?

Det er et spørgsmål, som stilles alt for sjældent i vores påfaldende ubeskedne tid, men jeg mener at det mest nødvendige spørgsmål en performer overhovedet bør stille sig er, hvad i alverden der bemyndiger netop mig til at performe? Og det er klart at jo mere væsentlige ting man performer om, jo mere påtrængende bliver det spørgsmål.

Næsten hver eneste forestillings-aften, blev jeg bagefter kontaktet af mennesker som kunne fortælle om hvordan Holocaust direkte eller indirekte havde været en erfaring i deres liv, i en grad som langt overgik min egen.

Næsten hver eneste gang man som skuespiller beskæftiger sig med og fremstiller lidelse, må man gøre sig klart, at man kommer til at spille for mennesker, hvis adkomst til lidelsen sætter ens egen i beskæmmende perspektiv.

Performerens svar på den udfordring, må nødvendigvis være formel: Nej, han eller hun er ikke alvidende hvad angår indholdet, men han eller hun må være kompetent med sin form – eller i hvert fald narre sig til selv at tro på en sådan kompetance i en grad så han eller hun kan levere et vist minimum af besluthed i sin aflevering. Det er mødet mellem tilskuer og indhold som er væsentligt, performeren er mellemed – og må spørge sig hvordan han agerer mest hensigtsmæssigt for at varetage den funktion.

Og herpå findes der lige så mange svar som der findes forestillinger!
Jeg synes ikke at performeren skal gå efter at "eje scenerummet", som det hedder (og det skal vist nok være en ros!), men langt hellere fungere som dets forvalter, aftenenes vært. En omstillingsdame, en sælger, en forvalter af en liturgi.

Applaus er i den forbindelse interessant, for det er nemlig ikke – som de fleste tror – en fejring af performeren som privat-person. Det er derimod en fælles afrunding af en kontrakt mellem performer og publikum og en overgang til en anden.

Hver enkelt tilskuer kan applaudere eller buhe. Det har egentlig mindre at gøre med performeren og mere med et afløb for hvad der evt måtte have ophobet sig i tilskueren. Herefter kan man frit omgås, man behøver ikke at bære nag eller overdreven agtelse med sig ud.

Man behøver heller ikke være flov over at møde skuespillerinden, som man netop så skamløst begærede.

Eller undertrykkeren som man ville stikke en på lampen. Man kan gå kvit og frit enhver til sit.

Derfor er jeg uenig med de teaterfolk, som bliver personligt fornærmede over en god buhen – eller flove over overdreven applaus, man må indse at der er tale om en afreageren, som rækker ud over performeren selv.

På den anden side er jeg også uenig med det standpunkt, som f.eks. Odin-teateret praktiserede i 1980'erne, hvor deres skuespillere ikke tog fremkaldelser. Det oplevede jeg altid som forfængeligt, netop forfængeligt, fordi den praksis nødvendigvis forudsætter den antagelse at applausen handler om dem – hvilket jeg altså iflg ovenstående argumentation ikke mener den gør.

Hvilken uddannelse eller træning den enkelte performer må gennemgå for at nærme sig en praksis som den jeg her har antydnet, er naturligvis et spørgsmål, som der findes lige så mange svar på, som der er performere til. Ingen træning har en garanti i sig for at være relevant og ingen kan blankt afvises at have effekt. Jeg tror det er nødvendigt at man opbygger en praksis, og at man kan overtale sig selv til selv at tro på den. Eller i det mindste lade som om. At man underkaster sig en eller anden form for disciplinering som man forsøger at gøre meningsfuld for sig selv. Så man kan stå der med en vis fasthed, og have noget at holde sig til, når "stemningen" ved femte eller 50. forestilling ikke er optimal.

Bedst har jeg selv syntes om den træning eller uddannelse som var mest indsnævret i sit sigte. Mest præcis. Træning i Stanislavskijs enkle basisøvelser, f.eks, som udelukkende tjener til at træne performeren i at opdele og isolere det han forsøger at fortælle, så han fortæller én ting ad gangen og ikke det hele på en gang (som man ofte gerne vil når man er meget ung).

Værst har jeg fundet den træning eller uddannelse, som antog sværmeriske eller ligefrem esoteriske dimensioner. Drama-undervisning som selvudvikling er det værste jeg ved.

At underordne sin historiefortælling det hovedsigte at udvikle sit eget selv, forekommer mig at være egocentrisk grænsende til hysteri.

Bedste hilsner

Jens Albinus

En fødekæde søger mere føde

Lotte Faarup, instruktør i Det Olske Orkester, kunstnerisk leder af FORSØGSSTATIONEN



Det olske orkester, "Det store spring". Foto Søren Meisner

Forsøgsstationen etablerede sig i 2009 som et åbent værksted for professionelle scenekunstnere i den gamle biograf Boulevarden på Vesterbro i København, med henblik på at fremme scenekunstneres muligheder for at træne, arbejde med kunstneriske forsøg, udvikle mulighederne for decideret kunstnerisk forskning, og netværke indenfor miljøet.

Som kunstnerisk leder af Forsøgsstationen har det derfor optaget mig meget, hvilke scenekunstnere, der viser interesse og behov for vores hus.

Hvem er de? Hvad er deres baggrund? Hvorfor synes de, at det er interessant at arbejde med scenekunstneriske forsøg og undersøgelser?

Forsøgsstationen huser en meget bred skare af scenekunstnere. Det er scenekunstnere med baggrund inden for mange forskellige scenekunstgenrer og kombinationer af disse; fælles for dem alle er, at de helt grundlæggende opfatter sig selv som entreprenører for deres kunstneriske arbejde og i kraft af det, ser nødvendigheden i at fortsætte deres undersøgelser på regelmæssig basis.

Der kommer flere uddannede scenekunstnere fra de statslige uddannelser, men der kommer også rigtig mange tidligere elever fra School of Stage Arts, Nordisk Teaterskole, Michael Chekov Studio og Den ny Dramaskole; alle skoler der helt eller delvist i dag er lukkede. Vi møder mange scenekunstnere, som har sammensat deres uddannelse i udlandet inden for fysisk teater, nycirkus eller dans. Vi møder folk med baggrund i performance og installationskunst og autodidakte scenekunstnere med erfaring inden for gruppeteatret og børneteateret.

Vi oplever Forsøgsstationen som en nødvendighed i scenekunstmiljøet, fordi den fungerer som et værksted, hvor alle professionelle scenekunstnere kan fortsætte deres kunstneriske udvikling og eksperimenter og indbyrdes inspirere og påvirke hinanden. Men vi er også meget bevidste om, at en stor del af vores målgruppe over de kommende år kan svinde betragteligt ind i takt med, at det alternative scenekunstmiljø lige så stille forsvinder.

Forsøgsstationen i sig selv tiltrækker ikke scenekunstnere til at komme og eksperimentere løs; vi tiltrækker folk, der i forvejen har erfaringer og interesse indenfor scenekunstnerisk undersøgende arbejde. Hos os kan dette arbejde understøttes og derfra sætte nye ringe i vandet. Kunst genererer kunst.

I de "gode gamle dage", og det vil i mit tilfælde sige i 80'erne, da jeg var helt ung og i gang med at uddanne mig til skuespiller, bugnede København af større og mindre teaterskoler ofte ledet af udenlandske lærerkræfter. Den ene skole efter den anden åbnede; eleverne stod skrevet op på lange ventelister; folk kom rejsende fra udlandet for at få plads. Og udbuddet var stort: Flere forskellige mime-retninger fra Paris, fysisk træning og stemmearbejde inspireret af Odin Teatret, studier i fransk/ italiensk klovneteknik, akrobatik og cirkus, japanske teatertraditioner, balinesisk dans, etc. ...

Jo, niveauet kunne være svingende, men i kraft af mængden af skoler og de udenlandske kræfter, der styrede mange af skolerne, voksede nysgerrigheden og ønsket om at dygtiggøre sig og stillede dermed automatisk højere krav til kvaliteten.

Det var også i de år, Fools Festivalerne gjorde deres indtog og prægede hele dette livlige og brogede uddannelsesmiljø yderligere. Vi så alt, hvad vi kunne nå at se, vi blandede os i de store Fools-projekter som statister, parat til næsten hvad som helst, vi mødtes i nat-cafeerne i fælles eufori over al den store kunst vi så, og alle de visioner, der voksede inden i os. Koncentrationen og kvaliteten af al den scenekunst fik os til at kræve mere af det vi så og til

at vi selv ville mere. Flere af os søgte på den baggrund til udlandet for at videreuddanne os og kom ofte tilbage med bagagen fuld, parate til at starte grupper eller projekter.

Et så mangfoldigt og vildt udbud af uddannelser inden for scenekunst, som der var på den tid, er ikke set siden. Nogen af teaterskolerne fortsatte, enkelte nye opstod, men de fleste endte med senere hen at forsvinde og efterlader os i dag med stort set ikke eksisterende alternativer til de statslige scenekunstudannelser. De få alternative skoler der er tilbage, synes også at savne den positive indflydelse, som et stærkt og varieret uddannelsesmiljø giver fra sig.

Hvad er det så det kan, dette alternative scenekunst-uddannelsesmiljø?

Det kan rendyrke en enkelt genre, forfine et håndværk til det yderste. Det kan specialisere en elev gennem andre indlæringsmetoder, som f.eks. mesterlærerprincippet med et ganske unikt resultat til følge. Men frem for alt kan det løbende være med til at gøre vores scenekunst herhjemme tidssvarende og rig ved også at uddanne elever grundlæggende indenfor det fysiske, det stoflige og det visuelle udtryk i scenekunsten og lade dem komme med kvalificerede bud på hvordan disse udtryk integreres i teatret, uadskilleligt fra ordet og psykologien.

Når vi herhjemme får besøg af de store udenlandske gæstespil, som f.eks. af Robert Lepage, Ariane Mnouchkine eller Heiner Goebbels, er der sjældent uenighed om disse kunstneres storhed og formidable evne til at røre noget

essentielt i os. Men det forekommer mig, at ikke alle gør sig klart, at disse store kunstnere har taget de sidste 100 års europæiske og globale teatertradition til sig og med disse rigdomme i bagagen bygger deres arbejde på alle teatrets parametre. Netop fordi de ser det som et hele, kommer de så utroligt langt.

I efteråret 2010 overværede jeg en åben skuespiller-audition for teaterdirektører og instruktører. I løbet af en dag fremførte ca. 60 skuespillere hver især en kort, selvvalgt scene. Arrangementet var velfungerende, skuespillerne var modige og generøse med deres bud.

Alligevel var det ganske få, der var bevidst om fysisk udtryk, scenisk formsprog, stofflig tilgang til de fysiske omgivelser, integreret brug af stemme etc. Opmærksomheden lå primært i psykologien og følelserne og denne opmærksomhed syntes at afskære mange af skuespillerne fra at fortælle deres historier med andet end ord og fastlagt arrangement. Jeg anfægter ikke skuespillerne i sig selv; de gjorde et stort stykke arbejde. Men jeg efterlyser, at deres uddannelsesbaggrund udstyrer dem med en rigere viden om, hvad teatret er og kan være. Var disse mennesker kommet fra et mere nuanceret uddannelsesmiljø, er jeg ikke i tvivl om, at vi ville have set langt flere forskelligartede bud.

Teatret er fantastisk, når alle dets parametre er i spil og specielt når de forenes til et helt udtryk. Det nuværende udbud af scenekunstuddannelser i Danmark er for ensidigt til at kunne stå alene. Man kunne komme så utrolig meget længere, hvis mangfoldigheden og kvalitetene fik lov at blomstre i form af flere

virkeligt forskelligartede scenekunstuddannelser. Kunne vi med åbenhed og generøsitet videndele det, der kom ud af en sådan udvikling, ville det komme os alle til gode.

Jeg havde for nylig den store oplevelse at se "Richard d. 3." i Staffan Valdemar Holms iscenesættelse på Det Kongelige Teater. Her så jeg, som jeg sjældent ser det i dansk teater, et fantastisk bud på, hvordan ord, krop, stofflighed, billedrigdom og en ekstrem fed teaterleg blev et helt fælles udtryk. Holdet var formidabelt.

Og instruktøren, ja det var ham, der sad i det udvalg, der skrev Kulturministeriets teaterrapport "Veje til Udvikling", som bl.a. belyser behovet for mere mangfoldige og tidssvarende scenekunst-uddannelser i Danmark.

Lotte Faarup

Indspark fra dansen

Karen Vedel, danser, ph.d., projektforsker, formand for Statens Kunstfonds tremandsudvalg for Film og Scenekunst 2011-2013

Dansen udgør på én og samme tid et “ungt” og et “gammelt” område i dansk kunst. De seneste tre årtiers synliggørelse af, at scenedans er andet og mere end Den Kongelige Ballet, er sket i takt med en udvikling, som tæller en række mere eller mindre etablerede kunstnere og produktionsstrukturer foruden statsstøttede institutioner som Dansens Hus, Dansescenen, Danseværket og Skolen for Moderne Dans, der er en del af Statens Teaterskole. Udviklingen har været drevet frem af ildsjæle og organisationer fra Foreningen Ny Dans og Dansk Skuespillerforbund i 1980'erne over De frie Koreografer og 3Dk i 1990'erne til Fællesrådet for Moderne Dans, som blev etableret i starten af det nye årtusind og i slutningen af 2010 blev afløst af et dansens “brancheråd”.

I det følgende maler jeg med en lidt grov pensel, idet jeg ved hjælp af fire faser beskriver nogle af de begivenheder der har ført til, at dansen i dag fremtræder som et “ungt” område i kunst- og kulturpolitisk henseende. Snarere end en udtømmende behandling, bliver de enkelte faser diskuteret ved hjælp af eksempler.

Teksten tager afsæt i en antagelse om, at dansen kan fungere som en slags model for etablering af en kulturpolitisk (herunder uddannelsesmæssig) platform for “det andet teater” eller “den frie scenekunst”. Hensigten med den summariske gennemgang af centrale begivenheder er således at give et rids, som kan virke til inspiration. I den afsluttende diskussion stiller jeg skarpt på denne præmis. For er det overhovedet muligt at overføre organisatoriske erfaringer fra ét kunstområde til et andet og fra én tid til en anden?

Fase 1. Bestemmelse af feltets “interne logik” (slut 70'erne). Det nordiske samarbejde

I denne, meget indledende, fase betragtes scenedansen i kunstpolitisk henseende som en integreret del af teatret. Den har ingen egne interesse- og netværksorganisationer og når den kommer på tale, er det meget sjældent dansere og koreografer, der fører ordet. Situationen i Danmark har lighedspunkter med situationen i de øvrige nordiske lande, omend det ser ud til, at vanskelighederne med at blive hørt er lidt større hér, hvor balletten står så stærkt.

