

Editorial

IDEA Becomes Reality

In July this year, in Ottawa, Canada, a notion became a fact, as the grand idea of a grand IDEA became a reality. In the Council and Executive meetings that many of the delegates to the 5th IDEA World Congress of Drama/Theatre and Education were not even aware were happening, IDEA grew up and came of age. The Council stopped talking about a just, inclusive and democratic organisation, and started enacting it. Like all turning points, this did not just happen fortuitously, and the very contention and contestation which have attended IDEA's whole history — and especially the Council meetings — have played their part in forging a strong international organisation. IDEA can now genuinely and deservedly uphold its UNESCO recognition as the peak body in drama education. At last IDEA has a stable and representative policy-making Council, a settled administration, an emerging structure to generate and support projects all over the world, a publication arm, a high-profile voice for advocacy — and, of course, the ongoing history of truly exciting world congresses, each a unique meeting of the world's theatre/drama educators, now looking forward to its first experience in continental Asia.

Names can be a clue to substance, and IDEA's acronym is an English-ism generously accepted by the Francophones and Hispanophones that make up IDEA's preferred official languages). 'IDEA' is snappier and more vivid than the rather lumpy and clumsy collection of words it embodies: 'International Drama/Theatre and Education Association'. For those unaware of IDEA's history, this signals clearly one of the major sources of contention: the very labelling of what we do. Some of the founder-members, mainly from the United Kingdom, drew a clear distinction between 'drama' and 'theatre', and insisted on 'drama' as the fundamental word — which, in the early 1990s, was a red rag to those who rallied round the word 'theatre'. This distinction was quite incomprehensible to the French and Spanish, for whom the word *théâtre/teatro* covers all relevant activity, and drama means something entirely different and largely irrelevant. It was incomprehensible, too, to those of us round the world who use both words for what we do in connection with education. The semantic and ersatz-ideological battle over terminology has fortunately been more or less settled in the Anglophone world, but the association's title remains.

Significantly for the movement — and especially for this journal — within the twelve years of IDEA's existence, another phrase has been coined and gained currency worldwide. It is one which encompasses what we do and more besides: 'applied theatre' — the use of theatre for non-traditional purposes and applied in non-conventional contexts ... and that includes all the drama and/or theatre work described in the papers in this edition of our joint journal of 'drama/theatre and education and applied theatre research'.

Though these papers span applied theatre work with people of all ages, children and young people are for most of us at the heart of what we do, so this edition starts with a search for the empowerment of children with a real voice. Even in festivals dedicated to theatre for young people, the voices of adults tend to dominate. This can even be true when the festival organisers are aware of this and trying to counter it, as Nora Roozmond and Karola Wenzel, with their team of apprentice researchers, found. Their account of the research itself, and of what the researchers identified, together form a fascinating mapping exercise of the vagaries of enfranchisement and repression, and a vivid illumination into how, even with the best of intentions, adults can gag children.

Given the extravagant claims that have sometimes been made for Theatre for Development and theatre-in-education, researching their real impact is always welcome and timely, and Ian Gaskell and Robin Taylor's very astute research into the audience responses to Vanuatu's celebrated Wan Smolbag

educational theatre company valuably illuminates what audiences actually make of what they are seeing. It also gives a vivid picture of the work of this long-established and successful company. For new researchers, it shows how effective those too-rarely used statistical instruments can be in identifying quite complex factors.

The next three papers show the range of what we do, and look coolly, analytically and philosophically at three widely differing manifestations. The first two are in French, and counterpoint each other neatly. Francine Chaîné provides a very useful introduction to performance art: first, she sets it in its historical perspective in the European art movements of the twentieth century; then she neatly identifies some of the differences between performance art and dramatic theatre. Michel Azama takes up the question of what has happened to writing in theatre, in the wake of the contemporary emphasis on performance and the development of many new genres which might appear to downgrade or even do away with the need for a writer. He finds that 'l'écriture' has changed too, and there is still a function for it.

As a complete contrast, back in the classroom — and back in English — Pam Howell and Brian Heap continue their detailed and perceptive exploration of the structures and effects of process drama. Using their deep skills as practitioners, they are constantly and assiduously trying to improve and make more accessible the rich pedagogy of this most evanescent — and, to many teachers, daunting — of theatre forms. This continues both the work in their book, *Planning Process Drama*, and other recent papers; however, it can be read independently, and its clear and methodical structure even gives a glimpse to the uninitiated into how process drama actually works.

The ethical implications of what we do are (or should be) always in our consciousness, and most educators and workers in applied theatre try to be meticulous in addressing the needs of our clients with our powerful but slippery and equivocal medium. Nonetheless, we are constantly being ambushed by its very ambiguity, and the diversity of response that we get from participants and audiences alike. Laura McCammon, IDEA's new Director of Publications, is at the forefront of an informal movement to understand the ethical implications of what we do, and to ensure probity. In her paper here, she details some of the initiatives that have been taken, and candidly maps a little of the moral and cognitive minefield that we tread. In the next paper, one of her collaborators, Shifra Schonmann, vividly recounts the story of an ethical mine that blew up under her feet while working in Israel.

We finish this edition with two affirmations of our practice. Rea Dennis tells a modest and moving tale of how playback theatre helped a group including a number of people with various disabilities to come to terms with their own stories, and become more comfortable with aspects of themselves. For a finale, we include a paper by a neophyte to applied theatre, which may seem naïve, idealistic and even under-informed to many hard-bitten and tough drama educators, used to rigorously, sceptically and even caustically examining our practice and defending it against the attacks of antagonistic education systems, or the bitter opposition of corporate and government interests. That's why we have included Laura D'Olimpio's take-it-at-face-value account of doing simple drama work to introduce children to formal philosophy — a delightful account because it is full of delight at the discoveries she sees in front of her, reminding us of the moments of revelation and joy which are a vital part of theatre (drama, theatre/drama, applied theatre, etc.), and which hooked us and got us into this business.

EDITORIAL

L'IDEE devient réalité

En juillet 2004, à Ottawa au Canada, une notion est devenue un fait, au moment où la 'grande idée' d'une grande IDEE (*IDEA*) est devenue une réalité. IDEA a grandi et mûri lors des réunions du Conseil

et du Bureau dirigeant — réunions dont la plupart des délégués présents au cinquième Congrès mondial IDEA sur le drame/théâtre et l'enseignement ignoraient l'existence. Le Conseil a arrêté de parler d'une organisation juste, ouverte et démocratique, et a commencé à agir et à appliquer cette idée. Comme pour tous les tournants importants de la vie, ceci ne s'est pas passé fortuitement; les disputes et contestations qui ont accompagné l'ensemble de l'histoire d'IDEA — et tout particulièrement les réunions du Conseil — ont joué un rôle important dans l'établissement d'une organisation internationale forte.

