



Illustrasjonen på forsiden er tegnet, og brukt med tillatelse, av Ljdumil Nikolov, 2019.

## **Sammendrag:**

Denne masteroppgaven undersøker hvilke utfordringer som kan oppstå når en samtidsdanser kombinerer selvskrevet tekst og bevegelse i en danseforestilling. Masterprosjektet tar utgangspunkt i to egenproduserte forestillinger, og undersøkelsen kategoriseres derfor som kunstbasert forskning. Oppgavens teoretiske grunnlag omhandler formidling gjennom samtidsdans og bevegelse, formidling gjennom ord og tekst, samt kommunikasjon med publikum. Gjennom kvalitativt forskningssintervju med tre skapende dansekunstnere, kontekstualiseres tematikken ytterligere. Drøfting av utvalgte eksempler fra forestillingene sett i lys av teori og empiri, fremhever utfordringer som kan oppstå i arbeidet med den utvidete danseforestillingen. Utfordringer knyttet til arbeid med selvskrevet tekst og bevegelse drøftes separat. Deretter fremheves særlige utfordringer som oppstår i kombinasjonen av uttrykkene. Til slutt drøftes utfordringer knyttet til formidlingen til og kommunikasjonen med publikum. Gjennom masterprosjektet ønsker jeg å problematisere og utvikle den kunstneriske praksisen, samt å dokumentere og drøfte de intervjuede dansekunstnerne og min utøvende erfaring i en akademisk kontekst.

## **Abstract:**

This Master's thesis explore which challenges can occur when a contemporary dancer combines self-written text and movement in a dance performance. The project is based on two solo productions and is therefore categorized as art-based research. The theoretical foundation of the master's thesis focuses on how to create and express through contemporary dance and movement, how to convey through words and texts, and lastly on communication with the audience. Through qualitative research interviews with three contemporary dancers, the research question is further contextualised. Considering the theoretical and empirical foundation, chosen examples from the two dance performances is debated, to further specify which challenges may occur in the process of making the extended dance performance. Challenges regarding the work with self-written text and movement is first highlighted separately. Thereafter challenges concerning the combination of the two is brought to attention. Lastly the challenges linked to communicating with the audience is debated. Through this master's thesis I seek to problematize and develop the artistic practice. I also wish to document and debate both the interviewed dancers and my own practical knowledge in an academic context.

## **Takk til**

Den fine, gode og hjelpsomme familien min. Takk for at dere alltid er der for meg og for at dere har støttet meg hele veien gjennom denne til tider frustrerende og ensomme prosessen.

De tre intervjuobjektene mine; Suzie, Mariko og Ann-Christin. Denne oppgaven kunne aldri blitt til uten dere og deres erfaringer og raushet.

De tre veilederne mine; Ragnhild Tronstad, Ine Therese Berg og Anne Ørving, for innspill, hjelp og støtte i ulike faser av det skriftlige arbeidet.

Sigrid Øvreås Svendal ved Danseinformasjonen, for nyttige lesetips og gode råd.

Min veileder Ingrid Vollan for gode, hjelpsomme samtaler underveis, og nyttige, konkrete spørsmål omkring mitt kommende praktisk-estetiske arbeid.

Mine morsomme, kreative og herlige medstudenter, for fellesskap og samhold både på og utenfor masterkontoret.

Mine fantastiske gode venner, som har oppmuntret og støttet meg, og fått meg ut av masterbobla med jevne mellomrom.

*.../ beginning to study dance seriously .../ meant entering a quiet world of intense physical training where talking was banned and even a certain kind of thinking was discouraged. But during the years of study, questions dogged my path. Questions about the nature of dance as a performing art form and the structures in which it is experienced. Questions such as: "Who are we dancing for? Why are we dancing? Who gets to do the dancing? Why do some people watch and other people get to move? What are we dancing about? And why this movement instead of that one?"*

*(Lerman, 1994, avsnitt 5)*

## Innhold

1 Innledning.....	8
1.1 Bakgrunn for valg av tema .....	8
2 Intensjon med masterprosjektet.....	10
3 Problemstilling .....	10
4 Begrepsavklaring .....	11
5 Vitenskapelig forankring og metode .....	11
5.1 Vitenskapsteoretisk forankring.....	11
5.1.1 Fenomenologi.....	12
5.1.2 Hermeneutikk .....	15
5.2 Kvalitativ metode .....	16
5.2.1 Kunstbasert forskning.....	17
5.2.2 Kvalitativt forskningssintervju .....	19
5.3 Behandling av det empiriske materialet .....	21
5.3.1 Transkribering .....	23
6 Dansekunstnerisk kontekst.....	26
6.1 Den postmoderne dansen.....	26
6.2 Danseteater .....	29
6.3 Koreografi som utvidet praksis.....	30
6.4 Performancekunst .....	32
7 Samtidsdansen, teksten og publikum .....	34
7.1 Å skape samtidsdans og å formidle gjennom bevegelse .....	34
7.2 Å formidle gjennom ord og tekst.....	38
7.3 Å kombinere bevegelse og tekst i den utvidede danseforestillingen .....	39
7.4 Å kommunisere med sitt publikum .....	41
8 Empiri.....	47
8.1 Forestillingene .....	47
8.1.1 «Bagateller/eller» (2013-2015).....	47
8.1.2 «Perspektiv» (2015-2018) .....	49
8.1.3 «Bagateller/eller» versus «Perspektiv» .....	50
8.2 Intervjuene .....	51
8.2.1 Veien gjennom danseutdanning og mot den utvidede dansepraksisen .....	51
8.2.2 Veien mot den selvskrevne teksten .....	56
8.2.3 Møtet med publikum i den utvidede danseforestillingen .....	61
8.2.4 Å skape kunst i et krysningsfelt .....	64

9 Drøfting .....	69
9.1 Prosessuelle utfordringer i den utvidede dansepraksisen .....	69
9.1.1 Utfordringer i arbeidet med selvskrevet tekst .....	72
9.1.2 Utfordringer i arbeidet med dans og bevegelse.....	77
9.1.3 Utfordringer i arbeidet med å kombinere selvskrevet tekst og bevegelse .....	80
9.2 Utfordringer tilknyttet formidlingen til og kommunikasjonen med publikum.....	83
9.3 Utfordringer tilknyttet publikum som mottaker av den utvidede danseforestillingen....	85
9.4 Oppsummering .....	87
10 Avslutning – veien videre .....	88
Litteraturliste .....	89
Vedlegg .....	91
Intervjuguide.....	91
Bio Suzie Davies .....	92
Bio Mariko Miyata Jancey .....	93
Bio Ann-Christin Berg Kongsness .....	94

# **1 Innledning**

I dette masterprosjektet har det blitt undersøkt hvilke utfordringer som kan oppstå når en samtidsdanser inkluderer selvskrevet tekst i sitt dansekunstneriske arbeid. Undersøkelsen har tatt utgangspunkt i egen skapende praksis knyttet til produksjon av to danseforestillinger. I tillegg er tre dansekunstnere som skriver sine egne tekster og inkorporerer disse i sine kunstneriske prosjekter, blitt intervjuet. Gjennom en drøfting av eksempler hentet fra forestillingene «Bagateller/eller» og «Perspektiv», sett i lys av teori og empiri, søkes det å peke på utfordringer som kan oppstå når to ulike uttrykk kombineres i en danseforestilling. Utfordringene er tilknyttet både det prosessuelle arbeidet for den skapende dansekunstneren på den ene siden og publikums møte med den utvidede danseforestillingen på den andre siden.

I neste delkapittel vil jeg presentere begrunnelse for valg av tema for oppgaven. Deretter vil jeg forklare intensjonen med masterprosjektet i kapittel 2, før jeg presenterer problemstilling og underspørsmål i kapittel 3. I kapittel 4 får leseren en begrepsavklaring av sentrale momenter i prosjektet.

Presentasjonen av teori i denne oppgaven er fordelt på tre hovedkapitler: Kapittel 5 omhandler vitenskapelig forankring og metode. Kapittel 6 gir et overblikk over den dansekunstneriske konteksten denne masteroppgaven faller innunder. I kapittel 7 presenteres teori som omhandler prosessen til den skapende dansekunstneren i arbeidet med både bevegelse og tekst. Til slutt i kapittel 7 presenteres teori tilknyttet formidling til og kommunikasjon med publikum.

Kapittel 8 er empirikapittelet i oppgaven. Her presenteres forestillingene «Bagateller/eller» og «Perspektiv», samt det bearbejdede intervjumaterialet.

I kapittel 9 presenteres drøftingen. For å kunne svare på den valgte problemstillingen vil jeg, via underspørsmålene, problematisere og løfte frem utfordringer som kan gjøre seg gjeldende når man søker å kombinere bevegelse og selvskrevet tekst i en danseforestilling. Til slutt gjøres en oppsummering og en kort beskrivelse av veien videre.

## **1.1 Bakgrunn for valg av tema**

Jeg er utdannet dansekunstner og dansepedagog fra Universitet i Stavanger (2013). Jeg har også studert dans ved Den Norske Balletthøyskole (2009), Escola Superior de Danca i Lisboa (2012) og Peridance Capezio Center i New York (2014). Min dansebakgrunn er sammensatt,



da jeg både før, under og etter utdanning, har trent både jazzdans, klassisk ballett og urbane stiler som house og hip hop. Allikevel anser jeg meg selv først og fremst som *samtidsdanser*.

Sommeren 2006 fikk jeg for første gang oppleve å gå inn i en skapende samtidsdansprosess gjennom prosjektet «Drömsommarjobbet» i Karlstad, Sverige. Dette ble ledet av Carl Olof Berg (SE), Anne Ekenes (NO) og Helen Parlour (EN). Opplevelsen av den skapende prosessen, med kreative oppgaver, nye innganger og betraktninger på hva dans er og kan være, åpnet en helt ny verden for meg. I etterkant av denne fantastiske sommerjobben kan jeg huske at det ble vanskeligere for meg å «bare danse».

Jeg befant meg til vanlig i en tradisjon som i hovedsak anså dansen som noe teknisk og stegbasert. Det var mye dansegleder og moro forbundet med dette, men jeg opplevde selv at det å kun skulle koreografere imponerende, kule dansetrinn, ble en utfordring. Denne opplevelsen av dansen ble med meg inn i danseutdanningen også. Det var aldri mangel på ideer, men jeg hadde mange spørsmål i forhold til hvordan de skulle komme til uttrykk gjennom dansen. Jeg ønsket å skape dans som var noe mer enn bare reproduksjon av de kodifiserte bevegelsene. Til tross for at jeg er trent opp i og er preget av en estetisk tradisjon, har jeg derfor i min egen skapende praksis kjent på et ønske om å skape noe annet enn vakre og/eller teknisk briljante bevegelser. Man kan på et vis si at jeg har et ambivalent forhold til min egen kunstform.

Jeg har erfart at publikum kan oppleve samtidsdansen som både ubegripelig, sær og utilgjengelig. Samtidig har jeg mange ganger selv erfart at det å se abstrakte samtidsdansforestillinger kan gi skjellsettende opplevelser. Jeg har derfor hatt et ønske om at bevegelsene i mitt arbeid i større grad skal kunne formidle noe i seg selv. Samtidig har jeg gang på gang spurt meg selv om hva og hvordan disse bevegelsene da skal være. For å finne svar på dette har jeg tydd til teksten, til språket og til ordene.

Etter endt danseutdanning har jeg produsert to egne danseforestillinger der jeg har inkludert selvskrevet tekst. Ved å kombinere tekst og dans har jeg slik søkt etter å finne muligheter for å kommunisere med publikum på flere ulike plan. Samtidig har jeg erkjent at nye utfordringer nettopp oppstår i kombinasjonen av samtidsdans og selvskrevet tekst. Disse utfordringene har først og fremst vært knyttet til det å skape et helhetlig uttrykk i danseforestillingen, samt til det å være tydelig i formidlingen av et ønsket budskap når man også har en fascinasjon og interesse for abstraksjon.

Disse utfordringene ble etter hvert min motivasjon for å velge å begynne på master i drama- og teaterkommunikasjon, og også for valget av tematikk i selve masteroppgaven.

Gjennom mitt yrke som dansekunstner og min interesse for samtidsdans, ser jeg ofte forestillinger innen denne sjangeren. Svært ofte ser man at tekst inkorporeres som en del av det sceniske uttrykket, selv om arbeidet presenteres som en *danseforestilling*. Nysgjerrigheten rundt dansefeltet som er i konstant endring og på hvilke måter dette påvirker hvordan norske dansekunstnere jobber, ble en av mine innganger inn i dette prosjektet. Jeg selv trådte inn i noe som var basert på helt egne behov: Min interesse for bruk av tekst i ulike former i danseforestilling kom først og fremst fra meg selv. For å kunne få en bredere forståelse for og en kontekstualisering av de utfordringene som kan oppstå når man arbeider med det sammensatte uttrykket dans og tekst, har jeg derfor intervjuet tre andre skapende dansekunstnere, som alle arbeider med både bevegelse og selvskrevet tekst i sine kunstnerskap.

## **2 Intensjon med masterprosjektet**

Intensjonen med masterprosjektet er å løfte frem og drøfte ulike utfordringer som kan oppstå når samtidsdans og tekst kombineres i en danseforestilling. Denne intensjonen er igjen todelt: Gjennom å utarbeide denne skriftlige masteroppgaven, får jeg mulighet til å drøfte egen kunstnerisk praksis i en akademisk kontekst, som igjen potensielt kan bli en del av en større kunstnerisk diskurs på vegne av feltet jeg er en del av. Oppgaven har gitt meg anledning til å dokumentere erfaringene og refleksjonene til intervjuobjektene mine, slik at disse også kan deles med andre i et nedskrevet format. Intensjonen har også en personlig aspekt, da noe av ønsket med masterprosjektet har vært å kunne reflektere omkring egen kunstnerisk praksis og kanskje oppleve en utvikling av mitt dansekunstneriske arbeid i etterkant.

Dette masterprosjektet er skrevet med utgangspunkt i det skapende utøverperspektivet. Det empiriske materialet fra intervjuene har vært retningsgivende i arbeidet, og har slik tydeliggjort både kontekst og ståsted i oppgaven.

## **3 Problemstilling**

Problemstillingen for dette masterprosjektet er:

*Hvilke utfordringer kan oppstå når man som samtidsdanser kombinerer bevegelse og selvskrevet tekst i en danseforestilling?*

For å kunne svare på problemstillingen, vil jeg drøfte følgende underspørsmål, fordelt på prosessuelle utfordringer og utfordringer tilknyttet formidlingen til og kommunikasjonen med publikum:

Prosessuelle utfordringer: Hvordan fungerer kommunikasjon gjennom tekst og bevegelse og hvordan blir styrkeforholdet når disse uttrykkene kombineres?

Utfordringer tilknyttet formidlingen til publikum: Hvilken funksjon har bevegelsene i møtet med teksten og motsatt, med tanke på formidling til publikum?

Utfordringer tilknyttet kommunikasjonen med publikum: Hvilke utfordringer er knyttet til publikum som mottaker av den utvidete danseforestillingen?

## **4 Begrepsavklaring**

I denne oppgaven referer begrepet *danseforestilling* i hovedsak til forestillinger innenfor samtidsdanssjangeren. Med benevnelsen *dansekunstner*, menes her en danser som skaper sine egne prosjekter og forestillinger, som en differensiering til å være en danser som er utøver i andres koreografiske arbeid.

I denne oppgaven brukes tekstbegrepet i hovedsak om *selvskrevet tekst* som er skrevet av en dansekunstner, med intensjon om å inkludere den i en danseforestilling.

*Den utvidede danseforestillingen* forstås her som arbeid skapt av dansekunstnere som inneholder både bevegelse og selvskrevet tekst, og som i hovedsak forholder seg til dansemiljøet som sin kontekst. Begrepet om *den utvidede dansepraksisen* vil også vekselvis brukes og referer til dansekunstnerens prosessuelle arbeid frem mot den ferdige forestillingen.

## **5 Vitenskapelig forankring og metode**

I dette teorikapitlet vil jeg ta lesere gjennom de ulike nivåene av forskningsdesignet og gjennomføringen av det metodiske arbeidet.

### **5.1 Vitenskapsteoretisk forankring**

I de følgende to underkapitlene vil jeg presentere teori om fenomenologi og hermeneutikk, og deretter forklare hvorfor jeg mener dette masterprosjektet hører hjemme innenfor disse tradisjonene.

### 5.1.1 Fenomenologi

Innenfor den fenomenologiske tradisjonen fokuseres det på hvordan tingenes vesen fremtrer for hvert enkelt menneske. Edmund Husserl introduserte begrepet *livsverden*, i arbeidet med å forstå hvordan mennesker erfarer og sanser sin omverden (Zahavi, 2014, s. 206). Martin Heidegger brukte begrepet *væren-i-verden* (Zahavi, 2014, s. 193). Maurice Merleau-Ponty bygget videre på både Husserls og Heideggers tanker (Østerberg, 1994, s. V), og utviklet begrepet om *kroppens fenomenologi*. Merleau-Ponty trekker frem førstepersonsperspektivet og påpeker at dette er avgjørende for vår forståelse av verden og derfor også vårt vitenskapsteoriske ståsted (Zahavi, 2014, s. 192):

Når det er snakk om kvalitativ forskning, er fenomenologi mer bestemt et begrep som peker på en interesse for å forstå sosiale fenomener ut fra aktørens egne perspektiver og beskrive verden slik den oppleves av informantene, ut fra den forståelse at den virkelige virkeligheten er den mennesker oppfatter. (Kvale & Brinkmann, 2015, s. 45)

Et viktig moment innen fenomenologien er altså at hvert enkelt menneske har sitt unike ståsted og at ingen derfor vil kunne se eller oppleve verden på akkurat samme måte. Kunstner og forfatter John Danvers skriver følgende i sin tekst om «The knowing body»: «Knowlegde is always conditioned by the location, purpose and outlook of the knowing subject. The process of knowing is essentially interpretative, never absolute» (2006, s. 89). Vår forståelse av verden omkring oss er kroppslig forankret, og vi erfarer og fortolker gjennom vår væren i verden.

Som dansekunstner har man nettopp en kroppslig tilnærming til arbeidet man utfører. Det mest åpenbare en danser kan er å mestre tekniske ferdigheter og utføre ulike bevegelser innenfor en gitt estetisk ramme. Som danser blir man trent til å huske lengre fraser og bevegelsessekvenser, man tilegner seg koreografiske verktøy og evne til å danse sammen med andre. Man trener kroppen sin til å være mottakelig og tilgjengelig for å utføre danseriske bevegelser og til å kunne samarbeide med andre kropper, både i direkte kontakt og som en gruppe i rom. Gjennom teknisk trening og utforskende arbeid, får dansere en dyptgående forståelse av og kjennskap til egen kropp og bevisstheten rundt egen kroppslighet øker. Kroppen er danserens instrument og dens redskap, og det er i stor grad gjennom kroppen man erfarer og utøver sitt kunstneriske virke. Man kan slik snakke om en dansekunstnerisk link til kroppen; man er kropp:

Hvis vi nå ser på dans som en utvidelse og tilegnelse av ens eksistens i verden, så er dette en tilegnelse som har noe aktivt, poetisk og skapende ved seg, som må få en spesiell eksistensiell betydning. Man leker med og er fri i sin relasjon til verden, som om man mestrer hele verden gjennom sine skapende, kroppslige bevegelser. (Steen, 2010, s. 146)

Som pedagog og fysioterapeut Ella Marie Ursin Steen forklarer her, har altså danseren et forhold til kroppen sin på flere plan. Det er ikke bare snakk om en ren fysisk opplevelse, som kjennskap til muskler og ledd, men en langt mer nyansert opplevelse av identiteten i ett med situasjonen man står i. Danser og koreograf Hilde Rustad viser til improvisasjon som et eksempel på hvordan dette kan oppleves fra innsiden:

En improviserende dansekunstner handler ut fra danseerfaring og levd erfaring for øvrig, og umiddelbarheten som karakteriserer handlingen gjør at ingen deler av livet kan deles fra. På denne måten kan improvisasjon forstås som noe som knytter profesjonell danseridentitet tettere opp til personlig identitet, eller som å oppløse skillet mellom det profesjonelle og det personlige. (Rustad, 2010, s. 64)

Den profesjonelle og personlige identiteten møtes. Rustad (2010, s. 64) forklarer videre at det allikevel er et skille mellom en personlig og en privat fremstilling. Samtidig vil man ikke spille en annen enn seg selv i form av en rollefigur. Man er dermed ikke *seg selv*, men heller ikke *ikke-seg selv*. Man går inn i formidlingen med hele seg, både fysisk og mentalt: «Målsettingen i dagens samtidsdans handler (blant annet) om nettopp dette; om dansens overskridende potensial, om å utfordre selve betydningen av å være et (kropp)subjekt i verden» (Oatley, 2010, s. 160).

Gjennom fysisk, teknisk og skapende trening økes danserens bevissthet rundt egen kropp og også egen kropp i relasjon til omgivelsene. «Læring av nye danseriske bevegelser vil dermed bety en berikelse og reorganisering av vår væren. I dansen tar man alle sine sanser i bruk i et fritt spill i persepsjonen og i tilegnelsen av verden» (Steen, 2010, s. 146). Danserens trening fører med seg en detaljert forståelse for kompleksiteten i scenekunstøyeblikket. I tillegg til den dansetekniske treningen har man som samtidsdanser også gjerne improvisatoriske og kompositoriske ferdigheter som en del av sin kompetanse. Rustad skriver:

/.../ og min erfaring er at når improvisasjonen fungerer godt, er det ofte i tilfeller hvor utøveren går opp i improvisasjonen, og blir lekt eller danset av improvisasjonen, og derfor handler i tråd med improvisasjonens egen logikk hvor valgene gir seg selv. Til tross for at danseren ikke er i stand til å gi en språklig forklaring på sin improvisasjonskompetanse, vil den komme til syne i improvisasjonen. (2010, s. 75)

Her peker Rustad på en viktig del av samtidsdansernes kroppsliggjorte kunnskap. Den kroppslige forankringen blir et naturlig utgangspunkt for danserens forforståelse, selv om utøveren ikke alltid kan språkliggjøre den. Hun utdyper videre:

Én måte å forstå denne, i et fenomenologisk perspektiv, pre-refleksive kunnskapen på, er at kroppen er forstående og handlende med bakgrunn i sin levde erfaring. Ny erfaring vil komme til og er siden å finne som avleiret i kroppen, tilgjengelig og anvendelig, i nye sammenhenger. (2010, s. 75)

Dansen og improvisasjonen skaper en forening av hode og kropp. Den kroppslige kunnskapen man besitter tas med inn i andre sammenhenger i livet, også utenfor dansekunsten. Det holistiske synet på kunnskap innenfor fenomenologien gir derfor gjenklang i dette masterprosjektet.

Movement specialist Carol-Lynne Moore og professor i psykologi Kaoru Yamamoto poengterer at man ikke kan ta del i virkeligheten uten sin egen kropp, og man kan heller ikke forstå denne virkeligheten uten prosessene som foregår i hjernen. Det vil derfor ikke være naturlig å skille de to: «In practical life, there is no hard divide between these two domains. Rather, the concrete and the abstract are linked for body and mind work together to help us make sense of the world» (Moore & Yamamoto, 2012, s. 47). I menneskers daglige liv samarbeider hjernen og kroppen om å navigere og forstå den verden vi lever i. Danvers påpeker at vår kunnskap *om* verden er opparbeidet gjennom kroppens utforskning *av* verden (2006, s. 80). I forbindelse med forskning på helse, beskriver professor Anders Lindseth og professor Astrid Norberg (2004, s. 147) en *fenomenologisk hermeneutisk* metode som undersøker levd erfaring. De understreker at de som forskere ikke er “/.../ interested in stating facts, but in relating what we have experienced”. Her trekkes altså betydningen av *opplevelse* frem som et stikkord innen kvalitativ forskning. Oppfatningen av at det eksisterer en sammensmeltning av hode og kropp er altså ikke forbeholdt dansekunsten, men en utbredt måte å undersøke og forstå vår virkelighet.

Som skapere av scenekunst stiller vi spørsmål ved etablerte sannheter gjennom iscenesettelse av vår kroppslighet, og forsøker å gi publikum en mulighet til å se verden med nye øyne. Dermed kan man også anta at en fenomenologisk opplevelse også kan forekomme hos mottakeren av forestillingen:

Når man er i dansen, kan det godt beskrives som en transformasjon, og noe av det betydningsfulle må være knyttet til at det er både en skapende produksjonsside og en skapende mottakerside når man tenker seg den egne kroppen i dansen. Men også tilskueren til dans, konstituert i verden som kropp, vil antas å ha en opplevelse av noe ekstra betydningsfullt, ettersom den dansende kroppen presenterer levende liv. (Steen, 2010, s. 147)

Steen beskriver her hvordan den utøvende kroppen møter publikumskroppen i forestillingssituasjonen. Forestillingen foregår gjerne live, og man kan slik anse møtet med publikum som en kinestetisk opplevelse:

And while kinetic motion may be the vehicle of communication in dance, meaning depends not only on visual perception of movement, but also on kinesthetic empathy, which arises from phenomenological experience – memories, calibrations, and imaginings of kinesthetic sensation associated with movement in time and space. (Brooks & Meglin, 2015, s. 130)

Ettersom denne oppgaven er skrevet med utgangspunkt i utøverperspektivet til den skapende danseskroppen, oppleves det derfor naturlig å plassere dette arbeidet innenfor den fenomenologiske tradisjonen.

### 5.1.2 Hermeneutikk

Hermeneutikken er læren om fortolkning (Pahuus, 2014, s. 233). Hermeneutikken forteller oss noe om hvordan et menneskes fordommer og forforståelse påvirker ens tolkning av hvordan man opplever sin virkelighet. Man kan derfor forklare hermeneutikk som en forståelseshorisont; en måte å forstå kunnskap på. Hermeneutikken kan slik oppfattes som noe abstrakt og overordnet. Det kan også forstås som noe mer metodisk konkret i forhold til kvalitativ forskning, da fortolkning er en naturlig del av den kvalitative forskningens vesen. Hans-Georg Gadamer utviklet begrepet om den *hermeneutiske spiral* og *horisontsammensmeltning* (Pahuus, 2014, s. 241). Den hermeneutiske spiral kan beskrive hvordan man i en forskningsprosess veksler mellom å fokusere spesielt på en del eller på helheten, og hvordan denne vekslingen hele veien utvikler forskerens forståelse for det som undersøkes. I følge Gadamer skjer en horisontsammensmeltning gjennom at ens utgangspunkt endrer seg i møte med en annen; enten i form av en tekst som skal tolkes eller en annen person sine meninger. Det handler ikke nødvendigvis om at man må bli enige, men om å få en dypere forståelse av virkeligheten.

I dette masterprosjektet har den hermeneutiske spiral gjort seg gjeldende på flere ulike plan: Det finnes en overordnet hermeneutisk spiral for meg som forsker. Min forforståelse, fra det kunstneriske arbeidet med forestillingene, er med inn i valg av tematikk, utvalg av informanter og utarbeidelse av intervjuguide. Mine inngående tanker og spørsmål vil utfordres og utvikles underveis, gjennom lest teori og møtet med de jeg har intervjuet (Jacobsen, 2015, s. 21-22). Denne utviklingen dokumenteres og utvikles i arbeidet med den skrevne oppgaven. Som forsker er det derfor viktig å være bevisst sitt utgangspunkt i starten av prosjektet, men også anerkjenne at dette endres gjennom det metodiske og skriftlige arbeidet. Pendelen mellom teori, empiri og drøfting, har gjort arbeidet med denne skriftlige oppgaven til en kontinuerlig dynamisk prosess.

I hvert enkelt av møtene med mine informanter kan man trekke inn Gadammers idé om sammensmeltning av forståelseshorisonter. I de semi-strukturerte intervjuene blir mine tanker og ideer utfordret og utviklet. I min bearbeidelse av det transkriberte intervjumaterialet foregår det også en hermeneutisk fortolkningsprosess: "A text never has only one meaning,

i.e. there is not just one probable interpretation” (Lindseth & Norberg, 2004, s. 152). Man leser og tolker teksten ut ifra sin forforståelse, samtidig som denne oppfatning utvikles i del-del tilnærmingen; den hermeneutiske spiral.

I drøftingsdelen av denne oppgaven vil jeg veksle mellom mitt ståsted i utviklingen av prosjektene og min forståelse av dem sett i lys av teori og empiri. I ferdigstillingen av dette masterprosjektet har jeg en annen forståelse av disse arbeidene enn jeg hadde da jeg gikk inn i dette. De kunstneriske prosjektene har i seg selv gjennomgått en hermeneutisk prosess, fra sender til mottaker i forestillingssituasjonen, og tilbake til avsender i dette masterprosjektet.

## 5.2 Kvalitativ metode

I de kommende delkapitlene vil jeg vil jeg presentere teori om kvalitativ metode, kunstbasert forskning, kvalitativt forskningsintervju og behandling av empirisk materiale, derunder transkribering.

Når man skal gjennomføre forskningsprosjekter eller undersøkelser, skiller man gjerne mellom en kvantitativ eller kvalitativ tilnærming. For å kunne plassere sitt prosjekt innenfor en av disse tradisjonene, er det visse kriterier som må oppfylles:

En kvantitativ tilnærming har som et grunnleggende utgangspunkt at den sosiale virkeligheten kan måles ved hjelp av metoder og instrumenter som kan gi oss informasjon i form av tall. Opplysninger om sosial virkelighet kan så behandles ved hjelp av statistiske teknikker. En kvalitativ tilnærming har som utgangspunkt at virkeligheten er for kompleks til å reduseres til tall, og at man derfor må samle inn informasjon i form av ord som åpner for mer nyanserikdom. (Jacobsen, 2015, s. 24)

Med utgangspunkt i professor Dag Ingvar Jacobsen sin forklaring, har man innen kvantitativ og kvalitativ forskning ulik oppfatning av hvilke metoder som best egner seg for å samle inn informasjon for å kunne avdekke og forstå virkeligheten. Den kvalitative forskningens utgangspunkt gir altså retning i det metodiske arbeidet til den som utfører forskningen:

Qualitative research is a situated activity that locates the observer in the world. It consists of a set of interpretive, material practices that make the world visible. These practices transform the world. They turn the world into a series of representations, including field notes, interviews, conversations, photographs, recordings, and memos to the self. (Denzin & Lincoln, 2005, s. 3)

Denzin og Lincoln poengterer her hvordan forskerens utgangspunkt vil bli med inn i de metodiske valgene og også fortolkningen av det empiriske materialet. Den kvalitative forskerens arbeid kan dokumenteres gjennom blant annet feltnotater, intervjuer, samtaler eller opptak. Den valgte tilnærmingen til datainnsamling, vil deretter være med på å avdekke og fremstille virkeligheten på nye måter.