Det er derfor en afgørende begivenhed, da repræsentanter for scenedansen i Norden i 1987 finder sammen og skaber Projekt Nordisk Dansekomite. Hensigten med komitéen, der eksisterer i tre år, er at forsøge at skabe en platform for dans i Nordisk Ministerråds struktur, der vrister kunstformen fri af den allerede eksisterende Teaterkomité og sikrer, at der er repræsentanter for dansen til stede dér, hvor der træffes beslutninger om kunstformen. I projektperioden arrangerer den interimistiske dansekomité en lang række aktiviteter, som ikke alene danner ramme om kunstudøvelse og dygtiggørelse, men også om diskussioner af dansens egenart. Her tematiseres dansens “interne logik” og de særlige behov, denne stiller i form af trænings- produktions- og uddannelsesfaciliteter. Samtidig tages der konkret fat på nogle af de identificerede behov ved fælles nordiske seminarer om fx dansepædagogik, koreografi og samarbejdet mellem koreografer og komponister.

Det lykkes ikke for Projekt Nordisk Dansekommité at få etableret en mere permanent dansekommité i Nordisk regi, men dansen får, da de tre år er slut, en sideordnet placering i den nystiftede komité for Teater og Dans i Norden. I mellemtiden er der desuden blevet skabt et "rum" for udveksling og refleksion, der sætter sig spor ikke mindst i Danmark, hvor det fungerer som et løfte om en fremtid for scenedansen "udenfor balletten".

Fase 2. Feltets autonomisering (80erne). Aktivisme

De taktik af foretagsomhed og egenorganisering, der blev slået an på nordisk plan med projektkomiteen, tager til i styrke i start firserne. Her er det til tider rendyrket aktivisme, der præger arbejdet for at få adgang til de for danserne afgørende faciliteter som fx trænings- og øvesale. Som medlemmer af de til scenekunsten hørende faglige organisationer (Dansk Skuespillerforbund og Dansk Artistforbund) gør danserne deres indflydelse gældende og lægger pres på forbundene for at få dem til at engagere sig på vegne af dansen. En milepæl i denne kamp bliver oprettelsen af Dansens Hus i 1985, som vel at mærke eksisterer som en virtuel struktur, inden det får en fysisk adresse. I den tid der går imellem beslutningen om et hus og selve indflytningen, bliver der arrangeret fællestæning i kulturhuse som fx Gimle på Islands Brygge. Hver gang danserne mødes omkring træningen, opstår Dansens Hus i en time eller to. Den iver, der blev lagt for dagen, illustreres yderligere af, at de, da de får stationær adresse i Hørsholmsgade, bliver arbejdet på kontoret ligesom rengøringen den første lange tid varetaget af frivillige.

Det skal understreges, at eksistensvilkårene for Dansens Hus i næsten tyve år bar præg af kortsigtede bevillinger og en masse kræfter brugt på ansøgninger. Det var først, da Kulturministeriet i 2003 barslede med en udvalgsrapport om den moderne dans, at husets økonomi blev sikret i mere end ét år ad gangen.

Fase 3. Institutionalisering (90erne). Uddannelse

Behovet for uddannelse af dansere og koreografer var allerede i det nordiske samarbejde i 1970erne blevet identificeret som et tiltag af højeste prioritet for kunstformens udvikling uden for balletinstitutionerne. Det viser sig imidlertid at være nok det mest vanskelige behov at få indfriet, hvilket betyder, at interesserede var henvist til at enten at rejse ud for at få deres uddannelse eller til at stykke den sammen af de tilbud, der fandtes på private institutter og daghøjskoler i Danmark. Andre uddannelsesinitiativ med relevans for danseområdet kom hurtigere i gang, fx startede Dansens Æstetik og Historie på Københavns Universitet i 1989 som ét-årigt suppleringsfag.

I det nordiske samarbejde diskuterede man bl.a. om der var grundlag for nationale uddannelser fx for koreografer, eller om man snarere skulle samle kræfterne omkring en fælles nordisk koreografuddannelse. Andre grundlæggende spørgsmål, som med rette blev stillet bl.a. fra politisk hold, omhandlede jobmulighederne på området.

Efter år med læserbreve, aktioner og lobbyisme, startede Skolen for Moderne Dans med status som forsøgsuddannelse. Efter tre år blev den evalueret og fik statsanerkendelse, hvilket sikrede dens eksistens. Ved samme lejlighed blev

uddannelsen udvidet fra tre til fire år. Indtaget af studerende var den gang, som det også er i dag, i underkanten af 20 elever hvert andet år.

Efter at have delt adresse med Dansens Hus i Hørsholmsgade indgik skolen i 1998 i en omdiskuteret sammenlægning med Statens Teaterskole og flyttede samme år til nyindrettede lokaler i den tidligere Gymnastik og Eksercitsbygning på Holmen. Blandt fordelene ved sammenlægningen var, at den gav skolen en større sikkerhed, end hvis den stod alene og der desuden blev skabt mulighed for tværgående samarbejder. Blandt ulemperne var, at den blev en forholdsvis lille enhed i den langt større teaterskole.

I løbet af sin snart tyveårige levetid har Skolen for Moderne Dans ved knopskud fået en række nye uddannelser, som f.eks. Koreograf Uddannelsen, Danseformidler Uddannelsen og Danse Akkompagnement Uddannelsen. Den har desuden haft en omtumlet tilværelse med ikke færre end 6 forskellige skoleledere + de konstituerede, som har fungeret i overgangsperioderne. I løbet af de nærmeste år indgår den, sammen med alle øvrige kunstneriske uddannelser under Kulturministeriet, i en akkrediteringsmanøvre, der bl.a. skal sikre, at den lever op til de europæiske krav tiltrådt med Bologna Aftalen.

Fase 4. Konsolidering og omstrukturering (2000erne). Politisk lydhørhed
Organisationer er åbne strukturer, som forandrer sig over tid. Det gælder i høj grad også for dansens. Det nyligt opløste Fællesrådet for Moderne Dans var en netværksorganisation bestående af repræsentanter for institutioner, teatre og faglige organisationer, som blev etableret i 2002 og opløst igen i 2010.

Fællesrådet fungerede indadtil som forum for videndeling og udadtil som områdets talerør overfor politikere, samarbejdspartnere og andre instanser. Behovet for en ny struktur opstod, fordi der i de mellemliggende år er sket en betydelig udvikling. Ikke mindst er interessen for undervisning af dans for børn vokset betydeligt, ligesom der er kommet helt nye faggrupper til området som for eksempel danseformidlere og danseforskere. På denne baggrund besluttede Fællesrådet med udgangen af 2010 at erstatte sig selv med det ovennævnte "Brancherådet for Scenedans", som det nye samlende organ.

Uagtet der i mellemtiden er kommet en langt større politisk lydhørhed overfor dansen, er der fortsat behov for at synliggøre og styrke dans som scenekunst i det kulturelle landskab, skabe øget forståelse for kunstformens betydning og bedre vilkår for dens udøvere. Herudover vil det nye råd stå for udbygning af samarbejdet med beslægtede organisationer på nationalt og internationalt plan og virke for en styrkelse af branchens infrastruktur inklusive sammenholdet medlemmerne imellem.

Kan organisationserfaringer overføres?

Som varslet i indledningen, ønsker jeg kort at diskutere overførbareheden af historisk perspektivering som strategisk praksis. For er det nu også givet, at indsigt i grundlaget for den udvikling, som danseområdet har gennemgået over de seneste tre–fire årtier, kan bruges til at øge forståelsen for de særlige udfordringer og potentialer, som gør sig gældende for den frie scenekunst? Eller er lidt som at sammenligne æbler og pærer, når "danseområdet" stilles op overfor et konglomerat som "den frie scenekunst"?

På baggrund af det historiske rids kan det konkluderes, at når scenedansen i dag lader sig identificere som et "område" i kultur- og kunstpolitisk forstand, er det resultat af kontinuerlige aktiviteter og diskussioner, som har været rettet indad i miljøet og udad i dialog med omverdenen og relevante kulturpolitiske instanser. Det er også givet, at uddannelse spiller en vedvarende og stor betydning, både den, der retter sig mod de udøvedes færdigheder og den, der retter sig mod en mere bredt funderet forståelse af kunstformen i sin samtid. I forlængelse heraf kan det hævdes, at danseområdet både i organisatorisk og politisk forstand kan kendetegnes som værende under vedvarende emergens (tilblivelse).

Herudover vidner diskussionen om, hvorledes scenedansen i 1900tallets sidste årtier lå under for det modernistiske tankesæt, der handler om kunstformernes indbyrdes afgrænsning, autonomi og egenart. I samme forbindelse er det værd at bemærke, at begrebet "moderne dans" i Danmark i størstedelen af 1900-tallet blev anvendt om moderne selskabsdanse (bl.a. foxtrot, shimmy, charleston og tango), der kom til Europa med danseorkestre og grammofonplader fra USA. Det var således først med etableringen af Dansens Hus og senere Skolen for Moderne Dans, at begrebet fik ny betydning som en dansk oversættelse af den amerikanske genrebetegnelse Modern Dance. Begrebet markerede samtidig en sondring overfor på den ene side (national)balletten og på den anden side jazzdansen, som dengang blev opfattet som vigtig i bestræbelserne på at konsolidere sig som område og skabe synlighed. I dag synes denne sondring ikke længere at være så vigtig. I hvert fald er miljøet i den senere tid begyndt at erstatte "den moderne dans" med det mere inkluderende "scenedans".

Dansemiljøet herhjemme har i flere runder (senest med Keðjas netværksmøder) haft glæde af det nordiske samarbejde, hvor diskussioner af bl.a. organisatoriske og kunstpolitiske forhold har fungeret til gensidig inspiration. Den udveksling af erfaringer, som har fundet sted i de nordiske netværk, har lokalt betydet en styrkelse af såvel initiativer og idérigdom som evnen til at argumentere for sine synspunkter. I heldige tilfælde er sammenligningen med dansemiljøerne i de øvrige nordiske lande blevet anvendt som løftestang for at få dansepolitiske dagsordener igennem på nationalt plan. Ét eksempel er den svenske dansekonsulentordning, som blev brugt som model i argumentationen for en dansk pendant. Her var der m.a.o. tale om en form for overførsel af erfaringer på tværs af landegrænser. Dansen har desuden i forskellige faser af den organisatoriske udvikling haft glæde af at skele til områderne for både musik og teater.

Men hvordan er det med de udfordringer, som den "frie scenekunst" aktuelt står overfor? Har min historiske redegørelse overhovedet nogen relevans i forhold til det tværkunstneriske, tværæstetiske, genreoverskridende og udefinerbare ved den scenekunst, som kaldes "fri" - eller "uafhængig" - og som gennem de seneste tyve år også favner en del af dansens kunstnere? Såvel de politiske som de økonomiske konjunkturer ser desuden anderledes ud i dag, end de gjorde for 10, 20 og 30 år siden. Ud over at fungere som inspiration til at vedblive med at opbygge sig selv som "område" - og den inspiration er vigtig - er det i min optik i selve baggrundsforståelsen af, hvordan etablerede tankemønstre påvirker vores måde at agere og organisere os på, at en "historisk perspektivering" som denne bliver relevant.

Det er således i granskningen af de grundlæggende og ofte implicite modstillinger, der ligger til grund for vores selvforståelse (fx "fri" og "ufri" scenekunst, "uafhængige og "afhængige" scenekunstnere), at vi kan nå frem til en dybere forståelse af de aktuelle betingelser. Det historiske perspektiv peger på, at forståelsen af disse betingelser - deres muligheder og begrænsninger - er det, der reelt skal til for at komme med noget visionært – både i kunstnerisk, kulturpolitisk og organisatorisk forstand.

Karen Vedel

Forberedelse til en dansers arbejdsliv – en undersøgelse

af Sheila de Val, konstitueret leder af skolen for Moderne Dans. Sammenskrivning og uddrag af master thesis 2009 samt interview ved Anette Asp Christensen, oversættelse Jette Lund

Indenfor moderne dans er der i Danmark kun eet dansekompani, Nyt Dansk Danseteater, som er direkte på finansloven og som derfor kan tilbyde fuld ansættelse og ensemblevilkår. Derudover er der et egnsteater, Åben Dans i Roskilde, og dertil kommer nogle få stabile grupperinger som fx. Granhøj Dans og Uppercut Danseteater, blot for at nævne nogle få.

De fleste dansere, som kommer ud fra skolen, må derfor regne med projektansættelser og med at lave deres egne ting, alene eller sammen med andre.

Sheila de Val ser derfor på dansere primært som freelance dansekunstnere. Med reference til den finske danserresearcher Leena Rouhianinen og hendes bog "Living Transformative Lives" (2003) – ser Sheila de Val på freelance danserens erfaringer og aktiviteter og anfører, at deres arbejdsmiljø består af et netværk af ansættelsesforhold og en vifte af praksis'er, der inkluderer undervisning, performance, administration og promovning så vel som egen træning.

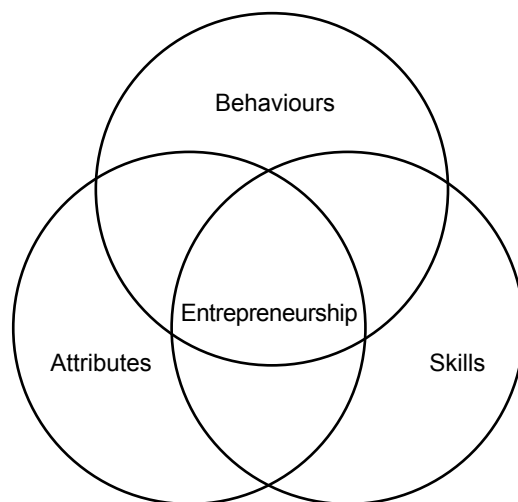
Et nøglebegreb er "entreprenørskab" og "entreprenørielle færdigheder"

Ifølge Sheila de Val er dansen af natur kreativ, kollaborativ og problemløsende. Færdigheder er f.eks. ikke blot et spørgsmål om at tilegne sig en bestemt teknik, men berører i høj grad også generelle entreprenørielle områder. Sheila de Val anvender følgende skema¹⁾

adfærdsmønstre	færdigheder	egenskaber
handlingsorienteret	ekspertviden indenfor nøglefærdigheder	selvtillid
finder kreative alternativer	kreativ problemløsning	selvagtelse
initiativtagende	administrative færdigheder	kreativitet
problemløsende	forhandlingstekniske færdigheder	motivation, ambition
selvadministrerende	strategisk tænkning	fokuseret
networking	networking/ samarbejdstekniske færdigheder	beslutsomhed/ målbevidsthed
nysgerrig	fundraising	intuition
i stand til at variere	kulturpolitisk bevidsthed/ opmærksomhed	åbenhed
fantasirig	ledertekniske færdigheder	fleksibilitet

1) Gibbs & Brown

Det ses også af flg. Cirkeldiagram:



Disse egenskaber, færdigheder og adfærdsmønstre kan ses i sammenhæng med en beskrivelse af de personlige bevidsthedsindstillinger? som i fremtiden vil være nødvendige for at få succes:2)

- Den disciplinerede bevidsthed/måde at tænke på eller det disciplinerede sind – som modsvarer “færdigheder”
- Det kreative og det syntetiserende – som begge tilhører “adfærdsmønstre”
- Det etiske og det respektfulde – som begge kan ses som “egenskaber”

2) Gardner 2006

”Et eksempel på hvor disse praksis’er kunne sættes i spil kan tages fra min egen undervisningssituation hvor 4.-års studerende er blevet bedt om at spille en lille performance for højskoler eller gymnasier”, skriver Sheila de Val.