IDEA peut dorénavant tenir avec fierté et à juste titre sa place en tant qu'organisation faïtière pour l'enseignement du théâtre, comme l'a reconnue l'UNESCO. IDEA dispose enfin d'un Conseil stable, représentatif et responsable sur le plan politique, d'une administration établie, d'une structure en cours d'émergence pour générer et soutenir des projets dans le monde entier, d'un secteur chargé de l'édition. IDEA est aussi un porte-parole reconnu pour plaider en faveur du théâtre. Il y a aussi bien entendu l'histoire continue de congrès mondiaux réellement excitants, chaque congrès offrant un lieu de rencontre unique pour les enseignants du théâtre/drame; d'ailleurs le prochain congrès aura lieu pour la première fois en Asie continentale, une perspective excitante.

Les noms peuvent donner des informations quant à leur substance, et l'acronyme d'IDEA (un anglicisme généreusement accepté par les francophones et hispanophones qui font aussi partie des langues officielles préférées d'IDEA) sonne mieux et se révèle beaucoup plus vivant que l'ensemble lourd et peu commode des mots qu'il abrège. Pour ceux qui ne connaissent pas l'histoire d'IDEA, 'International Drama/Theatre and Education Association' (l'Association internationale de drame/théâtre et enseignement) indique clairement l'une des sources majeures de disputes : la catégorisation de chaque chose que nous faisons.

Certains des membres fondateurs, venant pour la plupart du Royaume-Uni, établirent une distinction claire entre le 'drame' et le 'théâtre', et insistèrent sur le fait que 'drame' est le mot fondamental — ce qui, au début des années 1990, était l'équivalent d'« un chiffon rouge agité devant un taureau » pour ceux qui se ralliaient autour du mot 'théâtre'. Cette distinction était incompréhensible pour les français et les espagnols pour qui le mot *théâtre/teatro* couvre toutes les activités s'y rapportant, et le mot 'drame' a un sens très différent et même hors de propos. Cette distinction était également incompréhensible pour tous ceux d'entre nous qui, dans le monde entier, utilisent les deux mots pour décrire ce que nous faisons en connexion avec l'enseignement. La bataille sémantique et pseudo idéologique au sujet de la terminologie s'est heureusement calmée dans le monde anglophone, mais le titre de l'association reste le même.

Un événement significatif pour le mouvement — tout particulièrement pour ce journal — s'est produit au cours des douze années d'existence d'IDEA : la création d'une nouvelle phrase qui s'est répandue dans le monde entier. Il s'agit d'une phrase qui couvre l'ensemble de nos activités et plus encore : 'le théâtre appliqué' — l'utilisation du théâtre pour des buts non traditionnels et appliqué dans des contextes non conventionnels... Ceci inclut l'ensemble du travail de drame et/ou théâtre décrit dans les articles de cette édition de notre journal qui associe 'drame/théâtre et enseignement et/ou théâtre appliqué'.

Bien que ces articles couvrent le travail de théâtre appliqué avec des gens de tous âges, les enfants et les jeunes sont, pour la plupart d'entre nous, au cœur de nos activités; cette édition commence donc par une recherche pour l'émancipation des jeunes avec une vraie voix. Même dans les festivals consacrés au théâtre pour les jeunes, les voix des adultes ont tendance à dominer. Ceci peut se passer même quand les organisateurs du festival sont conscients de ce problème et essaient de le résoudre, comme l'ont noté Nora Roozmond et Karola Wenzel avec leur équipe de chercheurs en herbe. Leurs comptes rendus de la recherche elle-même, et de ce que les chercheurs ont identifié, forment ensemble un

exercice fascinant de description et d'identification des caprices de l'affranchissement et de la répression, et une illumination de la manière dont les adultes, même armés des meilleures intentions, peuvent bâillonner les enfants.

Face aux conclusions extravagantes qui ont parfois été faites à propos du Théâtre pour le développement et le théâtre dans l'enseignement, une recherche sur leur vrai impact est toujours la bienvenue; ainsi la recherche très habile, menée par Ian Gaskell et Robin Taylor sur les réponses de l'audience à Wan Smolbag, la célèbre compagnie de théâtre pédagogique des îles Vanuatu, fournit une illumination utile sur les interprétations faites par les audiences de ce qu'elles voient. Cette recherche fournit également une image frappante du travail mené par cette compagnie établie depuis longtemps et réputée. Pour de nouveaux chercheurs, elle démontre également l'efficacité de ces instruments statistiques (qui sont maintenant rarement utilisés) pour identifier des facteurs assez complexes.

Les trois articles suivants montrent l'ampleur de nos activités, et observent de façon calme, analytique et philosophique, trois manifestations très distinctes. Les deux premiers sont en français, et se contrebalancent adroitement. Francine Chaîné fournit une introduction très utile à l'art du spectacle; tout d'abord, elle établit celui-ci dans sa perspective historique dans les mouvements de l'art européen au vingtième siècle; puis elle identifie soigneusement quelques-unes des différences entre l'art du spectacle et le théâtre dramatique. Michel Azama pose la question de ce qui s'est passé dans l'écriture théâtrale, dans le sillage de l'emphase contemporaine sur le spectacle et le développement de nombreux nouveaux genres qui peuvent donner l'impression de dévaloriser, voire même de supprimer la nécessité d'un dramaturge. Il trouve que 'l'écriture' a également changé, et qu'il existe toujours un rôle pour celle-ci.

A l'opposé, l'article de Pam Howell et Brian Heap nous ramène à la salle de classe — et à la langue anglaise. Dans cet article, ils poursuivent leur exploration détaillée et perspicace des structures et effets du théâtre de processus. Utilisant leurs grandes compétences en tant que praticiens, ils essaient constamment et assidûment d'améliorer et de rendre plus accessible la pédagogie riche de cette forme théâtrale si évanescence et, pour certains enseignants, si intimidante. Cette recherche continue à la fois le travail présenté dans leur livre, *Planning Process Drama*, et dans d'autres articles récents; elle peut néanmoins être lue indépendamment de ce travail, et sa structure méthodique et claire offre même aux non-initiés un aperçu du fonctionnement réel du théâtre de processus.