I utviklingen av forskningsdesign har jeg tatt utgangspunkt i å innta en utforskende holdning. Jeg gikk inn i mastergradsarbeidet med *bevegelse* og *tekst* som to overordnede temaer, og med



et ønske om en fordypning i kunstnerisk arbeid som kombinerer disse. Jeg valgte slik en åpen inngang til hele prosessen, med en visshet om at jeg gikk inn i noe potensielt komplisert og uoversiktlig: «For kunstner-forskeren kan det være like sentralt å formulere og bevisstgjøre kompleksiteten som å formulere en klar problemstilling som ber om enten-eller-svar. Rik mening og forståelse kan formes som både-og» (Rasmussen, 2012, s. 45). Professor Bjørn Rasmussen påpeker her at man som kunstner-forsker innen det kvalitative forskningsparadigmet, kan jobbe ut ifra et startpunkt som kan gi flere tolkningsmuligheter. En slik tilnærming vil ikke nødvendigvis gi et endelig svar eller en konkret konklusjon og sender derfor kunstner-forskeren ut på oppdagelsesferd.

«En eksplorerende problemstilling vil ofte kreve en metode som får fram nyanserte data, går i dybden og er følsom for uventede forhold og dermed åpen for kontekstuelle forhold» (Jacobsen, 2015, s. 64). I sin beskrivelse av en fortolkningsbasert tilnærming til forskning, trekker Jacobsen frem begrep som *induktiv* og *holistisk*, samt *nærhet* til det fenomenet man undersøker (2015, s. 28-29). En induktiv tilnærming tilsier at forskeren går fra empiri til teori. Gjennom en åpen inngang til datainnsamlingen, lar man den være styrende for videre arbeid med å konkretisere tematikken og deretter finne relevant teori. Det holistiske perspektivet trekker frem relevansen i å kontekstualisere det man undersøker. Som forsker må man forstå samspillet mellom de som intervjues/undersøkes, og deres omgivelser. Til sist er det viktig å poengtere at ingen forskning er nøytral, og at den vil være preget av forskerens nærhet til det som undersøkes. Empati og relasjon er viktige stikkord for å bedre kunne forstå det man undersøker. Ovennevnte har gitt retning for de metodiske valgene jeg har tatt i gjennomføringen av masterprosjektet og jeg plasserer derfor masterprosjektet innenfor det kvalitative forskningsparadigmet.

### **5.2.1 Kunstbasert forskning**

Innenfor det *performative* forskningsparadigmet finnes det ulike varianter av kunstbasert forskning. De ulike tilnærmingene til kunstbasert eller kunstnerisk forskning, fører med seg en rekke ulike benevninger. Bjørn Rasmussen (2012, s. 27) nevner eksempelvis: “«art(s) based reserach», «art as research», «artistic research», «practice-led research», «research-led practice», «practice as research»”. Man kan altså forske med kunsten, gjennom kunsten, eller gjennomføre undersøkelser for å skrive om kunsten. Rasmussen forklarer videre at mangfoldet av begreper henger sammen med at initiativet til denne type forskning kan komme fra både kunstneriske og vitenskapelige miljø, og at samme begrep kan ha ulik betydning i ulik kontekst: «/.../ for eksempel «arts based research», som både kan bety at kunsten er en

sentral forskningsempiri for tradisjonelle kvalitative analyser, og at den mer radikalt er basis som forskningsmetode og formidlingsform» (Rasmussen, 2012, s. 27).

Professor Henk Borgdorff argumenterer for at både kunstneren og kunstpraksisen i seg selv er avgjørende komponenter i kunstbasert forskning (artistic research): “The difference between artistic research and social or political science, critical theory, or cultural analysis, lies in the central place which art practice occupies in both the research process and the research outcome (2012, s. 166). Det praktiske-estetiske arbeidet kan altså være både utgangspunktet for og resultatet av den kunstneriske forskningen. Videre forklarer han at denne tilnærmingen til forskning er en videreføring av den naturlige linken mellom teori og praksis i kunstfeltet generelt (Borgdorff, 2012, s. 38). Professor og forfatter Brad Haseman poengter det samme: «The ‘practice’ in ‘practice-led-research’ is primary – it is not an optional extra; it is the necessary pre-condition of engagement in performative research» (Haseman, 2006, s. 103). Det praktiske arbeidet er dermed en naturlig og avgjørende komponent i kunstbasert forskning, både som utgangspunkt (forskningsobjekt) og som resultat (praktisk-estetisk presentasjon av funn; kunstverk, forestillinger).

Haseman (2006, s. 100) skriver om “the reflective practitioner”; en praksisledet forskningsposisjon innen kvalitativ og performativ forskning, som omfavner både refleksjon i aksjon og refleksjon om aksjon. I kunstneriske prosesser foregår det hele veien er refleksjon. Den skapende kunstneren må ta valg og finne svar. Når man deretter forsker på egen praksis, inntar man rollen som den reflekterende praktiker; som både forsker i/gjennom og om egen kunstpraksis.

I to danseforestillinger – «Bagateller/eller» og «Perspektiv», har jeg utforsket det å produsere selvskrevet tekst og inkorporere denne i mitt dansekunstneriske arbeid. De to forestillingene er det skapende arbeidet som ligger til grunn for oppgaven. I forestillingsarbeidet inntok jeg rollen som kunstner, og i arbeidet med å intervju, lese og skrive har jeg inntatt rollen som forsker. Jeg vil derfor argumentere for at jeg inntar posisjonen som kunstner-forsker, ved at jeg trekker frem erfaringer og utfordringer fra det skapende arbeidet og drøfter disse:

Researchers employ experimental and hermeneutic methods that reveal and articulate the tacit knowledge that is situated and embodied in specific artworks and artistic processes. Research processes and outcomes are documented and disseminated in an appropriate manner to the research community and the wider public. (Borgdorff, 2012, s. 53)

Produksjonen og gjennomføringen av prosjektene «Bagateller/eller» og «Perspektiv», er altså grunnlaget for valg av tema for masterprosjektet. En mer detaljert beskrivelse av prosjektene og prosessene vil presenteres i første del av empirikapittelet. Som beskrevet i innledningen til

denne oppgaven, forholdt jeg meg til flere ulike problemstillinger i de to kunstneriske prosessene:

Teaterproduksjonen betraktes som et kunnskapslaboratorium, hvor det underveis og i etterkant dannes affektive og kognitive erfaringer som verdsettes og dokumenteres som forskningsmateriale. I tillegg gis erfaringene nye perspektiv gjennom distanserte analyser hvor teori og metodisk bearbeiding bidrar til systematisert og begrepsliggjort forståelse. (Rasmussen, 2012, s. 39-40)

Drøfte utfordringene basert på eksempler fra «Bagateller/eller» og «Perspektiv», sett i lys av teori og empiri. Jeg vil derfor argumentere for at dette masterprosjektet hører hjemme innenfor det performative forskningsparadigmet, og mer spesifikt innenfor kunstbasert forskning.

### 5.2.2 Kvalitativt forskningsintervju

Det er ikke nødvendigvis slik at all scenekunstproduksjon automatisk kan kalles forskning. Mine to forestillinger ble laget i en dansekunstnerisk kontekst. For å kunne løfte disse erfaringene og spørsmålene inn i den akademiske konteksten var det avgjørende å innhente informasjon fra andre samtidsdansere i feltet. Som en del av researcharbeidet valgte jeg derfor – gjennom intervjuer - å innhente informasjon fra tre skapende dansekunstnere.

Innenfor kvalitativ forskning er intervju en vanlig metode for innsamling av empiri:

*/.../ søker å innhente beskrivelser av intervjupersonens livsverden og særlig fortolkninger av meningen med fenomenene som blir beskrevet. Det ligger nær opptil en samtale i dagliglivet, men har som profesjonelt intervju et formål. Både en særegen tilnærming og teknikk er nødvendig. (Kvale & Brinkmann, 2015, s. 46)*

Videre skriver Kvale og Brinkmann (2015, s. 46) at et kvalitativt forskningsintervju gjerne «/.../ er semistrukturert – det er verken en åpen samtale eller en lukket spørreskjemasamtale. Det utføres i overensstemmelse med en intervjuguide som sirkler inn bestemte temaer, og som kan inneholde forslag til spørsmål». Jeg mener at den intervjuformen som ble valgt var passende i forhold til den overordnede ideen om å ha en åpen inngang til hva som kunne dukke opp av relevant informasjon i intervjuene.

Dansekunstnerne jeg har intervjuet er Suzie Davies, Ann-Christin Berg Kongsness og Mariko Miyata Jancey. De er alle profesjonelle dansekunstnere, med sin base i Oslo. Biografi om hver enkelt finnes som vedlegg. De har alle gitt meg tillatelse til å bruke navnene deres i oppgaven. Når jeg referer til dem i empirikapittelet vil jeg kun bruke fornavn.

Gjennom intervjuene ønsket jeg å få innblikk i deres motivasjon; *hvorfor* de ønsker å inkorporere tekst i sitt arbeid. Jeg ønsket også å undersøke *hvordan* de arbeider med bevegelse og tekst. Innledningsvis var jeg interessert i *hvorfor* og *hvordan* disse kunstnerne

jobber med selvskrevet tekst, både generelt og spesifikt i noen utvalgte forestillinger, som jeg hadde sett. De skriver alle egne tekster og produserer egne (danse)forestillinger/sceniske prosjekter der de selv er utøvere. En annen årsak til at de ble valgt ut, er at de i hovedsak arbeider som en del av det frie feltet, slik også jeg gjør. De er alle tre kvinnelige utøvere, men de har ulik fartstid i miljøet. Jeg ønsket å velge utøvere med ulik lengde på sin profesjonelle karriere, da jeg antok at det ville kunne gi flere interessante og relevante perspektiv inn i oppgaven. Ut ifra overnevnte kan man derfor argumentere for at disse dansekunstnernes erfaring har overføringsverdi inn i dette masterprosjektet. s Jeg kjente til Suzie, Mariko og Ann-Christin fra ulike møtepunkt i dansefeltet. De kjenner også til hverandre, og ble informert om hvem som skulle intervjues i tillegg til seg selv.

Fordi jeg anså det som viktig å gi prosjektet et nyansert og helhetlig preg, samt å få med flere perspektiv inn i oppgaven, valgte jeg tre intervjuobjekter. Samtidig ønsket jeg å intervju de tre dansekunstnerne individuelt. Jeg så det som avgjørende at det var tid og rom til fordypning rundt den enkeltes tanker og erfaringer: «Personlige intervjuer er en klar form for individualisering. De får fram den enkelte respondentens holdninger og oppfatninger /.../ Når vi intervjuer mange respondenter separat og individuelt, får vi også en samling med individuelle synspunkter» (Jacobsen, 2015, s. 146-147). I intervjusituasjonene gjør begrepet *intersubjektivitet* seg gjeldende. Utgangspunktet for intersubjektivitet er at all kunnskap er subjektiv, men at det finnes situasjoner der flere individer oppfatter samme fenomen på samme måte (Jacobsen, 2015, s. 33). At man kan få samsvarende respons fra flere intervjuobjekter kan si noe om troverdigheten i det man undersøker og finner ut, og det er derfor viktig å være bevisst konteksten man er en del av i intervjusammenheng.

De tre dansekunstnerne ble kontaktet via e-post. Her presenterte jeg mine innledende tanker om masteroppgaven. Jeg fortalte dem (grunnene som nevnt over) hvorfor jeg ønsket å intervju nettopp dem, og jeg ga dem noe praktisk informasjon for eventuell gjennomføring. Intervjuobjektene fikk ikke spørsmålene tilsendt i forkant. I starten av hvert enkelt intervju, fikk danserne ytterligere informasjon om prosjektet. I den sammenheng ble det blant annet trukket frem at *bevegelse* og *tekst* var mine overordnede tema. Videre ble det understreket at jeg ikke var ute etter noe spesifikt, men at jeg var interessert i å høre om deres erfaringer og deres tanker rundt de spørsmålene jeg hadde forberedt. Informantene fikk også mulighet til å stille meg spørsmål før intervjuet, dersom noe var uklart for dem.

Erfaringene fra mitt egen kunstneriske arbeid la som nevnt grunnlaget for utarbeidelsen av spørsmålene til intervjuguiden. På bakgrunn av disse erfaringene hadde jeg i forkant tenkt

gjennom noen momenter som potensielt kunne dukke opp i intervjuene. Jeg var nysgjerrig både på hvilke erfaringer og tanker intervjuobjektene og jeg delte og på hvilke momenter vi kanskje var uenige om, samt aktuelle momenter jeg ikke kunne forutse. Videre ønsket jeg å se hvilke temaer som utkrystalliserte seg der og da slik at jeg senere kunne ta stilling til hva jeg ville gå videre med i prosjektet. Intervjuguiden som ble brukt finnes som vedlegg til oppgaven. Jeg hadde altså noen forhåndsbestemte spørsmål som ble stilt til alle tre. Det ble samtidig stilt oppfølgingsspørsmål dersom det dukket opp momenter som jeg ønsket at de skulle utdype. Gjennomføringen av intervjuene ble dermed en slags vekselvirkning mellom det planlagte og det ikke-planlagte. Intervjuene har slik fått et noe ulikt fokus fordi ulike momenter er blitt vektlagt underveis. Intervjuene hadde en lengde på mellom halvannen time og to timer.

I etterkant av gjennomføringen, kan jeg se at jeg ble gradvis tryggere på min rolle som intervjuer. Jeg tok med meg erfaringene fra ett intervju inn i det neste, og forbedret slik min rolle som intervjuer. Samtidig var jeg bevisst på ikke å forvente samme respons fra intervjuobjektene eller å dele informasjon fra objektene mellom dem. Videre forsøkte jeg å bevare min nysgjerrighet og åpenhet for at nye momenter kunne gjøre seg gjeldende i hvert enkelt intervju. På samme måte som at jeg som intervjuer må være klar over hvordan mine uttalelser og spørsmål kan påvirke den jeg intervjuer, ville jeg ikke la de andres tanker og utspill påvirke den enkeltes deling.

### **5.3 Behandling av det empiriske materialet**

Oppgavens empiriske materiale er todelt, og derfor er også empirikapittelet delt inn i to deler. Først presenteres forestillingene «Bagateller/eller» og «Perspektiv». Jeg har valgt en overordnet presentasjon av forestillingene; med fokus på bakgrunn, idé, prosessuelt arbeid og visningskontekst. Konkrete eksempler og sekvenser fra forestillingene hentes opp i drøftingskapittelet. I andre del av empirikapittelet presenteres materiale fra intervjuene med Suzie, Mariko og Ann-Christin.

Forestillingene ble presentert som frittstående, kunstneriske prosjekter utenfor den akademiske konteksten. De ble ikke utarbeidet med utgangspunkt i oppgavens problemstilling, men har allikevel blitt en del av min kunst-baserte forskning i ettertid. I behandlingen av forestillingene som empirisk materiale anser jeg det derfor som viktig at jeg som kunstner-forsker hele veien må være klar over mitt ståsted i forhold til tematikken, og min nærhet til prosjektene jeg skal drøfte. Det har vært avgjørende å være ydmyk for at det å

drøfte sitt eget kunstneriske arbeid, medfører et krav om bevisstgjøring rundt egen posisjon inn i forskningen.

Kvale og Brinkmann hevder at i visse tilfeller veier forskerens kjennskap til gjenstanden for analysen tyngre enn anvendelsen av bestemte analytiske teknikker (2015, s. 263). Dette gjelder kvalitativ forskning generelt, men også kunstbasert forskning. Jeg vil derfor argumentere for at mitt innsideperspektiv har gitt meg en tydelig retning inn i det metodiske arbeidet med behandlingen av det empiriske materialet. Borgdorff forklarer:

In the case of artistic research, we can add to the knowledge and understanding duo the synonyms 'insight' and 'comprehension', in order to emphasise that a perceptive, receptive, and *verstehende* engagement with the subject matter is often more important to the research than getting an 'explanatory' grip. (Borgdorff, 2012, s. 163)

På grunn av gjennomføringen av de to prosjektene, vet jeg noe om temaet jeg forsker på. Jeg har en praktisk og erfart kunnskap tilknyttet temaet, som medfører en forståelse for hvordan man skal nærme seg stoffet, utover det å kunne forklare valgene basert på relevant teori. Det er allikevel viktig å trekke frem at ettersom de kunstneriske prosjektene ligger noe tilbake i tid, har det stilt ekstra krav til meg som kunstner-forsker i presentasjonen av det empiriske materialet som omhandler forestillingene. Jeg har måttet basere meg på det jeg husker fra prosessarbeidet, lete frem tidligere notater og se film av forestillingene. Min opplevelse av gjennomføringen vil prege mitt syn på arbeidet.

Ettersom kunst-basert forskning har en praktisk komponent – i dette tilfellet forestillingene «Bagateller/eller» og «Perspektiv», vil det foregå en oversettelse fra en praktisk-estetisk erfaring til en skriftlig fremstilling. Det har vist seg å være en utfordring å beskrive det fysiske arbeidet, dansen, på en forståelig måte i denne oppgaven. I sin beskrivelse av kunnskapsproduksjon gjennom kunstbasert forskning, trekker Borgdorff frem denne utfordringen og forklarer at kunst «has an experiential component that cannot be efficiently expressed linguistically» (2012, s. 147). Borgdorff fortsetter:

.../ language does remain a highly functional complementary medium to help get across to others what is at issue in the research – provided that one keeps in mind that there will always be a gap between what is displayed and what is put into words. (Borgdorff, 2012, s. 167)

For å minimere det gapet Borgdorff her trekker frem, har jeg derfor valgt å legge ved link til film av prosjektene der de presenteres i empirikapittelet, slik at man som leser kan danne seg et inntrykk av forestillingene, dersom man ønsker dette. Ved å se disse filmene vil leseren av oppgaven kunne få en større forståelse av det kunstneriske arbeidet som drøftes. Samtidig viser filmene det ferdige produktet og ikke selve arbeidsprosessen. Problemstillingen i dette

masterprosjektet fokuserer på utfordringer i det prosessuelle arbeidet, og er slik ikke resultatorientert. Leseren av oppgaven vil også få en annen opplevelse av å observere arbeidet på film og ikke live. Å se filmene vil allikevel gi leseren en mulighet for å skape seg et tydeligere inntrykk av arbeidet som drøftes.

### **5.3.1 Transkribering**

Jeg valgte å ta samtale opp med lydopptaker. I e-posten som ble sendt ut i forkant av gjennomføringen intervjuene, fikk de involverte informasjon om dette. I tillegg dobbeltsjekket jeg da vi møttes, at de var komfortable med lydopptak av samtale. Jeg informerte de også om at lydopptakene bare ville bli brukt internt. «Intervjuet blir som regel transkribert, og den skrevne teksten og lydopptakene utgjør til sammen materialet for den etterfølgende meningsanalysen» (Kvale & Brinkmann, 2015, s. 46). Det er to hovedgrunner til at jeg valgte lydopptak fra intervjuene: For det første ønsket jeg i etterkant å ha tilgang til alt som ble sagt under intervjuene. Samtidig var det viktig for meg å være mest mulig tilstede og fristilt i selve intervjusituasjonen. Jeg tok riktignok også noen notater underveis. Disse ble senere brukt som en pekepinn i bearbeidelsen og struktureringen av det empiriske materialet. Det å lytte til et lydopptak i etterkant av et intervju, er en annen opplevelse enn å være fysisk tilstede i selve situasjonen. Samtidig har man med seg erindringen fra den faktiske intervjusituasjonen, når man transkriberer. Det var derfor et bevisst valg å kun ta lydopptak, da intervjusituasjonen i hovedsak er en samtale, og ikke noe som «gjøres». Derfor mener jeg at videopptak ikke ville gitt mer relevant informasjon til prosjektet utover samtalen i seg selv. Å ta videopptak kan også gi den som skal transkribere og fortolke, et veldig omfattende materiale (Jacobsen, 2015, s. 169).

I transkriberingen av intervjuene forsøkte jeg å være mest mulig tro til det muntlige språket. Jeg inkluderte småord og repetisjoner, samt at jeg skrev inn pauser og eventuell latter: «Å transkribere betyr å transformere, skifte fra en form til en annen. Forsøk på ordrette intervju-transkripsjoner skaper hybrider, kunstige konstruksjoner som kanskje verken er dekkende for den levde muntlige samtalen eller de skriftlige tekstenes formelle stil (Kvale & Brinkmann, 2015, s. 205). Ut fra overnevnte er det viktig å presisere at selv om jeg i transkriberingen har gjort forsøk på en korrekt gjengivelse, så har muligens noe av det som ble formidlet ikke kommet med. Det har her foregått en oversettelse; fra en muntlig til en skriftlig diskurs.

I bearbeidelsen av det transkriberte materialet, blir intervjuobjektene utsagn tolket ut ifra min forforståelse. Den empirien som til slutt presenteres i oppgaven, er altså farget av mitt blikk på teksten. Derfor måtte jeg stille meg kritisk til egen forskningsposisjon og ikke kun velge ut empirisk materiale og sitater som underbygger mine forutinntatte tanker og ønsker for prosjektet:

En *partisk subjektivitet* betyr ganske enkelt dårlig og upålitelig arbeid; forskerne ser bare bevis som støtter deres egne meninger, velger fortolkninger og rapporterer det som kan begrunne deres egne konklusjoner, og ignorerer alt som kan gi andre fortolkninger. (Kvale & Brinkmann, 2015, s. 239)

Som forsker er det viktig å forholde seg åpen til informasjonen som ble gitt i selve intervjuet, og finne nyansene og kontrastene i det som blir formidlet: «En av farene ved intervjuforskningen er «ekspertgjøringen» av meningene, hvor eksperten eksproprierer meningene fra intervjupersonens livsverden og setter dem inn i sine egne kategorier for å uttrykke en mer grunnleggende realitet» (Kvale & Brinkmann, 2015, s. 244). En måte å unngå dette er gjennom sitatsjekk. Suzie, Mariko og Ann-Christin har ikke hørt eller lest intervjuene i sin helhet i etterkant, de har kun sett det behandlede materialet. Det har derfor vært viktig at intervjuobjektene har fått mulighet til å se over dette og gjennomføre nettopp sitatsjekk. I de direkte sitatene som er inkludert i oppgaven, har jeg – for å gi mer flyt i teksten - valgt å fjerne typiske muntlige ord som «liksom» og «på en måte». Samtidig har jeg vært bevisst på at disse utelatelsene ikke har endret meningen i selve sitatet, slik at intervjuobjektene ikke føler seg misforstått eller feilsitert.

Det møysommelige arbeidet i selve transkriberingsprosessen gav meg mulighet til å jobbe meg inn i intervjumaterialet. Jeg ble godt kjent med innholdet og fant fellesnevnerne og enkeltstående sitater som jeg oppfattet som verdifulle. Jeg tok også i bruk de skriftlige notatene fra intervjusituasjonen. Noen momenter hadde allerede da utkrystallisert seg som spesielt relevante. Andre momenter kom til mens jeg lyttet til lydopptakene når jeg transkriberte og da jeg til sist leste gjennom de håndfaste tekstene. På samme måte som den skapende prosessen frem mot en forestilling er kompleks, til tider ustrukturert og impulsiv, ønsket jeg å gi plass til denne intuitive holdningen til (ut)forskning i arbeidet med meningsfortettingen av intervjumaterialet. Kvale og Brinkmann (2015, s. 263) argumenterer for at man i noen forskningsprosjekter kan benytte seg av mer generelle tilnærminger til intervjuanalyse, hvor man ikke er avhengig av kun en bestemt analyseform, men trekker inn en blanding av ulike metoder og teknikker. Jeg valgte derfor å benytte meg av arbeidsformen *bricolage*.



Etter å ha transkribert intervjuene, satt jeg igjen med et omfattende og komplekst skriftlig (empirisk) materiale. Det ble tydelig at jeg kunne utarbeide flere ulike problemstillinger basert på den informasjonen jeg hadde fått, da det var mye interessant og relevant informasjon som hadde kommet frem. Derfor valgte jeg å lese gjennom intervjuene flere ganger. Jeg inntok rollen som fortolker og forsøkte å skape meningsstrukturer og betydningsrelasjoner i tekstene. Dette arbeidet ble viktig for å konsentrere og spesifisere konteksten til oppgaven min (Kvale & Brinkmann, 2015, s. 234). Slik fikk jeg studert tekstene nøye, og jeg kunne da trekke ut spesielt interessante temaer. Disse ble notert i stikkordsform på ulike fargekodede kort (Kvale & Brinkmann, 2015, s. 265). Målet med denne arbeidsmetoden var å trekke ut og fremheve det jeg opplevde som relevant informasjon i tekstene, samt å finne en logisk strukturering av intervjumaterialet til empirikapittelet. De fargekodede kortene med stikkord, ble brukt som et puslespill. På den måten fikk jeg et oversiktsbilde over temaene fra de ulike intervjuene. Enkelte av temaene ble tatt opp av alle tre intervjuobjekter, andre var det kun en av informantene som trakk frem. Denne formen for analyse kan kalles *meningsfortetting* (Kvale & Brinkmann, 2015, s. 232).

Mens koding bryter ned en tekst i mindre enheter, kan meningstolkning utvide den opprinnelige teksten ved å legge til hermeneutiske lag som muliggjør forståelse. Inspirert av hermeneutisk tekstfortolkning vil vi understreke spørsmålets forrang; hvordan fortolkernes forutsetninger og spørsmål til teksten er med på å konstituere det fortolkede meningsinnhold. (Kvale & Brinkmann, 2015, s. 230)

Som forsker er det viktig å være ydmyk ovenfor sin egen rolle i denne delen av prosessen: «Overgangen fra oppfatningen om et individuelt meningslager til interrelasjonelle meninger i den opprinnelige intervjusamtalen – og i leserens samtaler med intervjuteksten – tydeliggjør det sosiale forholdet og maktforholdet mellom forskeren og intervjupersonen» (Kvale & Brinkmann, 2015, s. 244). Man må være klar over at intervjupersonenes erfaring og kunnskap skal inn i en akademisk oppgave, med sine kriterier for pålitelig og transparent arbeid, og samtidig være klar over sin egen makt i forhold til bearbeidelsen og tolkningen av intervjumaterialet.

Problemstillingen og underspørsmålene i denne oppgaven er altså basert på min egen erfaring fra de to kunstneriske prosessene, og har så blitt konkretisert ut ifra det empiriske materialet fra intervjuene.

## 6 Dansekunstnerisk kontekst

For å kontekstualisere arbeidet som ligger til grunn for masterprosjektet, vil jeg i de følgende teorikapitlene redegjøre for noen historiske strømninger. Målet med disse kapitlene er imidlertid ikke å fremstille en omfattende dansehistorie, men heller å trekke frem noen dansekunstneriske retninger for å belyse hva slags danselandskap både intervjuobjektene og jeg står i og forteller ut ifra. Denne redegjørelsen dreier i hovedsak om den postmoderne dansen i New York fra 1960-tallet og fremover. I tillegg vil også den tyske danseteatertradisjonen omtales. Deretter følger en redegjørelse for begrepet om koreografi som utvidet praksis. Det siste kapitlet er viet til performancekunst. Som kunstnere beveger man seg imellom kunstformer, og nye hybrider oppstår. De følgende kapitlene vil derfor gi en pekepinn på bakgrunn og fagfelt som det navigeres imellom når man arbeider med selvskrevet tekst og bevegelse.

### 6.1 Den postmoderne dansen

På 1960- og 1970-tallet var mange avant-garde koreografer opptatt med å undersøke hva som skilte dansen fra andre kunstarter. Dansehistoriker og dansekritiker Jack Anderson forklarer avant-garde som: «*.../ a specific group of artists who make such radical experiments that we are forced to question the very aesthetic bases of an art form*» (1987, s. 269). Denne generasjonens dansere og koreografer arbeidet med å fordype seg i dansen og bevegelsenes særegenhet som formidlende uttrykk. De opplevde at arbeidet til deres forgjengere innen moderne dans, hadde blitt formalisert og stilisert, til tross for at også denne generasjonen hadde gjort opprør mot den klassiske ballettens strenge form:

*.../ dancers, particularly those influenced by the experimental productions at New York City's Judson Memorial Church in the early 1960s, rejected both the grandiloquent rhetoric of the dramatic dancers and the obsession with technique that had begun to develop among certain abstractionists. (Anderson, 1987, s. 159)*

Det kunstneriske kollektivet Judson Dance Theatre ble etablert tidlig på 1960-tallet i New York City, som en del av den postmoderne bølgen. Ved å ta avstand fra både det dramatiske og det tekniske, oppsto det dermed en ny retning som både skilte seg fra den klassiske balletten og den tradisjonelle moderne dansen. Ved Judson Dance Theatre ble det arrangert workshops og konserter. Kunstnerne som var involverte i kollektivet utfordret de etablerte formene for danseteknisk trening, og de utvidet definisjonen på hva dans kunne være. Her ble det stilt spørsmål om betydningen av dansen og dens bevegelser, og etablerte arbeidsmåter og metoder for å koreografere og undervise dans, ble utfordret.