”Det er de studerende selv, som besøger hver enkelt skole, træffer de nødvendige aftaler om arrangementet og forhandler med kontaktlærerne om performance-rummet. De producerer PR-materiale, organiserer transport og assisterer ved alle de tekniske aspekter i gennemførelsen af hver performance. Ud over at optræde skal de også holdundervise en workshop hver. Alt dette finder sted over to uger, hvor nogle aktiviteter er efter skoletid og imellem prøver.

Måske ville dette projekt, hvis der blev givet mere tid og mere ekspertstøtte (administration og PR), kunne udnyttes bedre i forhold til at give de studerende en chance for at etablere en højere grad af autonomi over projektet, samt få tilført mere ekspertise i relevante områder såsom forhandling, management og administration. Yderligere ville man kunne inkludere de kreative og samarbejdsorienterede aspekter af koreografi, lys sætning og kostumevalg.

En videre udvikling i de ovenfor nævnte områder vil også styrkes ved planlægningen, implementeringen og evalueringen af den undervisning, de studerende giver som naturligvis også dækker områder vedrørende respekt og etik.

I sin nuværende form betragtes det mere som en nødvendig del af curriculum, som står i modsætning til vitale entreprenøriale færdigheder med hensyn til at mestre deres livssituation. Færdigheder som vil kunne hjælpe dem, når de om få måneder forlader uddannelsen.”

Hvordan kan man da indarbejde de ønskede færdigheder omkring entreprenørskab i curriculum?

Som det fremgår af eksemplet er mange af disse entreprenørmæssige aspekter allerede til stede i det curriculum, der undervises i, også selv om det ofte ikke gøres explicit.

De Val siger: *“Måske er det her, ved at etablere et nyt fokus og explicit lægge vægt på og synliggøre entreprenørmæssige praksis'er i det gældende curriculum, at forbindelser og sammenhænge kan skabes”.*

Der kan altså iagttages to måder, hvorpå man kan kombinere disse elementer i curriculum: Den ene er på daglig basis i klasserne, den anden gennem de projektopgaver, de studerende stilles overfor.

Det er dog forståeligt, mener de Val, at de yngre studerendes ambitioner er mere fokuserede mod at udvikle deres individuelle tekniske og kreative færdigheder uden mange overvejelser om, hvad der vil ske om fire år. Det er først når man har erfaring med arbejdsverdenen, at manglerne ved ens uddannelse kommer til syne. I efterstræbelsen af et curriculum, der kan understøtte entreprenørskab, må man derfor finde et, som er indeholdt i det værdisæt og den overbevisning, som knytter sig til måder at gøre, se, føle og kommunikere ting på. Til måder at organisere og ikke mindst lære ting på.

Det er ikke blot et spørgsmål om at eleverne i udgangspunktet kommer med de rigtige indstillinger i forhold til “adfærdsmønstre” og “egenskaber”, og at skolen

understøtter udviklingen af en entrepreneurial personlighed. Det er også et spørgsmål om hvorvidt de færdigheder og den generelle viden, som skolen formidler, klæder de studerende godt nok på til det arbejdsliv, der venter dem. Her peger Sheila de Val på nødvendigheden af at være opmærksom på *“viden om krops- og bevægelsesvokabular, viden om den kreative proces og viden om kunst og dansemiljøet.”*³⁾

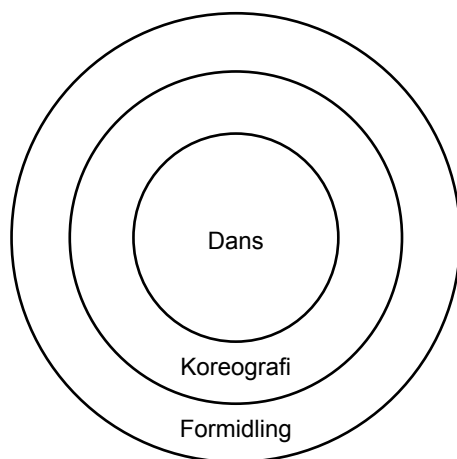
Sheila de Val henviser til, at den amerikanske koreograf Simone Fortin i ”The knowledge base for competent dance teaching”(1993)netop peger på, at der er en korrelation mellem de ovennævnte tre træningsområder og performance, koreografi og akademiske studier – og Fortin understreger nødvendigheden af at danselæreren er lige kyndig på alle tre områder.

I forlængelse af dette foreslår de Val, at alle dansekunstnere burde have mulighed for at opnå denne kyndighed, hvis de skal kunne have en karriere i dans som spænder over det meste af deres arbejdsliv. Dette synspunkt stemmer overens med den entreprenørielle ånd, som tilstræbes [jf faktabox] og som er nødvendig.

At se de forskellige facetter af dansekunstneren (danser, koreograf, lærer, administrator) som koncentriske cirkler i stedet for som kasser, som lagdelte færdigheder i stedet for opdelt, og betragte dansekunstneren som en helhed i stedet for kun som danser, vil altså hjælpe til at udvide blikket, udviklingen

3) Citat Fortin 1993

og beskæftigelsesmulighederne for den enkelte dansekunstner. Ifølge de Val vil det hjælpe til at løsne det hierakiske greb, som ser performeren som toppen af pyramiden, og i stedet muliggøre en anskuelse af performeren som en af kernepraksis'erne i en dansekunstners livslange læren og karriere.



I denne sammenhæng sætter de Val fokus på udviklingen af de individuelle entreprenørielle færdigheder, egenskaber og adfærdsmønstre og på udviklingen af den enkeltes personlighed.

Det er derfor vigtigt, mener hun, at understrege nødvendigheden af en kollektiv entreprenøriel ånd hvor tillid, generøsitet og visdom også kan komme i spil.

Den væsentligste egenskab for en entreprenøriel dansekunstner er evnen til at være kreativ. Men kreativitet vil sjældent opstå i et vakuum. På uddannelsen

udvikles kreativiteten i samspillet mellem den enkelte student, dansekunsten som kulturelt domæne og skolen og dens omgivelser som et socialt felt.⁴⁾ Synergien af den kollektive indsats, der udgøres af den individuelle dansekunstner, det kulturelle domæne og det sociale felt vil skabe kreativitet og udvikling for den enkelte, for kompagnierne og – sidst men ikke mindst – for Danmarks danse-entreprenører.

Et uddybende spørgsmål:

Hvordan ser du fremtiden? For Skolen for Moderne Dans og for dansen generelt? Vil der blive mindre "ren dans" og mere "performance" – Er vi på vej mod en ophævelse af faggrænserne?

Svar:

SMD vil altid primært have fokus på at uddanne kreative, fleksible, dynamiske dansekunstnere, som kan arbejde i synergi med deres omgivelser. De bør være i stand til at forme fremtidens dans såvel som nutidens og det er den spændende del af det, at ingen ved hvad fremtiden vil bringe.

Imidlertid går tendensen i anno 2011 imod at "udviske" omridsene mellem dans, teater og performance, og derfor må skolen prøve både at reflektere og forudse de forandrede behov i dansekunstnerens uddannelse.

Sheila de Val

4) Gardner, 2006:p80

Litteraturliste ses i bilag

Strategi for uddannelse i entreprenørskab

Entreprenørskab

I fremtiden skal væsentlig flere elever og studerende have undervisning i entreprenørskab. Samtidig oprettes en ny fond, der samler indsatsen. Det er kernen i regeringens nye strategi for uddannelse i entreprenørskab.

Uddannelse i entreprenørskab er med til at skabe flere nye virksomheder med vækstpotentiale og flere vækstiværksættere. Vores fremtidige konkurrenceevne styrkes af, at vi gennem uddannelsessystemet stimulerer unges evne til at tænke nyt, se muligheder og omsætte ideer til værdi.

Det er regeringens vision bl.a. at udvikle elevers og studerendes viden om entreprenørskab og deres evne til at handle entreprenørielt.

Strategi for uddannelse i entreprenørskab er udarbejdet i et samarbejde mellem Ministeriet for Videnskab, Teknologi og Udvikling, Kulturministeriet, Undervisningsministeriet og Økonomi- og Erhvervsministeriet. Nov. 2009.

Udgivet af:

Forsknings- og Innovationsstyrelsen

Bredgade 40

1260 København K

Tlf: 3544 6200

Publikationen kan hentes på: www.fi.dk

Om at forholde sig til et marked

Martin Lyngbo, teaterchef Mungo Park, Allerød
Interview og afskrift er foretaget af Anette Asp Christensen

Det følgende er afskrift fra et båndet interview med Martin Lyngbo.

Talesproget er i høj grad bibeholdt.

Grundlæggende har jeg den ret pragmatiske holdning, at man er nødt til at forholde uddannelsen til hvad man forestiller sig skal være fremtidens scenekunst, altså hvad man drømmer om, og hvad man ser af fremtidsmuligheder. Der er alle mulige bud på, hvad fremtidens scenekunst bør være og for det meste kan det godt reduceres ned til at være positioner i forhold til nutidens scenekunst. Så ganske ofte er drømme om fremtidens scenekunst egentlig bare magtpositioner i forhold til, hvor man synes, at man burde være i nutiden. Sådan er det tit.

At opbygge et publikum

Man kan ikke bare uddanne folk i et eller andet, fordi de synes at det er sjovt at lave det. Man må forsøge at være visionær, men også være pragmatisk i forhold til – hvad kommer mennesker ind og ser?

Jeg kan godt huske i 90'erne, hvor danse miljøet gjorde utrolig meget ud af at sige: *“Der er ikke nogen uddannelse til moderne dans – ligeså snart der er en uddannelse for moderne dans, så vil det store dansepublikum komme strømmende, fordi så vil kompetenceniveauet blive hævet, og så vil de få øje på, hvor fantastisk kunstarten er.”*

Nu har der været en danseuddannelse efterhånden i mange år og publikum er ikke kommet strømmende. I 90'erne og i starten af 00'erne var der en periode,

hvor det rent politisk var nødvendigt hver eneste gang, man udpegede en teaterperson til et udvalg, så skulle man også udpege en danseperson. Fordi det var politisk comme il faut at ligestille de to kunstarter – teater og dans. Så meget gennemslagskraft havde danselobbyen haft i 90'erne.

Jeg havde dengang stor sympati for den lobbyisme, men jeg må så også bare erkende, at sådan er det ikke i dag. Det er svært at vedligeholde argumentet om, at lige om lidt kommer det store dansepublikum. Hvis du ser statistisk på det, så er det marginalt hvor mange mennesker, der går ind og ser dans i forhold til hvor mange mennesker, der går ind og ser teater.

Der er postet rigtig mange støtte midler ned i dansen. Og det får stadigvæk ikke folk til at komme ind og se dans. I forhold til for tyve år siden er der rigtig mange danse teatre og dansegrupper og arbejdende koreografer. Det professionelle danse miljø er stort og kvalificeret i forhold til hvad det var for tyve år siden. Det tager bare rigtig lang tid at opbygge publikum.

Sådan er det også når man vil åbne et nyt teater. Jeg har været teaterchef på Mungo Park siden 2005 og haft den store glæde at kunne arbejde videre på et eksisterende, allerede opbygget publikum. Så har jeg også været initiativtager til Mungo Park Kolding. Stiftet det, skabt en finansiering og startet et byggeri, og da Moqi Simon Trolin blev ansat som teaterchef, bakkede jeg ud af projektet. Nu var det ligesom født, og så var det hans. Selvfølgelig har det så ført til, at vi har en masse samarbejde med dem – men alt det for at sige, at der er stor forskel på Kolding og Allerød. Der er selvfølgelig også en kulturel forskel, men

det er ikke det primære. Den primære forskel er, at i Allerød er der opbygget et publikum siden 1979. I Kolding var der ingenting, da vi startede. Det var forfra. Og det er fuldstændig det samme, når man skal til at etablere en ny kunstart eller en ny genre, som ikke er særlig kendt som f.eks. nycirkus. Det er ikke nok bare at sætte en uddannelse på landkortet. Det flytter ingenting.

Det er et kæmpe træk at flytte rundt på publikumsgrupper. Det tager årtier, og støttestrukturen er naturligvis en del af det. Men der skal også nogle rigtig dygtige kunstnere til.

Dansk Teater har brug for helhedstænkning og internationalisering. I forhold til uddannelserne handler det om Bologna-processen. Den skal gøre det muligt, at man både som studerende og som lærer kan overføre merit systematisk fra land til land og fra uddannelse til uddannelse.

Hvis det lykkes at gennemføre en ordentlig Bologna-implementering på de tre statslige teaterskoler og på Skolen for Moderne Dans, så kan det sagtens være, at der er nogle uddannelser vi mangler – og det er der, fordi vi er et lille land – men så er vi ikke nødvendigvis nødt til at lave dem selv, så kan man tage til Sverige og lave Nycirkus på en overbygning eller på en grunduddannelse og så derefter tage tilbage til Statens Teaterskole og tage en overbygning. Så er der en fleksibilitet, som vi ikke har i dag. Og som også vil gennemføre internationalisering.

Entreprenøren

Jeg har selv gået på en privat teaterskole i tre år, hvor jeg studerede instruktion. Et par år efter jeg tog den uddannelse søgte jeg ind på Statens Teaterskole

– også som instruktør. Efter jeg blev færdig herfra startede jeg med at være freelance teaterinstruktør og efter et års tid blev den her stilling på Mungo Park slået op, og så søgte jeg den.

Jeg debuterede med en forestilling, som var en co-produktion mellem Café Teatret og Svalegangen og det var på basis af en forestilling, jeg lavede i starten af 3. året. Den var der nogen fra Café Teatret, der havde set, og de kunne godt lide den. Det var et kort lille forestilling på 35 min. eller sådan noget. Og de sagde: Skulle vi udvide den til 1 time og 10? Så har vi en forestilling, som vi faktisk godt kunne tænke os at spille.