Les conséquences éthiques de nos actes sont (ou devraient être) toujours présentes dans notre conscience, et la plupart des éducateurs et personnes travaillant dans le théâtre appliqué essaient d'être méticuleux lorsqu'ils font face aux besoins de nos clients avec notre moyen puissant, mais difficilement contrôlable et équivoque. Néanmoins nous sommes constamment pris en tenailles par sa propre ambiguïté, et par la diversité des réponses que nous obtenons auprès des participants et des audiences. Laura McCammon se trouve à la pointe d'un mouvement informel qui essaie de comprendre les conséquences éthiques de nos actes, et d'en garantir la probité. Dans son article, elle fournit des détails concernant certaines des initiatives prises, et dresse en partie et avec candeur la carte des champs de mines moraux et cognitifs que nous traversons. Dans l'article suivant, l'une de ses collaboratrices, Shifra Schonmann, se rappelle distinctement l'histoire d'une mine éthique qui sauta sous ses pieds pendant qu'elle travaillait en Israël.

Nous terminons cette édition avec deux affirmations de notre pratique professionnelle. Rea Dennis raconte une histoire modeste et touchante de la façon dont le théâtre de *playback* aida un groupe comprenant un nombre de personnes ayant divers handicaps à accepter leurs propres histoires, et à se sentir plus confortables avec certaines parties d'eux-mêmes. Enfin un article écrit par une néophyte sur le théâtre appliqué conclut cette édition. Cet article peut paraître naïf, idéaliste et même sous informé,

pour de nombreux enseignants de théâtre endurcis et habitués à examiner notre pratique rigoureusement, de façon sceptique, voire caustique, et à la défendre contre les attaques de systèmes éducatifs antagonistes, ou face à l'opposition féroce des intérêts du monde des affaires et du gouvernement. C'est la raison pour laquelle nous avons inclus le récit simple et direct de Laura D'Olimpio; celle-ci décrit le travail théâtral simple qu'elle réalise pour introduire les enfants à la philosophie formelle — une histoire exquise car elle montre la joie de Laura face aux découvertes qu'elle voit sous ses yeux, et nous rappelle ainsi les moments de révélation et de joie qui constituent une partie vitale du théâtre (drame, drame/théâtre, théâtre appliqué, etc.), et qui nous ont convaincu de travailler dans ce milieu.

EDITORIAL

IDEA se hace realidad

En Julio de este año, en Ottawa, Canadá, una noción se convirtió en un hecho, ya que una gran idea se convirtió en una realidad. En las reuniones del Consejo y del Ejecutivo, de las cuales muchos de los delegados que participaron al 5º Congreso Mundial IDEA de Drama/Teatro y Educación no estaban enterados, IDEA creció y se desarrolló. El Consejo dejó de hablar acerca de una organización justa, inclusiva y democrática, y emprendió la tarea de promulgarla. Como todos los puntos de partida, esto no sucedió de manera fortuita, y el mismo argumento y contestación que formaron parte de la historia de IDEA — en especial modo durante las reuniones del Consejo — han contribuido a forjar una sólida organización internacional. IDEA puede ahora sostener con mérito su reconocimiento por parte de la UNESCO como un organismo importante para la educación teatro/drama. Por fin, IDEA posee un Consejo estable con una capacidad de promulgación, una administración constituida, una estructura emergente para la generación y soporte de proyectos a escala mundial, una sección dedicada a las publicaciones, una voz latente y partidaria — y, claramente, una tradición permanente de congresos mundiales únicos y sugestivos, atendidos por educadores internacionales de teatro/drama, y que se esperan extender por primera vez en Asia continental.

Los nombres podrían indicar un mensaje, y las siglas IDEA (un anglicismo generosamente aceptado por los Francófonos e Hispanófonos que representan los idiomas oficiales preferidos de IDEA) son más concisas y vividas si comparadas con la colección de palabras que dichas siglas incorporan (IDEA, 'International Drama/Theatre and Education Association'). Para aquellas personas que ignoran la historia de IDEA, estas siglas indican claramente una de las mayores fuentes de discusión: la esencia de lo que hacemos. Algunos de los miembros fundadores, principalmente del Reino Unido, han establecido una distinción clara entre 'drama' y 'teatro', y han insistido en adoptar 'drama' como la palabra fundamental — la cual, en el principio de los años noventa, constituyó una incitación para las personas que preferían la palabra 'teatro'. Esta distinción fue bastante incomprensible para los franceses y españoles, para quienes la palabra théâtre/teatro cubre todas las actividades pertinentes, y drama significa algo enteramente diferente y bastante irrelevante. Asimismo, era incomprensible para aquellos de nosotros alrededor del mundo que utilizaban ambas palabras para las actividades de educación en este ámbito. La semántica y las fricciones ideológicas sobre la terminología han sido más o menos pactadas en el mundo anglófono, aunque permanezca el título asociativo.

De modo significativo para el movimiento — y en especial para esta revista — durante los doce años de existencia de IDEA, otra frase se ha venido estableciendo y ha adquirido importancia a escala mundial. Es una frase que abarca los que hacemos y más allá: el 'teatro aplicado' — el uso del teatro para propósitos no tradicionales y aplicado en contextos no convencionales... y que incluye todo el drama y la labor teatral descrita en los artículos de esta edición de nuestra revista la cual concierne el 'drama/

teatro y la educación y/o el teatro aplicado’.

Aunque estos artículos dirigen la labor del teatro aplicado hacia personas de todas las edades, los niños y los jóvenes representan para la mayoría de nosotros el núcleo de los que hacemos y, por lo tanto, esta edición comienza con una investigación que proporciona a los niños una voz real. Inclusive en los festivales dedicados al teatro para los jóvenes, la voz de los adultos tiende a dominar. Esto también sucede cuando los organizadores del festival advierten esta situación y tratan de contrarrestarla, tal como trataron de hacerlo Nora Roozmond y Karola Wenzel, con sus equipos de investigadores aprendices. Los relatos de sus investigaciones, y de lo que pudieron identificar, proporcionaron un trabajo de mapeo fascinante acerca de las nociones extravagantes de liberación y represión, y una percepción vivida acerca de como, aunque con las mejores intenciones, los adultos pueden ‘amordazar’ los niños.

Dadas las extravagantes reivindicaciones que se han originado con relación al Teatro para el Desarrollo y al teatro educacional, el estudio de sus impactos es siempre bienvenido y oportuno. En este contexto, la investigación muy astuta de Ian Gaskell y Robin Taylor, sobre las reacciones del público durante la actuación en Vanuatu de la compañía de teatro educacional Wan Smolbag, suministra una valiosa información sobre las reacciones del público con relación a lo que están viendo. Asimismo, provee una figuración vivida del trabajo de esta compañía bien instaurada y acreditada. Para los investigadores novicios, esta es una demostración de como esas herramientas estadísticas raramente utilizadas pueden identificar factores bastante complejos.