I boka *Writing Dancing in the Age of Postmodernism* skriver professor Sally Banes (1994, s. 211) at kollektivets omfattende utforskning av koreografiske arbeidsmetoder bygget på tanken om at en hvilken som helst kropp og en hvilken som helst bevegelse var tillatt. Arbeidet med å utforske mulighetene i menneskers naturlige bevegelser var en måte å fjerne seg fra den stiliserte og tillærte danseformen. Dette gav igjen grobunn for en tankegang om at hvilken som helst metode for å generere bevegelse kunne bli en naturlig del av den koreografiske prosessen. Anderson påpeker at arbeidet til de tilknyttet Judson Dance Theater fikk stor påvirkning:

*.../ these rebels experimented with many kinds of movement, including supposedly “nondancer” movement, and they stripped choreographic structures down to their minimalist essentials. Such concerns made them seem so unlike their predecessors that critics wondered whether the term “postmodern” should be applied to post-Judson choreography. (Anderson, 1987, s. 159)*

Fascinasjonen for de hverdagslige, ikke-danseriske bevegelsene var altså sterk. Dette medførte blant annet at mange av kunstnerne tok avstand fra tradisjonelle elementer i forestillingene. Man var ikke lenger interessert i å skape et narrativ eller å fortelle allerede eksisterende historier gjennom gester og mimetiske bevegelser, slik man i større grad gjorde det i den klassiske balletten. Ønsket nå var at bevegelsene og dansen skulle være i sentrum, og derifra skulle man utfordre og eksperimentere med hva slags uttrykk og forestillinger dette utgangspunktet ville generere (Banes, 1994, s. 252).

Over en periode på to år i første halvdel av 60-tallet, ble det arrangert fjorten større konserter/visninger i New York City i regi av Judson Dance Theatre, og nærmere 200 arbeid ble presentert som en del av dette. Det var ikke uvanlig at man hentet inspirasjon fra andre kunstarter for å utvikle nye arbeidsmetoder. I de koreografiske prosjektene samarbeidet danserne også ofte med andre kunstnere, men med utvikling og utforskning av dansen som hovedfokus (Banes, 1994, s. 221). Mange av disse arbeidene har fått stor betydning for hvordan dansekunstnere arbeider koreografisk også i dag.

Banes (1994, s. 224) beskriver flere av koreografiene som ble produsert i denne perioden. En av de som presenterte arbeid her var Yvonne Rainer. Under forestillingen «Concert 14» viste hun et soloarbeid med tittelen «Some Thoughts on Improvisation», der hun bruker nettopp improvisasjon som et verktøy for produksjon av bevegelse. Dansen er akkompagnert av hennes egen stemme som fremfører en selvskrevet tekst. Denne er spilt inn i forkant og avspilles som lydkulisse. I teksten beskriver Rainer det improvisatoriske arbeidet og prosessen sin, og hun inntar nærmest en fenomenologisk metaposisjon til selve situasjonen som utspiller seg live på scenen. På samme måte som med det fysiske arbeidet, er hun et

eksempel på at danserne i denne perioden også utforsket nye måter å arbeide med og samtidig ta eierskap til tekst som virkemiddel.

Det som tradisjonelt skiller dans og teater er bruk av tekst, og danseforestillinger blir gjerne ansett som en form for ordløse skuespill. Til tross for at mange koreografer innen den moderne dansen allerede fra første halvdel av 1900-tallet brukte dikt og andre typer tekst som inspirasjon i sine arbeid, er det først i den postmoderne dansen at koreografene virkelig tar eierskap til teksten på sin egen måte (Banes, 1994, s. 256). I denne sammenheng blir arbeid av blant annet the Grand Union, trukket frem som toneangivende. Danserne og koreografene som tilhørte denne gruppen arbeidet like artikulert med teksten som de gjorde med bevegelsene, og de beviste for mange at tekstens territorium også tilhører danserne.

I 1980-årene var det flere koreografer som vendte tilbake til en mer narrativ form i sine prosjekter. Arbeid av dansekunstnere som har etterfulgt Judson Dance Theatre og de pragmatiske 1960- og 1970-årene, har omfavnet flere av de tradisjonelle retningene innen dansen uten nødvendigvis å gå tilbake til den samme litterære og dramatiske stilen som eksisterte tidligere. Mange valgte å se på mulighetene som ligger i det narrative, men med et nytt (skrå)blikk. Formet av motstanden hos generasjonen før dem, samt av modernismens fascinasjon for det abstrakte, oppsto det nå en åpenhet for muligheter i alle ender av skalaen. Dette gav 1980-tallet et preg av at alt kan inkluderes i dansen og gjerne også med en ironisk eller kommenterende holdning mot egne virkemidler og kunstneriske valg (Banes, 1994, s. 280).

Spørsmålet om dansens og bevegelsenes mening har fulgt mange kunstnerne inn mot årtusenskiftet og er minst like aktuelt i dag som det var i modernismen og postmodernismen. Retningen som startet med Judson Dance Theatre i New York, spredte seg i danse miljøet og har også preget den Europeiske samtidsdansen. Pendelen som svinger fra den ene epoken til den andre, har gitt dansekunstnerne i dag et omfattende arsenal av muligheter og et vidt spenn i arbeidsmetoder og uttrykk som alle faller innenfor betegnelsen samtidsdans. Parallelt med at det eksperimenterende og utforskende innen dansen har fått etablere seg, har også de tradisjonelle retningene bestått. De fleste dansekunstnere som utdannes i dag skolerer i en kombinasjon av ulike teknikker.

## 6.2 Danseteater

Selv om samtidsdansen i Europa og Amerika i dag har mange fellesnevner, har den utviklet seg forskjellig og med noe ulikt fokus. Dette har skapt flere sjangre og retninger; blant annet danseteateret. Professor og dansehistoriker Susan Manning utdyper:

While American choreographers generally emphasize the inherent expressivity of pure movement and consider narrative or representational subject matter beside the point, new German choreographers reverse these priorities and consider subject matter far more important than the formal display of movement values. (Manning, 1986, s. 57)

Danseteateret, eller tanztheateret, vokste frem i Tyskland. Mens de postmoderne koreografene i Amerika ønsket seg et tydeligere fokus på bevegelsenes egen formidlingsevne, ønsket tyske koreografer, som Pina Bausch, å utvikle dansen som uttrykksform gjennom å fokusere på tematikk og formidling. Bruk av tekst ble en naturlig del av dette arbeidet: “Within the practice/genre of dance-theatre, there is a focus on the combination and integration of text and choreography” (McCormack, 2018, s. 13). Det forekommer en oversettelse av det tekstlige materialet, slik at det formidles både gjennom tekst og bevegelse, i kombinasjon med andre sceniske virkemidler som rekvisitter og kostymer. Danserne innenfor danseteateret er ofte klassisk trente. “Central to the practice of dance-theatre is the belief that use of choreography, text, scenography that includes constructed images, juxtaposition, collage, discontinuity and distortion creates a dialectical space which reveals something about reality” (McCormack, 2018, s. 13). Danseteateret søker å formidle noe virkelighetsnært, gjennom bruk av koreografi, tekst og scenografi. Man kan derfor se at danseteateret som sjanger har holdt seg nærmere de tradisjonelle rammene/konteksten for scenekunst/forestilling. Samtidig har forestillingene ofte en fragmentert oppbygning.

En av pionerne innenfor danseteateret er nettopp Pina Bausch. På samme måte som mange av hennes amerikanske kolleger, var hun opptatt av å utfordre det fysiske uttrykket generasjonene før henne hadde representert:

As a choreographer her objective was a “sense connection” with her audience through movement developed from body language and personal revelation, often with little dance content as such. Eliciting response from her dancers in rehearsal, in words and actions that revealed their experiences and motivations, she edited and collated this freely associated imagery to simulate the randomness of everyday life, allowing the performers to come close to playing themselves onstage. (Reynolds & McCormick, 2003, s. 639)

Bausch ønsket å skape forestillinger som kommuniserte med sitt publikum. I hennes danseteater er gjerne tema som menneskelige relasjoner og sosiale spørsmål utgangspunkt for arbeidet. Hun har også arbeidet mye med temaet kjønn. Hun hadde et ønske om å kommentere virkeligheten, og slik ikke skape dans for dansens skyld. Hennes ønske om å formidle og

problematisere mellommenneskelige relasjoner gjorde at hun blant annet benyttet introspeksjon som metode. Slik tok hun i bruk både sine egne og dansernes opplevelser og følelser i det skapende arbeidet.

Et veldig viktig aspekt i Pina Baush sitt arbeid var å gi publikum rom for tolkning i møte med stykkene (Manning, 1986, s. 70). Til tross for tydelige tematikker og gjenkjennelige momenter som kostymer og scenografi, gjorde den fragmenterte oppbyggingen uttrykket utfordrende for publikum. Forestillingene hadde gjerne flere lag, og en gjennomgående bruk av undertekst. "Dance-theatre as a genre challenges the concept of stable meaning" (McCormack, 2018, s. 13). Hun søkte ikke å presentere et lineært narrativ, med en oppsummerende slutt. Selv om danseteateret som sjanger tar i bruk mange kjente elementer, er det allikevel et viktig poeng å utfordre tilskueren i å lete etter budskapet.

Det er til slutt viktig å poengtere at det ikke er mulig å gi en klar definisjon eller beskrivelse av danseteater som sjanger. Pina Bausch sitt arbeid har vært toneangivende, men tanzteateret er i stadig endring og utvikling. Koreografer og skapende dansekunstnere som arbeider innenfor sjangeren i dag, vil alle ha sine egne forklaringer på hvorfor de anser sitt arbeid som hjemmehørende innenfor danseteatertradisjonen.

### **6.3 Koreografi som utvidet praksis**

Som en del av dansens utvikling, har også betydningen av *koreografi* endret seg over tid. Endringen i forhold til begrepet koreografi blir tydeliggjort på to ulike måter, ifølge professor Tone Pernille Østern:

Det ene er en løsrivelse fra en universal, ideell og standardiserende koreografisk estetikk til utvikling av koreografi som et partikulært, situert og i-verden-værende utgangspunkt for bevegelse. Det andre er en orientering mot utforskning og bearbeiding av et meningsskapende språk, tekst og skrivning knyttet til dans. (Østern, 2018, s. 25)

Begrepet er tradisjonelt sett brukt om det å *komponere* bevegelser og til en helhet; til en danseforestilling. Denne måten å tenke på koreografi er fremdeles aktuell i dag, både innen undervisningspraksis og forestillingssammenheng på amatør- og profesjonelt nivå. Komponist Louis Horst definerte komposisjon på følgende måte i 1961:

Composition is based on only two things: a conception of a theme and the manipulation of that theme. Whatever the chosen theme may be, it cannot be manipulated, developed, shaped, without knowledge of the rules of composition. /.../ The laws which are the basis on which any dance must be built should be so familiar to the choreographer that he follows them almost unconsciously. (Lavender & Spencer, 2011, s. 103)

Horst hadde bakgrunn fra musikkens verden, og samarbeidet tett med koreograf Martha Graham i arbeidet med å utvikle rammene for hennes moderne dans. I sitatet over presiserer

Horst hvilke forkunnskaper han mener en koreograf må ha. Han poengterer også hvordan han oppfatter at det koreografiske arbeidet skal skapes; med tydelige rammer og med bevegelsene i fokus.

Professor og dansekritiker Larry E. Lavender og doktorgradsstudent Caitlin Spencer (2011, s. 106-107) forklarer Horsts definisjon ytterligere når de beskriver den tradisjonelle gangen i en koreografisk prosess: Ofte er det koreografiske arbeidet ledet av en koreograf som styrer prosessen og instruerer utøverne. Selv om danserne bidrar med eget danserisk materiale inn i arbeidet, er det koreografen som eier verket som helhet. Arbeidet med å ferdigstille forestillingen, selve prosessen, kjennetegnes gjerne av at man setter sammen delene og gradvis finner frem til den endelige formen. Denne blir deretter repetert og øvd på. Dansernes evne til å kunne gjenskape den samme forestillingen om igjen og om igjen, er derfor viktig. Møtet med publikum skjer gjerne i et scenerom der publikum er plassert sittende for å observere forestillingen. Man tar slik det ferdige produktet og plasserer det som helhet inn i ett tradisjonelt scenerom. Dette kaller Lavender og Spencer for «past-ing».

Lavender og Spencer (2011, s. 108) definerer koreografi som utvidet praksis som: «possibilizing the presence of people in places». Her kan vi ane et større fokus på tilstedeværelse av menneskene på begge sider av utvekslingen i den gitte konteksten. Videre utdyper de hvordan mange koreografiske prosesser innenfor samtidsdansen foregår. De trekker frem koreografens rolle som en initiativtaker for ulike tema og arbeidsmåter inn i et prosjekt, og at man i større grad skal involvere utøverne i dialog og samarbeid. Lavender og Spencer (2011, s. 106-107) understreker verdien i selve arbeidsprosessen og går derfor vekk fra tanken om at den endelige versjonen og fremvisningen har større betydning enn alt arbeidet som skjer underveis. Idealet er at hver oppgave og hver gjennomgang i seg selv er et uttrykk, og at denne holdningen til arbeidet vil gjøre noe med utøvernes tilstedeværelse og formidling. Lavender og Spencer argumenterer slik for at denne tilnærmingen til komposisjon ikke har mindre verdi enn den hierarkiske modellen som ble beskrevet tidligere.

Til slutt fremhever Lavender og Spencer (2011, s. 109-110) rollen til publikum som medskaper av verket, og at møtet med publikum kan gjennomføres på utallige måter og i mange ulike setninger i tillegg til det tradisjonelle scenerommet. Forestillingen skjer her og nå, og live elementet i scenekunsten er noe som bør utnyttes. Dette kaller Lavender og Spencer «presence-ing».

På bakgrunn av endringen tilknyttet praktisering av koreografi i dansefeltet skriver forfatter Rick Allsopp og professor André T. Lepecki:

It is not by chance then, that so many current performance practices, and so many performance theories, derive so much from this incongruous word, 'choreography'. /.../ Contemporary dance discovers choreography as the polarizing performative and physical force that organizes the whole distribution of the sensible and of the political at the level of the play between incorporation and excorporation, between command and demand, between moving and writing, as those central elements for all performance composition. (Allsopp & Lepecki, 2008, s. 3-4)

De viser her at begrepet koreografi kan brukes om mange ulike arbeidsprosesser og om flere uttrykk enn dans; blant annet tekst. At man omfavner flere momenter enn bevegelsene skaper nettopp forståelsen av koreografi som utvidede praksis. Østern forklarer:

Fordelen med å frigjøre koreografi fra dans, er at begrepet dans er vanskelig å frigjøre fra ideen om estetisert bevegelse. Dans kan framstå som alltid estetisert. Hvis man – sannsynligvis temmelig hypotetisk – frigjør koreografi fra dans, og dermed koreografi fra dansens estetikker, så står man igjen med en slags «direktekontakt» mellom koreografi og bevegelse, uten at dansen ligger imellom. (Østern, 2018, s. 28)

Hun poengterer her hvordan man kan frigjøre bevegelse fra å handle om kodifisert og estetisert dans. Ved å anse dans og koreografi som separate fra hverandre, kan man slik innlemme de uttrykkene man møtte ønske i sin utvidete koreografiske praksis.

#### **6.4 Performancekunst**

Når koreografisk arbeid ikke lenger kun dreier seg om bevegelse, kan man kanskje nærme seg performance som kunstart. Professor Hans-Thies Lehmann beskriver den ideelle performancekunst på følgende måte: “/.../ the ideal of performance art is a process and moment that is (1) real, (2) emotionally compulsory, and (3) happening in the here and now” (2006, s. 138). Lehmanns definisjon av performancekunst er forholdsvis konkret.

Kunsthistoriker, forfatter og kritiker Roselee Goldberg poengterer at: «By its very nature, performance defies precise or easy definition beyond the simple declaration that it is live art by artists. Any stricter definitions would immediately negate the possibility of performance itself” (2011, s. 9). Goldberg trekker her frem viktigheten ved at kunsten skapes i øyeblikket – at utøveren omfavner liveaspektet. Hun fremhever også at performancekunst ikke søker en klar definisjon. Ut ifra avklaringene til Lehmann og Goldberg, kan det synes som om det finnes noen fellesnevner for at et arbeid skal kunne kalles performancekunst. Samtidig ligger det en åpenhet til performancekunstens natur, som gir mulighet for å skape uten å forholde seg til strikte definisjoner og regler. Eksperimentering med og kombinasjon av ulike uttrykk er viktig, samt utøverens møte med og relasjon til publikum i øyeblikket.



Ut ifra overnevnte fastslåes det at noe av kjernen i performancekunst er tanken om at «alt er lov». Professor og artistic researcher Helka-Maria Kinnunen understreker også dette: “/.../ performance is thus not a pure genre of the performing arts, but it wants to provide actions and motion that put the stage into a dance of representations, interpretations or means of expression” (Kinnunen, 2015, s. 278). Kinnunen trekker frem at skapere av performancekunst gjerne ønsker å skape en scenisk situasjon preget av representasjon og tolkning, og en sammensmeltning av ulike inntrykk og uttrykk. Hun poengterer også at relasjonen til publikum er av stor betydning: “In contemporary projects a performer shares transformational dimensions of her work with her partner-in practice; with the group or the spectator. Postdramatic or applied theatre and performance bring the contemporary performer into unpredictable situations” (Kinnunen, 2015, s. 278). Hun understreker fokuset på at utøveren deler øyeblikket med tilskueren, og at man innenfor performancekunst gjerne vil utfordre de tradisjonelle rammene i møtet med publikum:

All experimental performance work questions the traditional roles of the genre and offers new ones: the facilitator, the co-performer, and the co-participant, to mention a few. Different kinds of positions of the performer, and the spectator, create different options to solve the question of space, action, interaction, intensity and expression. The contemporary stage is, as a whole, in a state of flux. (Kinnunen, 2015, s. 278)

Gjennom performancekunst stiller man spørsmål ved etablerte sannheter, og søker å utfordre og utvikle formidlingssituasjonen i sin helhet.

## 7 Samtidsdansen, teksten og publikum

Som overskriften tilsier, vil det i dette teorikapittelet presenteres teori tilknyttet samtidsdans, tekst og publikum. I det første delkapittelet vil det presenteres teori tilknyttet det å skape samtidsdans og formidle gjennom bevegelse. Deretter vil det trekkes frem teori om formidling gjennom ord og tekst. I tredje delkapittel presenteres teori omkring kombinasjonen av bevegelse og tekst. I fjerde og siste delkapittel vil det rettes fokus mot kommunikasjonen med publikum.

Kunsten har gjennom historien vært en kanal for å kommentere, beskrive og fortolke verden. I skapende, kunstneriske prosesser arbeides det med å finne en form og et uttrykk som gjør formidling mulig. «Kunstens eksistens ligger i at en har noe å fortelle, det vil si at en har en erfaring som ikke slipper taket, og at en evner å dele denne erfaringen med andre» (Roar, 2010, s. 43). Som koreograf Per Roar Thorsnes her poengterer, har man som kunstner et ønske om og en evne til å formidle et budskap til andre. Innenfor de ulike kunststartene trener og øver man nettopp på å skape kunstverk som på et eller annet vis skal møte et publikum og skape en form for kommunikasjon:

*.../ i kunsten lar det seg gjøre å sette sammen former og refleksjoner på måter som vi sjelden ser i andre sosiale, kulturelle eller politiske sammenhenger, hvor den klassiske logikken dominerer. Ved utstrakt bruk av ulike former for symbolsk logikk og representasjon oppnår kunsten en frihet for lesning og refleksjoner som ligger langt fra det som møter oss de fleste andre steder i samfunnet. (Leinslie, 2007, s. 51)*

Teaterviter og kunstfagpedagog Elisabeth Leinslie peker her på kunsten og kunstnerens eget språk. Bruk av symbolsk logikk og representasjon i formidlingen åpner opp for tolkning, og kan oppleves som en kontrast til den klassiske logikken som møter oss i de fleste andre sammenhenger. Leinslie bruker ordet frihet, og presiserer at denne formen for lesning i møtet med kunstverk åpner opp for at mottakeren kan utforske og utvide sine forståelsesrammer.

### 7.1 Å skape samtidsdans og å formidle gjennom bevegelse

Som kunstnere har man altså et ønske om å formidle noe til et publikum gjennom sin kunststart. Som det ble trukket frem, skjer kommunikasjon gjennom kunst ofte på andre og mer abstrakte måter enn det vi er vant til ellers. Det samme gjelder for dansen:

*Om det er gjennom den rene dansen, .../ eller gjennom en forståelse og utforskning av kroppen som fleksibel og ustabil, .../ så handler det om å avdekke uttrykksnivåer som utfordrer konvensjonelle forståelsesrammer, med tanke på å skape plass for og etablere noe annet. (Oatley, 2010, s. 164)*

Her peker litteraturviter og dansekritiker Diane Oatley på det faktum at uavhengig av hvilken form for dans man praktiserer, så ligger det til dansens natur at man arbeider med å utforske utradisjonelle forståelsesrammer. Oatley utdyper videre i forhold til dansen som uttrykksform:

I bunn og grunn kan man si at dans per definisjon har et potensial til å si noe som ikke lar seg uttrykke på annet vis (f. eks gjennom verbalt språk). Det har vært både dens byrde og styrke. Det man ønsker i samtidsdansen er å utforske og utvikle det overskridende potensialet som ligger i nettopp dette. (2010, s. 164)

Man kan uttrykke mye gjennom bevegelse, men dette kan altså anses både som en styrke og byrde. Å utforske og utvikle samtidsdansens potensiale kan gi rom for nye og spennende opplevelser hos mottakeren, men krever også et arbeid fra den skapende dansekunstneren eller koreografen. Videre hevder Oatley at det innenfor samtidsdanstradisjonen handler om å stille spørsmål som både vender blikket innover og utover på samme tid:

Samtidsdansen har et prosjekt som handler om å stille spørsmål ved gitte sannheter, ved konvensjonelle forståelser av både dans og bevegelse for sin egen del som en del av en kunstnerisk praksis, og av sosiale/kulturelle sannheter. Dette er en intensjon som går igjen hos de aller fleste samtidsdansaktører. (2010, s. 162)

Gjennom å stille spørsmål ved selve forståelsen av dans og bevegelse, kan man ane et ønske om å skape et eget kunstnerisk uttrykk. I møte med den valgte tematikken får derfor dansen en annen funksjon i samtidsdanseforestillingen. Roar referer til dansekunstner og dansekritiker Sidsel Pape, og forklarer:

Ved å studere en spesifikk kontekst og la innsikten herfra bli styrende for utviklingen av det kunstneriske arbeidet, blir dansen et medium og ikke et mål i seg selv, og det handler ikke lenger om å demonstrere «kunsten å danse», men om å lage «dansekunst». (Roar, 2010, s. 58)

Dansen man skaper skal altså ikke bare underholde eller imponere. Dansekunsten skal fungere som en kommunikasjonsform, der dansen og bevegelsene skal forsøke å formidle den gitte tematikken til publikum. Sett i lys av den postmoderne dansehistorien, stiller man kritiske spørsmål til og utfordrer sin egen tradisjons estetikk og funksjon. Denne tankegangen vil slik påvirke metodene for egen skapende praksis, og koreografen eller den skapende dansekunstneren må navigere blant alle bevegelsesmulighetene:

At least in theory, dancers should now be able to investigate any form of new movement they wish without fearing that they are betraying some artistic cause. And they can make use of their legacy of movement from the past without risking the charge of being reactionary. (Anderson, 1987, s. 272)

Det ligger altså en åpenhet i samtidsdansen som uttrykksform, hvor man kan inkludere sin danseriske kompetanse og samtidig tenke nytt om hva slags fysisk uttrykk man ønsker å skape.

Når man ønsker at bevegelsene skal formidle noe mer enn kunsten å danse stiller det krav til utformingen av de danseriske sekvensene. Leder for research og academic practice ved London Contemporary Dance School Henrietta Bannermann gir et tydelig eksempel på hvordan man kan lese bevegelsenes betydning ut ifra deres rekkefølge, deres energi og deres plassering i rommet:

*.../ syntactical/semantic situations occur in dance because the order in which movements are performed have the effect of altering meaning. A phrase of movement in a western dance context comprising an arabesque combined with running steps and jetés (jumps) invokes or suggests ideas such as flight or emotions like joy or ecstasy. Similarly, a run, jump and fall may change its effect on the viewer if the order is reversed in that the first syntactical ordering suggest elation followed by disappointment and the second version despair counteracted by optimism. (Bannerman, 2014, s. 70)*

Et koreografisk valg om å la bevegelsessekvensen ende oppe eller nede, kan altså gi tilskueren to vidt forskjellige opplevelser av betydningen bak dansen. I dette eksempelet refereres det til gjenkjennelige trinn og steg, såkalte kodifiserte bevegelser, men også disse kan tolkes på ulike måter, avhengig av sammensetning og konteksten de presenteres i. For hva uttrykker egentlig dansebevegelser? Hva kommuniserer for eksempel en piruett og hvordan tolker man dens mening?

*.../ for the most part dance comprises floating signifiers which are not tied by habit or custom to referents and to which meaning is attached on a more allusive and less literal basis than it is in language. This sense of openness means that dance like poetry is rich in associative or connotative meaning but is weaker in terms of everyday referential function. (Bannerman, 2014, s. 69)*

Bannerman forklarer at det å kommunisere med bevegelse kan være en kompleks og utfordrende oppgave, da bevegelsene ikke har en gitt betydning. Meningen bak bevegelsene kan derfor oppleves skjult for publikum. Hun sammenligner dansens språk med poesi. Liksom poesi krever også dansen som representerende symbol, både tolkning og fortolkning fra mottakeren sin side. At bevegelsene ikke gir mulighet for den samme lesningen som teksten, utfordrer publikum i øyeblikket: «*.../ dance exists at a perpetual vanishing point – the moment the dance is performed, it is gone*» (Moore & Yamamoto, 2012, s. 7). Uavhengig av om bevegelsene er koreografert eller improvisert, forsvinner de like fort som de oppsto Live formatet er slik både en realitet og en utfordring i en skapende dansekunstners virke:

*.../ dance can convey thoughts or feelings with astonishing rapidity – in fact, with such great rapidity that newcomers to the art occasionally complain that they have difficulty understanding what dance steps “mean” as they flash before the eyes. A mere touch or glance can “speak” volumes in a dance. (Anderson, 2010, s. 254)*

Som Anderson beskriver her kan dansens språk uttrykke mye på kort tid. Dette kan gjøre tolkningen utfordrende for publikum. Han trekker også frem en annen utfordring man som skapende dansekunstner står ovenfor; det faktum at publikum ofte ser danseforestillingen kun én gang:

Dance poses special problems of perception. Audiences are not always able to look at and assimilate all that is happening on stage at a single viewing, just as a first reading of a poem may not always be sufficient for anyone wishing to come to terms with its content. (Anderson, 2010, s. 259-260)

Danseforestillinger formidler mye sammensatt informasjon. Dansebevegelsene kan sees enkeltvis eller som sekvenser. Bevegelsene som fremvises kan være komplekse, og det vil derfor være rom for tolkning hos den som ser i alt fra store bevegelser og romlige forflytninger, til små nyanserte detaljer:

Because we can respond to the changing degrees of tension and relaxation in the steps of a dance, even if those steps are not pantomimic or representational, every little movement may very well convey meaning of its own. (Anderson, 1987, s. 7)

Den som utfører dansen setter sitt preg på detaljene; om det er fylt med tyngde eller letthet. Danserens kroppslighet vil påvirke publikum sin lesning av det fysiske uttrykket, selv om bevegelsene er abstrakte, og ikke fortellende eller representerende.

Det abstrakte og åpne samtidsdansuttrykket inneholder altså mye informasjon som publikum må tolke. “/.../ it could be said that no movement ever has exactly the same meaning twice” (Moore & Yamamoto, 2012, s. 53). Moore og Yamamoto trekker her frem dansens styrke og byrde, slik Oatley var inne på. Anderson forklarer: “If any movement can function as dance movement, that theory also implies that conventional dance movement is still viable” (1987, s. 271). Andersons påstand sier oss noe om mulighetene og utfordringene som ligger i det å skape et unikt bevegelsespråk innenfor den postmoderne dansen. Dette utgangspunktet kan allikevel være en utfordring for den skapende dansekunstneren, med tanke på å produsere de bevegelsene og sekvensene som skal formidle det man ønsker. Samtidig kan bevegelsenes tolkningsrom gi koreografen en frihet i å tillegge sine egen betydning til de valgte sekvensene.

Konteksten er en annen avgjørende faktor for lesningen av de valgte bevegelsene: «/.../ one starts to realize how movements which have a certain character in one context may assume a totally different character in a new context» (Anderson, 1987, s. 132). Tradisjonelle danseforestillinger består ofte av mange ulike elementer hvor bevegelsene leses i sammenheng med disse. Den skapende dansekunstnere må ta stilling til andre elementer som for eksempel musikk og kostyme, som alle kan virke inn på den helhetlige lesningen av dansens mening:

Nevertheless, in the case of choreography delivering programmatic meaning or relating a plot, the syntactical ordering of the movement material must be bolstered by mime and/or gestural action as well as being viewed in relation to whatever framing devices are involved such as narrative context, music, costume, scenography, lighting and stage properties. (Bannerman, 2014, s. 70)

Koreografen må skape bevegelsessekvensene for seg selv, men også se de som en del av helheten. Den skapende dansekunstneren kan slik gi bevegelsene en tydeligere kontekstualisering, sett i sammenheng med scenografi, lys og rekvisitter, dersom man ønsker det.

## **7.2 Å formidle gjennom ord og tekst**

I konteksten for dette masterprosjektet er teksten et sentralt element i den utvidede danseforestillingen. I dette teorikapittelet vil det derfor presenteres teori om formidling gjennom ord og tekst.