Så søgte vi nogle midler – og fordi jeg havde tilknytning til Århus, foreslog jeg et samarbejde med Svalegangen. Og det var jo lidt den der med at sno sig, for jeg tænkte, arhh, Café Teatret er alligevel et lille teater. Hvis man nu gør det lidt større... Nå ja! Så kan man lave en co-produktion sammen med Svalegangen, og så kan man både spille dér og dér, og de har også noget turné og så kan man også få fat i nogle scenekunstmidler ...

Denne entreprenante måde at tænke på – det bliver man nærmest nødt til, og det gælder jo altså ikke kun for teaterfolk. Teaterfolk kan godt være sådan lidt fornærmede over at blive nødt til at tænke som en virksomhedsejer, altså en enkeltmandsvirksomhedsejer. Men i en moderne virkelighed er det i ret høj grad en forudsætning. Der er brug for entreprenante folk. Nogle kommer med egne projekter, som kan udføres i et eksisterende teaters rammer.

Selvfølgelig er der også brug for skuespillere, der bare kan gå op på scenen og give den gas og være fantastiske. Der vil også være brug for skuespillere, som er helt vildt gode til at skjule store følelser og derfor er gode på film. Som har store følelser, men som kan skjule dem, sådan at kameraet kan opdage dem i et nærbillede. Det er en særlig kompetence, som få mennesker har og som kan udvikles på en teaterskole og som ikke nødvendigvis kan kombineres med at være entreprenant. Men hvis du virkelig har den, så bliver du næsten altid stjerne. Og altså hvem fanden har brug for at være entreprenant, når man har en flok omkring sig til at være det. Men stadigvæk – det jo også en vægtning.

Jeg tror ikke, at der er noget modsætningsforhold mellem at være kunstner og være entreprenant. Når man – for lige at blive i Hollywood i to sekunder – ser på de rigtig dygtige skuespillere, så er de også rigtig dygtige forretningsfolk. Rigtig gode til at identificere projekter, som de skal engagere sig i og til at se, hvad de skal holde snitterne fra. Det er det strategiske, der gør en stjerne, ligeså meget som det at være god til at spille skuespil.

Hvor vigtigt det er for samfundet, at der bliver eksperimenteret med scenekunsten kommer an på, hvordan der bliver eksperimenteret og på, hvordan samfundet evner at tage imod det.

Det er fuldt muligt, at der bliver eksperimenteret en hel masse med scenekunstmrådet – altså hvad skal man sige – erhvervsfolk taler jo ikke om andet end innovation, evner for idéudvikling, evner for samarbejde. Den mest efterspurgte evne i danske virksomheder er evnen til at strukturere en

brainstorm. Altså noget så banalt, som at sige: ”Hey, lad os lige sætte os ned – jeg skriver op. Hvad skal vi lave?” Det er en ekstremt efterspurgt kompetence. Men der er oversættelsesproblemer. Der er f.eks. rigtig mange politikere, som ikke kan snakke med andre end politikere. Der er rigtig mange erhvervsfolk, der kun kan snakke med erhvervsfolk. Der er rigtig mange kunstnere, der kun kan snakke med kunstnere osv. ...

Når vi f.eks. taler om eksperiment og fornyelse indenfor scenekunsten, så forstår politikerne ikke det samme som vi gør. Der er stor brug for tolke, og der er stor brug for åbne grænser også på det område. Der er også brug for, at de studerende simpelthen møder erhvervs sproget og det politiske sprog, mens de går på kunstuddannelserne, for det gør de overhovedet ikke i dag.

Støttestrukturerne

Diskussionen om fornyelse af teaterbranchen er for mig ikke i særlig høj grad en uddannelsesmæssig diskussion. Det er en støttemæssig diskussion. En uddannelse påvirker det område, den uddanner til, gennem sine studerende. Skolen i sig selv har meget lille indvirkning på branchen, men hvis den laver fremragende studerende, så får den en indvirkning.

Det kan man se f.eks. i Tyskland. Der har man i Giessen en teaterskole, som en polsk teoretiker lavede for en del år siden [Institut für Angewandte Theaterwissenschaft – red.]. Han havde en vision og mente at teatret skulle være noget andet end det var. Det lykkedes ham at lave en teaterskole, som priorerede både det teoretiske og det praktiske.

Der er bare megafede folk, der er kommet fra den, og der er rigtig meget godt teater derfra, som har stor indflydelse nu, selv om det er et lillebitte sted. Men det er ikke bare det at starte en teaterskole med en eller anden profil. Det er ikke nok.

Teaterstøtteordningerne har en enorm indvirkning på markedets mulighed for at aftage elever. Du kan jo i virkeligheden kun lave en teaterforestilling – det gælder langt hovedparten af teaterforestillinger – hvis du får noget offentlig støtte. Og du kan kun ansætte nogle skuespillere, hvis du kan lave en teaterforestilling.

Som det er nu, så fordeler Scenekunstudvalget 6 eller 7% af midlerne af de samlede teaterstøttemidler ... Jeg mener – og det er her, at jeg er enig i den teaterrapport, der kom [Veje til Udvikling – red.] – at der bør være et organ, om det så er Scenekunstudvalget eller det, der svarer til et teaterinstitut ligesom Filminstituttet eller måske noget helt tredje – det er op til en diskussion. Men jeg mener, at der bør være et organ, der har ansvar for at fordele 100% af scenekunstmidlerne. Således at man kan lave en fleksibilitet, således at man kan tage pengene væk fra der, hvor det er stivnet og hvor der ikke er blevet lavet godt teater i 15 år og flytte dem derhen, hvor der er noget nyt på vej, hvor det så end er.

Det, at så mange midler er bundet i meget lange resultatkontrakter med store, ekstremt tunge kunstneriske virksomheder, som samtidig er bundet til nogle bestemte repertoireprofiler – det gør, at de simpelthen ikke kan flytte sig og ikke

kan rukke med ørerne. Selvom de kan se, hvad det nye er, så må de ikke lave det, fordi de er bundet til et bestemt repertoire og en bestemt resultatkontrakt. Det må laves om.

Lad os forestille os den situation at en chef på en landsdelsscene får øje på en ny strømning af typen 'Giessen', altså at han ligesom ser: "Gud, her kommer der fandme en ny generation, som kan noget helt andet end dem, jeg plejer at arbejde med. De kommer simpelthen med en helt anden tilgang. De arbejder med noget vidunderligt spændende. Jamen så er jeg nødt til at tvinge dem til at lave Holberg, for ellers kan jeg ikke ansætte dem".

Det er et problem. Og det er for mig at se det store problem i dansk teater. Det er at midlerne er bundet på måder, som umuliggør fornyelse.

Martin Lyngbo

Aftagerpaneler

Fra 1. januar 2010 har alle Kulturministeriets uddannelsesinstitutioner haft et aftagerpanel.

Panelerne skal indgå i en systematisk dialog med aftagerne om uddannelsernes kvalitet og relevans for samfundet. Aftagerpanelerne skal se på udvikling af nye og eksisterende uddannelser eller udvikling af nye undervisnings- og eksamensformer, men har også andre opgaver:

F.eks. siger § 2, stk. 5 og 6 i "Bekendtgørelse om aftagerpaneler ved Kulturministeriets videregående uddannelsesinstitutioner":

Stk. 5. Formændene for aftagerpanelerne kan afgive fælles anbefalinger til kulturministeren på tværs af et uddannelsesområde.

Stk. 6. Aftagerpanelet kommenterer årligt beskæftigelsessituationen for de færdiguddannede fra uddannelsesinstitutionen.

Daværende kulturminister Carina Christensen udtalte:

"I dag tager vi et vigtigt skridt for Kulturministeriets uddannelser. Aftagerpanelerne skal være med til at sikre, at uddannelserne ikke lukker sig om selv. Uddannelsesinstitutionerne skal være i løbende dialog og kontakt med det samfund, som de uddanner til. Jeg synes derfor, det er rigtig positivt, at det er så mange kompetente navne, der har sagt ja til at være formand, og som nu skal bidrage til, at

Kulturministeriets uddannelser fortsat kan være i verdensklasse."

Et aftagerpanel består af 5-7 eksterne medlemmer, som repræsenterer aftagerne af de færdiguddannede. Medlemmerne skal tilsammen have erfaring med og indsigt i den pågældende institutions uddannelsesområde og de ansættelsesområder, som uddannelsesområdet giver adgang til. Medlemmerne udpeges på grundlag af deres personlige egenskaber samt erfaring med og viden om det pågældende arbejdsmarked, herunder - hvis det er muligt - det internationale arbejdsmarked.

Kulturministeren udpeger formanden. Rektor og formanden udpeger sammen de øvrige medlemmer efter drøftelse med Kulturministeriet. Formanden indkalder aftagerpanelet til møde mindst 3 gange årligt, samt efter behov.

www.retsinformation.dk/forms/r0710.aspx?id=128926

På Herrens mark

Auteur, performancekunstner, kunstnerisk leder af X-act Kitt Johnson, interview v/Jette Lund og Anette Asp Christensen, 12. januar 2011

For 3-4 år siden blev jeg opfordret til at deltage i et aftagerpanel [se dette] for Statens Teaterskole. Problemet var at rigtig mange uddannede kunstnere fra disse dyre kunstneriske uddannelser var arbejdsløse – var det fordi der var noget galt med uddannelserne?

Aftagerpanelerne blev nedsat til at gå dem efter i sømmene, men skulle også være sparringspartnere. Og jeg synes det var et rigtig godt initiativ. Det er jo også i uddannelsernes interesse, at det marked de uddanner til, faktisk kan bruge de folk, der bliver uddannet.

Det var et pilotprojekt, og efterfølgende valgte jeg at træde ud. Jeg havde brug for mere “hands on” – og når man sidder i aftagerpanelet, må man ikke samtidig undervise på skolen.

I de aftagerpaneler har vi blandt meget andet – men ikke kun – haft nogle givtige diskussioner om hvad det er for nogle scenekunstnere, vi laver? Hvad skal de kunne? Hvor er verden henne i dag? Hvad er tradition, hvad er nybrud? Hvad er forholdet mellem tradition og nybrud?

De kunstneriske uddannelsers profiler har i dag, i mine øjne, brug for at være ekstremt skarpe, for at skolerne kan være sikre på, at de får de studerende, de har brug for – for lige præcis at kunne lave de spillere, de gerne vil lave.

Der er brug for en meget kraftig profilering, også fordi der er så mange forskellige måder at gøre tingene på.

Jeg tror, man skal vælge og være klar over, hvad det er for nogle spidskompetencer, man vil give til de spillere, der kommer ud. Er det en traditionsbevarende, i bedste fald traditionsudviklende, spiller man vil lave? Eller er det en eklektiker, en person, som samler information fra forskellige typer af traditioner og teknikker, men bruger dem som redskaber til at komme et andet sted hen? Det er to meget forskellige spillere. Og det er to meget forskellige tilgange til det stof, man underviser i.

Hvis jeg underviser i en tradition, og jeg ønsker, at man skal være i stand til at lave en reproduktion af traditionen, er det én måde at arbejde på. Men hvis jeg ønsker bare at udkrystallisere det vigtigste redskab af denne tradition, vel vidende, at det er et redskab på linje med andre redskaber i en ikke-hierakisk orden, så er det en anden tilgang.

Det kan sammenlignes med, at man som moderne danser tager en klassisk ballettime. Er situationen, at læreren vil lave en klassisk balletdanser ud af dig, eller søger læreren at give dig det fra den klassiske ballet, som hun ved, at du som moderne danser kan bruge?

Der er altid et element af aflæring, når man er forankret i en tradition, men al udvikling sker i modsætninger. Det er en forhandling: Hvor dybt skal man gå ind for ikke bare at blive på overfladen? For risikoen ved det eklektiske kan også være, at man ikke bliver rigtig god til noget som helst.

Hvis traditionen er basis, hvis man leger med den, bygger ovenpå, så er risikoen, at det bare bliver en leg. Men selve traditionen har en chance for at blive udviklet. Der er jo også en forpligtelse til at bevare traditionen. Der skal være folk til det hele, både for at række bagud og for at undgå at en tradition stagnerer. Man skal bare vælge – for man kan måske ikke gabe over både det ene og det andet.

Du har undervist i mange forskellige sammenhænge, hvad savner du i de danske scenekunstudannelser?

Jeg synes i den grad, vi har brug for en ny medieoverskridende scenekunstudannelse, en uddannelse, som lægger vægt på udviklingen af det individuelle kunstneriske udtryk, den individuelle originalitet. Det kan godt være, at vi i stedet skal kalde det en medieoverskridende kunstuddannelse. Det er egentlig mere korrekt, men det er også nyt for mig selv at tænke på den måde.

Med "medieoverskridende" mener jeg, at der er ikke er noget hierarki mellem rum, tekst, krop, installation, lys, koncept, lyd, nye medier. Alle udtryksmidlerne er lige vigtige. Når jeg siger rum kan det være et virtuelt rum, ligeså vel som det kan være et virkeligt rum. Så de sædvanlige hierakier er opløst, og man bruger, eller man tapper af alle disse traditioner, i erkendelse af at hver tradition er et værktøj blandt andre værktøjer.

Som kunstner kan du vælge mellem den ene gang at lave en installation, næste gang en fysisk forestilling med 20 scenekunstnere. Eller nej, det skal måske være dansere denne gang. Eller cirkusartister. Man kan begå sig på flere niveauer.

Jeg har meget, meget stor respekt for det, de lavede på Nordisk Teaterskole og det, de lavede på School of Stage Arts. Jeg synes det er supervigtigt, og det er et stort tab, at vi mistede dem ...

Men – hvis man skal tænke på en ny uddannelse, så synes jeg faktisk, at man i stedet for at gå tilbage og sige: "Lad os genskabe de uddannelser som forsvandt" – så skal vi prøve at gå et skridt videre og gøre noget, som er meget mere radikalt, nemlig gradvist at begynde at opløse faggrænserne.

Der hvor jeg synes, det kunne være rigtig interessant at arbejde lige nu, er der, hvor man faktisk glemmer, at det kan kaldes scenekunst – men hvor man laver en kunstuddannelse, hvor kroppen er et element, stemmen er et element, teksten er et element. Der er masser af elementer, der vil komme fra scenekunsten, men lige så mange fra billedkunsten, fra nye medier, fra folk der skriver, fra det konceptuelle.

Der er et væld af muligheder og et væld af formater at vælge imellem. Det fantastiske vil være at have en uddannelse for undersøgelser og erfaringsopsamling, noget som faktisk kun kan gøres, når man har en uddannelse ...