Los tres artículos siguientes revelan el rango de los que profesamos, y miramos con cuidado, analíticamente y filosóficamente a tres manifestaciones ampliamente diferentes. Los primeros dos artículos son en francés, y se contraponen uno al otro de manera conclusiva. Francine Chaîné provee una introducción muy útil al arte de la actuación, ella la establece en su perspectiva histórica dentro de los movimientos artísticos Europeos de siglo veinte, para luego identificar algunas de las diferencias entre el arte de la actuación y el teatro dramático. Michel Azama se encarga de la cuestión relacionada a lo que ha sucedido con la escritura en el teatro, a razón del énfasis contemporáneo hacia la actuación para el desarrollo de muchos nuevos géneros que podrían disminuir o hasta eliminar la necesidad de un escritor. Él descubre que ‘l’écriture’ ha cambiado también, y que todavía existe una función para ella.

De manera contrapuesta, regresando al aula de clase — y regresando al idioma inglés — Pam Howell y Brian Heap continúan su exploración detallada y perceptiva de las estructuras y efectos del proceso teatral. Utilizando sus profundos conocimientos tratan constantemente y con vehemencia de mejorar y hacer más accesible la rica pedagogía de esta muy evanescente — y para muchos educadores, desalentadora — forma de teatro. Esto continua el trabajo de su libro, ‘Planning Process Drama’, y otros artículos recientes. No obstante, este artículo puede ser leído independientemente, y su estructura clara y metódica indica al novicio como funciona el proceso del teatro.

Las implicaciones éticas de lo que profesamos, están (o deberían estar) siempre en nuestras conciencias, y la mayoría de los educadores y trabajadores del teatro aplicado tratan de ser meticulosos al responder a las necesidades de nuestros clientes con nuestro mensaje vigoroso pero escurridizo y equivoco. Sin embargo, estamos constantemente siendo provocados por su ambigüedad, y la diversidad de las reacciones que obtenemos tanto de los participantes como del público. Laura McCammon está a la vanguardia de un movimiento informal para captar las implicaciones éticas de lo que hacemos, y para asegurar la integridad. En su artículo, ella da detalles acerca de algunas iniciativas que han sido tomadas, y define un ‘mapa’ de manera cándida de algunos puntos morales y cognitivos con los cuales nos relacionamos. En el siguiente artículo, uno de sus colaboradores, Shifra Schonmann, reporta vividamente la historia de una cuestión ética que ‘explotó’ bajo sus pies mientras trabajaba en

Israel.

Terminamos esta edición con dos afirmaciones de nuestra labor. Rea Dennis narra un cuento modesto y conmovedor acerca de como el teatro de 'playback' asistió un grupo de personas con varias incapacidades a recapacitar sobre sus propias historias, y asimismo a sentirse más plazeramente con aspectos relacionados con sus propias vidas. Como parte final, incluimos un artículo de una novicia del teatro aplicado, lo cual podría parecer ingenuo, idealista y hasta desinformado para aquellos educadores más experimentados, acostumbrados a examinar rigurosamente, escépticamente y hasta cáusticamente nuestro trabajo con el fin de defenderlo de los ataques de sistemas educativos discrepantes, o de la oposición de intereses gubernamentales corporativos. Por esta razón hemos incluido el relato simplista de Laura D'Olimpio quien realiza una labor sencilla de teatro para introducir a los niños a la filosofía informal — un relato encantador puesto que está lleno de fascinación por sus descubrimientos, lo cual nos evoca los momentos de revelación y alegría que son una parte valiosa del teatro (drama, teatro/drama, teatro aplicado, etc.), y que nos atrajo hacia este tipo de tarea.

John O'Toole J.Otoole@griffith.edu.au

Links to Abstracts

No. 1 [We Like Good Disco](#)

No. 2 [Getting the Message: Measuring Audience Response to Theatre for Development](#)

No. 3 [À la frontière du théâtre et des arts visuels: la *performance* comme pratique indisciplinée](#)

No. 4 [La Langue et le Texte: L'héritage du Futur](#)

No. 5 [The Best Laid Schemes o' Mice and Men: Exploring the Interplay Between Context, Role and Frame in Process Drama](#) No. 6 [Ethical Issues in Drama/Theatre Education Research and Practice](#)

No. 7 [Ethical Tensions in Drama Teachers' Behaviour](#)

No. 8 [Seen and Heard: Using Playback Theatre to Explore Spirituality for People with Intellectual Disability](#)

No. 9 [Drama and Philosophy: Language, Thinking and Laughing Out Loud!](#)

No. 1 We Like Good Disco!

'The Public Sphere of Children' and Its Implications for Practice

by Nora Roozmond (Netherlands) and Karola Wenzel (Germany)

Abstract

The occasion of the Seventh IATA (International Amateur Theatre Association) World Festival of Children's Theatre, organised in Lingen (Germany) in June 2002, provided the opportunity to study the public sphere of children and its implications for practice. The research project was the idea of Professor Bernd Ruping, who rediscovered the term 'the public sphere of children' ('Kinderöffentlichkeit'), coined by O. Negt and A. Kluge in 1972. In this paper, the term is used for those moments in which children represent their own spaces, times, forms of exchange and activities publicly.

Around 200 children aged between 10 and 15 years, from 20 countries, took part in the festival. The central finding — not least because of the international character of the festival — is that children, even under very unfavourable conditions, create their own ways of communication through non-verbal language which, in contrast to comparable situation with adults, works among themselves very naturally and effortlessly. The research project involved the dedicated work of 15 students of theatre pedagogy at the University of Applied Sciences in Osnabrück/Lingen, Germany, coached by the authors.

Lors du septième festival mondial du théâtre pour les enfants organisé par l'IATA (Association internationale du théâtre d'amateurs) à Lingen (Allemagne) en juin 2002, l'opportunité fut fournie d'étudier la sphère publique des enfants et de ses implications pour la pratique. Le projet de recherche est issu d'une idée du professeur Bernd Ruping, qui a redécouvert le terme 'la sphère publique des enfants' ('Kinderöffentlichkeit'), inventé par O. Negt et A. Kluge en 1972. Dans cet article, le terme est utilisé pour ces moments pendant lesquels les enfants représentent publiquement leurs propres espaces, temps, formes d'échange et activités.