“Each art form, each mode of expression, will offer its own particular route into the perceiver’s experience and understanding” (Brooks & Meglin, 2015, s. 130). Professor, dansekritiker og dansehistoriker Lynn Matluck Brooks, og professor og redaktør Joellen A. Meglin poengterer her hvordan ulike kunstarter og kunstuttrykk har egne måter å kommunisere på. Dette gjelder også språket og teksten: “The words of a language work on the basis that they publicly represent objects, ideas, states of emotion, events and so forth so that we can exchange information about such things with or without their referents’ concrete presence” (Bannerman, 2014, s. 67). Som Bannerman påpeker kommuniserer vi med spesifikke ord som gjerne har kjente betydninger. Mennesker er vant til å forholde seg til kommunikasjon gjennom ord. Vi snakker sammen med samme språk. Når man bruker tekst som kommunikasjonsform, kan man derfor potensielt være veldig bokstavelig og direkte i sin formidling:

*.../ words are descriptive, referential, and/or logical, while other verbal expressions of meaning are more, or wholly, emotionally expressive. The former capacities – description, reference, and logic – give language considerable communicative precision – a precision that writers can explore, exploit, and challenge. (Brooks & Meglin, 2015, s. 128)*

Ord kan være beskrivende, refererende og logiske. I tekstens verden kan man utfordre og utforske språkets muligheter for presisjon. Ord kan også brukes til å formidle kompliserte og abstrakte fenomener som for eksempel emosjoner og følelsesliv. Språket som formidlende uttrykk gir altså den som skaper tekst mange muligheter.

Når man velger å inkorporere tekst i det sceniske arbeidet, kan denne presenteres både i skriftlig og muntlig form. Dette vil medføre to ulike modus for den skapende dansekunstneren som avsender. Dette fører også med seg ulike krav til mottakeren:

*We should never forget that reading is more difficult and more demanding than watching any visual (or, more generally, perceptual) medium. Reading is not like visual perception or spoken language, which are functions of our evolutionary biology; reading is only acquired by conscious effort, over a period of time. (Mancing, 2006, s. 196)*

Professor Howard Mancing påpeker at det å lese en tekst er mer krevende enn om teksten fremføres muntlig. Å se og å lytte er en del av menneskets natur, mens lesing er en tillært egenskap som krever innsats og vilje over tid. Når tekst er inkludert i en forestilling, abstrakt eller fortellende, vil publikum forholde seg til den. Anderson forklarer:

*.../ texts usually demand to be followed more closely. Even nonsense texts must be followed to some degree so that one can always be sure that they are indeed nonsensical. And if a text is too complex, or too amusing or exciting, it may divert attention entirely away from the stage action. (Anderson, 1983, avsnitt 5)*

Som tilskuer lytter man til teksten; man kan nærmest ikke unngå å høre etter hva som blir sagt. Teksten i seg selv kan være abstrakt, nyansert eller komplisert. Som lytter vier man teksten fokus for å forsøke og tyde det man hører. Som Anderson trekker frem, er det derfor en fare for at teksten kan overskygge det andre som foregår på scenen. Med utgangspunkt i det Mancing og Anderson har poengtert, er det derfor viktig at den skapende dansekunstneren er bevisst på hvordan hun presenterer teksten. Det er også viktig å ta stilling til hvordan den plasseres i forhold til de andre elementene, som for eksempel bevegelsene.

### **7.3 Å kombinere bevegelse og tekst i den utvidede danseforestillingen**

I de foregående kapitlene, har det blitt presentert teori om formidling gjennom bevegelse og tekst separat. I dette delkapittelet vil det presenteres teori som omhandler det å kombinere disse uttrykkene.

Når man produserer selvskrevet tekst og inkorporerer dette som en del av en danseforestilling, vil man forholde seg til språket som diskursive symboler og bevegelsene som representerende symboler. Man kan altså anse tekst og bevegelse som potensielt konkurrerende uttrykk: *“.../ the sort of learned relationship between words and their meanings – a foundational linguistic principle – does not necessarily fit the less literal and ambiguous nature of dance movement”* (Bannerman, 2014, s. 67). Dansen er og kan være vanskelig å forstå sammenlignet med språket:

*The meaning of dance expression, .../ are typically far from literal and are hard for different viewers to agree upon, in part because dances involve so many elements, both within the movement and beyond. (Words are not always crystal clear, either; indeed, the “real world of meaning” is “undeniably messy”). (Brooks & Meglin, 2015, s. 129)*

Brooks og Meglin poengterer imidlertid at heller ikke språket alltid er så direkte som man tror. Misforståelser kan oppstå i språklig kommunikasjon også. Samtidig hevder de at intenderte dansebevegelser kan ha en begripelig mening: *“.../ both verbal language and dance are forms of communication; that is, ‘intentional action, like language, is a bearer of meaning’ ”* (2015, s. 128). Brooks og Meglin skriver videre at man kan se paralleller mellom

det verbale språket og de formale dansesystemene, da det innenfor de kodifiserte danseteknikkene finnes regler for korrekt bruk, slik som i grammatikken (2015, s. 128). Her viser Brooks og Meglin altså at det finnes noen likhetstrekk mellom bevegelse og tekst som formidlende uttrykk; ord kan misforståes og bevegelser kan formidle en gitt intensjon.

På bakgrunn av dette trekker Brooks og Meglin frem at skriving og dansing kan fremheve hverandre:

Writing and dancing can, thus, illuminate one another. Indeed, in structure as well as in fundamental purpose (communication), verbal and danced languages share much common ground. But at “the level of meaning, reference, truth, and function,” written language and dancing “diverge,” with the former best serving specificity and logic, and the latter, metaphor and felt experience. (2015, s. 131)

Både tekst og dans er former for kommunikasjon med en mulighet for å skape struktur, om enn på ulike måter. De har ulike styrker og kan fungere som komplementerende uttrykk når de kombineres:

It is also important to bear in mind that both verbal language (spoken or written) and dance are, in fact, forms of movement, and dance often draws on – develops, abstracts, or isolates – the very gestures that support or sometimes stand in for, our delivery of speech, giving it emphasis, tone, and illustration. (Brooks & Meglin, 2015, s. 132)

Kroppsspråk supplerer hele veien menneskers verbale kommunikasjon. Her fremhever Brooks og Meglin paralleller mellom dans og kroppsspråk, og at kombinasjonen av ord og dansebevegelser kan fungere sammen på samme måte. Koreograf og utøver Liz Lerman er enig i at ulike uttrykk som bevegelse og tekst er en velfungerede kombinasjon: “/.../ the words and the movement can do different things at the same time, and that one does not have to detract from the mystery of the other” (1994, avsnitt 20). Lerman har jobbet mye med kombinasjonen av tekst og bevegelse, og fremhever her at man bør anse forskjellene i uttrykkene som en fordel:

It is only among the most pure dance folks that the use of language brings suspicions. /.../ the demands of being an artist right now in history, seem to require we use every element within our power in order to make work which addresses our private visions and public realities. Language is one such element. (Lerman, 1994, avsnitt 3)

Selv om noen kan være skeptiske til teksten som virkemiddel i danseforestillingen, mener altså Lerman at man bør se på mulighetene det gir. Teksten kan skape et ekstra lag i forhold til bevegelsene, som kan gagne kommunikasjonen mellom danseren og mottakeren.

For en samtidsdanser er ens egen dansende kropp selve utgangspunktet for det arbeidet man gjør. Kinnunen (2015, s. 275) skriver at kroppens rolle i det daglige er påvirket av sosial status, yrke og kulturen man er en del av. Videre forklarer hun at kroppen blir brukt på en særegen måte i performance og at det i forestillingssammenheng eksisterer en egen form for



kroppslighet. Selv om fysisk arbeid ofte er utgangspunktet for det dansekunstneriske arbeidet, er språket allikevel en naturlig del av både den skapende prosessen og forestillingssituasjonen: “It’s like an inner narrative, or a secret idea that the rest of us can never see, but which is important in the dancer’s consciousness. The inner images can /.../ be colours, or memories, or clearly defined emotions” (Gulliksen, 2014, s. 63). Forfatter Geir Gulliksen beskriver her de indre bildene og de indre fortellingene som danseren arbeider med i formidlingen. Lerman mener også at språket kan være et verktøy for tilgjengeliggjøre bevegelsene, utøveropplevelsen og refleksjonen fra de kroppslige og fysiske erfaringene, som Kinnunen beskriver: “/.../ the use of language as a way into the physical memory, kinship, feeling and ultimately nonverbal, non-translatable experience that dance can sometime bring about” (Lerman, 1994, avsnitt 7). Anderson poengterer viktigheten i å tenke gjennom hvorfor man ønsker å inkludere både bevegelse og tekst i sitt arbeid:

/.../ it is possible for dance and words to work together. But they can do so only if choreographers are exactly sure just what they want to accomplish through verbal and nonverbal means. And actions in such dances must always speak as loudly and eloquently as words. (Anderson, 1983, avsnitt 16)

Ved å kombinere tekst og bevegelse må man hele tiden anse det skapende arbeidet som en balansekunst mellom det verbale og det kroppslige; mellom det fortellende og det abstrakte, for å unngå at teksten overskygger bevegelsene i helheten.

#### **7.4 Å kommunisere med sitt publikum**

I det følgende delkapittelet vil det presenteres teori omkring kommunikasjon med publikum. Uavhengig av hvilken kunststart man skaper sin kunst innenfor, vil det i kunstmøter alltid være en avsender, et kunstverk og en mottaker. En sentral del av kunstnerens verden er altså *publikum*.

En danseforestilling består av mange elementer som tilsammen skaper helheten. Uttrykket er i seg selv komplekst, og denne kompleksiteten får igjen et nytt lag i møtet med publikum: «/.../ meaning resides not only in the movement event but also in the eye of the beholder” (Moore & Yamamoto, 2012, s. 54). Det som presenteres i forestillingen leses og tolkes av publikum. Musikkritiker og redaktør Hild Borchgrevink beskriver denne type møtepunkt slik: «/.../ dialogen mellom intensjon og lesning er ett av stedene der mening skapes» (2016, s. 348). Den skapende dansekunstnerens intensjon blir forsøkt formidlet gjennom forestillingen, og publikum som mottakere er med på å definere hva dette budskapet er.

I hvilken grad kunstnerens intensjon og mottakerens tolkning samsvarer, er avhengig av en rekke faktorer. Moore & Yamamoto utdyper:

*.../ the clarity with which the mover conveys his or her intentions, the acuity of the observer's perception, the similarity of cultural and social background between the mover and the observer, their personal familiarity with each other, as well as their motivations and needs to understand each other. (2012, s. 54)*

Tydelighet hos avsender og konsentrasjon hos mottaker kan altså være avgjørende faktorer for at kommunikasjonen skal fungere. I hvilken grad danseren og publikum har felles referanser kan og spille inn. Deres kjennskap til hverandre og deres motivasjon for deltakelsen i møtet, vil også ha noe å si for kommunikasjonen. Dette sier noe om alt som kan påvirke dialogen mellom sender og mottaker. At mening skapes hos den som ser kan også tillegge ekstra lag i forestillingens budskap:

*Presumably, the choreographer may .../ have certain notions as to the dance's intended significance and has so arranged the steps to make that significance clear. Yet dances may suggest meanings that were not consciously placed there by their creators. (Anderson, 1987, s. 6)*

Koreografen presenterer et bearbeidet sett uttrykk med et ønske om å formidle et budskap. Når forestillingen presenteres, blir det allikevel opp til den som observerer å tolke og skape meningsstrukturene. Utfra individuelle referanser vil den enkelte publikummer kunne tillegge forestillingen mening som koreografen ikke kunne forutse. I møte med en danseforestilling vil det individuelle perspektivet til hver enkelt mottaker ha stor betydning for kommunikasjonen som helhet:

*What one notices about a particular movement (indeed, whether one notices it at all) is highly individualistic in nature. Moreover, how a perceived movement is interpreted depends to a large extent on the observer's past experiences and the inductive generalization (body knowledge/body prejudice) associated with the behaviour. (Moore & Yamamoto, 2012, s. 54)*

Publikum sin erfaring med, eller manglende kjennskap til dans som uttrykksform, kan være avgjørende for deres mulighet til å tolke danseforestillingen. Selv om mennesker er vant til å tolke kroppsspråk, vil dans og bevegelser presentere andre former for kroppslig kommunikasjon og derfor kunne gi helt andre assosiasjoner. Det vil også da være en mulighet for at publikum ikke klarer å tolke bevegelsene og forstå deres mening. Moore og Yamamoto forklarer at arbeidet publikum utfører for å gjøre budskapet forståelig består av to ulike prosesser: *.../ sense-making rests upon two processes: categorization and abstraction (2012, s. 48)*. Som tilskuer organiserer man uttrykkene man mottar i lys av tidligere erfaringer. Sorteringsprosessen veksler mellom å kunne behandle inntrykkene i samsvar med tidligere referanser; altså kategorisering. Når uttrykkene er mer komplekse og sammensatte, og derfor mer utfordrende å tolke, må man skape nye forbindelser til det abstrakte. Hva man opplever som enkelt å kategorisere eller abstrakt og utfordrende, vil altså være avhengig av tidligere opplevelser, erfaringer og referanser:

Naturally, categorizing is a highly personal process. Each individual has unique movement experiences, and every person will sort, abstract and generalize in a slightly different way. Through these processes, *body knowledge* is built up, becoming a personal lexicon of movement meaning. (Moore & Yamamoto, 2012, s. 51)

I scenekunsten verden møter man ofte publikum som gruppe; en gruppe av individer med hvert sitt unike ståsted. Ulik forståelseshorisont, gir ulik lesing av arbeidet som presenteres. Moore og Yamamoto poengterer derfor at det å se en danseforestilling vil kunne utvide forståelsen for tolkning av dans som uttrykk.

Når flere ulike uttrykk forsøker å samhandle i en forestilling, kan lesningen av kombinasjonen gi en opplevelse av konflikt hos den tolkende tilskueren. Leinslie utdyper prosessen der tilskueren veksler mellom kategorisering og abstraksjon på følgende måte:

Ubestemtheten åpner verket for tilskueren ved å tilby flere aktualiserings- og fortolkningsmuligheter. Når verket tilbyr potensielle erfaringer og betydninger på denne måten, sender det tilskueren ut på oppdagelsesferd. Ferden fungerer som en pendel, hvor persepsjonen beveger seg frem og tilbake mellom verkets betydningsrom og tilskuerens erfaringsverden og forestillingsevne. (2007, s. 65)

De sammensatte uttrykkene sine ulike kommunikasjonsnivåer utfordrer tilskueren. Slik Moore og Yamamoto poengterte, kan det å presentere abstrakte forestillinger som inneholder for eksempel samtidsdans og selvskrevet tekst, gi publikum en anledning til å utvide sine referanserammer. Om vedkommende blir med på denne oppdagelsesferden med glede og nysgjerrighet, eller om utfordringen oppleves som en umulig oppgave, vil variere. Videre skriver Leinslie:

Persepsjonsprosessen går med andre ord i to retninger samtidig – utover til tilskuerens erfaringsverden utenfor teatersalen, hvor hun relaterer verket til denne verdenen, og innover til hennes forestillingsevne, hvor hun opplever og lager sammenhenger av det som spilles ut på scenen. Tilskuerens subjektive erfaringsverden, virkelighetsforståelse og forestillingsevne er med andre ord avgjørende størrelser for opplevelsen og fortolkningen av verket. (2007, s. 65-66)

I tillegg til den subjektive erfaringsverdenen, er altså tilskuerens virkelighetsforståelse og forestillingsevne viktige faktorer i fortolkningen. Tilskueren observerer og opplever i øyeblikket, i lys av tidligere erfaringer. Anderson påpeker det samme:

Yet we do not merely see a dance, we also think about it – both in retrospect and as it proceeds. The mind is always at work sorting out and organizing what the eye is watching. And as a result of that sorting out, we come to some conclusions about a dance's overall significance. (Anderson, 1987, s. 6)

Den enkelte mottakerens tolkning kan også strekke seg utover forestillingens varighet og gi flere lag utover avsenderes intensjon. Anderson poengterer altså det samme som Borchgrevink; nemlig at forestillingens endelige mening skapes i det den møter publikum. Når flere uttrykk kombineres i den utvidede danseforestillingen kan helheten potensielt bli utfordrende å tolke i øyeblikket:

Når en mengde forskjellige elementer og handlinger sammensettes i nye fragmenterte komposisjoner, konfronterer verket tilskueren med motstand i de mentale og emosjonelle fordøyelsesprosessene. En motstand som har til hensikt å sette i gang tanke- og assosiasjonsprosesser som kan ha varighet langt utover verkets gitte tidsramme. (2007, s. 64)

Selve forestillingsmøtet vil bli med publikum videre slik at noe av tolkningen vil forekomme i etterkant. Tolkningsrommet som motstanden i verket åpner opp for har slik en utvidet funksjon: kunstens rolle som utfordrer, oppdrager og kommentator.

Innen samtidsdansen som kunstform; finnes det en mulighet til å skape rom for å *oppleve* et kunstmøte, ikke bare forstå det logisk sett:

Både det å danse selv og det å erfare dansen kan forstås som transformativ prosesser, men akkurat hvordan man skal forklare det, er vanskelig. Det kommer kanskje av at når man er i dansen, både som tilskuer og som utøver, er man i en situasjon som er svært nær sin eksistens og som følgelig er vanskelig å fortolke. (Steen, 2010, s. 144)

Steen forklarer at man kan oppleve et språk mellom det man ser og hvordan man erfarer forestillingen som en kroppslig respons. Den nonverbale kommunikasjonen som kan finnes i bevegelsene, kan gi publikum kroppslige opplevelser som de kanskje ikke klarer å sette ord på. Anderson forklarer: “We are such verbal creatures that not being able to come up with a well-organized verbal assessment of our perceptions can be frustrating” (1987, s. 130). Å ikke kunne tolke eller språkliggjøre den informasjonen man sitter inne med, kan oppleves frustrerende, da vi mennesker er mest vant til å forholde oss til den klassiske logikken.

I all dans er den menneskelige kroppen selve instrumentet til koreografen eller den skapende dansekunstneren: «/.../ den levde kroppen og det vitale i dansen som beveger oss ut over det ordinære, og nærmer seg dermed det unike ved dansen som kunstform hvor det er den menneskelige levde kroppen som er mediet» (Steen, 2010, s. 145). Bevegelsespråket kan være abstrakt eller fortellende, men det er uansett en kropp som formidler. Steen utdyper videre:

Den sanselige konkrete menneskelige kroppen som viser danseriske bevegelser, er noe av det som gjør dansekunsten særegen blant alle kunstartene. Det er mennesket selv som konkret uttrykker seg (på en estetisk, lekende og skapende måte), gjennom sin levde eksistens. (Steen, 2010, s. 147)

Publikum er også kropp i rommet. Dansen som kunstform skaper derfor en unik mulighet for publikum til å oppleve seg selv som en kropp i møtet med utøverne på scenen: “The human body is a unique object of perception, unique because we can make use of both inner and outer sources of information to refine what we perceive” (Moore & Yamamoto, 2012, s. 6). Kroppen er noe vi alle har felles, uavhengig av bakgrunn og kompetanse, og i følge Moore og Yamamoto har kroppens en særegen evne til å tolke og motta det som formidles, igjen som en motpol til den klassiske logikken: “Perceiving and knowing something is simply not the same thing as reading and knowing something. Perceptual understanding, the primary

cognitive mode in nature, is not at all linguistic, and by definition it cannot involve “reading” (Mancing, 2006, s. 191). Mancing trekker her frem at den kroppslige forståelsen i utgangspunktet kommer før den språklige. Lerman mener at dette allikevel ikke er tilfellet i dag:

I think that most of us in the dance/performance world think our audiences still connect with us in some visceral, tribal way. But I actually think this is no longer the case, except for audience members who took the same technique class that morning, or who have watched dance for years and years. I think that people are mostly so removed from physical learning that dance concerts are just too distant a form for most people to feel the kind of connection that those of us making dance seem to expect. (Lerman, 1994, avsnitt 7)

Publikum er medskapere av kunstverket, men kanskje ikke på et fysisk plan, da samtidsdans og koreografi som utvidet praksis er ikke allemannseie. Derfor vil man som skapende dansekunstnere kunne oppleve en konflikt mellom sitt eget ønske om å dele en fysisk forankret erfaring, og muligheten til å gjennomføre dette til i publikumsmøtet. Lerman forklarer:

.../ if we all danced, I mean literally, if everyone is dancing then the talking, the narrative line, the "aboutness" of dance would be unnecessary. After all, dancing, with its own form of communicating from moment to moment, is a comprehensible medium for those participating. It is just that when some people watch and some people dance the rules change .../ and that is where the specificity of language enters the scene. (Lerman, 1994, avsnitt 6)

Som Lerman beskriver, kommuniserer dans mye på sin egen, særegne måte for de som er involvert. Når noen danser og noen observerer vil derimot formidlingen kunne foregå på et mer utilgjengelig plan. Språket kan derfor fungere som et kommunikasjonsverktøy, for å invitere publikum med på oppdagelsesferden man ønsker å tilby dem gjennom danseforestillingen.

Som kunstnere forholder man seg til ulike tradisjoner og paradigmer i arbeidet sitt. Hvordan et arbeid kategoriseres kan virke inn på publikum sine forventninger til det de skal se. Når man trer utover rammene for ens egen kunstart og nærmer seg andre tradisjoner, vil forventninger og konvensjoner kunne følge med. Anderson skiller derfor mellom et inkluderende og ekskluderende publikum: “Exclusionist choreography-watchers frequently extol what they call “pure” or “absolute” dance, and they may scorn works for containing material they consider inappropriate to the art form” (Anderson, 1987, s. 8). Dette sier noe om at det utvidede koreografiske begrepet er ikke nødvendigvis allemannseie og at tekst i kombinasjon med bevegelse kan møte skepsis og motstand hos noen mottakere. Videre forklarer han:

Inclusionism is certainly not just a matter of preferring narrative to plotless dance, representational to abstract painting, or decorated to open stage spaces. To an inclusionists, what matters is not necessarily the style or genre of a work, but its richness. (Anderson, 1987, s. 9)

Som kunstner vil man kunne møte på en rekke ulike mennesker med sine egne, personlige preferanser og meninger om forestillingene man deler. Når man skaper kunst som skal presenteres for en mottaker, må man derfor tørre å ta noen sjanser. Anderson trekker frem *rikhet* som en sentral kvalitet som bør kunne overgå rammer som tradisjoner og paradigmer fører med seg. Å skape kunst som inkluderer bevegelse og tekst vil by på både utfordringer og muligheter. Man vil kunne møte publikum som foretrekker sjangeroverskridende arbeid, eller publikum som motarbeider det.

## 8 Empiri

I første del av empirikapittelet vil jeg fremstille en overordnet presentasjon av prosessene frem mot forestillingene «Bagateller/eller» og «Perspektiv». I andre delkapittel vil jeg presentere det utvalgte og bearbejdede empiriske materialet fra intervjuene med de tre dansekunstnerne.

### 8.1 Forestillingene

Den kunstneriske prosessen kan beskrives som et møte mellom mange ulike elementer; tanker og ideer, valg og refleksjoner. Den består av prøving og feiling. Samtidig som arbeidsmetodene i stor grad bestemmer innholdet i forestillingen, må en underveis gjøre vurderinger på hvordan tematikken på best mulig måte kan samsvare med utarbeidelsen av selve forestillingen. I tillegg må alle elementer koreograferes og samstilles slik at en finner fram til et helhetlig uttrykk som gjør formidlingen leselig for publikum. Erfaringene mine fra dette arbeidet har aktualisert ulike utfordringer. I begge de kunstneriske prosessene har jeg arbeidet med to potensielt konkurrerende uttrykk i formidlingen; bevegelse og tekst. I det videre vil jeg derfor utdype de overnevnte prosessene, for så å komme tilbake til utfordringene knyttet til disse i drøftingskapittelet.

#### 8.1.1 «Bagateller/eller» (2013-2015)

«Bagateller/eller» er en danseforestilling som tar utgangspunkt i opplevelsen av og erfaringene mine fra å være dansestudent. Mer konkret handler forestillingen om det å være en perfektjonist i en kropp som ikke alltid får til det man selv ønsker, eller som ikke oppfyller de kravene som blir stilt utenfra. Gjennom forestillingen forsøker jeg å ta et oppgjør med janteloven og min kritiske indre stemme. Samtidig arbeider jeg med å akseptere og omfavne både de positive og negative sidene ved meg selv som danser og som menneske.

Forestillingen ble produsert i samarbeid med skuespiller Line Billa Ljøstad.

«Bagateller/eller» består av flere selvskevne tekster. De fleste tekstene er lest inn av skuespiller Line, mens noen blir fremført live av meg som utøver på scenen. Dansesekvensene i «Bagateller/eller» er koreografert, det vil si at bevegelsene som presenteres er like i hver forestilling. «Bagateller/eller» har en fragmentert oppbygging og kan dermed beskrives som nærmere danseteateret i sin form. Forestillingen er blitt vist i tradisjonelle black box scenerom.



Foto: Martin Høgberget, 2014.

I arbeidet med «Bagateller/eller» hadde jeg et overordnet tema som utgangspunkt, men jeg hadde ingen klar idé om hvordan jeg skulle finne det riktige uttrykket for formidlingen. Teksten kom til gjennom impulsive skriveøkter. Jeg danset også masse i arbeidsprosessen. Det improviserte danse materialet ble filmet og deretter redigert. Det var nærmest to parallelle og separate prosesser, i produksjonen av bevegelse og tekst. Det var først i ferdigstillingen av forestillingen som helhet, at dansesekvensene og de selvskrevne tekstene ble kombinert. Det er også brukt musikk i forestillingen.

I «Bagateller/eller», var den største utfordringen for meg som utøver å formidle teksten muntlig. Jeg opplevde selve skrivingen og produksjonen av tekst som ukomplisert, men jeg kjente på en redsel for å åpne munnen og dele de skrevne ordene.

Del 1: <https://vimeo.com/163562000>

Del 2: <https://vimeo.com/163566386>

Del 3: <https://vimeo.com/163608497>

Linkene er hentet fra min egen Vimeo-kanal.



### 8.1.2 «Perspektiv» (2015-2018)

I «Perspektiv» tok jeg utgangspunkt i opplevelsen av og fascinasjonen min omkring det at man er veldig tilstede og fokusert på eget liv, samtidig som man hver dag omgir seg med ukjente mennesker. Denne danseforestillingen springer ut ifra et tilfeldig møte på trikken i Oslo; et møte der nettopp perspektivet på eget liv opp mot relasjonen til en ukjent person ble svært tydelig for meg. Man har hovedrollen i sitt eget liv, og andre mennesker fungerer nærmest som statister. Gjennom forestillingen ville jeg undersøke hvordan slike tilfeldige møter kan påvirke perspektivet på eget liv og også kanskje endre hvordan vi forholder oss til andre mennesker i ulike hverdagslige situasjoner.



Foto: Line Billa Ljøstad, 2015.

«Perspektiv» er et rent soloprojekt. Jeg har skrevet alle tekstene, og disse fremføres live av meg som utøver i rommet. Med unntak av tre korte momenter, blir alle bevegelsessekvensene improvisert. De baserer seg på ulike oppgaver, og har slik innslag av både danseriske og hverdagslige bevegelser. «Perspektiv» kan anses som nærmere en form for performance. Forestillingen er blitt vist i flere utradisjonelle rom; i lysere omgivelser og i et galleri. Den ble imidlertid vist én gang i en black box, men jeg erfarte da at forestillingen ikke hørte hjemme i denne scenearkitekturen.

I «Perspektiv» hadde jeg et tydelig tema som utgangspunkt for arbeidet. En følge av dette var at flere av tekstene ble utarbeidet tidlig i prosessen. Jeg hadde også flere klare ideer for de andre elementene i forestillingen, som rekvisitter, kostyme og bruk av rom.

Den største utfordringen i arbeidet med «Perspektiv» var å finne et fysisk bevegelsespråk som samsvarte med tematikken. For å finne frem til det uttrykket jeg ønsket stilte jeg derfor hele veien spørsmål ved dansens funksjon i forestillingen, i det skapende arbeidet frem mot ferdigstillingen. Dette medførte en mye større motstand mot å bevege meg enn jeg opplevde i «Bagateller/eller».

Forprosjekt: <https://vimeo.com/207107954>

Forestilling: <https://vimeo.com/162687369>

Linkene er hentet fra min egen Vimeo-kanal

### **8.1.3 «Bagateller/eller» versus «Perspektiv»**

Når det gjelder det tekstlige er «Bagateller/eller» mer abstrakt i uttrykket, mens «Perspektiv» er nærmere et narrativ, altså en fortelling. Dette til tross for at «Bagateller/eller» tematisk er mer konkret og personlig, mens «Perspektiv» i større grad er betraktende og relasjonell.

Jeg tok med meg erfaringene fra «Bagateller/eller» inn i arbeidet med «Perspektiv».

Tekstformidlingen opplevdes derfor mindre skremmende. Det var desto mer utfordrende å finne dansen og bevegelsenes plass i forestillingen, da jeg var mer nysgjerrig på å finne nye måter å bevege meg på. «Perspektiv» representerer slik en utvikling av min kunstneriske utvikling.

## 8.2 Intervjuene

Som aktive, skapende dansekunstnere, kjenner Suzie, Mariko og Ann-Christin godt til hvilke utfordringer som gjør seg gjeldende i kunstneriske prosesser der selvskrevet tekst og bevegelse er inkludert. De har også førstehåndskunnskap om samtidsdanserens kroppslige erfaring og tilnærming til kunstnerisk arbeid. De har mange erfaringer fra formidling og kommunikasjon i møtet med publikum.

Gjennom intervju med disse tre dansekunstnere har jeg fått innblikk i deres tanker omkring valg og utfordringer tilknyttet deres kunstneriske prosjekter. Svarene jeg har fått fra dem har belyst aktuelle omstendigheter og utfordringer tilknyttet kunstnerisk arbeid, samt gitt masterprosjektet en nyansert retning utover min egen erfaring og kompetanse.

Intervjuobjektene samlede praktiske erfaring har gitt meg som kunstner-forsker en bredere forståelse for og en konkretisering av tematikken som undersøkes i masterprosjektet. I tillegg til at intervjuobjektene erfaring og refleksjoner skal bidra til å belyse og kontekstualisere problemstillingen, vil fremstillingen av det empiriske materialet kunne bistå leseren av oppgaven i å ta deres perspektiv med inn lesingen, uavhengig av egen bakgrunn og erfaring med samtidsdans og selvskrevet tekst.