Man kan måske kalde det et paradigmeskift

Der har været og er stadigvæk supermeget fokus på det individuelle og det originale. Samtidig har der været og er stadig et træk henimod at gøre op med de konventionelle ejerskaber, som vi også ser i scenekunsten: "Fuck hvem der

er the creator". Også det at kopiere er noget folk virkelig undersøger nu, både i musik og bevægelse. Jeg så en forestilling, hvor konceptet for forestillingen var, at performeren/danseren ikke måtte finde på noget som helst selv. Han måtte kun kopiere en bevægelse, som andre havde foretaget på bestemte tidspunkter i deres liv. Det var meget interessant. Hele hans koreografi var bestemt af andre menneskers bevægelser.

Der er et enormt træk henimod dekonstruktion – af bevægelse og også af det private og det formaliserede på scenen. Hvor går grænsen mellem spilleren som privatperson og spilleren som figur på scenen? Denne formelle grænse er der mange, der arbejder med. Det er en opbrudstid.

Så er der det kollektive - grupper, som principielt ikke fortæller, hvem der har lavet hvad. Kollektive, ikke-hierarkiske produktionsformer bliver aktuelle. Der ligger et træk henimod sådan noget som ejerskab og opløsning af hierarkier, open source osv. – vi kunne sige meget mere intelligent om det, hvis vi tænker os lidt om.

Hvordan vil du karakterisere din egen undervisning?

Jeg ser mig selv som vejleder, ikke som underviser: Hvad er det for nogle mennesker? Hvad kommer de med i forvejen? Hvor er de på vej hen? Det er en konstant afvejning af, hvad den individuelle scenekunstner har brug for.

Hver gang jeg møder en ny gruppe, så bliver det noget nyt - fordi det, som interesserer mig, når jeg underviser, er faktisk mere min rolle som vejleder end som traditionel top-down underviser. Det betyder, at jeg forsøger at vide så

meget som muligt om de studerende eller deltagerne på forhånd. Og når jeg så møder dem, så reviderer jeg som regel alt, hvad jeg har fået at vide på forhånd og har forberedt hjemmefra. Fordi det alligevel er noget andet, der er brug for. På den måde vil enhver undervisningssituation være forskellig og afhængig af kontekst, af hvor de pågældende studerende eller deltagere er i deres proces.

Hvis du skulle sige noget om, hvordan man skulle tilrettelægge et undervisningsflow i sådan en kunstuddannelse?

Det skulle have et stort element af PÅ HERRENS MARK – et glimrende undervisningsprincip, som man ikke må glemme. Hvis man er på Herrens Mark, så må man selv være opsøgende: Hvordan finder jeg de her informationer? Hvordan får jeg lys? Hvordan får jeg rum? Hvordan får jeg udviklet mit koncept? Jeg er nødt til at være proaktiv – der vil være mindre service, mere modstand.

Den type kunstner vi taler om her – hvad er det for et marked man uddanner til?

Alle kunstuddannelser er for mig at se djævleblændt nødt til at uddanne mennesker, som er i stand til at skabe deres egne jobs og tage vare på deres egen kunstneriske udvikling.

Fordi en uddannelse er færdig, så er man jo ikke færdig med at uddanne sig. Det er supervigtigt, at man forstår dét, og at man forstår, hvad man skal stille op med den viden. Hvordan bringer man sig selv i situationer, eller i en kontekst, hvor man kan udvikle sig?

Også selv om de ikke står på nakken af en og vil ha' en med i den ene eller den anden store produktion – fordi dét er ikke sikkert. Forvaltning af egen kunstnerisk udvikling er supervigtigt.

Det at være entreprenør er et element, der burde ligge i alle de kunstneriske uddannelser. Det tror jeg også folk er klar over. Det nytter ikke andet. Der er et marked der KAN aftage, og et marked man SELV skal skabe sig. Du skal ikke vente på det.

Nu er det selvfølgelig også enormt vigtigt at tænke internationalt. Danmark er for lille et marked til at give tilstrækkelig plads til kunstnerisk diversitet og – samtidig – jobs. Vi har brug for at komme ud, og brug for at se andet end det vi selv laver.

Er markedet fleksibelt nok?

Her kommer det aktivistiske element ind. Jeg vil gerne have nogle flere aktivistiske scenekunstnere ... Jeg fornemmer faktisk, at der er en stor åbenhed i forhold til at blive skubbet til i mange af de strukturelle systemer, vi har. Men det skub skal komme et sted fra. Få en ide – gå ud og gør det, uanset hvad forældre og myndigheder siger – gør det. Og hvis du møder nogle mure, så find ud af, hvordan du kan omgås de mure: Er det mure du skal lade stå, eller er det mure, du skal vælte?

Det er da rigtigt, at i samfund, som har et større element af sort økonomi, end vi har – tættere befolkning, mere kaos i det offentlige, dvs. hvor de altså ikke river et hus ned i samme øjeblik, det bliver tomt - der er de strukturelle

rammer meget mere fleksible, og det er meget lettere. Det samfund vi lever i er gennemkontrolleret og -tjekket i forhold til at gøre noget som helst. Man skal netop ha' lov. Man kan ikke ta' sig lov.

Det jeg siger er, at man skal prøve at ta' sig lov. Jeg er helt sikker på, at mange af de ting, som vi mener, er fastlåste rammer, de venter bare på at blive skubbet til. Jeg tror, vi skal være meget frækkere.

Når du arbejder med andre performere – hvad ser du efter?

Jeg går efter det originale, det dybt personlige udtryk. Tilstedeværelse. Jeg arbejder på at gøre tekniktraditionen usynlig i det kropssprog, du ser på scenen – det er måske en umulighed, men det er det, jeg rækker efter – at ville det umulige, for at udvide grænserne for det mulige. Jeg arbejder med dybt personlige improvisationer og masser af stenhård instruktion – på deres eget materiale. Langt over halvdelen af dem, jeg har arbejdet med, er selv "makers" – selvstændigt arbejdende kunstnere – unge nok til at synes, at det er spændende at arbejde med andre. Men de er langt nok i deres karriere til at være bevidste om, hvad de kan og hvor de er på vej hen. Kan den kvalitet understøttes i en uddannelse? – JA.

School Of Stage Arts og Nordisk Teaterskole tog på den tid, hvor de var på deres højdepunkt, præcis vare på det kunstneriske sprog, som I [US/red.] med denne udgivelse gerne vil tage vare på. Men jeg mener, at det skal ske på dagens betingelser. Der er brug for det. Der er supermeget brug for det.

Kitt Johnson

Perspektiver

Slutninger og begyndelser - hvordan ser barnet ud?

Redaktionen

I denne udgivelses indledende afsnit om terminologi og i vore bemærkninger, som indleder de enkelte afsnit, har vi i redaktionen forsøgt at redegøre for vores valg af materiale til denne samling, og for de forhold og synspunkter, der har bestemt disse valg.

Vi har nævnt og gentager her vores grundsynspunkt, nemlig at der er brug for en grunduddannelse for performancekunstnere - herefter refereret til som 'uddannelsen'. Den erfaring, som vi har fået ved at arbejde med materialet, bekræfter vores synspunkt, men tillægger det desuden vigtige nuancer, som vi i det følgende vil ride op.

Det store spørgsmål er *hvordan* - hvad skal der undervises i, hvem er de studerende og i hvilken struktur?

Efter at have været igennem de mange, meget forskellige bidrag til denne materialesamling, er det vanskeligt, for ikke at sige umuligt at konkludere entydigt på spørgsmålet *hvordan*. Det ser vi heller ikke som vores opgave. Materialet peger imidlertid på nogle delkonklusioner, som vi vil forsøge at indkredse.

At institutionalisere revolutionen

I løbet af det sidste halve århundrede er meget blevet forsøgt på scenekunstuddannelsernes område. I 1960'erne var f.eks. Statens Teaterskole 'revolutionerende' i forhold til en stor del af det daværende teaterlandskab. I 1980'erne mente Nordisk Teaterskole at være det nødvendige alternativ. Enhver ny uddannelse har set sig selv som et opgør med tidligere tider, eller som en nødvendig modsætning til det eksisterende. Vi mener, at det er på tide at gøre op med oppositionstænkningen.

Vi har fremragende scenekunstuddannelser i Danmark, men vi mangler noget.

Vi finder det derfor nødvendigt at 'institutionalisere' disse revolutioner. Det kulturministerielle udvalg går snart i gang med sit arbejde og vi mener det er vigtigt, at udvalget gør status og opsamler de erfaringer, der er gjort på det uddannelsesmæssige område. Ved at samle og beskrive de uddannelsesmæssige tiltag, der har været i Danmark i nyere tid, håber vi med denne udgivelse at kunne bidrage til at danne den platform, hvorfra beslutningerne om og springet ind i fremtiden tages.

Denne skabelse af en fælles platform er essentiel for at kunne komme videre. Uden denne forringes scenekunstmiljøets og beslutningstagernes muligheder for at anvende den indsamlede viden konstruktivt. Scenekunstmiljøet og dets uddannelser risikerer at blive ofre for historiens gang, uden være bevidst om den historiske konstruktion, man indgår i.

Begrebet

I udgangspunktet valgte vi at bruge 'performance' som begreb, og i et redaktionelt indskud (side 16) har vi forsøgt at give nogle forskellige indgange til performancebegrebet. 'Performance' er som bekendt et meget bredt begreb, som indbyder til diskussion og yderligere afklaring. Det refererer både til teater eller teatrale begivenheder. Det kan forstås som ydeevne eller fremtræden, eller det, der opføres eller fremstilles for et publikum. Vi kan tale om performative begivenheder, performativitet og Performance Art. Under begrebet performance finder vi desuden en lang række af genrer, hvoraf vi har nævnt nogle i terminologiafsnittet.

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 'performance'.

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.

Men også de nye scenekunstnergenerationer er nødt til at vide hvilken historisk konstruktion de er en del af, for at kunne anvende deres viden konstruktivt.

I terminologifsnittet er vi derfor gået et par skridt tilbage i historien og har forsøgt at trække nogle tråde - måske på en lidt utraditionel facon - fra det gamle Grækenland til i dag.

Vi ønsker på ingen måde at forkaste traditionerne, vi regner dem for nødvendige og værdifulde, kunstnerisk såvel som kulturelt. Det er dog nødvendigt at skabe bevidsthed om traditionerne og de konventioner, de indebærer. Det er ingen selvfølgelighed, at de findes, og ingen selvfølgelighed, at de forbliver.

Hvad uddannelser kan og bør kunne, er at udvikle håndværk til de aktuelle såvel som de fremtidige former. Men hvis det foreliggende 'håndværk' gøres absolut, og man kun kan få øje på de værktøjer, man allerede kender og kan bruge, så kan nye former aldrig udvikle deres fulde potentiale.

Derfor er der nu behov for at rydde bordet og se på, hvad vi har og hvad vi har brug for.

I et nyt lys

I erkendelsen af de behov, der - efter vores mening - eksisterer, og som blandt andet begrundes i indlæg her i 'Overvejelser', er der, også blandt publikum, ikke blot brug for en revitaliseringsproces for at udvikle en tidsvarende scenekunst, men også brug for at se scenekunstneren i et nyt lys.

Vi mener, at der er brug for at nedlægge det kunstigt opretholdte skel mellem de uddannelsesinstitutioner, som må forske og de, som pt ikke må. Det gavner ikke udviklingen af scenekunstudannelserne i Danmark, at de opfattes som håndværksfag. Både en kommende uddannelse, skuespilleruddannelserne og øvrige uddannelser på de statslige skoler bør udvikles og fornyes løbende, med respekt for de kunstneriske aspekter. Uddannelse *er* forskning, såvel for den studerende som for den, der har påtaget sig funktionen som lærer. Esa Kirkkopelto siger:

"The first thing to say is that the academy of performing arts is one of the privileged places of artistic research, because research in art pedagogy has its long and established tradition. Stanislavskij already did artistic research thanks to that pedagogical aspect which is implicit to all performing arts.

The second one is that it is clear that if you have a passion for developing your own art field, then pedagogics is one of the most efficient ways to do this. **If you are worried about the future of your art, then you are necessarily entering into pedagogical questions. It is so obvious that it is almost needless to say, but we need research in order to develop pedagogics.**" [redaktionens fremhævelse] (side 176)

Forskning er nødvendig både for skuespilleruddannelsen, danseuddannelsen, instruktøruddannelsen og alle de øvrige scenekunstneriske uddannelser såvel som for performanceuddannelsen. Eller som Kitt Johnson udtrykker det:

"Der hvor jeg synes, det kunne være rigtig interessant at arbejde lige nu, er der, hvor man faktisk glemmer, at det kan kaldes scenekunst - men hvor man laver en kunstuddannelse, hvor kroppen er et element, stemmen er et element, teksten er et element. Der er masser af elementer, der vil komme fra scenekunsten, men lige så mange fra billedkunsten, fra nye medier, fra folk der skriver, fra det konceptuelle.

Der er et væld af muligheder og et væld af formater at vælge imellem. Det fantastiske vil være at have en uddannelse for undersøgelser og erfaringsopsamling, noget som faktisk kun kan gøres, når man har en uddannelse...."(271)

Hvad kan vi lære af udland, cases og andre erfaringer?

I udlandet har der, som man kan se det i vore cases, i mange år været uddannelser, som har opbygget og udviklet nye forståelser af scenekunstabegrebet. Nogle har taget udgangspunkt i dansen, andre i de scenekunstneriske strømninger, som ofte betegnes som performance, og som bl.a. har rødder i de visuelle kunstarter.

I Danmark ser det ud som om man fra officielt hold har stillet sig tilfreds med, at Odin Teatret gennem en menneskealder har varetaget den primære forskning på dette scenekunstneriske område.

Den situation vi har i dag, hvor de private performanceuddannelser i Danmark

er lukkede, kan være udgangspunkt for en lang ørkenvandring, eller den kan blive indledningen til en ny positiv æra.

De nu nedlagte tiltag skal ikke gentages. Tiden er en anden i dag. De erfaringer, som er gjort på disse uddannelser, og som er gjort af herboende scenekunstnere uddannede i udlandet, skal selvfølgelig ikke kastes bort, men skal være med i den erfaringspulje, som skal danne grundlag for at skabe en uddannelse, der kan pege fremad. Kitt Johnson formulerer det således:

"Jeg har meget, meget stor respekt for det, de lavede på Nordisk Teaterskole og det, de lavede på School of Stage Arts. Jeg synes det er supervigtigt, og det er et stort tab, at vi mistede dem....