Environ deux cents enfants âgés entre dix et quinze ans, originaires de vingt pays, prirent part à ce festival. La conclusion principale – dû en partie au caractère international du festival – est que les enfants, même dans des conditions très défavorables, créent leurs propres modes de communication par l'intermédiaire de langage non-parlé qui, en contraste à des situations comparables avec des adultes, fonctionne parmi eux très naturellement et sans efforts. Le projet de recherche impliquait le travail dévoué de quinze étudiants de pédagogie du théâtre à l'Université des sciences appliquées d'Osnabrück/Lingen en Allemagne, sous la direction des auteurs.

El evento del Séptimo Festival Mundial del Teatro para Niños IATA (*International Amateur Theatre Association*), organizado en Lingen (Alemania) en Junio 2002 dió la oportunidad de estudiar la esfera publica de los niños y sus implicaciones para la practica. El proyecto de investigación fue ideado por el Profesor Bernd Ruping, quien redescubrió la terminología de 'la esfera publica de los niños' ('Kinderöffentlichkeit'), creada por O. Negt y A. Kluge en 1972. En este articulo, esta terminología es usada durante esos momentos en los cuales los niños representan públicamente sus propios espacios, tiempos, formas de intercambio y actividades.

Cerca de 200 niños de edad comprendida entre los 10 y 15 años, provenientes de 20 países, participaron al festival. El hallazgo central – no solamente debido al carácter internacional del festival – es que los niños, aunque se encuentren en situaciones muy desfavorables, pueden crear sus propias formas de comunicación a través de un lenguaje no verbal el cual, contrariamente a situaciones comparables con los adultos, funciona entre ellos mismos con mucha sencillez y sin esfuerzo. El proyecto de investigación incluye el trabajo dedicado de 15 estudiantes de pedagogía teatral de la Universidad de Ciencias Aplicadas en Osnabrück/Lingen, Alemania, supervisados por los autores.

Authors' Biographies

Nora Roozmond worked for 20 years until 1979 in schools and colleges with young people from kindergarten to university levels, and also as a freelance extracurricular drama teacher in organisations for the arts, amateur and community theatre. For the next 20 years, she was drama education inspector for the Ministry of Culture. During these years, she was responsible for the quality of drama education in the extra-curricular field and amateur theatre in the Netherlands. Since 1996, she has been an active member of the Committee for Children and Youth of IATA/AITA. From 2000, she has been a board member or chair of various institutions in the Netherlands, including a youth theatre school (Gouda), an amateur theatre group (Studio Noordholland), a professional community-theatre company (Stut), a professional youth theatre company (Speeltheater Holland), and a commercial organisation to provide corporate and conference theatre (Aenit).

nora.roozmond@hccnet.nl

Karola Wenzel studied as a primary teacher, and additionally in theatre and music, with tutors including Walter Ybema of Odin-Teateret, Yoshi Oida and Keith Johnstone. Her special study was on Philosophy with children. From 1995 she worked in Hanover as a freelance drama teacher, actress and director. In

1999 she was nominated for a German children's theatre prize for the philosophical performance *Hinter den Augen* with Children's Theatre group Bananas. Since 1999 she has been lecturer in theatre pedagogy and communication at the University of Applied Sciences Osnabrück/Lingen, responsible for children's theatre, improvisation and music in theatre.

No. 2 Getting the Message: Measuring Audience Response to Theatre for Development

by Ian Gaskell and Robin Taylor (Vanuatu)

Abstract

The effectiveness of Theatre for Development was explored with the Wan Smolbag Theatre Company in a tour of North Efate, an island of the South Pacific nation of Vanuatu, in June 2002. Audience responses to a play dealing with coastal resource preservation were measured in terms of receptiveness to various artistic elements. Our results suggest that the rhetorical devices employed by the Wan Smolbag Theatre Company are successfully employed with these rural community audiences. This study gives support to the notion that the artistic quality of the performance is of fundamental importance to successful Theatre for Development. Implications for both practitioners and funders of Theatre for Development are discussed.

L'efficacité du Théâtre pour le développement fut explorée avec la compagnie de théâtre Wan Smolbag, lors d'une tournée de North Efate, une île des Vanuatu, dans le Pacifique sud, au mois de juin 2002. Les réponses du public à une pièce traitant de la protection des ressources naturelles de la côte furent mesurées en termes de réceptivité à des éléments artistiques divers. Nos résultats suggèrent que les procédés rhétoriques employés par le Théâtre Wan Smolbag sont utilisés de façon réussie avec ces publics d'origine paysanne. Cette étude renforce la notion que la qualité artistique de la performance est d'une importance fondamentale pour permettre au Théâtre pour le Développement d'avoir du succès. Les implications pour les praticiens ainsi que pour ceux qui le subventionnent sont discutées.

La efectividad del Teatro para el Desarrollo ha sido explorada por la Compañía Teatral Wan Smolbag en el 2002 durante un tour de Efate Norte, una isla de la nación de Vanuatu situada al sur del océano Pacífico. La acogida del público con relación a una representación teatral sobre la preservación de los recursos costeros fue medida de acuerdo a la receptividad de varios elementos artísticos. Nuestros resultados sugieren que los mecanismos retóricos utilizados por la Compañía Teatral Wan Smolbag son usados exitosamente con el público de estas comunidades rurales. Este estudio apoya la noción de que la calidad artística de la representación es de importancia fundamental para un Teatro para el Desarrollo. Las implicaciones para los practicantes y para los que apoyan económicamente el Teatro para el Desarrollo son argumentados.

Keywords: Theatre for Development, Rhetorical Analysis, Persuasive Discourse, Artistic Intent.

Authors' biographies

Ian Gaskell is a theatre director and designer and Professor of Theatre Arts at the University of the South Pacific. He has been undertaking research with the Wan Smolbag Theatre Company for several years, assessing the educational effectiveness of community theatre. He has published papers on regional playwrights and edited *Beyond Ceremony: An Anthology of Drama from Fiji*.