### 8.2.1 Veien gjennom danseutdanning og mot den utvidede dansepraksisen

I intervjuene ønsket jeg å finne ut hvordan danseutdanningen, på ulike måter, har vært med på å forme arbeidet deres som skapende dansekunstnere. De tre intervjuobjektene har alle studert dans ved forskjellige skoler. Ulike utdanningsinstitusjoner fremmer ulik dansefaglighet. De tre har alle vært studenter ved skoler der fysisk og teknisk trening har vært en stor del av fokuset. Den dansetekniske treningen innen ulike sjangere utvikler danserens kontroll over egen kropp og gir rom for mange bevegelsesmuligheter. Mariko, som hadde jobbet mest med teater før danseutdanningen, beskriver overgangen til studier i dans som noe herlig. Hun påpeker at det som gjorde at hun søkte seg mot dansen, var nettopp friheten i det å kunne uttrykke seg med kroppen og gjennom bevegelse.

Ann-Christin beskriver dansekunstnere som mestere på kropp. I den sammenheng trekker hun frem begrep som *kroppslighet*, *embodiment* og *sanselighet*. Som dansekunstner er man nært knyttet opp mot instrumentet sitt og kroppen blir slik utgangspunktet man navigerer ut ifra. Kompetansen og tilstedeværelsen legges ikke bort i det man går/trer ut av en danserisk situasjon, den er snarere en del av hvem man er. Ann-Christin beskriver det som å veksele

mellom å være på bortebane og hjemmebane, og at den kroppslige bevisstheten kan gjøre seg gjeldende og være en støtte i andre situasjoner. Hun nevner et eksempel på dette:

Det å snakke foran folk i ulike settinger, om det er å holde et foredrag, gjøre en poesiopplesning, intervju noen eller være en del av en samtale, er også for meg en forlengelse av det å være danser. Selv om jeg plutselig står og holder et foredrag, så slutter jeg ikke å være danser. Jeg er fortsatt fysisk tilstede i situasjonen og dealer med det som foregår fysisk, selv om jeg også jobber på andre plan. Hvor jeg har vekta i beina, er fortsatt viktig.

Selv om det Ann-Christin trekker frem her kanskje ikke kan sees direkte av en utenforstående, oppleves det fysisk forankret på innsiden. Den levde kroppen er utgangspunktet for det man gjør, og det kan skape en opplevelse av å gå inn i situasjoner med hele seg. Ann-Christin ønsket derfor å tilføye begrepene *utøvelse* og *tilstedeværelse*; som sier noe om at dansekunstnerens kunnskap er nært knyttet til det å praktisere, og at den kroppslige inngangen til å skape kunst både krever og utvikler en egen form for tilstedeværelse.

Videre trekker Ann-Christin frem at dansekunstnerens praksis også påvirker hvordan man tenker: «Våre refleksjoner kommer fra et helt annet sted. Vi har tilgang på en annen type tenkning enn det folk flest har, fordi vi har den kroppspraksisen, den bevegelsespraksisen, som vi har». Hun snakker om dansernes kompetanse som noe som strekker seg utover det man er trent til rent kroppslig; det er opplevelse av tid og rom og hvordan man forholder seg til andre i dette rommet. Det handler om *samspill* og det handler om *timing*.

Ann-Christin forteller om opplevelsen av å ha hatt en identitet som danser hele livet: «Du har praktisert så utrolig mye og all tenkninga rundt det du gjør, på et mer filosofisk, emosjonelt og estetisk plan, er bare ubevisst. Det er ingenting som er artikulert». Gjennom danseutdanning får man altså en økt bevisstgjøring rundt egen kropp, som i hovedsak skal forstås fysisk. Hun beskriver opplevelsen av å bli sett på og observert i stor grad, men i liten grad å bli lyttet til. Ann-Christin sier at hun derfor kunne oppleve at andre ikke hadde en forventning om at hun hadde noe viktig å si.

I tillegg til de tradisjonelle danseteknikkene, er det innen danseutdanning vanlig at det undervises i fag som improvisasjon og komposisjon/koreografi. Som nevnt er improvisasjon en viktig del av samtidsdanstradisjonen, da evnen til å skape i øyeblikket og til å skape et særegent uttrykk gjennom utforskning og leting, er viktige redskap for en utøvende og skapende dansekunstner. I tillegg til å beherske sin egen kropp, trenes man altså til koreografisk og skapende tenkning. Ann-Christin forteller at i møtet med de skapende fagene ble det behov for en språkliggjøring av den enkeltes kunnskap. I samarbeid med andre måtte

man øve seg på å sette ord på det man gjør og hvordan man vil gjøre det. Man må slik artikulere hva man tenker om det man gjør, og hva det betyr for en. Ann-Christin sier:

Jeg var en av de som måtte gruble lenge på ting før jeg kunne gjøre noe på gulvet. Det var også fordi jeg, i utdanninga mi, hadde gjort og gjort og gjort og gjort, og så hadde vi ikke tenkt så mye rundt det vi hadde gjort. Så jeg hadde et veldig underskudd på det å få lov til å tenke rundt ting.

Hun trengte altså verktøy for å kunne analysere og språkliggjøre all den kroppslige erfaringen hun hadde tilegnet seg. Denne formen for refleksjon gir tydelighet og retning i arbeidet man gjør. Hva gjør jeg og *hvorfor* gjør jeg dette? Suzie, Mariko og Ann-Christin skaper alle egne prosjekter, men de samarbeider også med andre. Når man arbeider i det frie feltet er det vanlig å være en del av kollektive prosesser med ulike varianter av struktur. Man samarbeider også muligens med andre som har annen faglig bakgrunn enn en selv. Ann-Christin utdyper:

I møte med et hierarki, i møte med maktstrukturer, så er språkliggjøring en forutsetning på en måte. Det handler jo også om at man ønsker å få mer innflytelse, at arbeidet og det man sier skal få konsekvenser. Ta større plass. Bli synlig. Og da skjer det automatisk en språkliggjøring, for språk har makt.

Som dansekunstner har man blitt tillært verktøyene man trenger for å skape og formidle gjennom bevegelse. Samtidig kan man se at det gjennomgående fokuset på *å gjøre* kan føre til at man som danser mangler et godt språk for å sette ord på hvem man er som kunstner, hva man tenker, hva man ønsker å skape og hvorfor. Man kan derfor oppleve et behov for å få sette ord på dette; på all sin erfarte kunnskap. Sammen med den brede, fysiske og kompositoriske kunnskapen kan derfor språkliggjøring gi en viktig bevisstgjøring og økt selvtillit hos dansekunstneren selv, som igjen kan gjøre seg gjeldende i ulike (samarbeids)prosesser.

Innenfor dansemiljøet er det mange ulike benevninger og titler på hva man er, hva man jobber med og som. Man kan for eksempel bruke benevnelser danser, dansekunstner, utøver, skapende dansekunstner eller koreograf. Jeg spurte intervjuobjektene hva dans er for dem og hva de selv identifiserer seg med. Hensikten med å stille spørsmålet var ikke å komme frem til en endelig definisjon på hva dans er, men å belyse hvordan de betegner sin egen kunst.

Ann-Christin forteller at hun ofte sier at hun jobber *med* dans og koreografi, fremfor å si at hun *er* danser og koreograf. Hun ønsker slik å poengtere at dette er noe man jobber med og at det er interessen for det som er viktig for en - ikke hvilken rolle man trer inn i. Ann-Christin konstaterer også at man kan jobbe med dans og koreografi på veldig mange ulike måter: «Jeg kan jobbe med dans ved å skrive om det. Eller utøve det. Eller undervise i det. Eller skape det».

Mariko innrømmer at hun noen ganger får en dårlig følelse av å bruke betegnelsen danser om seg selv fordi hun opplever at det fører med seg en forventning om at hun er en som viser ren dans. Hun mener derfor at tittelen dansekunstner er bedre, nettopp fordi dansen er en del av hennes kunstnerskap. Hun sier videre:

Jeg tenker at det er naturlig å kunne frigjøre kroppen fra de dagligdagse bevegelsene og dermed blir det på en måte innenfor dans. Men jeg bruker egentlig ordet 'bevegelse', først og fremst. Jeg sier at jeg jobber med tekst og bevegelse.

Suzie uttrykker noe av det samme i forhold til folk forventninger til henne og kunsten hun skaper:

I think other people have wanted to pigeonhole me. 'But you're a dancer'. I suspect I haven't really been a dancer for many years. I've been a performer. So, I would say I'm a performer who is trying to be versatile.

Suzie sier at det kan komme kritikk fra ulike hold når man utfordrer de konvensjonelle rammene for sin kunstart, slik at de ikke nødvendigvis møter folks forventninger, men at dette er noe man må heve seg over. Hun forteller også at hun i stor grad føler seg som en danser i det hun gjør, selv om formidlingen kan skje gjennom tekst eller andre uttrykk. Dette handler om at hun har røtter i dansen; det er dansekunsten som er hennes base.

De tre setter alle ord på det mangfoldige synet på dans i dansemiljøet. Suzie påpeker at det per i dag er så mange ulike måter å arbeide med dansekunst på, at hun ikke nødvendigvis føler at begrepet *dans* er beskrivende nok. Hun bruker derfor både *bevegelse* og *fysikalitet* om sitt arbeid. Intervjuobjektene er alle enige om at definisjonen av hva dans er, kommer an på hvem du spør. Mariko poengterer at det er delen av feltet man jobber i som avgjør hvilke begrep man foretrekker å bruke. Hun sier videre at ulike begrep har ulik status. Ann-Christin snakker om at uenigheten om hva dans er, ofte kommer til syne gjennom hvordan man underviser. Er det dansens fysiske aspekt som er i fokus, eller dansen som et formidlende kunstuttrykk? Hun forklarer at det handler om hvordan dans blir praktisert, det handler om hvordan man samarbeider og hvordan man leder et prosjekt: «I det man går vekk fra etterligning som metode, så finnes det et språk. Da er det språk det går i». Mariko snakker også om viktigheten av det å utvikle et klart og distingvert språk rundt det man holder på med.

Uenighetene i feltet om hva dans er og kan være, var noe av det som gjorde meg interessert i å gjennomføre dette forskningsprosjektet. Intervjuobjektene tanker og refleksjoner som har blitt presentert her, viser at ideen om koreografi som utvidet praksis er en naturlig del av skapende samtidsdansekunstnere sine prosesser, men at dette allikevel ikke er en forståelse av dansen som hele dansefeltet omfavner. Publikum er nødvendigvis ikke like godt kjent med

denne koreografiske tankegangen heller, noe som kan gjøre formidlingen/mottakelsen utfordrende.

Jeg var interessert i å finne ut hvilke tanker intervjuobjektene har gjort seg om selve produksjonen av bevegelsesmaterialet. Hva er koreografi for dem, og hvordan forholder de seg til dansen og bevegelsene, når de også har valgt å inkludere ord og tekst i sitt arbeid? Suzie har en lang karriere bak seg. Hun har jobbet i mange prosjekter med fokus på ren dans. Når det gjelder det å produsere bevegelser i eget skapende arbeid, sier hun:

I suspect that the dance-part has become almost the worst part. Well, not the worst, but we've become very aware of the meaning of the movement, and it has changed the way we work in the sense that we are no longer able to just improvise nice steps and be happy with that. It doesn't work as a method for us. I'm not saying that the old working tools don't or won't work for us in the future, or in collaborations with other artists, but I find it more difficult now to go in to a space and make movement and not have a reason behind it. Perhaps that's because I have done it so much!

Hun forteller at det er viktig for henne at arbeidet er genuint. En konsekvens av det er at de tillærte dansebevegelsene ikke alltid passer inn, og at man nesten kan ende opp med ikke å *gjøre* noen ting. Her kan man se et slags skille mellom den stiliserte dansen og det fysiske uttrykket man selv ønsker å skape. Suzie forteller videre at det er viktig å finne en kobling mellom teksten og bevegelsene. Et eksempel kan da være å improvisere med utgangspunkt i det tekstlige materialet. Slik kan man gi det fysiske arbeidet en tydelig retning for seg selv.

Mariko snakker om sin fascinasjon for abstraksjonen innenfor samtidsdans og at denne gir henne en opplevelse av frihet i kroppen og i seg selv som menneske. Hun forteller at noe av det som gjorde at hun startet å danse var at hun anså dans som en veldig autentisk uttrykksform. Hun påpeker at når man først har opplevd å bevege seg på denne måten, så blir det en naturlig del av det å skape. Dette er også noe av det som holder henne sterkt igjen i dansen. Samtidig sier Mariko at hun kanskje har moderert de tankene litt, ettersom hun har valgt å inkludere tekst i arbeidet sitt. Hun utdyper:

I postmoderne dans så er det estetikk innenfor bevegelse som former mye av det kroppslige. Jeg har jo undervist dans, med satt materiale og musikk. Men når jeg har jobbet med prosjekt så er det ingenting av det. Og det går jo nettopp på at man jobber med noe som man ønsker å finne ut og da finner du den formen som det krever.

Hun forteller at hun tenker at det er noe som er *uttrykk* og noe som er *formidling*, og at det er et skille der:

Det er det jeg tenker om det spesifikke i teksten; at det er enklere for meg. Jeg vet ikke om det er sånn for alle, men for meg så tror jeg nok at jeg lettere kan skrive om temaer, og at det kan bli noe utover bare babling. Mens i det fysiske så har jeg lett mer etter hvordan jeg kan jobbe så det ikke bare blir sånn: Da gjør jeg den rullen og noe innenfor en estetikk, fordi det er noe som finnes. Det er jeg jo ikke interessert i. Å bare si at denne danseforestillingen handler om dette, og så er det egentlig bevegelser som er innenfor en satt estetikk som er tillært.

Her peker Mariko på utfordringen ved at man søker å formidle et spesifikt tema gjennom bevegelse, og den letingen som følger med. Hun poengterer hvordan dette kan oppleves som en konflikt i møte med alle de tillærte bevegelsene, som også er blitt en naturlig del av måten man beveger seg på. Samtidig ønsker man ikke mimetiske, overtydelige bevegelser heller.

Hun utdyper videre:

Jeg har tatt for meg tematikker fra livet mitt, som det å bli mor, som det å være gravid, fødsel; ting som er ytterst kroppslige. Men som allikevel er en helt annen kroppslig erfaring enn fra dansstudio. Så jeg har slitt litt med hvordan jeg skal ta det med inn på scenen. Det går litt tilbake til det spesifikke tror jeg. At når jeg skriver så kan jeg skrive om for eksempel det å være gravid. Men noen ganger når jeg har gått i studio, så er jeg sånn: «Nei, du vil ikke ha en 'en-til-en' illustrasjon av å være gravid».

Mariko poengterer at bevegelsene hun bruker også må utvide teksten. Hun trekker frem interessen for å finne de stedene der det kroppslige går fra å være noe veldig menneskelig til å bli noe mer abstrakt eller absurd. Ann-Christin forteller at det i ulike prosjektsammenhenger har vekslet mellom om det er teksten som generer bevegelsen eller motsatt, men at for henne handler det ofte handler om å finne det språket som generer den måten å bevege seg på som hun er interessert i.

### **8.2.2 Veien mot den selvskrevne teksten**

Jeg spurte de tre intervjuobjektene hvor deres behov for å produsere selvskrevet tekst kommer fra, for å finne ut om det kunne være noen fellesnevner. Hvorfor velger noen dansekunstnere å skrive egne tekster og andre ikke? Danseutdanningen hadde allerede blitt nevnt som et eksempel, men jeg ønsket at de skulle utdype dette ytterligere.

Mariko påpeker at hun først fant møtepunktet mellom bevegelse og tekst etter at hun hadde fullført danseutdanningen sin. Hun beskriver opplevelsen av å inkludere tekst i arbeidet som veldig naturlig, blant annet fordi hun i sine prosjekter er opptatt av ting som er livsnære. Hun trekker frem de språklige tankene som er en så stor del av oss som mennesker. Mariko beskriver seg selv som en person som hele tiden har veldig mange tanker som surrer og går i hodet, og sier at det derfor ikke føles naturlig å velge bort språket i sitt kunstneriske arbeid, men at hun ønsker å kunne veve uttrykkene sammen til noe som føltes helhetlig.

Alle tre forteller at de alltid har skrevet, men at denne aktiviteten lenge var noe de anså som separat fra dansen. Suzie utdyper:

It's funny really because I was always so determined to be a dancer, and so, in a way, I just didn't think the two had anything to do with each other. And the writing I did on the side was just for me.



Hun forteller at hun ikke hadde tenkt på at hun kunne inkludere egne tekster i det dansekunstneriske arbeidet. Hun forteller at det var andre som oppdaget hennes evne til å formidle muntlig tekst:

It's difficult to say what it is really. I just feel comfortable with it. I suppose for me it's another way of being expressive. I feel like I've always been a person who needed to express something and, before, the way I chose to do that was through the use of my body. I can still express with my body without having to use text, but I don't feel that is entirely who I am anymore. It probably hasn't ever been who I am either, I just didn't know it, or I hadn't tried it before.

Her er Suzie inne på at man som danser i hovedsak blir trent til å tenke formidling gjennom bevegelse. Det å inkludere selvskrevet tekst i arbeidet var ikke noe hun søkte etter selv, men noe som ble introdusert for henne gjennom ulike scenekunstneriske samarbeid. Samtidig beskriver Suzie det som en naturlig motivasjon, ettersom det å skrive var noe hun alltid hadde gjort og likt å gjøre. Alle de tre deler erfaringen om at tekstarbeid i stor grad har vært noe de har holdt på med for seg selv og for egen interesse, og at dansen i større grad har vært preget av fellesskap gjennom kurs og workshop eller kollektive prosesser med andre dansere.

Ett av mine spørsmål for å utdype overnevnte ytterligere, var om det er slik at dansekunstnere som arbeider med selvskrevet tekst, jobber seg mot teaterets eller litteraturens verden: Har man som dansekunstner 'lov' til dette og forsøker man da å gjøre noe man egentlig ikke behersker? Suzie avkrefter dette. Hun beskriver den teksten som dansekunstnere skaper som noe eget:

I don't think that people are trying to be actors. It's something completely different. Dance is a non-verbal entity, but there's so much going on in here (*stomach*) and in here (*heart*), that when you eventually do express something verbally then you know it's coming from a very honest place. It makes it real and genuine. And that's just great!

Både Suzie og Ann-Christin understreker at det er en god ting at man som dansekunstner skaper sin egen tekst ut ifra sin egen forforståelse, og at det skaper en særegen form for tekst. Suzie mener at noe av det genuine i tekstformidlingen vil kunne forsvinne dersom man lærer en korrekt tilnærming til det man skal uttrykke. Ann-Christin sier at hun hadde et stort behov for å finne ut av det selv når hun skulle bevege seg over i et annet uttrykk enn dans. Hun påpeker at dette henger sammen med at mye av hennes dansekompetanse nettopp er tillært gjennom kursing og undervisning.

Videre forteller Ann-Christin at for henne oppleves det å skrive som et uttrykk for koreografisk tenkning, selv om uttrykket er noe annet enn dans. Mariko forteller om ideer som har oppstått som skriftlige tekster, men som har fått et performativt aspekt gjennom å bli

lest opp på scenen. Man lar seg kanskje inspirere av andre sjangere, som for eksempel teater eller litteratur, men den danseriske kompetanse ligger alltid i bunn. Ann-Christin sier:

Det handler om å ta eierskap til scenetekst i en dansekunstnerisk setting, at det ikke skal leses som teater, eller i en teatertradisjon. /.../ Jeg er veldig bevisst på at selv om noen som kommer fra teater og noen som kommer fra dans kan finne på å gjøre akkurat det samme på scenen; at det kan se veldig likt ut, er det for meg en forskjell i hvilken tradisjon man forholder seg til.

Suzie sier at hun har en frykt for å virke pretensiøs. Hun påpeker at dette henger sammen med at hun har sett andre koreografer forsøke å inkludere tekst der kombinasjonen ikke har fungert, og uttrykket har endt opp med å bli kunstig og unaturlig. Hun forteller videre at hun selv er ekstremt nøye med tekstarbeidet og at det er viktig å ha en forståelse for hvordan teksten skrives og fremføres. I forhold til kommunikasjonen med publikum, påpeker Suzie viktigheten rundt valg av ord og deretter prosessen med å finne fram til rommene mellom teksten slik at publikum får tid til å absorbere det som blir sagt. Både Mariko og Ann-Christin trekker frem at man som menneske er veldig preget av språket som kommunikasjonsform. Mariko snakker også om å ha respekt for teksten og hvilke assosiasjoner den kan gi, nettopp fordi verbal kommunikasjon kan være mer tilgjengelig for tilskueren. Man må derfor jobbe nøye med teksten og tenke gjennom hva det er man ønsker å formidle. Her trekker Mariko frem språklige virkemidler og undertekst som to viktige poeng, samt at begrepsbruken kanskje bør ha et allment preg. I forhold til abstraksjon i tekstene sier hun:

Jeg tenker at det er en fin balanse, fordi med en gang du åpner munnen og har tekst som ikke er abstrahert, så vil det være så utrolig lett for folk å ha en 'en-til-en' forståelse, og lese det som et teaterstykke med et narrativ. Og jeg søker ikke så veldig etter å fortelle et narrativ i form av at det skal være en utvikling i handling, men samtidig så er det jo noe som er begripelig der.

Mariko forklarer her noe av risikoen som ligger i det begripelige med språket som kommunikasjonsform, og at man må huske på dette i produksjonen og formidlingen av teksten.

De tre dansekunstnerne snakker alle om det å ha respekt for andre fagfelt. Ann-Christin forklarer: «Det er jo ganske flaut å ta på seg titler som andre egentlig ikke syns man fortjener. Det er jeg veldig *var* på. Det handler om profesjonalitet». Mariko er enig:

Å ha respekt for det, syns jeg er veldig viktig. Å tenke at det er viktig hvordan man velger å bruke ting, at det også er et stort felt. Men så tenker jeg også at kunsten skal være et rom hvor man tar ting litt ut, setter ting i et nytt lys eller lar oss se på ting på en ny måte.

Her sier hun noe om mulighetene som ligger i kunsten som formidlingsarena. Interessen for å inkorporere tekst i arbeidet er noe som kommer fra kunstnerne selv, og det trenger ikke følge noen regler. De ønsker å bruke sin egen stemme og sin egen kreativitet for å skape scenekunst. Det er en del av deres kunstneriske identitet og deres kunstnerskap. Den

selvskrevne teksten er slik en del av deres måte å uttrykke seg på. Å skrive fra selvet gir teksten en autentisk mening hos den som skal formidle. Ann-Christin reflekterer rundt dette:

Det er jo det jeg liker, eller som jeg synes er interessant med interessen for tekst i dansefeltet; at det er dansere og koreografer som skriver. Det synes jeg er ganske kult og unikt. At det ikke er sånn at man leier inn en forfatter, for det kunne man også gjort. /.../ Det kan jo hende jeg ser det jeg vil se ut ifra hva jeg er interessert i, men jeg tenker at det kanskje er et litt annet språk enn det man er vant til; enn det som finnes der ute.

Så hva kjennetegner dette litt annerledes språket som Ann-Christin snakker om? Hva slags tekstlig uttrykk er det som kan skapes av dansekunstnere? Ann-Christin trekker frem begrepene *tenkning* og *refleksjon*, som viktige elementer i sin tekstproduksjon. Suzie forteller at hun ikke skriver hele tiden, men at skrivepraksisen har et impulsivt og intuitivt preg.

Mariko forklarer det som at man skriver fra et kroppslig sted. Hun trekker frem at hun som dansekunstner har lært kroppen sin å kjenne, og at hun i skriveøyeblikket føler seg veldig tunet inn på kroppen. Hun beskriver kroppsligheten man kan oppleve når man beveger seg i dansestudio som en annen form for frigjøring enn når hun skriver, men at skrivingen også kommer fra den levde kroppen og alle erfaringene den har. I forhold til å fremføre sine egne tekster i en performativ setting, trekker Mariko frem behovet for å ha en kontinuerlig fysisk praksis. Denne henger igjen sammen med det personlige i tekstene og ønsket om å formidle det med kroppen. Hun sier følgende om det å jobbe med kombinasjonen av selvskreven tekst og bevegelse:

Jeg er veldig nysgjerrig på det her med grader av abstraksjon i forhold til bevegelse og i forhold til tekst. Og hvordan ting kommer til uttrykk og hvordan ting kan utvide hverandre. /.../ Det å jobbe med det sammen; jeg opplever at det kan utvide hverandre, og at det kroppslige, fordi det nettopp ikke har disse klare begrepene som språket har, så kan det utvide veldig mye i det rommet mellom tekst og bevegelse. Det å ha med kroppen i teksten tenker jeg er viktig. Ikke bare at den kommer fram gjennom hvordan teksten er skrevet, men også i det performative, at det er kroppen som er tilstede. At det er en kropp som formidler tekst.

Suzie forteller om opplevelsen av at det å bevege seg kan skape tekst hun ikke ville klart å produsere dersom hun satt i ro. Hun beskriver hvordan utgangspunktet for den skapende prosessen starter i kroppen og at når kroppen er i bevegelse frigjøres tanker som kan bli til tekst. Det samme forteller Mariko:

Jeg føler noen ganger når jeg beveger meg at jeg får tilgang til et sånt sted som er litt dypere, under alle de øvre tankelagene; som på en måte er intuisjoner eller hva man skal si. Ting som ligger og flyter som jeg ikke har helt mulighet til å språkliggjøre og få tak i, men at det er et sted som jeg kan tappe inn i når jeg beveger meg.

Mariko påpeker at det hun skriver har poetiske kvaliteter. Hun bruker begrepet *prosa*, fordi det hun skriver ofte består av lengre setninger. Suzie forteller at tekstene hun skriver ofte er *abstrakte* og *poetiske*. Hun sier videre at: "As soon as I write something even approaching a

story, then I tend to lose interest a bit». Ann-Christin uttrykker noe av det samme om sine tekster:

Jeg er ikke interessert i å fortelle en historie egentlig, men skjønner jo at vi samtidig forteller mange historier. Det handler jo også om at folk som ser på plukker opp ulike handlingslinjer eller narrativ ut i ifra sine egne interesser og erfaringer. Men jeg er opptatt av å få jobbe scenisk med tekst, men forholde meg til poesi som sjanger og ikke dramatikk.

Ut ifra det de forteller kan man se en likhet i tankene deres omkring den selvskrevne tekstens uttrykk. Jeg velger å poengtere at dette kom opp som noen fellesnevner i disse tre intervjusituasjonen. Det er ikke dermed sagt at alle samtidsdansekunstnere skaper denne type tekst.

Mariko trekker frem sin opplevelse som utøver i situasjoner der man forholder seg til både bevegelse og tekst, og hvordan denne kombinasjonen kan påvirke publikum i møtet:

Det er det umiddelbare. En slags autentisitet i møtet med publikum. At det er noe jeg deler med dem. At det har så mye å si å være tilstede når jeg fremfører teksten; være tilstede i rommet. Plassering og blikk. Og at den kompleksiteten kan bli større fordi du jobber med noe i kroppen som vil utvide teksten. Det syns jeg også er spennende, og at man kan nærme seg de tingene som tross alt ikke er så lett å gripe, men som man kanskje kan kjenne i kroppen, bare som en resonans.

Her beskriver hun hvordan hun opplever at kroppens tilstedeværelse og teksten jobber sammen i scenekunstøyeblikket og i møtet med publikum, gjennom de personlige og livsnære temaene som blir iscenesatt.

Som dansekunstnere som produserer egne tekster som skal inkluderes i scenisk arbeid, må man forholde seg både til et skriftlig og et muntlig format. Mariko forteller om utfordringene som kan ligge i at den skriftlige teksten skal møte liveformatet. Hun poengterer at fremføring av tekst som et utøvende element oppleves veldig annerledes enn å lese teksten inni seg mens man skriver. Samtidig er opplevelsen av å fremføre selvskrevet tekst noe ganske annet enn å forholde seg til et tradisjonelt teatermanus. Hun sier: «Før hadde jeg bare jobbet med andres tekst; som skuespill, dramatikk. Og det er jo et språk som er fremmed, du skjønner knapt hva du sier. Jeg følte nærmest at det vokste litt i munnen». Derfor anvender hun egen tekst.

Suzie forteller at hun har stor respekt for utøvere som arbeider med formidling av personlig tekst. Hun sier at hun har ansett denne type formidling som noe utfordrende, og hun har derfor har trådd forsiktig inn dette. Hun forteller følgende om sitt siste prosjekt:

I was very worried about this project in which I was trying to tell a personal story. I didn't mind the philosophising, but when it actually came down to something a little more emotional, I found it more difficult. I think I would have struggled to perform that text live.

Her snakker Suzie om opplevelsen av å presentere sin egen historie gjennom forståelig tekst, og hvordan den personlige historien i kombinasjon med ens kroppslige tilstedeværelse kan

grense til privat og slik oppleves overveldende i selve formidlingssituasjonen. Hun brukte derfor en mulighet man har i presentasjonen av tekst, nemlig å ta den opp i forkant og spille den av som et lydspor. Videre forteller Suzie om opplevelsen av å fremføre andre sin tekst:

I can go on stage and do something very text based for many hours and feel comfortable portraying an emotional character. That's all right because I become someone or something else. But as soon as it's me, Suzie, it becomes more difficult, sensitive, I suppose. But I consider the work Mattias and I do together needs to be that, needs to be us, and needs to feel genuine.

Hun opplever at det personlige aspektet ved teksten og bevegelsen er noe folk setter pris på. At det menneskelige; kroppen og tankene og opplevelsene, forenes i den helhetlige forestillingen.