Men - hvis man skal tænke på en ny uddannelse, så synes jeg faktisk, at man i stedet for at gå tilbage og sige: "Lad os genskabe de uddannelser som forsvandt" - så skal vi prøve at gå et skridt videre og gøre noget, som er meget mere radikalt, nemlig gradvist at begynde at opløse faggrænserne." (side 271)

Dette statement rejser en række interessante spørgsmål, hvis man forudsætter, at en sådan opløsning af faggrænserne indebærer en bevidsthed om egen faglighed.

Er denne gradvise opløsning af faggrænserne et spørgsmål om at lade scenekunstnere med forskellig baggrund mødes på en overbygning, for så at skabe tværfaglige værker? Er man danser, skuespiller, scenograf og har man således allerede en grunduddannelse et andet sted fra? Eller kunne man

forestille sig at denne stillen spørgsmålstegn ved faggrænserne allerede ligger implicit i en særlig faglighed, nemlig performancekunstnerens? Vi mener ja, og ud fra de erfaringer vi har samlet, mener vi, at denne faglighed i store træk kunne beskrives således:

- 1) den bevidste afsøgning og udfordring af konventioner og genrer,
- 2) den bevidste ligestilling af udtryksmidler og den deraf følgende kollektive skabelsesproces,
- 3) den bevidste afsøgning og udfordring af grænsen mellem identitet og fremmedgørelse, mellem subjekt og objekt, mellem producent og publikum,
- 4) den bevidste afsøgning og udfordring af grænsen mellem fiktion, illusion og virkelighed, og
- 5) den bevidste afsøgning og udfordring af de givne 'sandheder' i den virkelighed, vi deler.

Uddannelsen til performancekunstner vil være en grunduddannelse i at blive kunstner, inden for det scenekunsthelt, som vi her har valgt at kalde performance. En sådan uddannelse vil beskæftige sig med et bredt performancebegreb, men vil forholde sig til de forskellige indgange til performance, som vi også har været inde på tidligere. En sådan uddannelse kræver en høj grad af teoretisk refleksion. Den studerende skal lære at forholde sig til forskellige diskurser, teoretiske, såvel som praktiske. At blive uddannet som performancekunstner *fra begyndelsen* indebærer en udfordring af den kritiske refleksion og af metodebevidsthed. Samt ikke mindst åbenheden overfor eksperimentet, evnen til at sætte spørgsmålstegn ved fundamentet.

Annette Arlander er leder af en performancekunstudannelse, som fungerer som overbygningsuddannelse. Om det teoretiske og reflektive element siger hun:

"...I think that reading, writing, researching and reflecting on theory is what art is about today, especially performance art, which is conceptual art, too. So we don't teach skills." (side 184)

Også i Giessen, som både har en grunduddannelse og en overbygning, understreger man vigtigheden af det teoretiske element. I artiklen i denne materialesamling siger Heiner Goebbels og Philipp Schulte:

"There is no doubt: Theoretical education is one crucial element of the Giessen process. The students shall read and reflect on texts and aesthetic positions not only from Aristotle, Diderot and Brecht but also from Hegel, Lacan, and Derrida – to name just six." (side 168)

At skabe en overbygningsuddannelse, hvor forskellige fagligheder mødes, kan give anledning til problemer. Om erfaringerne fra de første år, siger Annette Arlander:

"...there was a mixture, some people who had a background in applied performance, some with a background in dance and choreography, some with experience in alternative theatre, and some with a visual training or from the field of music.

But I realized that you need different courses to teach an actor to become an artist, than to teach an artist to work with performance.” (side 185)

Hun påpeger hermed nødvendigheden af, at den kunstneriske bevidsthed og selvstændighed er veludviklet, allerede når den studerende starter på overbygningen.

På Akademi for Scenekunst i Fredrikstad (NTA), som er en grunduddannelse, siger lederen af skuespilleruddannelsen, Camilla Eeg-Tverbakk, om dette:

”we cannot look to established teaching methods but rather try to develop new ones... One way to do this at NTA has been to use methods from visual arts. Especially because recent theatre and performing art practices have been influenced by the way visual artists work conceptually. Conceptualism has led to institutional critique, to the breaking of aesthetic and institutional boundaries and brought art practice into a broader dialogue with society and the political.” (side 198)

Det er væsentligt, at uddannelsen har fokus på skabende scenekunstnere med udgangspunkt i performancekunstens faglighed, og ikke fokus på skuespillere, der tager udgangspunkt i den dramatiske tekst eller den psykologiske indlevelse. Det er nødvendigt, at vi frigør fagligheden fra dette udgangspunkt, og tager konsekvensen af at man oftere og oftere ser en scenekunstner, som i sin praksis er både skabende og udøvende. Carsten Burke Kristensen skriver:

”Hvor man traditionelt har betragtet skuespilleren som udøvende kunstner, med teksten som udgangspunkt, er der for længst opstået en skabende skuespiller, både som skabende kunstner og som aktør i en sammenhæng, der ikke nødvendigvis er styret af en tekst eller et manus, men som udfolder sig som performance, fysisk teater, standup – og så videre og så videre.” (side 244)

Sammenhængen mellem og forskellen på 'teateruddannelse' og en 'performanceuddannelse', manglen på en grunduddannelse og manglen på egne uddannede lærerkræfter i landet, understreges af de tre udfordringer som Annette Arlander nævner:

”- The programme is situated in the Theatre Academy, which sometimes creates misunderstandings, since the focus is on performance art and live art, not performing arts in general. This also makes the programme more isolated from the art scene.

- There is only one school with BA level education in performance art in Finland at the moment; this is one reason why we chose to make it an international program. The students therefore have a very heterogeneous background.”

og videre:

”There are not many good teachers with special expertise in either performance art or performance studies and with good skills in English

living in Finland permanently, so we use guest teachers for short periods.” (side 192)

Forskning er nødvendig for uddannelsen af lærerkræfter, grunduddannelsen er nødvendig for at udvikle forskningen. Selv at kunne uddanne lærerkræfter og udveksle dem med andre uddannelser er det, som er med til at videreudvikle uddannelse og dermed også de scenekunstnere, den uddanner.

Vi kan konkludere, at uddannelsen skal være en bacheloruddannelse, en akademisk uddannelse med kunstnerisk praksis. En uddannelse, som uddanner kunstnere til kunstformer, de selv skal skabe og som vi endnu ikke kender. Uddannelsen vil desuden have den væsentlige funktion, at den danner basis for undersøgelser, erfaringsopsamling og udvikling, samt forskning.

Hvad kan vi lære om det at uddanne sig til kunstner

Kvaliteten af de nuværende 4-årige danske scenekunstuddannelser er høj og der skabes også eksperimenterende scenekunst og nybrud af dimittender fra de statslige skoler - ingen bør påstå noget andet, og det gør denne redaktion heller ikke.

Når dette er sagt, er det også givet, at dansk scenekunst havde været fattigere uden Nordisk Teaterskole og School of Stage Art og den lange række scenekunstnere med en uddannelsesmæssig baggrund fra udenlandske skoler, som i dag bor og arbejder i Danmark. Uanset om der kommer en dansk performancekunstuddannelse, vil der også fortsat være studerende, som vælger andre skoler i udlandet, og dette er godt - det giver nye impulser, som

dansk scenekunst altid vil have brug for.

Det har på ingen måde skadet udviklingen i dansk scenekunst, at så mange unge kunstnere er taget til udlandet for at uddanne sig. Men det har ofte været unødigt svært for den enkelte, der kommer tilbage til Danmark, at opbygge det netværk, som er en livsbetingelse indenfor den freelance-virkelighed som scenekunsten primært er i dag; det netværk, som man opbygger gennem sin uddannelse.

Dansk scenekunst har profiteret af de unge, der rejste ud, men også af de personer, for hvem det faktisk lykkedes at skabe en uddannelse af international kvalitet, på Nordisk Teaterskole såvel som på School of Stage Art.

Imidlertid er en dansk uddannelse også et sprogspørgsmål. Det er ikke bare netværket, som mangler, når man kommer hjem fra en uddannelse i udlandet - sådan som det påpeges i mange cases - det er også arbejdet med det danske sprog, som forsømmes. Selv om performancekunsten ikke primært baserer sig på tekst, så er det klart nødvendigt, at også en performancekunstner har en retorisk, sproglig, tekstbehandlingsmæssig og stemmemæssig kompetence ud fra dansk sprog.

Hvilke læringsprincipper skal en sådan kunstnerisk uddannelse bruge? Er det de studerende selv, der skal fortælle, hvad de vil lære, sådan som Martin Elung synes at mene:

”...we need to work together to start changing the schools and the theatres. We need to start developing the theatres and schools for the future. But how do we create a school for the future – when we know we

cannot predict the future. Well for one thing: We can stop pretending that we know what the students should learn. Instead, we should use all our capacity to provide the best teaching and best teachers to support the students own learning goals. We should use all our capacity to let the students develop the future performing art". (side 126)

Eller skal der være en plan? Skal skolen "undervise i et bestemt kunstnerisk udtryk", som Sverre Rødahl spørger i sit foredrag ved symposiet i Aarhus, i forbindelse med rapporten 'Veje til udvikling', som efterspørger uddannelser til "andre scenekunstneriske udtryk".

Can or should "artistic expressions" be taught in an art school?

Or is it up to the student to find his/her expression, language and form?

Is that the task of a school? Or the student during school and after school?

What we will be discussing here today is hopefully not schools limiting the students' artistic expression." (side 106)

Sverre Rødahls spørgsmål indikerer, at han ikke ser den undervisning, som sker på STS, som en, der giver et bestemt - eller flere mulige - 'kunstneriske udtryk'. Det er præcis denne opfattelse, vi udfordrer ved at sige, at der findes andre måder at være på scenen på end 'acting', og andre sceniske metoder end den psyko-fysiske metode. Der er brug for at gøre op med den opfattelse, at *skuespillerens* faglighed er hele *scenekunstens* faglighed. Når det gælder performanceuddannelsen skal hver studerende hjælpes til at erkende og

forfine sit eget 'kunstneriske udtryk' - sit eget sprog.

Der skal undervises i 'kunstneriske udtryk' på en kunsthøjskole, af historiske grunde, men også fordi den studerende - for at kunne finde sit eget udtryk, kunstneriske sprog og sin egen form - må præsenteres for de erfaringer, vi gjort os gennem tiden, og som de producerende, professionelle scenekunstnere stadig gør sig – lige nu. Den aktuelle samtids-scenekunst afspejler de diskussioner og problemer, som samtidskunsten slås med. Derfor skal der undervises i hvad begrebet 'kunstnerisk udtryk' betyder, i relation til koncept, proces og resultat - der skal orienteres om forskellige 'kunstneriske udtryk' fx i forbindelse med kunst- eller teaterhistorie. Annette Arlander påpeger situationen, der kan opstå, når en kunstscene ikke er tilstrækkeligt kontekstualiseret:

"What I think needs development is the performance art scene. It is small, it is mostly underground, and sometimes people are reinventing the wheel in the cellars. That is fine, but in order not to do the same things that were done in the 60'ies and think that you are still radical, a development is needed." (side 186)

En performanceuddannelses hovedopgave er at understøtte den enkelte studerendes proces henimod at finde et eget kunstnerisk sprog og at give plads til den studerendes egne forsøg. Uddannelsen må se det som sin opgave at respondere på den studerendes arbejder, med bevidsthed om de værdistrukturer, der opleves og reflekteres fra. Uddannelsen må også se det som sin opgave at udvikle evner og muligheder, som den studerende i første række ikke selv var opmærksom på. Centralt for dette er også, at

lærerkræfterne er engagerede i scenekunstens aktuelle problemer, gerne gennem deres eget kunstneriske virke.

Dette forekommer os at være noget af det vigtigste, som vi kan udlede af de erfaringer, som befinder sig i denne materialesamling.

Hvad kan vi lære om de givne omstændigheder

De givne omstændigheder indebærer en Bologna-model, som skal gennemføres inden for de næste år. I afsnittet om Bologna-modellen har vi stillet nogle spørgsmål, som vil kunne indgå i den forestående diskussion, om hvordan modellen skal implementeres på de kunstneriske uddannelser. Vores overvejelser om en ny uddannelse er derfor sket i forhold til de værdisæt af fx. aftagerpaneler og akkrediteringer, som er fremtidige krav til alle uddannelser.

At gennemføre en kunstnerisk uddannelse i dag kræver ikke kun talent og visse kunstneriske og håndværksmæssige, tekniske færdigheder. Det kræver også en bevidsthed om, hvad det er for strukturelle systemer, man er en del af (institutionelle, økonomiske, politiske, historiske, teoretiske og praktiske).

Det vil derfor være væsentligt, at uddannelsen også beskæftiger sig med entreprenørskab og formidling, og bevidst og konkret inddrager perspektiver på de studerendes mulige fremtid undervejs. Herunder hvordan støttesystemet hænger sammen, hvordan de kulturpolitiske prioriteringer former kulturlandskabet og hvilke muligheder og begrænsninger dette fører med sig, ligesåvel som indblik i beslægtede arbejdssammenhænge og alternative finansieringsmuligheder. Med andre ord, at uddannelserne generelt satser stærkt på, at de enkelte scenekunstnere - det være sig skuespillere,

scenografer, lysdesignere, performancekunstnere, etc. - kan skabe sig deres egne jobs efter endt uddannelse. Der er flere bidragsydere i denne materialesamling, der er inde på dette aspekt.

I sammenfatningen af Sheila de Vals master thesis peges der - med henvisning til Simone Fortin i "The knowledge base for competent dance teaching"(1993) - på tre vidensområder, nemlig

*"..viden om krops- og bevægelsesvokabular, viden om den kreative proces og viden om kunst og dansemiljøet.. der er en korrelation mellem de ovennævnte tre træningsområder og performance, koreografi og akademiske studier - og Fortin understreger nødvendigheden af, at danselæreren er lige kyndig på alle tre områder. I forlængelse af dette foreslår de Val, at *alle* dansekunstnere burde have mulighed for at opnå denne kyndighed, hvis de skal kunne have en karriere i dans som spænder over det meste af deres arbejdsliv. Dette synspunkt stemmer overens med den entreprenørielle ånd, som tilstræbes og som er nødvendig." (side 262)*

Denne kyndighed vil give dimittenterne bedre muligheder for at forholde sig til mulig arbejdsløshed, og give dem de bedste muligheder for at deltage i debatter og desuden få medindflydelse på den strukturelle organisering af deres egen branche, dens lovgrundlag og dens støttemuligheder.

En øget bevidsthed om de strukturer, man er en del af, kan kun højne det faglige niveau, omend i en indirekte bevægelse. At kunst i samfundet ikke

bør anskues ud fra mere merkantile nytteværdier og at faglighed i alle dets aspekter bør tages alvorligt, turde være givet.