Robin Taylor earned his first degree in Zoology from the University of Dundee and then his PhD in Psychology from Edinburgh University. He has lived and worked in the Pacific since January 1994, teaching in the Psychology program at the University of the South Pacific. Currently he is on sabbatical.

erithacus@mac.com

No. 3 À la frontière du théâtre et des arts visuels: la *performance* comme pratique indisciplinée

par Francine Chaîné (Canada)

Extrait

Le point de départ à cet article est une définition de la performance tirée d'un document théâtral, celui de Michel Corvin, étant donné que nous traiterons de cet art dans son rapport au théâtre. Nous interrogerons la manière de transmettre ce savoir d'une « attitude » et d'une pratique artistique, ajoutons-nous, la performance, le « théâtre des arts visuels » ayant été élevée à ce rang depuis fort longtemps. Nous prendrons appui sur un cours s'adressant à des étudiants ayant acquis les notions de base du jeu théâtral et dans lequel nous introduisons la performance comme pratique artistique divergente. Nous présenterons la performance dans son contexte historique et nous dégagerons les caractéristiques de la performance en les mettant en perspective avec la pratique théâtrale. Enfin, nous serons en mesure de comprendre en quoi la performance relève d'une pratique métissée, interdisciplinaire et « indisciplinée ».

The starting point of this article is a definition of performance art drawn from Michel Corvin's discussion of theatre, since we are examining this art form in relation to theatre. We will discuss the means of transmitting this knowledge of an 'attitude' and of an artistic practice. To these we add performance art, given that the 'theatre of visual arts' has long been elevated to this rank. We will base our argument on a course aimed at students who have acquired basic notions of theatrical performance and in which we introduce performance as a divergent artistic practice. We will present performance art in its historical context and clarify its characteristics by putting them in the perspective of theatrical practice. Finally, we gain an understanding of how performance art originates from a blended, interdisciplinary and 'undisciplined' practice.

El punto de partida de este artículo se relaciona a la definición de la actuación derivada de la discusión de Michel Corvin sobre el teatro, ya que argumentaremos esta forma de arte según su relación con el teatro. Discutiremos acerca de los medios necesarios para transmitir este conocimiento de una 'actitud' y de una práctica artística. A todo esto anexaremos la actuación, ya que el 'teatro de las artes visuales' desde hace tiempo ha sido elevado a este rango. Cimentaremos nuestro argumento sobre un curso que tiene como objetivo aquellos estudiantes que hayan adquirido nociones básicas de actuación teatral, y en el cual introducimos la actuación como una práctica artística divergente. Asimismo, presentaremos la actuación con relación a su contexto histórico y elucidaremos las características de la actuación según la perspectiva de la práctica teatral. En conclusión, lograremos entender como la actuación tiene como origen una práctica combinada, interdisciplinaria e 'indisciplinada'.

Biographie de l'auteur

Francine Chaîné est professeure titulaire à l'École des arts visuels de l'Université Laval (Québec, Canada) où elle enseigne l'art dramatique aux étudiants qui se dirigent vers l'enseignement; elle

enseigne aussi à la maîtrise en arts visuels. Depuis une dizaine d'années, sa recherche à caractère multidisciplinaire est axée sur le rapport des arts visuels et de l'art dramatique. Actuellement, elle amorce une recherche portant sur les activités pour les jeunes offertes dans les musées d'art.

Francine Chaîné is a tenured professor at the School of Visual Arts at Laval University (Québec, Canada), where she teaches drama to students who are planning a teaching career; as well as teaching for the Master of Visual Arts. For about the last ten years, her multidisciplinary research has been centred on the relationship between visual arts and drama. She is currently initiating research into the youth activities offered by art museums.

francine.chaine@arv.ulaval.ca

Nous empruntons le terme « indiscipline » au duo québécois d'artistes Doyon-Demers.

We borrow the term "undisciplined" from the Quebecois artists duo Doyon-Demers.

El termino 'indisciplinada' ha sido tomado del dúo artístico de Québec Doyon-Demers.

No. 4 La Langue et le Texte: L'héritage du Futur

Le verbatim d'une conférence donnée en 2002

par Michel Azama (France)

Extrait

Ce texte a fait l'objet d'une première intervention de Michel Azama, à l'occasion de la rencontre EAT/ANRAT du 14 décembre 2002 au théâtre du Rond-Point à Paris.

This text is taken from an original discussion by Michel Azama, during the meeting EAT/ANRAT on 14 December 2002, at the Theatre du Rond-Point in Paris.

Este texto ha sido tomado de la discusión original de Michel Azama, durante el encuentro EAT/ANRAT del 14 de diciembre, 2002, en el Teatro *du Rond-Point* en Paris.

Biographie de l'auteur

Michel Azama est le Président de L'EAT-Auteur Dramatique, en France.

Michel Azama is President of the L'EAT-Auteur Dramatique in France.

michelazama@wanadoo.fr

Note de l'éditeur

L'éditeur recommande à nos lecteurs cette transcription d'un texte parlé et s'excuse pour le manque d'extrait formel, de biographie d'auteur et de références complètes. Les communications par internet avec l'auteur ont été difficiles et interrompues. Cependant l'éditeur et les critiques littéraires ont considéré que ce matériel était suffisamment significatif et intéressant pour ajouter ce document dans notre publication.

The Editor commends this transcript of a spoken text to our readers and apologises for the lack of formal abstract, author's biography or complete references. Cyber-communication with the author has been difficult and interrupted. However, the editor and reviewers regarded the material as sufficiently significant and interesting to warrant publication in this form.

No. 5 The Best Laid Schemes o' Mice and Men: Exploring the Interplay Between Context, Role and Frame in Process Drama

By Pamela Bowell (United Kingdom) and Brian Heap (Jamaica)

Abstract

In this article, the authors extend their investigation into planning process drama (some of which is published in the *IDEA Journal* Volume 2, 2001) by exploring further the relationship between context, role and frame. They recognise that the interplay between these planning principles provides the teacher with the means by which multiple dramatic circumstances may be created to explore a theme. By using a practical example, the authors illustrate how a vast number of different situations can be opened up in a drama to refocus the learning through new combinations of context, role and frame. By applying these new combinations as the drama unfolds, the teacher and pupils can develop a rich variety of fictional circumstances to explore the theme from a broad range of perspectives. Whilst the other essential elements of planning — theme, sign and strategies — remain vital in creating successful process drama, the authors conclude that interplay between context, role and frame remains its essential creative and empowering heart.