Mariko sier at noe av det som trakk henne mot kombinasjonen av tekst og dans, var at hun hadde savna noen aspekter som man får i arbeidet med tekst. Hun trekker frem muligheten som ligger i det skrevne ordet, som noe håndfast. Når man har skrevet ned noe, så har man det tilgjengelig og kan redigere og arbeide videre med det. Ann-Christin trekker frem hvordan muligheten til å jobbe i et tekstformat kan oppleves for en dansekunstner:

Det å jobbe med tekstformatet er jo nærmest litt terapeutisk, når man har jobba så mye med arbeid som forsvinner i det man går av scenen. /.../ å ha et objekt. Dette er vårt arbeid, og det er dansekunstnerisk arbeid; altså arbeid som dansekunstnere gjør. Og det kommer ikke til å forsvinne. Det kommuniserer med folk uten at vi vet det en gang, uten at vi er i samme rom. Og den opplevelsen er ganske magisk!

Scenekunsten er flyktig, den foregår der og da. I tillegg til å være en del av den utvidede koreografiske praksisen, kan den skriftlige teksten gi dansekunsten en lengre levetid. Ann-Christin forteller at hun verdsetter at hennes interesse for tekst har fått bli en del av hennes kunstneriske arbeid, både som en språkliggjøring av egen erfaring i prosesser og som formidlene uttrykk i forestillinger.

I alle de tre dansernes kunstneriske arbeid har bevegelsene og teksten gått fra å være to separate uttrykk, til at de utvider og supplerer hverandre i en helhet. Uttrykkene fungerer som to parallell prosesser der det ene fører det andre, med dansekunsten som base.

### **8.2.3 Møtet med publikum i den utvidede danseforestillingen**

Jeg var interessert i dansekunstnernes tanker om møtet med publikum. Mariko og Suzie snakker begge om scenekunstøyeblikket som noe veldig komplekst og at det – i møtet med publikum - kreves en omfattende bevissthet hos utøveren. Suzie påpeker betydningen av å vite hva man ønsker å uttrykke og hvordan det kan formidles. Hun mener at denne bevisstheten er noe av det viktigste. Hun mener man må etterstrebe denne tydeligheten for å unngå å så tvil både hos mottaker og avsender i formidlingssituasjonen. Samtidig uttrykker

Suzie et ønske om å gi publikum et tolkningsrom. I det komplekse uttrykket som dansekunst er, vil de små detaljene kunne avgjøre om noe fungerer eller ikke. Mariko sier:

*.../ de performative aspektene. Det å være utøver som vet hvordan du kan fange oppmerksomheten. Hvordan du kan oppnå en tilstedeværelse. Det er litt sånn hokus pokus nesten! Samtidig så tror jeg de fleste utøvere; folk som jobber mye med scenekunst, de vet at det er eller ikke er. Det er så håndfast allikevel. Men hvordan fange de tingene? Det krever mye erfaring. Men jeg synes det er spennende å kunne være spesifikk i det.*

Hun trekker her frem opplevelsen fra innsiden, og bevisstheten som strekker seg utover den synlige fysiske kompetansen, slik også Ann-Christin gjør. Både Suzie og Mariko trekker dessuten frem viktigheten i hvordan man bruker blikket, for å kommunisere med publikum.

Mariko sier:

*Som utøver, det er så utrolig komplekst! Det er hele tuningen av kroppen, det er de bittesmå bevegelsene av øyeeplet; om du slører blikket. Når er det man holder noe med blikket, når er det man bare ser igjennom. De tingene tenker jeg at er veldig spesifikke. Og det er jo mye større enn bare danseteknisk turn-out, turn-in, forskjellige trinn, og rette og bøyde armer. Det er kvaliteter utover det som er veldig spesifikke, og som er så komplekse at de er litt vanskelige å gripe, men som jeg tror man kan øve opp.*

Mariko beskriver det som enorme kunnskaper utover det danseriske/dansetekniske man må inneha når man jobber som dansekunstner og utøver. Suzie beskriver det prosessuelle arbeidet som “a lot of thinking work”, for å skape noe som er troverdig for publikum i øyeblikket.

Ann-Christin reflekterer rundt det at hun i ulike situasjoner opplever at mange mennesker ikke har en bevissthet rundt egen kropp. Hun hevder at det kan være uheldig å ha en manglende bevissthet om sin egen fremtoning og tilstedeværelse, samt en mangelfull kompetanse på hvordan man formidler. Ann-Christin uttrykker at den kroppslige kompetansen er utrolig viktig i mange situasjoner, og at det handler om en økt bevisstgjøring av denne kompetansen.

Mariko påpeker følgende om sin kunst i møte med publikum:

*Jeg kan danse og skrive og det kan være uttrykk som er viktige for meg. Men hvor mye det faktisk formidler. .../ Når man snakker i scenekontekst vil jo alt på en måte formidle, men at noe har visse kvaliteter som gjør at et publikum kan gripe det, på en måte.*

Her poengterer Mariko de to sidene i det kunstneriske møtet: På den ene siden står ens egne ideer, tanker og ønsker. På den andre siden står publikums evne, mulighet og vilje til å tolke det sammensatte uttrykket. Her kan det være både samsvar og ikke. Mariko anser uansett møtet med publikum som noe veldig verdifullt da disse møtene har et stort potensial for utveksling på mange ulike plan:

*Jeg vil gå enda mer i dybden på det her med møtet med publikum og forske i tekst som kan vekke en tilstedeværelse og oppmerksomhet til egen kropp. Og at ikke den oppmerksomheten skal bli forringet fordi det er tekst der. Men nettopp å få teksten til å utvide konsentrasjonen eller oppmerksomheten. Og hvordan kan teksten kan gjøre det, det synes jeg er interessant. Hvordan kan publikummet bli forestillingens utøver på en måte, ved å vekke opp den oppmerksomheten. Hvilket potensiale det er for at publikum skal oppleve enda sterkere, både en transporter i tid og rom, men også kinestetisk i*

forhold til tilstedeværelse i øyeblikket. /.../ I kunst er jeg veldig opptatt av det blikket som ser, og publikum er jo til syvende og sist skaperen av kunstverket.

Her poengterer Mariko viktigheten av publikum som medskaper av verket og at dette er noe hun vier et spesielt fokus i sitt arbeid. Hun trekker også frem fordelene med at scenekunstmøtet foregår live og at det kan skape rom for å gi publikum en kroppslig opplevelse. Man ønsker å formidle 'noe' som ikke nødvendigvis er håndfast eller konkret. Hun fortsetter:

Det er noe av det jeg interesserer meg veldig for nå. Å skape det rommet hvor oppmerksomheten kan være så skjerpet at man ikke mister noe der hvor teksten opphører. Og at også teksten kan få en oppmerksomhet ved seg som er utover bare det å 'ta den inn'. Jeg vil ikke la teksten bli en sånn billig utvei til å 'lett lese' forestillingen, men at den heller skal utvide.

Som skapere av samtidsdansenforestillinger opplever man iblant å møte mennesker som sier at de opplever uttrykket som abstrakt og dermed utilgjengelig. De kan ha en overbevisning om at de ikke forstår hvordan de skal tolke forestillingen, og dette kan nettopp blokkere selve følelsen av å oppleve den. Ann-Christin sier:

Det er veldig mange ting jeg leser som jeg heller ikke forstår, men som jeg får veldig sterke opplevelser av. Det er det jeg ikke umiddelbart forstår som blir med meg videre og som jeg aldri blir ferdig med. For jeg forstår det aldri fullt ut. /.../ Det handler om opplevelser som er beyond language; forbi språket. Det handler om alt det som du ikke kan si noe om. Det var noe som skjedde, men du vet ikke hva det var.

Her trekker Ann-Christin frem dansekunstens mulighet til å gi folk *opplevelser* som de kanskje ikke forstår på et logisk plan, men som de like fullt erfarer. Mariko poengterer at kunst i stor grad handler om lek og spill og at man ønsker å gi publikum opplevelser som utvider innbillingskraften. De tre danserne gir alle uttrykk for at de er bevisst på at kunsten de skaper er abstrakt og at nettopp dette ikke resonnerer hos alle. Selv om dette kan være en utfordring og en kilde til frustrasjon hos den skapende dansekunstneren, vil det også kunne generere en motivasjon til å eksperimentere og finne nye uttrykk og nye møtepunkt med publikum.

Som en forlengelse av undersøkelsen om dansernes ønske om å inkludere selvskrevet tekst i sitt arbeid, samtalte vi videre om at samtidsdansen som sjanger i blant kan oppfattes som utilgjengelig og vanskelig å forstå for utenforstående. Ett av spørsmålene jeg stilte var derfor som følger: På hvilken måte har publikums manglende kjennskap til samtidsdans, vært avgjørende for ønsket om å trekke inn selvskrevet tekst i den abstrakte samtidsdansenforestillingen? Ann-Christin forklarer:

Jeg bruker det aldri for å hjelpe dansen. Og jeg bruker det ikke for å forklare dansen, eller for å gjøre den mer forståelig. Og det er ikke nødvendigvis sånn at måten jeg jobber med tekst er så veldig forståelig det heller. Jeg er interessert i den abstraksjonen dans har og prøver å jobbe med den abstraksjonen også i tekst. Som er derfor jeg er veldig interessert i poesi.

Her blir det tydelig at Ann Christins tanker om tekst og bevegelse har mange likhetstrekk og at interessen for den abstraksjonen hun finner i samtidsdansen, kan gjøre seg gjeldende i hele det kunstneriske uttrykket. Hun fortsetter:

Jeg opplever at dans og poesi har veldig mye til felles. I at man jobber med abstraksjon, og ikke med narrativ; ikke med å fortelle en historie nødvendigvis. Og når jeg sier det så er jo det veldig bastant, det er ikke helt sant det heller. Men jeg tenker at det er noe intuitivt, det er abstrakt komposisjon på et vis. Jeg tenker at all teksten jeg produserer rundt eller i forhold til dans, handler om å frita dansen fra å skulle kommunisere på et rasjonelt plan. Det handler ikke om at det er et handikapp dansen har, men det handler om at den skal få slippe å fortelle en historie.

Ann-Christin forklarer det som å kunne gi folk en ramme for ting de ser; at man kan kontekstualisere abstraksjonen. Hun mener samtidig at man da må finne en måte å gjøre det på, uten et gitt svar eller en løsning. Ann-Christin understreker videre at det viktige i møtet med kunst, er at man reflekterer over ting på nytt. Suzie påpeker at det er sjelden danseren får kjennskap til hvordan forestillingen blir oppfattet og tolket av mottakerne, og at man som avsender ofte dessverre ikke vet nok om deres opplevelse.

Mariko deler denne oppfatningen. Selv om bruk av tekst gir en anledning til å være spesifikk og dermed gi folk det hun kaller en 'en-til-en' forståelse av det man ønsker å kommunisere, er hun tydelig på at hun ikke ønsker å bruke tekst bare fordi det er enklere eller mer tilgjengelig. Hun poengterer at: «Da er du jo ikke nærmere det du vil enn om du hadde mimet at du var gravid».

#### **8.2.4 Å skape kunst i et krysningsfelt**

Gjennom intervjuene ville jeg undersøke om dansekunstnerne - i og med at de inkluderer selvskrevet tekst - opplever sitt eget arbeid som tverrfaglig. Ann-Christin trekker frem at scenekunst i utgangspunktet er multimedialt; det er mange ulike uttrykk som jobber sammen. Når man skaper scenekunst må man gjerne forholde seg både til musikk, lys, scenografi og kostyme.

Mariko mener at det er en stor frihet i scenekunsten til å kunne inkludere det man måtte ønske, men at det er mange ledd i den prosessen. Hun snakker om de større tankene som må ligge bak, med tanke på dramaturgien i forestillingen. Mariko trekker frem *rikhet* som en viktig kvalitet i formidlingen. Suzie trekker også frem alt man må ta stilling til i forhold til det helhetlige uttrykket, og understreker at man som avsender må være tydelig i disse valgene. Hun trekker blant annet frem *timing* mellom elementene i forestillingen:

How long the light-fades are, to the crossover between the different music. Where the text is coming in and how long until the next chunk of text, so that you can give an audience a breathing space and chance to understand things in their own time and way.



Det Suzie forteller her viser at publikum er en viktig komponent for henne som skapende dansekunstneren når avgjørelser tas i den kunstneriske prosessen. Det sier også noe kompleksiteten man som skapende dansekunstner må forholde seg til når man skaper kunst i et krysningsfelt.

Jeg spurte Ann-Christin om hun hadde noen tanker omkring det at inkludering av tekst anses som et annet type valg, enn de elementene man vanligvis tar inn en tradisjonell danseforestilling. Hun svarte følgende: «Det er noe med at teksten i større grad er et konkurrerende uttrykk til dansen. Alt det andre blir liksom lagt rundt, men teksten beveger seg mer inn på dansens territorium, som utøvelse». Ann-Christin kom deretter inn på maktforholdet mellom de ulike uttrykkene i scenekunsten:

Og da er det jo interessant hvordan man forholder seg til hierarkier eller maktstrukturer mellom de ulike faglighetene eller uttrykkene. /.../ det ligger så vanvittig stort potensiale i å løsne opp i de hierarkiene. I det det for eksempel er kostymedesigneren som er sjefen for det kunstneriske teamet, og dans er underlagt kostymedesign, da merker man jo med en gang at: 'Oi, da skjer det noe'.

Her utdyper Ann-Christin hvordan relasjonen mellom de ulike uttrykkene ofte står i det samme maktforholdet i tradisjonelle forestillinger, og at det er viktig å kunne utfordre disse forholdene. Denne utforskningen blir viktig både for å skape spennende prosesser for kunstnerne selv, men også for å kunne gi publikum nye, uventede opplevelser.

På spørsmålet om kunsten man skapes er tverrfaglig, svarer Suzie at hun ikke anser den som det: "I think if it were multi-disciplinary, we would have been working with different kinds of artists, whereas we are just putting it together ourselves". Suzie trekker her - som et eksempel på tverrfaglig arbeid - frem prosesser der kunstnere fra ulike kunstarter jobber sammen og utvikler nye arbeidsmetoder som strekker seg utover det de tradisjonelt gjør i sine respektive prosesser. Hun forklarer at alt det de velger å inkorporere, enten det er tekst, video eller andre elementer, er en del av deres uttrykk. Suzie beskriver det som at: "Our expression is perhaps a mixture of things". De omfavner altså andre uttrykk, som for eksempel den selvskrevne teksten, som en del av det dansekunstneriske arbeidet. Ann-Christin mener at det finnes ulike grader av tverrfaglighet og at tverrfaglighet på sett og vis er tilstede i det meste av det hun gjør:

Så handler det også om at jeg er interessert i andre kontekster enn en dansekontekst. /.../ I forhold til billedkunst har det handla om rommene, ikke så mye om folka og ikke så mye om at jeg vil drive med billedkunst. I forhold til musikk har det handla om rommene der og, men også menneskene; at jeg vil jobbe med disse menneskene. Men ikke nødvendigvis at jeg har lyst til å drive med musikk. /.../ Men i forhold til litteraturfeltet, der handler det om alle tre: Der handler det om arenaene, det handler om folka og det handler om at jeg vil skrive.

Ann-Christin bruker også begrepet tverrestetisk, i tillegg til tverrfaglig. Mariko sier at hun anser det som legitimt å bruke medier man ikke behersker fullt og helt, når man skaper samtidskunst. Hun trekker frem kunstens ansvar og rolle for å få oss til å se ting med et nytt blikk.

De tre intervjuobjektene forteller at de har mange ulike tanker og ønsker for kunsten de vil skape fremover. Ann-Christin påpeker at hun har veldig mange ideer som ikke fungerer på gulvet og at disse derfor kan komme til uttrykk på andre måter. Kanskje fungerer ikke ideen i dansesalen i dag, fordi den skal bli en tekst først om ti år? Videre sier hun:

Av alle ideer jeg hadde, så var det ikke alltid at det handla om å lage en danseforestilling. Jeg hadde så mange ideer som det ikke fungerte å gjøre om til dans at jeg egentlig ganske tidlig begynte med andre format enn danseforestillingen. Det var mange av ideene mine og tenkninga mi som tok andre former, men med dansefeltet som kontekst.

Ann-Christin forteller at hun alltid har vært veldig interessert i dans som en kunstart, men til tross for at hun danset hele tiden så var det egentlig kunst, i alle ulike uttrykk, som var hennes hovedinteresse.

Mariko sier at hun tenker at det hun er interessert i er å skape grenser til performance. Hun begrunner det med at hun har vært opptatt av det samtidige - av øyeblikket og en slags autentisitet i møte med publikum - som går på andre ting enn en forestilling man reproducerer: «Jeg er først og fremst opptatt av det jeg utforsker og ikke av mediet». Mariko forteller videre at hun egentlig alltid har ønsket å være billedkunstner: «Fordi jeg opplever at de kan gjøre hva som helst. Men egentlig kan jo dansekunstnere også det». Hun sier derfor ofte at hun vil jobbe med *kunst*. Suzie tenker fremover og sier:

If I could I would be the kind of artist who could just go from one end of the spectrum to the other, because, it's so interesting! There are so many ways to do things and I love that! I don't really want to be stuck in one thing that I repeat and repeat for the rest of my life. That would drive me nuts! I don't know how people do that.

Suzie blir inspirert når hun ser utøvere som jobber med kun tekst på scenen:

This is something that I would love to be able to do in the future! Create an expression that perhaps doesn't require any movement at all. Movement and text interests me very much, but I would also like to try to work with text alone. That's very challenging and requires skill. When I see work like that, that's built well, I just think 'I can't!' but it inspires and motivates me to want to try.

Suzie er altså interessert i å jobbe med tekstbasert scenekunst. Mariko forteller at hun er interessert i et rent tekstmedium også, ikke bare tekst som utvidet koreografisk praksis. Hun sier at hun tenker at dansekunstnere absolutt kan jobbe med tekst, og hun trekker frem viktigheten i det å sette ord på tankene, føre disse i penn og konservere refleksjoner og kunnskap, direkte fra dansekroppene. Deretter trekker hun frem ideen om 'taus kunnskap', og

poengterer at denne formen for kroppslig erfaring er noe en dansekunstner som jobber med tekst kan formidle til andre. Ann-Christin problematiserte at kroppsligheten i dansen og det abstrakte uttrykket til samtidsdansen, gjør det utfordrende å skrive ned:

Det er jo en veldig viktig anerkjennelse at det er en veldig stor del av faget vårt som ikke kan bli skrevet ned fordi det er praktisk, det er fysisk, det er erfarings- og opplevelsesbasert. Men det er også derfor det har noe for seg å skrive ned.

Hun forklarte videre at det handler om å generere felt utenfor feltet, for feltet vårt, og da må man i det minste forsøke å dokumentere erfaringen og kompetansen som finnes i feltet. Ann-Christin sier også noe om det å være en dansekunstner som skriver:

Og selv om jeg ble interessert i å skrive, så var det alltid å skrive om dans, eller om dansefeltet. Eller at skrivinga var et bidrag til feltet. Så det har ikke vært en helt uavhengig interesse som jeg har holdt på med andre steder. Det har bare vært en forlengelse av interessen for dans og veldig i kontakt med feltet.

Noe av det tekstlige materialet hun skaper er ment for et skriftlig format; det er ønskelig at en mottaker skal lese det. Ann-Christin reflekterte rundt utforskningen av nye format og sier:

Det er for så vidt hardt arbeid å utforske nye formater, men etter hvert så vet du hva som i praksis skal til. Det kan bli en workshop, det kan bli et foredrag, det kan bli en tekst, det kan bli en danseforestilling, det kan bli et seminar. Det kan bli en samtalerække.

Ann-Christin peker her på at kompetansen innen bevegelse og tekstarbeid kan gjøre seg gjeldende i mange ulike kontekster, og at kombinasjonen av de to er en god ting. Hun sier:

Jeg har hatt opplevelsen av at noe trengs å sies. Vi er i en dansesammenheng og ja, vi kan fortsette å bevege oss, men noe trenger å bli sagt for at vi kan komme videre. Men jeg har også hatt opplevelsen av at det er andre ting som trengs i en situasjon enn ord. At det er handling eller en gest eller at noen setter i gang noe i rommet fysisk. Det er det som egentlig skal skje, også driver folk og bare snakker seg bort.

I intervjuene ble det trukket frem at dansen ligger etter andre kunstarter når det gjelder det å ha en nedskrevet historie, men Mariko trekker frem at dansekunstnere skriver i større grad nå enn tidligere. Ann-Christin forklarer det på følgende måte: «/.../ det kommer en ny generasjon som tar saken i sine egne hender. Og da er språk og refleksjon, artikulasjon og skriving; alt er en konsekvens og en videreføring av det».



Illustrasjon: Ljudmil Nikolov, 2019.

## 9 Drøfting

I drøftingskapittelet vil jeg trekke frem noen utfordringer man som dansekunstner kan erfare i skapende arbeid der samtidsdans og selvskrevet tekst kombineres. Eksempler fra forestillingene «Bagateller/eller» og «Perspektiv» vil fungere som utgangspunkt for drøftingen, sett i lys av teori og empiri. Jeg vil drøfte underspørsmålene til problemstillingen, og til slutt gjøre en oppsummering omkring hvilke utfordringer danseren og publikum møter som en del av den utvidete danseforestillingen.

Jeg vil først drøfte de prosessuelle utfordringene i den utvidede dansepraksisen. I tilknytning til dette vil jeg innledningsvis beskrive hvordan den kroppslige tilnærmingen til skapende arbeid kan innvirke på produksjonen av selvskrevet tekst og bevegelse. Jeg vil så ta for meg utfordringer knyttet til tekstarbeidet og arbeidet med bevegelsene hver for seg, i hvert sitt underkapittel. I tredje underkapittel vil jeg drøfte særlige utfordringer man som skapende dansekunstner møter i prosessen når disse uttrykkene skal settes sammen til en helhet.

Til slutt vil jeg drøfte utfordringer knyttet til formidlingen av den utvidede danseforestillingen og kommunikasjonen med publikum i deres møte med den. Jeg har valgt å dele opp utfordringene tilknyttet publikum og den utvidede danseforestillingen i to ulike delkapitler. På et vis anser jeg dette som et kunstig skille, da formidlingen og kommunikasjonen foregår simultant i selve forestillingssituasjonen. Jeg har allikevel forsøkt å ha fokus på utfordringene tilknyttet formidling og kommunikasjon med publikum fra utøverens ståsted i 9.2, for deretter å fokusere på mottakeren sine utfordringer i 9.3. Med dette ønsker jeg å tydeliggjøre utfordringene som kan oppstå på begge sider av dette møtet.

### 9.1 Prosessuelle utfordringer i den utvidede dansepraksisen

Jeg har, som nevnt, valgt å innlede delkapittel 9.1 med å gi eksempler på hvordan jeg har erfart at den kroppslige tilnærmingen til kunstnerisk arbeid, har påvirket tekstarbeidet og arbeidet med bevegelse i disse to prosessene.

Etter disse eksemplene går jeg videre inn på drøftingen av de aktuelle utfordringene tilknyttet uttrykkene hver for seg, i underkapitlene 9.1.1 og 9.1.2. Valget om å skrive om utfordringene tilknyttet tekstarbeid og bevegelse separat, er basert på tanken om at når man nettopp forholder seg til to ulike uttrykk i den skapende prosessen, vil dette påvirke hva og hvordan man tenker om utfordringene knyttet til hvert enkelt av disse.

Teksten «Aksept» er hentet fra forestillingen «Bagateller/eller»:

*Aksept*

*Den frustrasjonen.*

*Når du innser at forandring ikke er et alternativ.*

*Når eneste utvei er aksept.*

*Men du nekter å akseptere.*

*Da er du stuck.*

Fra forestillingen har jeg fått erfaring med å produsere *selvskrevet tekst*. Jeg opplever i stor grad at de språklige tankene for meg som danser er forankret i kroppen. Dette fører med seg en opplevelse av å produsere tekst gjennom kroppen, at man skriver *fra* kroppen. Det å skrive er for meg en kroppslig ting, slik som intervjuobjektene også beskriver. Samtidig er teksten *skrevet*. Det er ikke en der-og-da kroppslig produksjon av ord, i form av at man danser og snakker samtidig. Tekstene i «Bagateller/eller» ble skapt i et skriftlig format. Møtepunktet mellom det skrevne formatet og tankene mine, gir allikevel en opplevelse av kroppen som tilstedeværende i teksten, fordi den er basert på erfaringer fra den bevisste dansekroppen. Det konkrete, håndfaste formatet forankrer tekstens tilhørighet i kroppen. Dette gir gjenklang i det Oatley beskriver som å være et kroppssubjekt i verden; som en fenomenologisk erfaring av dansekunsten.

I teksten «Aksept» har jeg tatt for meg en følelse – frustrasjonen, og forsøkt å sette ord på hvordan det oppleves å være frustrert. Dette verset rommer hovedessensen av det forestillingen «Bagateller/eller» handler om: Følelsen av å være låst i et dårlig tankemønster, som man ikke forstår hvordan man skal bryte. Den baserer seg på opplevelsen av kroppen som noe konstant og uforanderlig. Den danseriske kroppen som på mange måter er nært knyttet til min identitet. Tross all erfaring og danserisk kompetanse man har tilegnet seg, er det visste ting ved den man ikke kan forandre. Noen ting må man akseptere at man ikke kan endre. Frustrasjonen presenteres her som en kroppslig forankret følelse gjennom teksten «Aksept». I tillegg til å være et eksempel på selvskrevet tekst, er den også et resultat av mitt behov for språkliggjøring på vei ut av danseutdanning og inn i frilanstilværelsen.

Det neste eksempelet er hentet fra «Perspektiv»:

### *Et interessant perspektiv*

*Tenk om vi kunne vite like mye om andre mennesker som vi vet om oss selv.  
Alt vi vet om det indre og det ytre.  
Hvordan ville dette påvirke vårt perspektiv?*

*På vår egenverdi.  
På livet vi lever.  
På andres egenverdi og deres liv.*

*Det er et interessant perspektiv det du kjenner på nå.*

I teksten «Et interessant perspektiv» forsøker jeg igjen å beskrive min opplevelse av å være et menneske i et samfunn. I min akademiske mastergrad har jeg nå forstått at dette kan anses som mitt fenomenologiske utgangspunkt. Teksten var tenkt som en språkliggjøring av en refleksjon om mellommenneskelige relasjoner og som en deling av mitt ståsted som noe potensielt gjenkjennelig. I begge tekstene som er trukket frem, har jeg tatt utgangspunkt i egne erfaringer. Inspirasjonen til å skrive har oppstått både gjennom opplevelser over tid og i tilfeldige øyeblikk. Opplevelsene har blitt til erfaringer og refleksjoner jeg så har kjent et behov for å sette ord på.

I prosessen med å utarbeide tekstene, har jeg hatt opplevelsen av at teksten bare «kommer»: At ordene triller ut og ned på papiret. Bokstavene som blir til ord som blir til vers. Tilgjengeligheten i det som viser seg. Det gir en opplevelse av at man kan koreografere teksten og skape sitt eget tekstlige uttrykk. Å iscenesette seg selv og sine tanker gjennom selvskrevet tekst i en scenisk kontekst. Tekstene har personlige innfallsvinkler. Jeg mener de ikke er private, men man inkluderer egne opplevelser, erfaringer og levd liv i det man gjør. Slik Rustad forklarer; man er ikke *seg selv*, men heller ikke *ikke-seg selv*. Det er ikke et mål å presentere en hel fortelling fra a til å, men å kunne inkludere historier fra livet, det Mariko beskriver som livsnære temaer. Man kan forsøke å formidle allmenne tematikker gjennom ens eget ståsted, som et sansende menneske i gitte situasjoner; som kropp i rom.

Dansen oppleves ikke bare et verktøy for meg som en utøver, men som et kontinuerlig modus man navigerer i. Den kroppslige bevisstheten som danseutdanningen har gitt meg, gjør meg som danser forankret i egen kropp i en form for analytisk og lyttende modus, som beveger seg både innover og utover på samme tid, når jeg danser og beveger meg. Jeg er opptatt av og interessert i kroppslig bevissthet som et viktig element i formidlingen til publikum. Jeg anser dette innsideperspektivet - den danseriske kompetansen, som veldig verdifull, når den får lov

til å komme til syne i kunstneriske møter med publikum. At dansen kan skape rom for en følelse av fellesskap, gjennom kroppene våre. Min kroppslige bevissthet gir rom for at jeg kan dele opplevelser og følelser med publikum i et møte. Dette møtet kan igjen være en mulighet for å få publikum til å respondere fra kroppen, og ikke analysere og tenke fra hodet.

I «Bagateller/eller» er det en bevegelsessekvens hvor jeg tar utgangspunkt i to gjentakende skader jeg har hatt i løpet av min danseutdanning. (Den er starten på del 3 av videoene). Ved å fysisk gå inn og holde på stedene jeg har kjent smerte, forsøker jeg å tydeliggjøre dette for publikum. Sekvensen starter stående i stillhet, uten musikk og med fokus på nakke og hofter som utgangspunkt for bevegelsene. Den fysiske jobbingen blir gradvis tyngre og tyngre, og jeg ender til slutt nede på gulvet hvor det samme fokuset tas inn i en dansesekvens akkompagnert av tekst over høytalerne. I løpet av gulvsekvensen blir uttrykket gradvis lettere, som en tenkt formidling av min aksept ovenfor kroppens uforanderlighet. Suzie har også delt sin personlige historie i sitt siste verk, og hun beskriver det som både skummelt og frigjørende. Denne sekvensen er slik et eksempel på hvordan en konkret fysisk opplevelse som har formet meg, har blitt en del av et kunstnerisk uttrykk i møte med publikum.

Den kroppslige tilnærmingen fungerer altså som et utgangspunkt for de skapende prosessene og ligger som en base under arbeidet mitt. Beskrivelsen av den kroppslige tilnærmingen til selvskrevet tekst og bevegelse er valgt plassert her og ikke i empirikapittelet, da disse tankene og opplevelsene i stor grad ble tydeliggjort for meg etter de gjennomførte intervjuene. Denne forforståelsen kan nå tas med inn i lesningen av det som presenteres videre i drøftingen.