I et høringsvar til Kulturministeriet om akkreditering skriver f.eks. Dansk Komponistforening (DKF), at det skal,

[...] bemærkes, at spørgsmålene om "samfundsmæssig relevans" og ikke mindst "efterspørgsel", er vanskeligt håndterbare størrelser i forhold til kunstneriske uddannelser... "Samfundsmæssig relevans" må i relation til skabende kunstnerisk virksomhed sidestilles med grundforskning. **Og ligesom det er grundforskeren, der qua sin forskning skaber en endnu ikke eksisterende 'efterspørgsel', kan den skabende kunstner siges at skabe den gennem sit oeuvre. Efterspørgsel i betydningen efterspurgt af et arbejdsmarked er således en for snæver forståelsesramme i denne sammenhæng.**" [redaktionens fremhævelse] (side 214)

Vi kan kun erklære os enige.

Scenekunstens produktionsmåder og organisationstrukturer

I udviklingen af en tidssvarende scenekunst drejer det sig måske allermost om at ændre bevidstheden om, hvad scenekunst er og kan være. En sådan konstant spørgende og grænse- og definitionsafsøgende tilgang er uddannelsesinstitutionens ypperste funktion i et samfund under konstant forandring. Uddannelsesinstitutionen danner fundamentet og skal undervise

de studerende i at stille spørgsmålstegn ved fundamentet selv.

En anskuelse, der går igen i nogle af vore cases og i en del af indlæggene er den, at den mindste betydningsbærende enhed i scenekunsten ikke er den uddannede skuespiller eller performer, men de relationer, som kunstneren søger at opbygge.

Derfor er det måske snarere rummet eller tiden: Den rumlige, tidslige kontekst, som publikum, deltagerne, deltager-performerne, aktørerne - eller hvad de nu måtte kaldes i den enkelte situation - indsættes i, og som styres af den ofte implicite aftale, der laves mellem den eller dem, der initierer aktionen og dem, der modtager og indgår i handlingen - hvad enten de så modtager mere eller mindre passivt i plyssædet, eller er direkte aktive.

Bentleys traditionsrige definition - den måske eneste, der faktisk holder - 'A spiller B, mens C ser på', kan udfoldes til mange variationer over dette tema. A og C forbliver tilsyneladende, hvad de er, men hvem, hvad og hvordan 'B' fremtræder, er et åbent spørgsmål. Når f.eks. størrelsen 'C' udvides og undersøges intenst i disse år eller størrelsen 'A' gemmer sig i et nyt medie, så udfordres ligningen, og dermed oplevelsen og forståelsen af scenekunsten.

Det er sådan set ikke noget nyt i disse undersøgelser, men mange af disse eksperimenter tilskrives den performancekunstneriske tradition, der udspringer af de visuelle kunstarter.

Selvom det relationelle har været undersøgt i flere årtier, er det måske alligevel det mest centrale i samtidens kunstneriske udtryk: En konstant tilstedeværende

mulighed - eller risiko - for en meget konsekvent udfordring eller løbende forandring af relationen mellem dem, der har skabt, og dem der skal opleve/deltage, herunder en konstant mulighed for skifte position fra subjekt til objekt og vice versa.

I denne kontekst er der måske ikke altid brug for den specifikke faglighed, der benævnes skuespilleren. Ej heller altid den - kunne man nu fristes til at kalde det - 'traditionelle, fysisk uddannede performer', sådan som vi kender hende fra fx Nordisk Teaterskole og School of Stage Art. Idealer som f.eks. den perfektionerede krop eller det absolutte sceniske nærvær, er ikke nødvendigvis anvendelige i denne sammenhæng. Disse udtrykselementer, som også er et udtryk for en forhandling af kunstens forhold til det hverdagslige og omvendt, er dele af et vokabularium, som scenekunsten råder over og kan sætte sammen på både kendte og usete måder. Scenekunsten kan skabe en uendelighed af nye sprog, og det bindemiddel, der holder det sammen som et sprog, er arbejdet med at fortolke og opleve de stadig skiftende relationer – for publikums vedkommende og for performancekunstnernes vedkommende. Navigationen i og aflæsningen af disse skiftende og omskiftelige 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 det 'nye'.

Rammer og aftaler

Vi vil her vove den påstand, at det ikke er ligegyldigt, hvilke rammer - fysisk, såvel som historiske og mentale – der skal forløse de aktuelle og fremtidige scenekunstformer. Alle konstruktioner er baseret på bestemte værdier. Forskellige måder at producere på og måder at organisere sig på i forbindelse med kunstproduktion – uanset om det er cross-over, teater, dans, ny-cirkus eller performancekunst – hænger sammen med visionen, dvs. den idé, der skal realiseres. Man skaber de rammer, der kan muliggøre en realisering. Institutioner er også skabt og konstrueret til at skulle muliggøre og danne ramme om realiseringen af bestemte visioner.

Det man vil og skal, kræver, at man *gør* – på en bestemt måde! Idéen er afgørende for det, man skal lære. Visionen bestemmer hvordan man går til opgaven. Når der tales om håndværk og 'skills' på dagens betingelser, skal det huskes, at et håndværk som regel er blevet udviklet til et bestemt formål. Hen ad vejen finder man ud af, at det også kan bruges til andre ting, eller bruges på andre måder - og der bygger man netop på sine erfaringer.

Men man må skelne mellem konventioner og reelle erfaringer. At kende konventionerne kræver en historisk bevidsthed i forhold til sin egen kunstart – ikke kun værkerne i sig selv, men også de kontekster, som de indgår i. Det kræver en særlig måde at tænke på, som indebærer et kritisk blik og en refleksiv modus, der hele tiden stiller spørgsmålstegn ved, hvordan og i hvilken sammenhæng man gør, det man gør.

Uddannelsen skal stimulere til refleksion, og gøre det muligt for den studerende

at definere sine læringsbehov. Det er ikke det samme som at sige, at den studerende er alene om det, og alene har ansvaret for sin egen læring. En kunstnerisk uddannelse skal have meget vide rammer, men at tage ansvar for egen læring hører i princippet til i de professionelles sfære. En uddannelse skal *lære* den studerende at tage ansvar for egen læring.

En ny scenekunstuddannelse vil behøve et klart formuleret værdigrundlag og en klar vision for på hvilken måde, skolen vil bidrage til udviklingen af den scenekunst, der skal uddannes til. Der skal være gennemsigtighed i forhold til hvilke metoder, der anvendes i undervisningen og hvorfor. Finske Mikko Bredenberg beskriver, hvordan han først senere opdagede hvilket verdenssyn han var uddannet i:

The only lessons that I could call 'theoretical' in my education as an actor were concerning theatre history. By theoretical studies I also mean that in actor's training (during that time) **my teachers actually didn't describe quite clearly in which tradition in the field of Western theatre they placed themselves.**" [redaktionens fremhævelse] (side 191)

En ny scenekunstuddannelse bør efter vores opfattelse gøre det klart, at enhver metode er udviklet til et bestemt formål og ikke er universel. Den uddannelse vi forestiller os, vil ikke begrænse de studerendes kunstneriske udtryk. Den vil tværtimod åbne for nye udtryk.

Slutninger eller en ny begyndelse?

Som skrevet ovenfor er det umuligt at konkludere noget entydigt - hvilket heller aldrig har været hensigten med denne udgivelse. Men vi håber, at vi har givet mulighed for at man fra en række forskellige perspektiver kan gøre sig grundige overvejelser.

Det er ikke nemt at standse en, der aspirer til scenekunstner. Det kan vi se ud af de cases, som denne materialesamling præsenterer. Det er heller ikke nemt at standse scenekunsten som sådan. Også den erfaring kan måske spores tilbage til det gamle Grækenland.

Det performative samfund af i dag er et samfund, som er ved at blive sig sin performativitet bevidst. Vi kan endnu mindre i dag end tidligere undvære specialisten i kunsten at lyve, mens man taler sandhed, og at tale sandhed, mens man lyver.

En uddannelse som arbejder med performance som kunst vil sætte vores opfattelse af virkeligheden under debat. Det er en nødvendig debat.

En ny uddannelse indenfor performancekunst i Danmark skal ikke erstatte uddannelsen af skuespillere. Den skal sikre, at vi i Danmark uddanner råstof, der kan være med til at sikre udviklingen af scenekunsten i bred forstand.

Redaktionen

Råskitse til plan for en ny uddannelse

Redaktionen

Det følgende er et råt udkast til hovedpunkterne i en uddannelsesplan for en ny performanceuddannelse i Danmark.

Den er med vilje kortfattet og uden stor detaljeringsgrad, fordi vi gerne vil indbyde til en fortsat debat - parallelt med at det kulturministerielle udvalg arbejder - om hvordan en konkret plan for uddannelsen kunne se ud.

Selv om redaktionsgruppen tilsammen repræsenterer konkrete erfaringer med udformning af undervisningstilbud og -forløb, er det et bevidst valg, at vi i disse rammer holder os på et løst skitse-mæssigt plan.

Det skal ses som en invitation til ris, ros og yderligere dialog.

Til dette formål vil vi også inddrage en del af den blog, der oprettes i forbindelse med udgivelsen af Overvejelser.

Vores holdning er, at det er en grunduddannelse, der er brug for, parallelt med flere mulige spændende videreuddannelser.

Men vi er bevidste om, at de aktuelle, konkrete tilbud mere ser ud som forskellige videreuddannelses- og overbygningstilbud.

De, der måtte ønske at indgå i en fortløbende open-source baseret dialog om behov og muligheder for en ny uddannelse og dens struktur/er, kan kontakte redaktionen på nyuddannelse@scenekunstnere.dk og vil dernæst modtage vores mere udførlige uddannelsesplan.

Vi ser frem til at høre fra jer,

Redaktionen ved Jette Lund, Anette Asp Christensen, Christine Fentz

Skitse til undervisningsplan

Uddannelsen har til formål at uddanne scenekunstnere, som er selvstændigt skabende, og som er i stand til at indgå kreativt og aktivt i fælles skabende projekter, og som har et højt reflektorisk og analytisk niveau.

Uddannelsen er en grunduddannelse til bachelorniveau. Udover at give kompetence som "performancekunstner" giver den mulighed for videreuddannelse til kandidatniveau, og derfra mulighed for at søge en phd. Uddannelsen er dansksproget, idet gæstelærere dog kan tale et af hovedsprogene.

Formelle krav og adgangsprøve:

Adgangskriterier er, at den studerende er dansktalende, har visse praktiske erfaringer med skabende kunstnerisk virksomhed, og har bestået hvad der svarer til en adgangsgivende eksamen på HF/studentereksamensniveau med mindst et hovedsprog. Der stilles i udgangspunktet ingen specifikke krav til fysik, udseende eller stemme.

De studerende optages på baggrund af en adgangsprøve, som falder i tre dele.

Ved adgangsprøverne viser den studerende praktiske eksempler på sin fysiske og intellektuelle omgang med poetisk, musikalsk og dramatisk stof samt billedkunstnerisk materiale (alternativt lydkunst el. andet sansbaseret kunstnerisk udtryk). Derudover undersøges den studerendes lyst til og evner for refleksiv praksis og samarbejde i en kollektiv proces.

Målsætning

Målet er for det første at give den studerende mulighed for at udvikle sine egne personlige udtrykspotentialer, for det andet at få et bredt kendskab til kunstnerisk omgang med materialer og processer.

Den studerende skal kende og kunne bruge sine egne muligheder, og skal være i stand til at forstå og respektere andre fagligheder end sine egne.

Alle studerende tildeles en mentor blandt skolens faste lærerkræfter.

Undervisningen

Undervisningen omfatter fysisk træning, stemmetræning, sang, konceptarbejde, refleksive og forskningsrettede metoder, samt håndværksmæssig omgang med forskellige kunstneriske materialer, herunder tekster og egen krop, men også med andre kunstarter, fx. billedkunst, lydkunst mv efter den studerendes behov. De studerende får desuden kendskab til administration, formidling og ledelse.

I alle disse færdigheds/udviklingsfag arbejdes der med faste lærerkræfter.

De teoretiske studier omfatter kunsthistorie, teaterhistorie, performancehistorie og -teori, kommunikationsteori, filosofi, dramaturgi mv i samarbejde med universiteterne. De teoretiske fag sættes i relation til den scenekunstneriske kontekst. Der afleveres en skriftlig teoretisk opgave med mulighed for praksis-elementer. Opgaven modsvarer et bachelorniveau og vurderes efter universitetets normer for kunstnerisk forskning og med extern censor.

Der er årligt mindst to scenestudier eller andre procesorienterede opgaver, hvortil der indkaldes forskellige skabende kunstnere som gæstelærere, og hvor de studerende præsenteres for forskellige metodiske tilgange og processtyper. Derudover er der årligt to frie opgaver, hvor de studerende hver for sig eller i samarbejde med andre studerende konceptudvikler og fremfører et scenekunstnerisk værk (varighed 15-20 minutter).

Alle værker vurderes af skolens lærerkollegium og de på skolen værende gæstelærere. Efter 1. studieår vises alle værker offentligt.

Vurderings- og responsprocessen struktureres efter de mest hensigtsmæssige regelsæt, således at både udfordrende og konstruktive meldinger balanceres i den rette atmosfære, og den studerende i processen tilegner sig produktive værktøjer til at møde og bruge kritik.

Bacheloruddannelsen afsluttes med en selvstændig selvvalgt scenekunstnerisk opgave med selvvalgt lærer som coach, samt en kollektiv scenekunstnerisk opgave, som i princippet omfatter hele den pågældende årgang.

Redaktionen

Anette Asp Christensen er performancekunstner og koreograf. Hun har en autodidakt baggrund indenfor ny og moderne dans og fysisk teater og var fra 2002 til 2010 kunstnerisk leder af det Århusbaserede danse- og teaterkompagni Out of Joint produktion. I det regi har hun iscenesat flere forestillinger. Hun har medvirket som danser og performer i adskillige produktioner, bl.a. i Club Fisk's danseforestilling "Forestillinger", som siden 2006 har turneret i Danmark, Rusland, Brasilien, samt en lang række lande i Europa. Anette Asp Christensen har desuden en bachelor-grad i Kunsthistorie med tilvalg i Kulturformidling og Fænomenologi og kognitive videnskaber (Københavns Universitet, 2009). Hun er p.t. kandidatstuderende ved Teater og Performance Studier ved Københavns Universitet.

Anette Asp Christensen har siddet i bestyrelsen for Uafhængige Scenekunstnere 2006–2010, samt været i redaktionsgruppen for US' første udgivelse "Rå Hvidbog". Hun sidder siden 2010 i bestyrelsen for Dansk ITI (International Theatre Institute) som US' repræsentant og har desuden bestyrelsesposter i Danseværket, projektgruppen Roderummet m.fl.