Dans cet article, les auteurs poursuivent leur enquête sur la planification du théâtre de processus (une partie de laquelle est publiée dans *IDEA Journal* Volume 2, 2001), en analysant plus encore la relation entre le contexte, le rôle et le cadre. Ils reconnaissent que l'interaction entre ces principes de planification fournissent à l'enseignant les moyens au travers desquels plusieurs circonstances dramatiques peuvent être créées pour explorer un thème. En utilisant un exemple pratique, les auteurs démontrent comment un grand nombre de situations différentes peuvent être proposées dans une pièce pour recentrer l'enseignement au travers de nouvelles combinaisons de contexte, rôle et cadre. Par l'application de ces nouvelles combinaisons pendant que la pièce de théâtre se déroule, l'enseignant et les étudiants peuvent développer une variété riche de circonstances fictives pour explorer le thème à partir de multiples points de vue. Pendant que les autres éléments essentiels de la planification — le thème, le signe et les stratégies — restent vitaux pour la création d'un théâtre de processus réussi, les auteurs arrivent à la conclusion que l'interaction entre le contexte, le rôle et le cadre restent le coeur créatif et puissant de ce théâtre.

En este artículo, los autores expanden su investigación hacia la planificación del proceso teatral (parte del cual ha sido publicado en *IDEA Journal* Volume 2, 2001) explorando más allá la relación entre contexto, actuación y dirección. Ellos reconocen que la interacción entre estos principios de planificación suministra al educador las herramientas con las cuales una multiplicidad de circunstancias dramáticas puede ser creadas para explorar un argumento. Utilizando un ejemplo práctico, los autores ilustran como un gran numero de situaciones diferentes pueden ser manifestadas en una representación tetral para reenfocar el aprendizaje a través de nuevas combinaciones de contexto, actuación y dirección. Con la aplicación de estas nuevas combinaciones, y a medida de que el drama se revela, el educador y los alumnos pueden desarrollar una gran variedad de circunstancias de ficción

para así explorar el argumento con mayores perspectivas. Mientras que los otros elementos esenciales de la planificación — argumento, símbolo y estrategias — siguen siendo vitales para crear un proceso teatral exitoso, los autores llegan a la conclusión de que la interacción entre el contexto, actuación y dirección perdura como su núcleo causante esencial y creativo.

Authors' biographies

Pamela Bowell is Principal Lecturer in Drama Education in the School of Education, Kingston University, United Kingdom, where she is Head of Drama and Performing Arts. She has long experience as a drama teacher, advisory teacher, theatre-in-education performer and teacher educator. For many years she was Chair of National Drama and has been an executive member of international drama in education organisations. She has worked extensively internationally. With Brian Heap, she is the co-author of *Planning Process Drama* and a range of articles. Their current research extends their work on planning and is focused on mapping the practice of process drama.

p.bowell@kingston.ac.uk

Brian Heap is Staff Tutor in Drama at the Philip Sherlock Centre for the Creative Arts, University of the West Indies, Kingston, Jamaica. He is a lecturer, actor and director and has worked extensively with students and serving teachers in the Caribbean and the United States. Most recently, he has worked as a consultant to Save the Children, using process drama to deliver the HIV/AIDS curriculum to schools and colleges in Zambia, and has coordinated the development of drama curricula for the Ministry of Education in Jamaica. He and Pamela Bowell are currently working on research that extends their previous collaboration.

brian.heap@uwimona.edu.jm

No. 6 Ethical Issues in Drama/Theatre Education Research and Practice

by Laura A. McCammon (USA)

Abstract

For four years, the author has been exploring ethical issues in drama/theatre education research and practice with a variety of international colleagues. This essay chronicles that journey and explores two key aspects related to ethical practice. First, she looks at ethical guidelines for publishing research, making the case for the application of rigorous standards where the context allows. Second, she describes the kinds of ethical dilemmas that have emerged from a series of 'conversations' on this topic at three international meetings, and outlines what she has learned from her work and her colleagues.

Durant quatre ans, l'auteur a recherché les questions éthiques se posant dans la recherche et la pratique de l'enseignement du drame/théâtre, avec un certain nombre de collègues internationaux. Cet essai est une chronique de ce voyage, et explore deux aspects clefs liés à la pratique éthique. Tout d'abord, Laura McCammon étudie les conseils éthiques concernant la publication de recherches, et met en avant la nécessité d'appliquer des critères rigoureux quand le contexte le permet. Deuxièmement, elle décrit les types de dilemmes éthiques qui sont apparus suite à une série de 'conversations' sur ce sujet lors de trois rencontres internationales, et trace les grands traits de ce qu'elle a appris par son travail et ses collègues.

Durante cuatro años, la autora ha venido explorando las cuestiones éticas de la investigación, practica y educación del drama/teatro con una variedad de colegas internacionales. Este artículo se relaciona a ese proceso y explora dos aspectos clave asociados a una practica ética. En primer lugar, ella distingue las pautas éticas requeridas para la publicación de material de investigación, exponiendo la razón para la aplicación de estándares rigurosos donde el contexto lo permita. En segundo lugar, ella describe los tipos de dilemas éticos que han surgido de una serie de 'conversaciones' acerca de este tópico durante tres reuniones internacionales, y perfila lo que ella ha aprendido de su labor y de sus colegas.

Author's Biography

Dr Laura A. McCammon is Associate Professor of Theatre Education and Outreach at the University of Arizona in Tucson. She is co-editor with Joe Norris and Carole Miller of *Learning to Teach Drama: A Case Narrative Approach*. (Heinemann, 2000). Her research has been in the areas of drama teacher education, narratives and case-based teaching. She is the editor of the *Youth Theatre Journal* Vol. 18 & 19 (2004 & 2005), 1st Vice-President of the American Alliance for Theatre and Education, and Director of Publications for the International Drama/Theatre in Education Association.

mccammon@email.arizona.edu

No. 7 Ethical Tensions in Drama Teachers' Behaviour

by Shifra Schonmann (Israel)

Abstract

There are, unfortunately, no simple rules to ensure that teachers are doing the *right things* all the time. However, there are intuitive ethical behaviours which indicate that doing the right things is not enough; rather, one should aim at doing the *things right*. This study is based on some observations of expert drama teachers, trying to examine how ethical tensions in a drama teacher's behaviour are created. Doing *things right* is examined here through an analysis of an archetypal example, and ethical problems are explored which stem from the blurring of boundaries between 'real life' and 'as if' situations in drama sessions in the classroom.

Il n'existe pas, malheureusement, de règles simples pour garantir que les enseignants font *bien leur travail* tout le temps. Cependant, il existe des comportements éthiques intuitifs qui indiquent que *bien faire son travail* n'est pas suffisant; chacun devrait plutôt essayer de faire *du bon travail*. Cette étude est basée sur certaines observations d'enseignants de théâtre experts, qui essaient d'examiner la manière dont les tensions éthiques sont créées dans le comportement d'enseignants de théâtre. Faire *du bon travail* est examiné par l'intermédiaire d'une analyse d'un exemple archétypal; et les problèmes éthiques émergeant de la disparition des frontières entre des situations de la « vraie vie » et de « l'imaginaire » lors de sessions de théâtre dans la salle de classe sont explorés ici.