### **9.1.1 utfordringer i arbeidet med selvskrevet tekst**

I dette delkapittelet vil jeg drøfte prosessuelle utfordringer knyttet til arbeidet med selvskrevet tekst, med utgangspunkt i flere eksempler hentet fra forestillingene. utfordringene vil i hovedsak dreie seg om skriftlig utforming av den selvskrevene teksten, og utfordringer som oppstår når disse skal formidles muntlig. Jeg vil også drøfte utfordringer tilknyttet valgene om å bruke både abstrakt og fortellende tekst.

Tekstene «Spor» og «Indre monolog» er begge hentet fra forestillingen «Bagateller/eller»:

#### *Spor*

*Du vet når tankene og følelsene tar overhånd.*

*Kanskje spesielt det første. Da er det vanskelig å snu.*

*Det blir spor.*

*Det setter spor.*



*Spor i kroppen.  
I tanker omkring kroppen.  
  
Du vet når tankene setter inn.  
Du vet når du begynner å tenke.  
Du vet når hodet tar over.  
    Hjernen er det kanskje.  
Når du har sagt til deg selv at i dag,  
I dag skal de oppløftende tankene få ta mest plass.  
  
Du vet når kroppen ikke lystrer.  
Du vet når hodet sider hva den skal, men den ikke følger med.  
Du vet den frustrasjonen, ikke sant?*

### *Indre monolog*

*Det er den indre monologen som er verst.  
Eller er det en samtale?  
Dialog.  
Uansett – det er den verste.  
Den er så vanskelig å overbevise. Den er fryktelig sta.  
  
Pessimist, sier du?  
Ja, fra tid til annen.*

Begge de foregående tekstene er en skriftliggjøring av den kontinuerlige indre samtalen alle mennesker har. Som dansestudent er man i stadig dialog med seg selv og opplevelsen av egen kropp. I «Bagateller/eller» brukte jeg altså disse tekstene for å kommunisere de språklige tankene mine til publikum. De kan derfor sammenlignes med det intervjuobjektene beskriver, når tekst oppstår med utgangspunkt i noe fysisk. Dette er en intuitiv inngang til tekstarbeid. Tekstens form blir til der og da, og jeg erfarte en frihet i å kunne formidle tematikken gjennom ord. Mariko og Ann-Christin forteller begge at de anser kunsten som et sted for å utforske nye format. Suzie påpekte at man skal tørre å utfordre rammene i sitt eget kunstneriske arbeid. Når man inkluderer selvskrevet tekst, er det samtidig en utfordring at teksten er nettopp skrevet ut fra et subjektivt ståsted. Når man inntar en impulsiv inngang til utformingen av tekst, hvordan kan man avgjøre om den kan brukes i en profesjonell kunstnerisk sammenheng? Det blir et spørsmål om kvalitet, kompetanse og relevans. I begge prosjektene har tekstene blitt til utfra min «hverdagslige» forståelse av hvordan språket fungerer. Intervjuobjektene beskriver teksten som dansekunstnere skaper som noe særegent og verdifullt. Samtidig kan man erfare at man er blind for sin egen uvitenhet omkring tekstarbeid. Er det nok at man selv opplever at teksten gir mening?

Både «Spor» og «Indre monolog» er skrevet spesifikt til prosjektet «Bagateller/eller». De ble skrevet uten tanke om sjangertilhørighet. Jeg ser at de kan minne om små dikt eller vers; som abstrakte, tekstlige bruddstykker. Som skolelev og student har jeg fått trening i skriftlige former for kommunikasjon, men utover dette er tekstene skrevet basert på min egen intuisjon. En utfordring i arbeidet med selvskrevet tekst er derfor om innholdet faktisk fungerer, og hvordan publikum eventuelt responderer på formatet den presenteres i. Som Bannerman og Brooks og Meglin presiserte, kan ord både representere spesifikke ting og mer abstrakte fenomen. Tekst kan være begripelig. Men selv om språk i seg selv er en mer tilgjengelig kommunikasjonsform for folk flest, kan det også skje at man ikke klarer å kommunisere gjennom ord. Mulighet for misforståelser på grunn av tekstens abstrakte form. Kan den selvskrevne teksten komme til kort i sitt forsøk på tilgjengeliggjøring? Både Mariko og Suzie påpeker at man bør jobbe nøye med teksten. Når man har en dragnings mot det abstrakte, vil det utfordre publikum. Som Mariko sier, er det ikke alltid samsvar mellom avsenderens intensjon og det som faktisk skjer med publikum i møtet.

Som forklart tidligere, har de selvskrevne tekstene først blitt til i et skriftlig format. Man har gitt teksten en skriftlig form som fungerer når man ser den på papiret og når man leser den inni seg. Dette medførte at det oppstod en motstand i meg til å endre for mye på teksten når den skulle fremføres muntlig. Tekstene hadde fått den formen det skulle ha. Jeg opplevde at de fungerte på arket. Ann-Christin forteller om å ha ideer til ulike format. Både hun og de andre intervjuobjektene snakker om å skape tekst for sin egen del, på sin egen måte og at denne type tekst kan føre med seg utfordringer i møtet med scenen. Hvordan den skriftlige formen legger føringer for og skaper utfordringer i den muntlige fremføringen. Å formidle den selvskrevne teksten live oppleves som noe annet enn å formidle de indre bildene man kan forsøke å formidle gjennom bevegelsene.

Jeg var overbevist om at jeg ønsket å inkludere tekst live i forestillingen, men frykten tilknyttet den muntlige formidlingen ble en uforutsett konsekvens. Man ønsker å dele noe personlig, men det kan også skape en redsel for hvordan man skal formidle dette og hvordan det vil forstås. Suzie deler erfaringen fra å iscenesette en personlig historie, sammen med en fysisk tilstedeværelse. At jeg måtte forsøke å stole på min egen muntlige formidling av tekstene ble den største utfordringen tilknyttet den selvskrevne teksten i «Bagateller/eller». Min erfaring var at ordene kom naturlig ned på papiret, som en respons til en gjentakende kroppslig opplevelse jeg har gjennomgått i min danseutdanning. De performative aspektene som Mariko fremhever gjør seg gjeldende på en annen måte enn i skriveprosessen og man må

forsøke å eie teksten når man ikke kan teknikkene for dette. Som danser har jeg både fått erfaring i og kunnskap om det å formidle ulike typer fysiske uttrykk. Dette er en del av min utøverkompetanse som danser. Jeg har imidlertid ikke den samme erfaringen i og kunnskapen om det å formidle verbale uttrykk, og jeg kan for eksempel lite om teknikker knyttet til stemmebruk. Den muntlige framføringen ble derfor først og fremst basert på intuisjon, og utfordringen min ble da å unngå å formidle et for monotont og unyansert uttrykk. I arbeidet med «Bagateller/eller» erfarte jeg at det å iscenesette stemmen oppleves mer personlig og sårbar enn å iscenesette kroppen. Jeg som dansekunstner måtte lete og undersøke i den verbale kommunikasjonen. Jeg valgte derfor å bruke en skuespiller som hadde den kompetansen til å formidle det meste av teksten.

Det to neste eksemplene på selvskrevet tekst er hentet fra forestillingen «Perspektiv»:

### *Ditt liv*

*Tenk hvor viktig ditt liv er for akkurat deg.  
Tenk hvor viktig det er for deg at du lever.*

*Det er en fascinerende tanke  
Spesielt når man innser at sånn er det for hvert eneste menneske i hele verden.*

*Hvert eneste menneske.*

*Mannen på gata.  
Jenta med sykkel.  
Gutten med de brune øynene.  
Paret på trikken.  
Familien på bussen.  
Den gamle damen bak deg i køen på butikken.*

*Hva om du var en annen?*

### *Gutten på trikken*

*En dag jeg tok trikken var det etter noen stopp bare gutten ved siden av meg og meg igjen i hele den vogna som vi satt i. Dette var en av de gamle trikkene i Oslo, der man sitter tett inntil hverandre på samme sete.*

*Jeg var forberedt på at han kom til å flytte seg, da det var mer enn nok plass til at vi trengte å sitte så trangt.*

*Men han ble sittende. Stopp etter stopp.*

*Du var nok ingen typisk nordmann med behov for litt space.*

*Og igjen dukket denne følelsen opp i meg – jeg aner ikke hvem du er. Samtidig er jeg så veldig tilstede i mitt eget liv. Jeg visste hvor jeg hadde vært den dagen og hvor jeg var på vei. Men jeg aner ikke hva du heter, hva du jobber med eller hvor gammel du er.*

*For alt jeg vet tenkte du ikke tanken en gang. For alt jeg vet enset ikke du at vi ble sittende trangt i en vogn med masse plass.*

*Men jeg ble sittende og fundere. Her sitter det nå to personer. Hovedpersoner i egne liv, men for hverandre er vi kun statister.*

*Og det er jo helt greit. Men det er rart. Dette perspektivet.*

*Jeg ser deg aldri igjen. Ikke som jeg vil være klar over i alle fall.*

*Du smilte til meg da jeg skulle gå av.*

*Kanskje tenkte du på det samme?*

I arbeidet med forestillingen «Perspektiv» var det en sentral ide å veksle mellom å personifisere figurene og å anse disse som en anonym masse eller gruppe. Teksten «Ditt liv» ble derfor en slags guide for publikum inn i mine tanker og min relasjon til figurene jeg hadde valgt som rekvisitter. Det ble en måte å linke tematikken til det fysiske rommet. Teksten «Gutten på trikken» beskriver det tilfeldige møtet som var selve utgangspunktet for arbeidet med forestillingen. Den fungerte først kun som et bakteppe for meg selv i forprosjektfasen, men ble inkludert i selve visningen da forestillingen ble utarbeidet i sin helhet.

Teksten «Ditt liv» valgte jeg altså å bruke for å understøtte bevegelsene og situasjonen, som en forklaring på forestillingens kontekst. I dette prosjektet var også den tekstlige fremstillingen av ideen veldig tydelig for meg. Etersom tekstformatet gir oss mulighet til å være konkrete og direkte, kan det skje at teksten fullstendig overskygger de andre elementene. Anderson poengterte også at det kan være en risiko med tanke på det helhetlige uttrykket. Jeg opplevde at teksten «Ditt liv» iblant fremsto noe banal, som om jeg ville tre tematikken nedover hodet på publikum. Jeg måtte derfor foreta en vurdering på om den skulle tas med eller ikke. Intervjuobjektene forteller at de som dansekunstnere ikke ønsker å bruke tekst fordi det er enkelt. Jeg kan være enig i dette, og kjente selv på en motstand for å bevege meg mot noe mer realistisk og konkret. Jeg ville skape et rom for refleksjon, men jeg hadde også et sterkt ønske om å kommunisere tematikken til publikum. Prosessen var derfor preget av motstridende og ambivalente ønsker og ideer.

Jeg anser «Gutten på trikken» som en mer narrativ teksttype enn eksemplene hentet fra «Bagateller/eller». Her bruker jeg begrepet narrativ, fordi den gjenforteller en konkret hendelse. Teksten er subjektiv og uttrykker jeg-personens følelser og tanker i en konkret

beskrevet situasjon. Den overordnede utfordringen tilknyttet selvskrevet tekst i arbeidet med «Perspektiv» handlet om å bruke tekster som er mer direkte i sitt uttrykk. Både «Livet ditt» og «Gutten på trikken» er for meg eksempler på dette. Jeg var redd for at teksten ville legge for mye føringer for publikum og kjente på en usikkerhet i forhold til de ulike kommunikasjonsnivåene. Jeg ønsket å gi publikum rom til å tolke selv; til å kunne lese mellom linjene. Samtidig hadde jeg en sterk formening om at teksten burde være konkret, da det var viktig for meg å få frem budskapet. Jeg måtte balansere mellom å ville dele noe reelt, men samtidig ikke være for bokstavelig i denne delingen. Jeg valgte derfor å ikke plassere teksten om «Gutten på trikken» for tidlig i forestillingen.

Det er forskjell på å bruke egen selvskrevet tekst i motsetning til andres tekst, som for eksempel et teatermanus eller en litterær tekst. Det kan være en fordel fordi man er klar over relasjonen teksten har til prosjektet, og man trenger derfor ikke lete etter mening eller tolke det tekstlige utgangspunktet i like stor grad. Kan dette tilgjengeliggjør noe i prosessene og prosjektene vi deler? Kanskje kan usikkerheten, uvissheten og letingen gjøre oss som dansere mer lydhøre for hvordan et publikum forholder seg til tekst på en mer naturlig, «mannen i gata» type måte? Når man velger å iscenesette seg selv, poengterer Lerman at språket kan være et viktig redskap for å åpne opp formidlingen. Man må finne balansen mellom det abstrakte og det fortellende; det muntlige og det skriftlige. Mariko forteller at det har vært naturlig for henne å velge teksten, på grunn av de språklige tankene og hennes ønske om å dele livsnære tema. Man vil derfor kunne anta at den selvskevne teksten vil kunne fungere som en del av ens eget kunstneriske uttrykk.

### **9.1.2 Utfordringer i arbeidet med dans og bevegelse**

I dette underkapittelet vil jeg se nærmere på prosessuelle utfordringer som kan oppstå i arbeidet med bevegelse. Dette dreier seg i hovedsak om utfordringer tilknyttet produksjon av bevegelsesmateriale og i å finne dansens plass i det helhetlige uttrykket. Jeg vil også drøfte utfordringer tilknyttet valgene om å bruke koreografert og improvisert materiale. Jeg vil og trekke frem at det har vært utfordrende å skrive om bevegelsesarbeidet på en slik måte at det blir forståelig for leseren, sammenlignet med den selvskevne teksten. Dette henger sammen med de åpenbare forskjellene mellom muligheten til å presentere eksempler på de skrevne tekstene, i motsetning til dansen og bevegelsene, i en skriftlig oppgave. Derfor er eksemplene som omhandler dans og bevegelse noe mer generelle og overordnede. De vil samtidig være godt synlige i filmklippene fra hver av forestillingene, som det er linket til i empirikapittelet.

I prosessen med å skape bevegelser som skulle formidle mening og tema til «Bagateller/eller», erfarte jeg at det dukket opp to motstridende utfordringer. På den ene siden har man ønsket om å skape sin egen dans og sitt eget uttrykk. Som Oatley beskriver vil man bruke dansen til å skape plass og avdekke nye uttrykksnivåer. På den andre siden skal dette bevegelsespråket fungere sammen med de tydelige ideene tilknyttet tematikken. Det må da forekomme en oversettelse fra tekstlige ideer til fysiske bevegelser. En av mine største utfordringer var derfor knyttet til nettopp spørsmålet om hvordan jeg skulle få bevegelsene til å uttrykke det samme? Når noe av kjernen i samtidsdansen som formidlingsform er bevegelsenes flytende og varierende mening. Hvordan skal man tolke hva en bevegelse betyr, når de ikke har mulighet til å formidle noe bokstavelig eller konkret, som Bannerman har forklart. Jeg fikk slik kjenne på konflikten mellom ønsket om tilgjengelig formidling og motstanden mot å reprodusere dansetekniske bevegelser.

I «Bagateller/eller» var det mye bevegelse, dans og fysikalitet. Det danseriske materialet som til slutt ble en del av forestillingen, var improvisert frem i prosessen til ulik type musikk, filmet og så redigert. Sekvensene ble deretter tilpasset både musikken og teksten i helheten. Anderson skriver at man som dansekunstner skal kunne inkludere alle typer bevegelser i sitt uttrykk. Det at jeg valgte å legge inn mange bevegelsessekvenser og mye danserisk materiale hadde sammenheng med at forestillingen nettopp handlet om det kroppslige; om hvordan man som dansestudent arbeider med og erfarer kroppen, samt et ønske om å heve seg over motstand og tvil tilknyttet egne dansetekniske evner. Tematikken medførte altså en idé om å demonstrere danseriske ferdigheter, med fokus på gulvarbeid og flyt. Sekvensene i «Bagateller/eller» er lange og sammensatte. Anderson har poengtert at dansebevegelser kommuniserer både raskt og mye på kort tid. Bannerman har forklart at rekkefølgen stegene koreograferes i, vil påvirke lesningen av hvert enkelt steg. Som Oatley poengterer er dette både dansens stryke og byrde.

Når jeg ser tilbake på utformingen av det danseriske materialet i denne produksjonen, ser jeg at disse i stor grad var preget av min dansetekniske trening. Sammensetningen av bevegelsene var riktignok min egen, men stegene i seg selv var veldig farget av den tradisjonen jeg kommer fra, - altså samtidsdansen. Den er basen jeg jobber ut ifra og en del av mitt bevegelsesmønster. Selv om ingen danser akkurat slik som meg, så er den kodifiserte danseteknikken skrevet av andre.

I etterkant av «Bagateller/eller» meldte behovet for å skape sitt eget særegne fysiske språk seg enda mer. Jeg ønsket å utforske dansen som medium, slik Roar fremhever. Min

danseutdanning og bevegelseserfaring har gitt meg fysiske muligheter og kroppslig bevissthet, men det farger også hva jeg opplever at bevegelsene betyr. Dette medførte en sperre og en usikkerhet rundt hvor man skal starte produksjonen av bevegelsene, tross at det er her kompetansen min ligger. Hvilke metoder eller strategier kan da være hensiktsmessige for å komme seg på gulvet og begynne å koreografere forbi de tillærte bevegelsene? Moore og Yamamoto har poengtert at: “no movement has the same meaning twice”. Bevegelsene kan bety hva som helst og derfor kan de også bety hva jeg måtte ønske at de skal bety.

I arbeidsprosessen til forestillingen «Perspektiv», brukte jeg mye tid på tankevirkosomhet og på å skrive tekster. Dette var et resultat av at spørsmålet om «Hvilke bevegelser?» dukket opp i mye større grad. Denne tankegangen gjorde terskelen for å gå ut på gulvet og danse veldig høy. På samme måte som Suzie, kjente jeg et behov for å ha en intensjon bak bevegelsene for å kunne skape et fysisk materiale. Jeg sto derfor ovenfor to overordnede valg: Valget mellom å bruke dansebevegelser - altså spesifikke trinn - eller mer hverdagslige bevegelser. Det andre var om jeg skulle bruke improvisasjon i selve forestillingssituasjonen eller om jeg skulle legge opp til en koreografi – altså noe som er planlagt og øvd inn i forkant. Valget falt på å bruke improviserte bevegelser både i prosess og i forestilling, basert på konkrete oppgaver og romlige direksjoner å forholde meg til. På denne måten unngikk jeg selve prosessen med å sette bevegelser og lage ferdige sekvenser som skulle formidle budskapet, slik jeg gjorde i «Bagateller/eller». Jeg valgte å stole på muligheten for formidling i øyeblikket. Bevegelsene ble til der og da, og varierte fra gang til gang.

Det er ikke dermed gitt at det improviserte materialet var tydeligere i sin formidling av det ønskede temaet. På samme måte som at rekkefølgen på bevegelsene kan påvirke dens mening, slik Bannerman forklarer, kan det å bevege seg i én retning i stedet for en annen påvirke hva publikum leser inn i det man gjør. Går jeg mot deg eller vekk fra deg? Min relasjon til dukkene som en bærer av mening: At jeg navigerer mellom dukkene eller treffer dem. En menneskekropp i størrelsesforhold til dukkene. Innslag av hverdagslige bevegelser som å gå og løpe i rommet. Abstrakt og konkret om hverandre.

Den improviserte dansen oppleves ikke språkløs fra innsiden. Den virker tydelig for meg på grunn av de indre bildene. Som Geir Gulliksen beskriver, er disse en sentral komponent når man forsøker å kommunisere gjennom bevegelsene. Dette «noe» som ligger der. Det man omfavner bevegelsene med; intuisjonen, formidlingen, magesfølelsen og uttrykket. Selv om jeg opplevde at det formidlet, kan jeg ikke vite hvordan det mottas. Ettersom mine bevegelser vil være ulike fra visning til visning, vil mulighet for ulik tolkning bli større. Publikum kan,

ifølge Anderson tolke de aller minste detaljer. Jeg kan dermed ikke si med sikkerhet at improvisasjonen var et riktig valg, med tanke på formidlingen.

Det er en stor utfordring i å forsøke å skape et fysisk språk som ikke ligner noe annet. Kanskje kan motstanden mot å lage fine dansebevegelser og vise teknisk briljans jobbe mot meg også, for de ligger jo der, som en del av mitt bevegelsesspråk? Mariko, man vil ikke mime at man er gravid, men det er også utfordrende å danse dette forståelig uten å ty til konkrete bilder.

Denne tanken medfører en fare for å bli sittende fast i selve produksjonen av bevegelsessekvensene. Man blokkerer sine egen kreative og skapende prosess. På den andre siden kan åpenheten for alle mulighetene som Anderson påpeker, oppleves som et hinder, da valgmulighetene blir så mange. Samtidig vil åpenheten til å inkludere mange ulike former for bevegelse kunne gi arbeidet en følelse av rikhet. Det handler til syvende og sist ikke om selve bevegelsen; at den enkelte bevegelsen skal snakke. Det handler om innlevelse og formidling. Gjennom en visshet om hva jeg gjør og hva bevegelsene jeg danser betyr for meg, kan jeg kanskje klare å dele det med publikum enten gjennom satt koreografi eller improvisasjon. Om enn det bare blir med dette ubegripelige, kroppslige «noe».

### **9.1.3 Utfordringer i arbeidet med å kombinere selvskrevet tekst og bevegelse**

Nå har jeg trukket fram noen utfordringer som kan oppstå tilknyttet tekst og bevegelse hver for seg. I dette underkapittelet vil jeg drøfte hvilke prosessuelle utfordringer som kan oppstå når man går inn i selve kombinasjonen av disse uttrykkene.

Gjennom mitt skapende arbeid med dans og tekst, har jeg erfart at jeg i stor grad anser de som to separate uttrykk: De danseriske bevegelsene og den abstrakte teksten i «Bagateller/eller» og den fortellende teksten og de improviserte bevegelsene i «Perspektiv». Jeg ønsker å skape kunst som utfordrer de konvensjonelle forståelsesrammer, slik Oatley beskriver samtidsdansen oppgave, og derfor har jeg valg å inkludere selvskrevet tekst i mitt danseriske arbeid. At jeg anser dem som to separate uttrykk, gjør min praktiske tilnærming til dem ulik. Jeg har erfart at jeg er mer kritisk til arbeidet med bevegelsene enn med teksten; at det oppleves som den profesjonelle dansekunstneren møter den nysgjerrige, åpne skribenten i meg i prosessene.

Det jeg har beskrevet over poengterer den overordnede utfordringen i begge prosessene; språket og dansen satt opp mot hverandre. Tekstens måte å operere på, både som et mulig verktøy for presisjon, men også som noe mer poetisk og åpent. Hvor språket og teksten på den ene siden kan være svært presist i sin kommunikasjon, men at dette også er noe som kan



utfordres i det man går inn i et mer abstrakt tekstlig landskap. På den andre siden finner vi bevegelsene som flytende og mer åpne for tolkning. Samtidig vet vi at danseteknikk også kan være logisk som språket, gjennom sine systemer, regler og mønstre for korrekt bruk. De intenderte bevegelsene *kan* være en bærer av mening. Brooks og Meglin poengterer også at mening i tekst kan være rotete og forvirrende. Misforståelser kan derfor forekomme i språklig kommunikasjon også. Disse motstridelsene kan gjøre at avstanden blir for stor mellom de ulike elementene. Som skapende dansekunstner må man navigere i dette og finne løsninger. Dersom man ikke klarer å forene uttrykkene, vil det kunne skape et verk basert på ubestemthet og konkurranse mellom uttrykkene, også for meg på skapersiden. Men kanskje oppstår denne utfordringen fordi man ønsker å gjøre teksten mer abstrakt, og bevegelsene mer tilgjengelige, i stedet for å godta at de har sine fordeler som bør fremheves og ikke endres.

I «Bagateller/eller» var intensjonen min at teksten ville gi forestillingen et ekstra lag; den ville gi skape en tydeligere kontekst og gi bevegelsene en ny betydning. Jeg erkjenner at de valgte bevegelsene ikke kunne ha kommunisert tematikken alene og at forestillingen derfor ville ha blitt til noe helt annet dersom den ikke inneholdt tekst. Jeg tror at forestillingen ville formidlet noe helt annet uten teksten. Bevegelsene mine var ikke tydelige nok til å få det som ligger bak til å skinne gjennom abstrakte, ikke-fortellende fysiske uttrykket. Jeg skapte bevegelsene basert på improvisasjon. Når de skulle settes inn i helheten, la jeg følelsene, de indre bildene og teksten over bevegelsessekvensene for å gi dem mening. I ettertid ser jeg at nettopp på grunn av teksten, så fikk bevegelsene i «Bagateller/eller» en forståelig kontekstualisering.

Underveis i prosessene dukket det opp ulike spørsmål tilknyttet arbeidet med det fysiske uttrykket: Trenger man egentlig bevegelsene og dansen når man har teksten? Hvilken funksjon har bevegelsene når teksten er tilstede? Jeg valgte helt intuitivt, å benytte meg av tekst. Som intervjuobjektene fortalte, kan all «gjøringen» føre med seg et ønske om å åpne munnen og dele av det indre. For meg har det også ført med seg en følelse av å ikke mestre mitt eget fag. Er det å trekke inn tekst et bevis på at man ikke behersker å kommunisere gjennom bevegelsene? Dette er en usikkerhet jeg har kjent på. Jeg er utdannet til å kommunisere gjennom dansen; man er trent til noe, og så skaper man kunst innenfor et annet utvidet felt. Anderson og Lerman argumenterer begge for kombinasjonen av bevegelse og tekst som komplimenterende uttrykk. Jeg har selv sett koreografi kommunisere masse uten bruk av ord og tekst. Samtidsdans er abstrakt, men likevel ikke språkløs, og det kan formidles mye gjennom ren dans. Når tematikken dog ligger i ordene og tekstene, må man derfor huske

på at teksten fungerer som en lydkulisse, og at den både kan underbygge dansebevegelsenes mening, men også konkurrere med dansebevegelsene sitt territorium i formidlingen.

Kanskje kan man anse bevegelsene som forestillingens mellomspill? På samme måte som instrumenter lager følelsmessige sammenhenger mellom vers og refreng i et musikkstykke. Liksom melodien kan gi stemning til teksten i en låt, kan bevegelsene supplere og nyansere ordene og skape rom for fortolkning. Som Mariko beskriver, kan man skille mellom noe som en del av et uttrykk og noe som formidling. Bevegelsene kan slik anses som noe frittstående, uavhengig av om de står til eller i motsetning teksten. Deres ulike styrker kan utvide rommet mellom teksten og bevegelsen, slik Mariko sier. For man vil kanskje ikke uttrykke det samme med bevegelsene som med teksten, eller motsatt? Ikke nødvendigvis et mål å gjøre samtidsdansen eksplisitt på samme måte som tekst kan fungere. Samtidig er dans kropp, og derfor aldri helt abstrakt. Det kan være lett å tenke at de tekstlige ideene er så tydelige og konkrete, og at bevegelsene bare blir tvetydige. Men kanskje handler det om å stole på sin egen utøverkompetanse og formidlingsevne av de indre bildene og den bevegelseserfaringen man besitter. At man må stole på at den kroppslige bevisstheten forteller og at den dansende kroppen kommuniserer like sterkt som munnen uttaler ordene. Slik kan kanskje bevegelse og tekst bevege seg fra to separate uttrykk til *ett* uttrykk, i den utvidete danseforestillingen.

At man eksperimenterer med ulike uttrykk, noe som er kjent og noe som er ukjent, kan utvide og skape ny, spennende scenekunst. Dersom man har fokus på innholdet fremfor mediet som skal formidle, slik Mariko forteller, kan det åpne opp mange muligheter. Som nevnt innledningsvis, ser jeg ofte forestillinger med kombinasjon av tekst og bevegelse.

Intervjuobjektene mener at det ikke er et bevis for mangel på fysiske og koreografiske virkemidler, men at det handler om et genuint ønske om å benytte seg av teksten som virkemiddel sammen med bevegelsene. Både bevegelse og tekst er former for kommunikasjon: Det abstrakte skriftlige språket i kombinasjon med samtidsdansen.

Som Ann-Christin og Suzie sier: Bruk av tekst er ett uttrykk for koreografisk tenkning og en naturlig del av deres kunstnerskap. Når man ønsker å uttrykke noe mer gjennom dansen enn en ren fysisk eller teknisk briljans, kan teksten være et middel for å tilgjengeliggjøre bevegelsene, slik Lerman også trekker frem. Underveis i den skapende prosessen, må man ikke la seg bli låst fast i produksjonen av en og en del. Som skapende dansekunstner er min oppgave å skape helheten. Jeg skal forsøke å iscenesette abstraksjonen og å få den til å kommunisere. De ulike sekvensene må snakke for seg, men det viktigste er at delene snakker sammen.

## 9.2 utfordringer tilknyttet formidlingen til og kommunikasjonen med publikum

I dette delkapittelet vil jeg drøfte utfordringer knyttet til formidlingen til og kommunikasjonen med publikum, sett fra dansekunstners ståsted. Jeg vil blant annet drøfte hvordan vissheten om hvilken kontekst man skal møte publikum i, gjør seg gjeldende i den utvidede dansepraksisen frem mot forestillingen.

Når man arbeider som skapende dansekunstner i sine egne arbeid og ikke som en utenforstående koreograf som observerer andre bevege seg, byr det på noen utfordringer. Man mister selv det «nøytrale» blikket. Blikket mitt er farget av det jeg tenker når jeg danser eller det jeg tenkte når jeg skapte bevegelsene. Når noe er repetert og gjennomarbeidet mister man altså muligheten til å se noe eller oppleve det slik man gjorde første gang. Man klarer ikke å *kun* se bevegelsene, fordi man leser det man gjør ut ifra intensjonen man har lagt bak bevegelsen. Når jeg ser videoene fra forestillingene, ser jeg også de indre bildene jeg selv arbeidet med i forestillingsøyeblikket. Det er derfor viktig å være kritisk når man jobber på innsiden. Man må forsøke å stole på den instinktive følelsen man hadde tidligere i prosessen, når man opplevde at noe fungerte. Dette er en overordnet utfordring i forhold til forestillingen som helhet, men spesielt i forhold til arbeidet med bevegelsene, da de ikke har en gitt mening. Jeg som skapende dansekunstner må tillegge de en betydning, som kanskje bare jeg forstår.