Christine Fentz er dramaturg (cand.phil fra Aarhus Universitet, 2000), iscenesætter (medlem af FDS) og kunstnerisk leder af Secret Hotel, som siden 1999 har produceret dels tværkunstneriske forestillinger i og udenfor teatrets rum, dels mange andre typer værker. Secret Hotel har gæstet Sverige, Norge, Finland, Holland, Tyskland, Belgien, Ungarn, Kina, Irland, Island og Rusland. Christine Fentz' fokus er deltagerbaserede og tilskuerinddragende værker.

Christine Fentz var medstifter af og ordførende for Uafhængige Scenekunstnere 2005-2009, og i redaktionsgruppen for US' første udgivelse "Rå Hvidbog". Hun sidder i Kunstfondens Repræsentantskab 2010-2013 (for Sceneinstruktørerne og De Frie Koreografer, samt Scenograferne). Hun bestrider desuden bestyrelsesposter for Danseværket og Sceneagenturet, m.fl. Christine arbejder med practice-based research bl.a. indenfor Nordic Summer University, hvor hun har et bidrag i en antologi fra 2010. Hun har desuden været huskunstner på en række gymnasier i Danmark.

Jette Lund er dramaturg (cand.phil fra Københavns Universitet 1995) Har virket som instruktør, dramaturg og dramaturgisk konsulent ved adskillige produktioner i Danmark, Norge og Tyskland. Medskaber af konceptet for undervisningen og underviser ved "Dukkemagergrunduddannelsen" i Hanstholm 1996-2000, og redaktør ved rapporten om uddannelsen "Dukkemagergrunduddannelsen ved Erhvervsforskolen i Hanstholm, det første år, fra efteråret 1996 til foråret 1998", samt "Uddannelsen på School of Stage Arts, en beskrivelse", begge fra 1999.

Jette Lunds fokus er dukketeatret og performancekunsten, herunder brugen af nye medier, hvor hun var medskribent og redaktør på PRAM.nets udgivelse: "Journey to Abady", 2009.

Jette Lund er oprindelig arkitekt og har arbejdet som sådan med administrative opgaver i mere end 20 år, før hun besluttede sig for sin nye uddannelse.

Hun er medstifter af og sekretær for Uafhængige Scenekunstnere siden 2005 og i redaktionsgruppen for US' første udgivelse "Rå Hvidbog". Hendes universitets-speciale og andre artikler bliver flittigt besøgt på hjemmesiden jettelund.dk og hun har et bidrag i Nordic Summer University's antologi om practice based research fra 2010.

Almen orientering:

Akkrediteringsinstitutionen ace Denmark www.acedenmark.dk

Danmarks Evalueringsinstitut www.eva.dk

Forsknings- og innovationsstyrelsen www.fi.dk

Kulturministeriet www.kum.dk

Styrelsen for International Uddannelse www.iu.dk

Uddannelses Guiden www.ug.dk

Historie:

Dansk Teater i 60erne og 70erne, Teatervidenskabelige Studier VIII, 1983, Borgens forlag.

En artikelsamling, redigeret af Stig Jarl Jensen, Kela Kvam og Ulla Strømberg.

Heri:

Kela Kvam: Kort rids over teateruddannelserne i Danmark

Christian Clausen: Statens Teaterskole sommeren 1969, et afsluttet eksperiment ?

Statens Teaterskole 25 år, redaktion Nina Davidsen og Olaf Harsløf, Statens Teaterskole 1993

Statens Teaterskole: Problemer og mulige løsninger, rapport fra Nikolaj Cederholm, Mai Buch og Lennart Ricard (udateret, 1999?)

Lovgrundlag:

nuværende teaterlov www.retsinformation.dk

lov om uddannelserne under Kulturministeriet www.retsinformation.dk

Betænkninger og ministerielle rapporter:

Betænkning og oprettelsen af et teaterakademi, nr. 402, København 1965

www.statensnet.dk/betaenkninger/vis.cgi?nummer=0402-1965

En kulturpolitisk redegørelse, betænkning nr. 517, 1969:

www.statensnet.dk/betaenkninger/vis.cgi?nummer=0517-1969

heri side 61-64.

Betænkning om teateruddannelserne i Danmark, afgivet af det af ministeren for kulturelle anliggender i februar 1976 nedsatte arbejdsudvalg vedrørende teateruddannelserne, nr. 849, København 1978 (Ilfeldt-udvalget) www.statensnet.dk/betaenkninger/vis.cgi?nummer=0849-1978

Teaterloven, betænkning afgivet af udvalget vedrørende revision af teaterloven, nr. 1132, København 1988 www.statensnet.dk

Betænkning om teaterstøtte i Danmark, afgivet af Teaterudvalget nr. 1373, 1999 www.kum.dk

Faktuel redegørelse 2005-2008

"Veje til Udvikling", rapport fra det af Kulturmin. nedsatte teaterudvalg, 2009,

Høringsnotat 28. september 2010

Høring over Teaterudvalgets rapport - "Veje til Udvikling" www.borger.dk/Lovgivning/Hoeringsportalen/Sider/Fakta.aspx?hpid=2146001581

Andre rapporter

Spot på Danmarks skjulte teaterskat, en redegørelse om professionel dansk scenekunst for børn og unge, 2008

"Den selvbestaltede" teaterlovskommission 2008

Spændvidder, om kunst og kunstpolitik, Jørn Langsted(red.) 2010

Fra det frie scenekunsthelt:

Rå Hvidbog, en materialesamling vedrørende den frie scenekunst i Danmark, 2010
www.scenekunstnere.dk

Rapporter fra AFUK

(rapporterne har tidligere været tilgængelige på AFUK's hjemmeside:
www.afuk.dk)

Potentiale og udfordringer i dansk ny cirkus, en rapport om de cirkus og artistbaserede discipliner og kunstformer. Udarbejdet af Lone Nyhuus november 2009.

Ny Cirkus Ny Kunst
et seminar om Ny Cirkus som scenekunst med stort potentiale
maj 2008

Dansk Nycirkus siden 91 (1991-2007)

Rapporter om nedlagte uddannelser

Undervisningen ved School of Stage Arts, en beskrivelse, 1999, ikke udgivet, se www.jettelund.dk/dokumenter/cantabile.PDF

Rapport om uddannelsen af den 1. årgang på Dukkemagergrunduddannelsen ved Erhvervsforskolen i Hanstholm, efteråret 1996 til foråret 1998. ikke udgivet, se www.jettelund.dk/dokumenter/THY.pdf

Udgivelser fra Statens Teaterskole

www.teaterskolen.dk/index.php?id=14

www.teaterskolen.dk/fileadmin/publikationer/andre_metoder.pdf

Miriam Frandsen: Andre Metoder, 2004
Analyse af det teoretiske fundament og arbejdsformerne på de tre kurser "Komposition i rum", "Rum, Krop, Tid" og "Fællesfundamentet: krop, stemme, rum"

Om forskning.

Rapporten "Forskningstrategi for Kulturministeriets område"
www.kum.dk/servicemenu/publikationer/2009/forskningsstrategi-for-kulturministeriet/

Kulturministeriets opfølgning på rapporten

www.kum.dk/Kulturpolitik/Forskning/Forskningsstrategi/Opfolgnig-pa-forskningsstrategi/

Borgdorff, Henk (2006) *The debate on research in the arts. Amsterdam School of the Arts.* (published by Senseous Research, Bergen)

Borgdorff, Henk: (2004) "The Conflict of the Faculties. On Theory. Practice and Research in Professional Arts Academies." In *The Reflexive Zone*, Utrecht, HKU (2004).
Borgdorff, Henk:(2008) *Artistic research and Academia: An uneasy relationship*, in Årsbok Konstnärlig FoU, Sweden.

Links til institutioner og projekter med tilgang til forskning

www.laboratoriet.org
www.forsogsstationen.dk

Om entreprenørskab

Forsknings- og innovationsstyrelsen, Målsætninger for uddannelserne for 2015
www.fi.dk/filer/publikationer/2010/Strategi_for_uddannelse_i_entrepreneorskab/html/kap04.htm

Ralph Brown 2004 Performing_Arts_Entrepreneurship_Brown.pdf
www.palatine.ac.uk/scpublications/palatine_publication/

Ministeriet for Videnskab, Teknologi og Udvikling Økonomi- og Erhvervsministeriet, Undervisningsministeriet, Kulturministeriet
Strategi for uddannelse i Entreprenørskab 2009
www.fi.dk/publikationer/2010/strategi-for-uddannelse-i-entreprenoerskab/

Om Bologna modellen

www.da.wikipedia.org/wiki/Bolognaprocessen

ects-systemet:

www.ug.dk/uddannelser/artikleromuddannelser/ects_pointsystemet.aspx

7-trins-skalaen:

www.uvm.dk/Uddannelse/Tvaergaaende%20omraader/Temaer/7-trins-skalaen/Baggrund.aspx

den danske kvalifikationsramme:

www.uvm.dk/Uddannelse/Tvaergaaende%20omraader/Temaer/Den%20danske%20kvalifikationsramme.aspx

Om kvalifikationsrammer

www.kum.dk/Kulturpolitik/Uddannelser/Kvalifikationsramme/

Om akkreditering

www.acedenmark.dk/index.php?id=97
www.acedenmark.dk/fileadmin/user_upload/dokumenter/Akkreditering_dokumenter/Rammevejledning_dec2009.pdf

www.eva.dk/projekter/akkreditering-af-kulturministeriets-uddannelser

www.eva.dk/projekter/akkreditering-af-kulturministeriets-uddannelser/vejledning-til-akkreditering

Høringssvar vedrørende Kulturministeriets udkast til bekendtgørelse om akkreditering af videregående uddannelser
www.dansk-kunstnerraad.dk/ekstra/dkf.pdf
www.dansk-kunstnerraad.dk/

Om aftagerpaneler

Bekendtgørelse om aftagerpaneler ved Kulturministeriets videregående uddannelsesinstitutioner
www.retsinformation.dk/forms/r0710.aspx?id=128926

Om performancebegrebet:

www.en.wiktionary.org/wiki/performance#Etymology

www.en.wikipedia.org/wiki/Performance_art

www.en.wikipedia.org/wiki/Performative_turn#Origins

Om Live Art, Performance Art, Body Art, Time-based Art

www.joshuasofaer.com/texts/exhibit_wila.html

www.thisisliveart.co.uk

Litteraturlister til artikler i materialesamlingen:

Jette Lund: En (anden) slags teater, uddannelser i samspil og modspil

Litteratur:

- Fischer-Lichte, Erika (2004) *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Jurkowski, H (1988) *Aspects of Puppet Theatre*, London: Puppet Centre Trust.
- Kavrakova-Lorenz, Konstanza (1989) "Das Puppenspiel als synergetischer Kunstform" i Manfred Wegener (ed.) *Die Spiele der Puppe*, Köln: Prometh Verlag.
- Knoedgen, Werner (1990) *Das unmögliche Theater*, Stuttgart: Urachhaus-Verlag.
- Lehmann, Hans Thies (2006) *Postdramatic Theatre*, London and New York: Routledge.
- Lund, Jette (1995) *Die fiktive Wirklichkeit – und die wirkliche Fiktion, Elemente zur Theorie des Puppentheaters*, Speciale ved Københavns Universitet
- Manovich, Lev (2001) *The Language of the new Media*, Cambridge: MIT Press.
- Parekh-Gaihede, Rose (2010) *Activating Knowledge* i Carsten Friberg, Rose Parekh-Gaihede with Bruce Barton (eds) *At the Intersection between Art and Research*, Aarhus, NSUPress

- Tillis, Steve (1992) *Towards an Aesthetic of the Puppet*, New York: Greenwood Press.
- Tiusainen, Larissa (2010) *Being Present*, i Carsten Friberg, Rose Parekh-Gaihede with Bruce Barton (eds) *At the Intersection between Art and Research*, Aarhus, NSUPress
- Jette Lund (2010) *Another Kind of Theatre* i Carsten Friberg, Rose Parekh-Gaihede with Bruce Barton (eds) *At the Intersection between Art and Research*, Aarhus, NSUPress
- Winnicott, D.W. (1971) *Playing and Reality*, London: Tavistock Publications.
- Engelsted, Niels (1984) *Springet fra dyr til menneske*, København: Dansk psykologisk Forlag.

Another Kind of Theatre, Contemporary Performing Arts Between the Exhibition and the Stage - and the Question of Education.

artikel i antologien:

Carsten Friberg & Rose Parekh-Gaihede, with Bruce Barton: *At the Intersection Between Art and Research, Practice based Research in the Performing Arts*, NSU press 2010. Distributed by Århus University Press www.unipress.dk.

Sheila de Val: Forberedelse til en dansers arbejdsliv, Litteratur

- Brown, R.: (2004) *Performing Arts Entrepreneurship*, PACE Project, Palatine Publications, www.lancs.ac.uk/palatine/pace
- Fortin, S.: (1993) The knowledge base for competent dance teaching. *Physical Education, Recreation and Dance*. Nov-Dec. 1993
- Gardner, H.: (2006) *Four Minds for the Future*, Harvard Business School Publishing, Boston, Mass, USA
- Gibb, A.: (1998) *Educating Tomorrow's Entrepreneurs*, *Economic Reform Today* No. 4 1998
- Rouhianinen, Leena: (2003) *Living Transformative Lives, Finnish Freelance Dance Artists Brought into Dialogue with Merleau-Ponty's Phenomenology*, Acta Scenica, Theatre Academy, Department of Dance and Theatre Pedagogy, Helsinki, Finland.

Sheila de Val, An enquiry into the preparation of dance students, at the Danish National School of Contemporary Dance, for the dancers' world of work, University of Exeter, 2009

Teak, Helsinki, Finland

degree requirements and courses

www.teak.fi/Studies/Degrees_&_Study_Programmes/laps

introduction to Essays on Live Art and Performance Art

www.teak.fi/general/Uploads_files/episodi2.pdf

Annette Arlander, Doktorarbejde:

Theatre Academy 1999; topic: Performance as Space.

www.teak.fi/Julkaisut/Myytavat_julkaisut/ActaScenica/Esitys_tilana

Annette Arlander, aktuelt projekt:

www.aa-katajankanssa.blogspot.com/

Annette Arlander, ældre arbejder:

www.harakka.fi/arlander/index.shtml

Kunstakademiet, studieordninger:

www.kunstakademiet.dk/more.php?id=271_0_2_0_M23

Ingemar Lindh: Stenar att gå på, Institut för Scenkonst
2003

Eugenio Barba: De flydende Øer, Odin Teatret 1989

Andet:

link til tegneserie/Ken Robinson

www.youtube.com/watch?v=zDZFcDGpL4U&feature=player_embedded#!

ISBN 978-87-993706-5-8