Desafortunadamente no existen normas sencillas que permitan a los educadores de hacer siempre *las cosas bien*. No obstante, existen comportamientos éticos intuitivos los cuales indican que hacer *las cosas bien* no es suficiente; por cierto, se debería tratar de hacer *las cosas de manera correcta*. Este estudio se basa sobre algunas observaciones de instructores teatrales expertos, los cuales trataron de examinar la creación de tensiones en el comportamiento de un educador teatral. La parte fundamental de hacer *las cosas de manera correcta* es examinada a través de un análisis de un ejemplo clásico

mientras que los problemas éticos son examinados desde la indistinción de las fronteras que puedan existir entre situaciones de la “vida real” y situaciones hipotéticas durante las sesiones de teatro en el aula de clase.

Author's Biography

Shifra Schonmann is Senior Lecturer in the Faculty of Education at the University of Haifa, where she conducts the theatre teachers' training program, and is head of the Laboratory for Research in Theatre/ Drama Education. The continuing focus of her research is aesthetic, theatre/drama education, curriculum planning and teacher education. She has published numerous articles on these issues, as well as a book, *Theatre of the Classroom* (in Hebrew). Another book, *Behind Closed Doors* (SUNY Press) was co-written with Ben Peretz. Shifra is currently engaged in extensive research into children's theatre, and also acts as the academic counsellor for the National Theatre Committee for Youth and Children in Israel.

shifras@construct.haifa.ac.il

No. 8 Seen and Heard: Using Playback Theatre to Explore Spirituality for People with Intellectual Disability

by Rea Dennis (Australia)

Abstract

This paper reports on an applied theatre project that used Playback Theatre in the expression and development of spirituality for a small group of people with intellectual disabilities. The author presents a description of the methodology employed and a selection of portraits of participants who were actively involved in the theatre process, and describes how the process changed as participants' skills developed. She concludes that Playback Theatre provided a significant framework that both enabled participants to express their spirituality, and facilitated this expression to be witnessed by the wider community, leading to transformation on both a personal and a community level.

Cet article traite d'un projet de théâtre appliqué, ayant utilisé le théâtre de *playback* pour permettre à un petit groupe de personnes souffrant d'un handicap mental d'exprimer et de développer leur spiritualité. L'auteur présente une description de la méthodologie employée et une sélection de portraits de participants qui étaient très impliqués dans le processus du théâtre, et décrit comment le processus évolua avec le développement des compétences des participants. Rea Dennis conclut que le théâtre de *playback* fournit un cadre significatif qui permettait aux participants d'exprimer leur spiritualité, et aussi facilitait la présentation à la communauté élargie de cette expression, conduisant à une transformation à la fois aux niveaux personnel et communautaire.

Este artículo informa acerca de un proyecto teatral que utiliza el Teatro de Playback para la expresión y desarrollo de la espiritualidad de un grupo de personas con incapacidades intelectuales. La autora presenta una descripción de la metodología utilizada y una selección de figuraciones de los participantes que intervinieron activamente en el proceso teatral. Además, la autora describe como este proceso permuta a medida de que las habilidades de los participantes se van desarrollando. Ella concluye que el Teatro de Playback proporciona una plataforma que permite a los participantes de expresar su espiritualidad, suministrando al mismo tiempo esta expresión a la comunidad en general,

dando así origen a transformaciones a nivel personal y comunitario.

Author's Biography

Rea Dennis works as an applied theatre practitioner with interests in expressive community processes that focus on the diverse topics of reconciliation (black–white relations), refugees and asylum-seekers, mental health and disability advocacy. She has just completed her PhD at Griffith University, Brisbane, Australia, in conjunction with the Applied Theatre program of the Centre for Public Culture and Ideas. Rea also teaches improvisation and Playback Theatre.

rea@cia.com.au

No. 9 Drama and Philosophy: Language, Thinking and Laughing Out Loud!

by Laura D'Olimpio (Australia)

Abstract

Philosophy for Children is a theoretical and practical model that paves the way for creative and fun learning that helps the moral and social development of children by encouraging critical thinking. The paper demonstrates that, through linking philosophy with arts-based learning, and drama in particular, children are encouraged to explore different ideas. The author believes that, by employing philosophy, a supportive environment can be created in which children question and challenge assumptions, and learn to be accepting of difference. This teaches children tolerance and essential thinking skills, which they are then able to integrate through artful expression that reflects them as individuals.

La philosophie pour les enfants est un modèle théorique et pratique, traçant le chemin pour un apprentissage créatif et amusant qui aide au développement social et moral des enfants en encourageant la pensée critique. Cet article démontre que, en associant la philosophie à un apprentissage basé sur les arts, en particulier le théâtre, les enfants sont encouragés à explorer des idées différentes. L'auteur a la certitude que, en utilisant la philosophie, un environnement favorable peut être créé dans lequel les enfants questionnent et contestent des suppositions, et apprennent à accepter la différence. Ceci enseigne aux enfants la tolérance et des techniques de réflexion essentielles, qu'ils peuvent ensuite intégrer par l'intermédiaire d'une expression artistique reflétant leur individualité.

La filosofía para los niños es un modelo teórico y práctico que prepara el camino hacia un aprendizaje creativo y a la vez divertido que asiste el desarrollo social y moral de los niños a través de la estimulación del pensamiento crítico. El artículo demuestra que al conectar la filosofía con el aprendizaje basado en las artes, y en particular el teatro, los niños son alentados a explorar ideas diferentes. La autora cree que el empleo de la filosofía pueda crear un ambiente sustentador con el cual los niños desafían e inquietan las presunciones, aprendiendo a aceptar las diferencias. Esto enseña a los niños la tolerancia y las habilidades pensativas que luego podrán integrar a través de expresiones artísticas que los reflejen como individuos.

Author's Biography

Laura D'Olimpio is currently enrolled in her PhD in Philosophy at the University of Western Australia

(UWA). Her research in the area of aesthetics and ethics examines whether or not mass art can be used as a tool for moral education in society. Laura completed her Honours degree at UWA. Her Honours thesis is an analysis of Martha Nussbaum's interpretation of Nietzsche's idea of living one's life creatively. Laura is a committee member for the Association for Philosophy in School (APIS) WA and she has her level one certificate in teaching Philosophy for Children. She enjoys music, drama and laughing out loud!

luradol@inet.net.au