Forestillingen «Bagateller/eller» hadde premiere i min hjemby Kongsvinger for et publikum som en må kunne anta ikke er så godt kjent med samtidsdans som uttrykk. Hvordan gjorde min visshet om denne konteksten seg gjeldende i prosessen? Som Anderson har påpekt, vil konteksten i stor grad kunne spille inn på lesningen av arbeidet. Publikum sin mulighet til å tillegge forestillingen uforutsette budskap. Moore og Yamamoto har også problematisert alle omstendighetene som kan være avgjørende for kommunikasjonen.

Bevegelsesmaterialet i forestillingen besto som nevnt en god del tillærte bevegelser. Det er en naturlig del av min bevegelsesnatur, men i ettertid har jeg lurt på hvordan dette ble oppfattet av de som så på? Hva oppfattet publikum ut ifra selve dansingen? Som Suzie reflekterer over, er det sjelden vi som avsendere faktisk får vite hvordan det vi formidler blir tatt imot. I samtidsdansen foregår fortolkning på andre måter enn man er kjent med i den klassiske logikken. Satt publikum igjen med en følelse av frustrasjon fordi de ikke forsto bevegelsene? Eller opplevde de en følelse av frihet i muligheten til å kunne tillegge min tause kunnskap sine egne betydninger? I utvalget av bevegelsene mine, hadde jeg en ørliten tanke om å gjennomføre publikumsopplæring. Jeg visste at arbeidet jeg skulle presentere ville være ukjent for mange av dem. Jeg ville derfor skape en anledning til å både kunne utvide

referansene og skape motstand. Jeg ser samtidig at valget om å danse mye, i størst grad var basert på mine egne tanker om prosjektet, hvor jeg ville overvinne mine egne sperrer og bevise noe for meg selv.

«Perspektiv» er blitt vist i ulike sammenhenger, og jeg har erfart at jeg underveis i det prosessuelle arbeidet med forestillingen har redusert eller til og med fjernet bevegelser til fordel for teksten. På grunn av teksten sin fortellende form kunne jeg ta dette valget, uten at det reduserte muligheten min til å formidle selve tematikken. Men hvilke konsekvenser fikk valget for det helhetlige uttrykket i den utvidete danseforestillingen? Hva var da igjen av den fysiske formidlingen? Forestillingen inneholder en del hverdagslige bevegelser, som å gå, løpe og å navigere mellom dukkene på ulike vis, men de mer danseriske, improviserte sekvensene har iblant blitt tatt ut av helheten. Hvor blir da *danseforestillingen* av?

Tematikken ble fremdeles tydelig formidlet gjennom teksten, men hva med den kroppslige responsen man vil forsøke å skape hos publikum? Moore og Yamamoto har beskrevet kroppen som en unik mottaker av informasjon. Forestillingen «Perspektiv» har i hovedsak blitt presentert i sammenhenger der publikum har en større kjennskap til samtidsdans som uttrykk. De ville derfor hatt muligheten til å tolke det abstrakte, fysiske uttrykket. Valget om å fjerne bevegelsene handlet i hovedsak om min erfaring med at de kunne stå i veien for og forvirre forestillingens tematikk. Jeg opplevde ikke at jeg hadde funnet de rette danseriske bevegelsene til å fungere i helheten, og lot derfor de selvskevne tekstene og de hverdagslige bevegelsene bli igjen.

Ann-Christin beskriver scenekunstutvekslingen som multimedial og kompleks. Hvilken kontekst arbeidet vises i, kan gi utøveren en svært ulik opplevelse av den sceniske settingen. Suzie og Mariko forklarer at formidlingssituasjonen krever tilstedeværelse, lytting og et bevisst blikk. Ann-Christin snakker om hvordan man tar med seg sin tilstedeværelse både på hjemme- og bortebane, og hvordan hennes intuisjon jobber med henne i ulike settinger der formidling skal skje. Jeg har selv erfart hvordan kroppen min responderer på atmosfæren der arbeidet vises, og at dette kan variere veldig. I «Perspektiv» var det en kombinasjon av valg som ble tatt på forhånd og valg som ble gjort i situasjonen; gjennom improvisasjon. Jeg hadde fastsatt tekst, men ikke fastsatte bevegelser. På samme måte som forestillinger kan sende publikum ut på oppdagelsesferd, vil man som utøver måtte ta innover seg konteksten man står i, og finne ut hvordan man skal håndtere den der og da. Dette kan igjen påvirke hvordan formidlingen blir, spesielt dersom man arbeider med improvisasjon.

I noen tilfeller kan man vite noe om konteksten arbeidet skal vises i på forhånd, og derfor potensielt la det bli en faktor i det prosessuelle arbeidet til den skapende utøveren. Slik kan vi både utfordre og imøtekomme vår mottaker, basert på det vi vet om dem. Samtidig er det alltid mye man ikke har kontroll over og ikke kan styre, verken i forkant eller i selve formidlingsøyeblikket. Man må derfor ta i bruk sin tilstedeværelse, sin kompetanse og sin intuisjon både som skapende og formidlende verktøy.

### **9.3 utfordringer tilknyttet publikum som mottaker av den utvidede danseforestillingen**

I dette delkapittelet vil jeg drøfte utfordringer knyttet til publikum som mottaker av den utvidede danseforestillingen. Jeg vil drøfte utfordringer basert på deres rolle som medskaper, blant annet ut ifra deres eventuelle forventninger knyttet til den tradisjonelle danseforestillingen.

Som Moore og Yamamoto poengterte, er publikum en gruppe bestående av individer. De kommer alle inn i forestillingssituasjonen med sitt unike ståsted, og sin virkelighetsforståelse, slik Leinslie forklarer. Som samtidsdanser blir det derfor å viktig være bevisst på at den kunnskapen og erfaringen man har ikke er allmenn. Som danser kan man kodene og derfor kan man for eksempel lett glemme at det å rulle på gulvet slett ikke er vanlig. Forventningen til mottakeren blir for høy. Hvilken tolkning gjør publikum av at jeg som danser ruller rundt på gulvet i en stjernerull, når kategorisering først og fremst er en personlig og individuell prosess? Moore og Yamamoto forklarer dansen som noe som eksisterer i øyeblikket, samtidig som Mancing problematiserer at man heller ikke kan vite om publikum faktisk legger merke til bevegelsene. Som skapende dansekunstner må man derfor ikke ta sin egen referanseramme for gitt, og forvente at publikum forstår de valgte bevegelsenes betydning.

For meg som danser er ikke samtidsdansbevegelsene, som det var mye av i «Bagateller/eller», abstrakte, de er ladet. Men for publikum kan de framstå som abstrakte og i sterk kontrast til mer hverdagslige bevegelser, i form av gåing og løping, som det var mer av i «Perspektiv». Når man observerer dans, er man nær sin eksistens og det gjør fortolkningen utfordrende, som Steen har poengtert. Dette kan oppleves både frustrerende og positivt. Selv om jeg som utdannet dansekunstner kan ha kommet til et punkt der jeg stiller kritiske spørsmål ved min egen kunstart, betyr ikke det at publikum er der. Selv om jeg hverken ønsker å reprodusere bevegelser, eller gi publikum en 'en-til-en' opplevelse slik Mariko også ytrer, kan det hende publikum *vil* se ren dans. Ut ifra Andersons beskrivelse av inkluderende og ekskluderende publikummere, vil det finnes de som mener at dans er bevegelse og ingenting annet. Dette kan skape et møte basert på ulike forventninger og forståelseshorisonter.

Brooks og Meglin har forklart at ulike kunstarter tilbyr hver sin unike inngang for publikum i møtet. Når man er en del av en kunstnerisk tradisjon som blir beskrevet som språkløs, uforståelig og sær, vil kommunikasjonen av det abstrakte kunne være en krevende oppgave. Utfordringen som Mariko beskriver, hvor ens eget behov om å skape det uttrykket man vil, kanskje kolliderer med publikum sine forventning. Som det ble poengtert i intervjuene, er en bevisstgjøring omkring hva og hvordan man som kunstner ønsker å formidle avgjørende for kommunikasjonen. Spesielt når man utfordrer og utvider rammene for sin egen kunstart. Jeg vil samtidig påstå at jaget etter å skape et spesielt og særegent uttrykk iblant gjør oss som samtidsdansere særere og mer utilgjengelige enn «nødvendig». Man mister noe av kommunikasjonen på veien. Man får ikke til å skape dialog, og det er vel egentlig det man ønsker i en kunstutveksling? Som Borchgrevink beskriver, skapes meningen i møtet med publikum. Mottakeren forsøker å skape en sammensmeltning av inntrykkene, å få bevegelse og selvskreivet tekst til å bli ett helhetlig uttrykk og skape mening ut av det abstrakte.

En bevisstgjøring hos den skapende dansekunstneren omkring hvordan virkemidlene vi velger å bruke vil kunne fungere i møtet med en mottaker er viktig. Suzie og Mariko nevner gode overganger i den helhetlige dramaturgien, som et eksempel på dette. Sammen med en bevisstgjøring omkring hvordan vi mennesker fungerer som mottakere av informasjon, blir viktige ledd i formidlingsprosessen. Jeg har selv erfart teksten som et spennende virkemiddel, som i stor grad tilgjengeliggjør samtidsdansen. Mariko forteller om sin interesse for å skape en utvidelse i mellomrommet når kombinasjonen av uttrykkene. Både hun og Anderson poengterer også rikhet som en viktig kvalitet i det sceniske arbeidet. Helheten i det man skaper er til syvende og sist det som blir uttrykket.

Underveis vil mottakeren lese og tolke del for del, som til slutt blir til en helhet som forhåpentligvis gir mening. Denne meningen kan også fungere som en opplevelse man ikke kan sette ord på, slik Ann-Christin forteller. De koreograferte bitene og den koreograferte helheten finner sin form og sin mening i dette møtet. Noe av jobben vil derfor alltid ligge hos publikum. Påminnelsen om at av meningsskapingen skjer i møtet med publikum, i deres opplevelsen der og da, men også hvordan forestillingen blir med dem videre i etterkant, kan kanskje frita avsenderen fra å ha alle svarene i forkant?

## 9.4 Oppsummering

Min hypotese på vei inn i dette masterprosjektet var at samtidsdansen er abstrakt i sin formidling, mens teksten er direkte, og at formidlingen av uttrykkene foregår på ulike plan og derfor mottas ulikt. Med dette arbeidet har jeg ønsket å søke noen svar på hvordan man som dansekunstner kan bruke sin selvskrevne tekst i møte med sin egen danseriske kompetanse, på en slik måte at uttrykksformene bygger hverandre opp og slik at helheten fungerer og at ingen av kommunikasjonsmidlene blir overflødige. Vissheten om at det kanskje ikke finnes et endelig svar på dette, har vært med meg fra dag én. Derfor valgte jeg å rette fokus mot de prosessuelle *utfordringene*.

Etter gjennomføringen av dette masterprosjektet, har jeg på sett og vis fått bekreftet den innledende hypotesen min. Samtidig viser drøftingen at scenekunstens univers er komplekst og at det ikke finnes endelige svar i kunstens verden. Når man som dansekunstner produserer selvskrevet tekst og kombinerer disse med bevegelsene, vil det by på utfordringer. Det vil være utfordringer tilknyttet den selvskrevne teksten, til arbeidet med bevegelse og i kombinasjonen av disse. Pendelen mellom det abstrakte og det fortellende vil fortsette å svinge. Det oppstår også forutsette og uforutsette utfordringer i møtet med publikum.

De fleste skapende kunstnere bruker seg selv i kunsten sin på et eller annet vis. I kunsten kan inspirasjon komme fra nærmest overalt. Der kan man ta sjanser, utfordre, utforske, kommentere og leke. Som dansekunstner er det noe med kroppen man iscenesetter, det å gå inn i kunsten med hele seg. Jeg vil påstå at vi som skapende dansekunstnere ønsker å kommunisere «noe». Derfor anser jeg det som viktig å vite noe om hvilken effekt og hvilket uttrykk man kan skape ved å inkorporere *selvskrevet* tekst i dansekunstnerisk arbeid. Ved å ta i bruk flere uttrykksformer, kan man skape *kunst* uten merkelapper.

Når man er en del av en kunstart som mange opplever som ubegripelig, blir tilgjengeliggjøring viktig. Kanskje kan denne masteroppgaven være en mulighet til å artikulere noe av kunnskapen som finnes i feltet og skape en anledning til å dele den? Slik kan kanskje samtidsdansen møte andre uten samme erfaring slik at ny forståelse og ny kunst kan oppstå.

## 10 Avslutning – veien videre

Interessant hvordan jeg/en fremdeles i dag jobber med å finne ut hva dansen man danser betyr og skal bety. Hvordan dansens eget språk kan være både det man elsker og noen ganger hater med sin egen kunstart. Men kanskje er det nettopp dette som kan skape de opplevelsene man ønsker; letingen som aldri får noe ferdig svar?

Jeg har opplevd at arbeidet med å skrive denne masteroppgaven på mange måter har lignet en kunstnerisk prosess. Ideene man møter i sin søken, og forsøkene man gjør for å sette de ut i livet. Intuisjonen og magesfølelsen, møter kildene og begrunnelsene. Å se på kunsten i lys av teori og empiri i en akademisk kontekst, har gitt meg nye perspektiv på min egen kunst. Jeg har måttet drøfte og reflektere omkring mine egne valg. Gjennom dette mastergradsarbeidet har jeg fått en plattform for språkliggjøring og tydeliggjøring av egen erfaring og kompetanse.

Drøftingen har gitt meg nye perspektiv på hvordan jeg kan skape kunst i etterdønningene av dette masterprosjektet og det neste blir nå å teste dette ut på gulvet i min praktisk-estetiske eksamen i slutten av mai. Hva vil jeg gjøre annerledes nå, i lys av teorien, gjennomføringen av intervjuene og selve skriveprosessen. Vil de selvskrevede tekstene mine bli annerledes etter dette masterprosjektet? Vil jeg skape/profusere andre typer bevegelser? Vil jeg benytte meg av nye metoder eller tar jeg «bare» med meg den nye bevisstheten inn i den allerede eksisterende praksisen? Opplevelsen av intervjuene som opplysende og oppklarende, både for meg som kunstner-forsker og dansekunstner. Å kunne løfte spørsmålene ut av min egen kunstneriske boble, i møte med de jeg har intervjuet og i møte med teorien.

Som praktiker i møte med akademia, opplever jeg en stor fascinasjon rundt det skrevne ord og dets tyngde, i kontrast til det flyktige live aspektet ved scenekunsten. Den annerledes opplevelsen av å skrive denne oppgaven, hvor man i stor grad arbeider i hodet, i motsetning til dansens fysikalitet. Forskjellen på å skrive om dans og å skrive gjennom dansen. Spesielt med utfordringen som ligger i å tekstliggjøre de kroppslige erfaringene. Jeg kan forsøke å bruke ordene mine til å beskrive det jeg vil formidle og dele, men den som leser vil uansett tolke det ut ifra sin bakgrunn og sin forståelseshorisont. At man også må akseptere at noe av dansens medførte kunnskap og erfaring må forbli taus. Den må oppleves, føles og leves. Samtidig er det et faktum at denne oppgaven ikke hadde blitt til uten kroppen min.



## Litteraturliste

- Allsopp, R. & Lepecki, A. (2008). Editorial: On Choreography. *Performance Research*, 13(1), 1-6.  
<https://doi.org/https://doi.org/10.1080/13528160802465409>
- Anderson, J. (1983, March 6). Dance View; Should Dance Try to Compete With Words? *The New York Times*. Hentet fra [https://www.nytimes.com/1983/03/06/arts/dance-view-should-dance-try-to-compete-with-words.html?ref=collection%2Fbyline%2Fjack-anderson&action=click&contentCollection=undefined&region=stream&module=stream\\_unit&version=search&contentPlacement=1&pgtype=collection](https://www.nytimes.com/1983/03/06/arts/dance-view-should-dance-try-to-compete-with-words.html?ref=collection%2Fbyline%2Fjack-anderson&action=click&contentCollection=undefined&region=stream&module=stream_unit&version=search&contentPlacement=1&pgtype=collection)
- Anderson, J. (1987). *Choreography Observed*. Iowa City: University of Iowa Press.
- Anderson, J. (2010). On the Move: Poetry and Dance. *Dance Chronicle*, 33(2), 251-267. Hentet fra <https://www.tandfonline-com.ezproxy.hioa.no/doi/full/10.1080/01472526.2010.485904>
- Banes, S. (1994). *Writing Dancing in the Age of Postmodernism*. New England, Hanover: Wesleyan University Press.
- Bannerman, H. (2014). Is Dance a Language? Movement, Meaning and Communication. *Dance Research*, 32(1), 65-80. Hentet fra <http://web.b.ebscohost.com.ezproxy.hioa.no/ehost/pdfviewer/pdfviewer?vid=1&sid=8c4db950-9837-4295-9689-7bed448ef7ee%40pdc-v-sessmgr01>
- Borchgrevink, H. (2016). Dans, offentlighet og tverrfaglighet. Beskrive, vurdere, begrunne. Hva skal en dansekritikk gjøre? I *Bevegelser. Norsk dansekunst i 20 år* (s. 343-358). Oslo: SKALD.
- Borgdorff, H. A. (2012). *The conflict of the faculties: Perspectives on artistic research and academia*. Amsterdam: Leiden University Press. Hentet fra <http://hdl.handle.net/1887/18704>
- Brooks, L. M. & Meglin, J. A. (2015). Language and Dance: Intersection and Divergence. *Dance Chronicle*, 38(2), 127-133. Hentet fra <http://web.a.ebscohost.com.ezproxy.hioa.no/ehost/pdfviewer/pdfviewer?vid=1&sid=37c92e08-5b74-483b-8120-46be1638dfd9%40sessionmgr4009>
- Danvers, J. (2006). The Knowing Body: Art as an Integrative System of Knowledge. I T. Hardy & J. Steers (Red.), *Art Education in a Postmodern World : Collected Essays* (s. 77-90). Bristol. GBR: Intellected Ltd. .
- Denzin, N. K. & Lincoln, Y. S. (2005). Introduction: The Discipline and Practice of Qualitative Research. I N. K. Denzin & Y. S. Lincoln (Red.), *The Sage Handbook of Qualitative Research* (Third. utg., s. 1-32). California: SAGE Publications.
- Goldberg, R. (2011). *Performance art : from futurism to the present* (3rd ed. utg.). London: Thames & Hudson.
- Gulliksen, G. (2014). Seen from the Inside, Seen from the outside. About Dance, About the Meaning of Movement, About Janne-Camilla Lyster. I *Writing Movement. Expeditions in dance writing* (s. 52-66). Oslo: kedja Writing Movement @ Dance Information Norway.
- Haseman, B. (2006). A Manifesto for Performative Research. *Media International Australia incorporating Culture and Policy*, 188(Practice-led Research), 98-106. Hentet fra <http://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/1329878X0611800113>
- Jacobsen, D. I. (2015). *Hvordan gjennomføre undersøkelser? Innføring i samfunnsvitenskapelig metode* (3. utg. utg.). Oslo: Cappelen Damm akademisk.
- Kinnunen, H.-M. (2015). A Performer's Time: An Approach to Collaborative Artistic Practice. I C. Fentz & T. McGuirk (Red.), *Artistic Research Strategies for Embodiment* (s. 271-288). Helsingfors: Schildts & Söderströms Förlag.
- Kvale, S. & Brinkmann, S. (2015). *Det kvalitative forskningsintervju* (T. M. Anderssen & J. Rygge, Overs.). Oslo: Gyldendal Norsk Forlag AS
- Lavender, L. & Spencer, C. (2011, 19-23 October). Choreography in the Expanded Field. *National Dance Education Organization Conference*. Hentet fra [https://www.academia.edu/21468185/Choreography\\_in\\_the\\_Expanded\\_Field\\_NDEO\\_2011\\_Conference\\_Proceedings](https://www.academia.edu/21468185/Choreography_in_the_Expanded_Field_NDEO_2011_Conference_Proceedings)

- Lehmann, H.-T. (2006). *Postdramatic Theatre*. London: Routledge.
- Leinslie, E. (2007). Nye dramaturgier. I I. T. Berg (Red.), *Scenekunst nå Teaterscenen som arena for samtidskunsten* (s. 17-68). Oslo: Scandinavian Academic Press/Spartacus Forlag AS.
- Lerman, L. (1994). By All Possible Means: A Look at the Relationship Between Words and Movement. *Movement Research*, (9), 4. Hentet fra <http://danceexchange.org/toolbox/essay72e2.html?Line=8>
- Lindseth, A. & Norberg, A. (2004). A phenomenological hermeneutical method for researching lived experience. *Scandinavian Journal of Caring Sciences*, 18(2), 145-153. <https://doi.org/https://doi.org/10.1111/j.1471-6712.2004.00258.x>
- Mancing, H. (2006). See the play, read the book. I B. McConachie & F. E. Hart (Red.), *Performance and Cognition. Theatre studies and the cognitive turn* (s. 189-206). Abingdon, Oxon: Routledge.
- Manning, S. A. (1986). An American Perspective on Tanztheater. *The Drama Review: TDR*, 30(2), 57-79. <https://doi.org/10.2307/1145727>
- McCormack, J. (2018). *Choreography and Verbatim Theatre*. Switzerland: Palgrave Pivot.
- Moore, C.-L. & Yamamoto, K. (2012). *Beyond Words. Movement Observation and Analysis*. Abingdon, Oxon: Routledge.
- Oatley, D. (2010). Å ta til seg definisjonsmakt gjennom dansekunst. Det performative i flamencodans og norsk samtidsdans. I S. Pape (Red.), *Norsk danseforskning* (bd. , s. 151-166). Trondheim: Tapir Akademisk Forlag.
- Pahuus, M. (2014). Hermeneutik. I F. Collin & S. Køppe (Red.), *Humanistisk videnskapsteori* (s. 223-263). København: Lindhardt og Ringhof Forlag A/S.
- Rasmussen, B. (2012). Kunsten å forske med kunsten. Et blikk på kunnen ut fra praksis-teori-relasjonen. I R. G. Gjærum & B. Rasmussen (Red.), *Forestilling, framføring, forskning. Metodologi i anvendt teaterforskning* (s. 23-49). Trondheim: Akademika forlag.
- Reynolds, N. & McCormick, M. (2003). *No Fixed Point. Dance in the Twentieth Century*. New Haven, Connecticut: Yale University Press.
- Roar, P. (2010). En sang til Martin - en dansekunstnerisk studie av sorgens anatomi. I *Norsk danseforskning* (s. 37-60). Trondheim: Tapir Akademisk Forlag.
- Rustad, H. (2010). Danseimprovisasjon som forestilling - i lys av Bakhtin og Gadamer. I *Norsk danseforskning* (s. 61-79). Trondheim: Tapir Akademisk Forlag.
- Steen, E. M. U. (2010). Hvordan forstår vi dansens estetiske dimensjon? I *Norsk danseforskning* (s. 135-150). Trondheim: Tapir Akademisk Forlag.
- Zahavi, D. (2014). Fænomenologi. I F. Collin & S. Køppe (Red.), *Humanistisk videnskapsteori* (s. 187-222). København: Lindhardt og Ringhof Forlag A/S.
- Østerberg, D. (1994). *Innledning ved Dag Østerberg*. I M. Merleau-Ponty (Red.), *Kroppens fenomenologi* (s. V-XII). Norway: Pax Forlag.
- Østern, T. P. (2018). Koreografididaktiske sammenfiltringer. I S. S. Holte, A.-C. Kongsness & V. M. Sortland (Red.), *KOREOGRAFI* (s. 24-30). Tallinn: KOLOFON.

Videolinker til «Bagateller/eller»:

Del 1: <https://vimeo.com/163562000>

Del 2: <https://vimeo.com/163566386>

Del 3: <https://vimeo.com/163608497>

Videolinker til «Perspektiv»:

Forprosjekt: <https://vimeo.com/207107954>

Forestilling: <https://vimeo.com/162687369>

## Vedlegg

### Intervjuguide

**Intro:** Si litt kort om oppgaven. Finne ut om hun har noen spørsmål før vi setter i gang.

Kan du fortelle litt om din bakgrunn og ditt kunstnerskap?

Hvilken bakgrunn har du som dansekunstner? Utdyp ved behov.

Hvilken bakgrunn har du i forhold til tekstarbeid? Utdyp ved behov.

Hvilke begreper bruker du på ditt arbeid med tekst og bevegelse?

Kan du si noe om din **motivasjon** som dansekunstner for å jobbe med tekst?

**Metodisk arbeid:** Kan du si litt om hvordan du arbeider i prosess?

Har du noen faste rutiner eller varierer det fra prosjekt til prosjekt?

**Kunstnerisk uttrykk:** Forholdet mellom bevegelse og tekst?

Tenker du at ditt arbeid er tverrfaglig? Er dette et begrep du forholder deg til?

I så fall: Hva er tverrfaglighet for deg?

Hvordan har du jobbet med tekst i prosjektet .... ? (Evt. annet arbeid du vil fremheve)

Hvordan har du jobbet med bevegelse/koreografi i samme prosjekt?

Hva kommer først – bevegelse eller tekst?

Har du noen tanker omkring dansefeltet i Norge/Oslo og dets relasjon til tekstlig arbeid?

Hvem har vært en inspirasjon for deg?

Har du noen tips til noe jeg burde undersøke nærmere? Referanser, verk, andre koreografer/dansekunstnere?

## **Bio Suzie Davies**

Suzie Davies is a dancer, choreographer, actor and writer from Leeds in the UK. She started her career dancing in the Monty Python film 'The Meaning of Life' in 1983. She has lived and worked in Scandinavia since 1992 and is based in Norway where she has lived since 1995.

Suzie is also the Artistic Leader and Choreographer of the project-based company DEED, which she runs together with her partner Mattias Ekholm.

As a student at the London Contemporary Dance School Suzie was lucky enough to work with the choreographer and director Janet Smith. Janet had been commissioned to choreograph for Uppercut Danseteater in Copenhagen, and invited Suzie to be a part of the production. Suzie then continued to work with Uppercut for the next three years before becoming an established member of Carte Blanche in Bergen in 1995. Over nine years she enjoyed the variety a repertory company could offer and benefited from the challenge of adapting to the artistic profiles of three different directors. During this period she also worked with Ingun Bjørnsgaard Prosjekt in Oslo and JazzXchange in London.

Since 2004 Suzie has worked as a freelance artist. She has worked in many different constellations, nationally and internationally, over a broad spectrum of genres. She formed a long working relationship with one of her previous directors from Carte Blanche Karen Foss, with whom she began researching the use of text in performance. She also began working as an actor, dancer and writer with Alan Lucien Øyen's company, Winter Guests, where she discovered she had a passion for performing text. In 2017 she co-hosted the opening of the 2017 Bergen International Festival together with Andrew Wale (Winter Guests). Suzie's main focus remains on her own work with her company DEED, and she and Mattias are currently working on their 5th production together.

In 2010 Suzie received the Rolf Gammleng prize for her work as a dancer and for the versatility she has shown as a performer. Since 2012 Suzie has been employed by SKUDA, The Actors and Dancers Alliance in Norway.

For mer info: [www.deed.no](http://www.deed.no)

## **Bio Mariko Miyata Jancey**

Mariko Miyata Jancey er utdannet ved Norges Dansehøyskole med fordypning i moderne og samtidsdans.

Som kunstner er hun opptatt av hvordan kunsten kan bevege publikum. Hun utforsker potensialet i møtet med publikum innenfor verkets rammer, bl.a. gjennom en leken og bevisst holdning til bruken av tid og rom, og til det å være i grenseovergangen personlig/privat. Hun bruker tekst og bevegelse, og er opptatt av mulighetene i disse mediene hver for seg og sammen.

Utforskningen har resultert i en rekke soloarbeid, vist bl.a. på Dans/5, Tekstlab Scratch Festival (2016, 2017, 2018), Vin & valsen, Mind the Gap, SPKRBOX-festivalen og i Kyoto.

I 2015 produserte og koreograferte hun forestillingen *synk* for seks dansere på Scenehuset, med musikk komponert av Hans Uhre.

Hun har jobbet som utøver med blant andre Shanti Brahmachari og Unni Gjertsen. Hun er med i satsningsprogrammet Tekstlab Inkubator som er støttet av Talent Norge.

For mer info: [www.marikomiyatajancey.com](http://www.marikomiyatajancey.com)

## **Bio Ann-Christin Berg Kongsness**

Ann-Christin Kongsness er utdannet innen dans og koreografi fra Spin off forstudium i dans, Universitetet i Stavanger og Skolen for Samtidsdans, og er underveis i en BA i Estetiske studier og litteraturvitenskap ved Universitetet i Oslo.

Med base i Oslo har hun gjennomført flere egne produksjoner, der hun fungerer som både utøver og koreograf, blant annet *Vrangforestilling* (2013), *Endevendinga* (2014), *Latest Notes* (2015), *Soft Manifesto* (2015) og *ABOUT* (2018). Sistnevnte produksjon ble nominert til Kritikerprisen for dans 2018.

Hun har også medvirket som utøver for blant annet Solveig Styve Holte, Brynjar Bandlien, Julyen Hamilton og Henrik Plenge Jacobsen. Kongsness har vist arbeid ved blant annet Black Box teater, Henie Onstad Kunstsenter, Kunsthall Oslo, Spriten Kunsthall, Ordkalotten, Grenland Friteater, Cornerteateret og Dansehallerne (DK).

Arbeidet hennes manifesteres i tillegg til forestillinger også som seminarer, samtaler, workshops, lesesirkler, tekster og publikasjoner. Hun skriver i 2018 fast for Dansens Hus, har fått publisert tekster i flere publikasjoner/nettplattformer og er redaktør for antologien *KOREOGRAFI* (2016/18) og nettsida *framtidsdans.no*. Hun mottar Statens kunstnerstipend for yngre/nyetablerte kunstnere for 2018-2020.

For mer info: [www.annchristinkongsness.com](http://www.annchristinkongsness.com)