



Figur 1: Fra Samskapeslaboratoriet. Illustrasjonsfoto: Mads Pettersen-Sørensen

Samarbeid i sceniske produksjoner.

En undersøkelse av samskaping som metode for samarbeid.

Masteroppgave i estetiske fag.

Studieretning mote og samfunn.

2021

Marita Solhjell Ølander

Samarbeid i sceniske produksjoner.

En undersøkelse av samskaping som metode for samarbeid.

Kandidat 514

OsloMet – Storbyuniversitetet.

Fakultet for teknologi, kunst og design.

Institutt for estetiske fag.

Emnekode MEST5900.

Forord

Veien frem til et ferdig masterprosjekt har føltes lang. Underveis på veien har jeg fått mye ny kunnskap og en utvidet horisont. Støtte og hjelp fra ulike personer i livet mitt, har vært helt avgjørende det siste året. Det er derfor mange jeg har å takke for uvurderlig støtte på veien. Noen er nevnt, men mest sannsynlig er noen glemt.

Takk til de fantastiske aktørene Sigyn, Zelda, Ester og Thomas som tok et reelt skritt inn i det ukjente sammen med meg i forbindelse med Samskapelseslaboratoriet. Dere har virkelig gitt meg en utvidet horisont. Prosjektet hadde virkelig ikke blitt det samme uten dere. Godt humør, omstillingsevne i en krevende periode med nedstenging, flytting av dager og livet generelt, tusen takk!

Takk til den varierte og unike flokken på mote og samfunn. Det har vært et langt år med ulike utfordringer, og jeg er mektig imponert over hva dere får til og hvordan vi har støttet hverandre. Jeg må spesielt trekke frem den støtten og fellesskapet jeg har hatt med Magnus. Sammen har vi navigert i masterskrivingens komplekse landskap, samt hold hverandre oppe. Takk for turen!

Takk til Vera, min gode venn, som på tross av å ha levert sin egen masteroppgave kun dager før, stilte opp med korrekturlesing. Ditt blikk for detaljer har vært uvurderlig i denne prosessen.

Takk til veileder Sissel Isachsen for god oppfølging. Dine detaljfokuserte kommentarer og kritiske spørsmål har fått meg til å reflektere rundt mange spørsmål som masterprosjektet har fått nytte godt av.

Takk til veileder Christina Lindgren som har vært en fantastisk ressurs inn i kostymefeltet. Dine sterkt faglige forankrede tilbakemeldinger, entusiasme over oppgaven og gode humør har vært svært nyttig.

Sammendrag

Dette masterprosjektet omhandler samarbeid i sceniske produksjoner. Jeg har undersøkt på hvilken måte en samskapingsprosess i et kunstnerisk team kan bidra til et godt samarbeidsklima og en kreativ prosess i en scenisk produksjon fra mitt perspektiv som kostymedesigner. Dette har jeg gjort gjennom en sosiokulturell vitenskapsteoretisk forankring med aksjonsforskning som forskningsmetode.

Jeg søkte svar på denne problemstillingen gjennom ulike undersøkelser. For det første måtte jeg finne ut hva et godt samarbeid kan være, noe jeg gjorde gjennom to forundersøkelser. Jeg startet med semi-strukturerte intervjuer av tre kostymedesignere hvor jeg stilte spørsmål med tema samarbeid i sceniske produksjoner. Deretter gruppeintervjuet jeg teamet bak forestillingen *HertZling*, som jeg selv var del av, om det samme tema. Disse undersøkelsene samt utvalgte teorier og metoder dannet grunnlag for hovedundersøkelsen. Hovedundersøkelsen var et laboratorium hvor jeg inviterte aktører som skulle samarbeide gjennom prinsippene til en samskapingsprosess. Jeg deltok også aktivt selv i denne prosessen. Laboratoriet fikk navnet *Samskapingslaboratoriet*. Hver av deltagerne ble invitert til å bidra med et kunstnerisk bidrag ut fra tema konstruksjon/dekonstruksjon. *Samskapingslaboratoriet* bestod av fire samlinger hvor vi sammen utforsket det kunstneriske materialets potensiale.

Undersøkelsen funn kan tyde på at en samskapingsprosess kan føre til et godt samarbeidsklima gjennom samskapingens åpne og inkluderende natur, forutsatt at rommet føles trygt for å dele. Den kreative prosessen i en samskapingsprosess kommer til syne når aktørene inspireres og farges av de andre kunstneriske bidragene.

Abstract

This master's thesis deals with collaboration in the making of a performance. I have investigated how a devising process in an artistic team can contribute to a good collaborative climate and a creative process in the production of a performance from my perspective as a costume designer. My research is based on a socio-cultural scientific theoretical foundation with action research as a research method.

I sought answers to this question through various surveys. First, I had to figure out what a good collaboration can be, something I did through two preliminary studies. I started with semi-structured interviews of three costume designers where I asked questions about collaboration in the making of a performance. Next, I did a group interview with the team behind the performance *Hertzling*, of which I was a part, on the same topic. These studies as well as selected theories and methods formed the basis for the main study. The main study was a laboratory where I invited participants who were to collaborate through the principles of a devising process. I also actively participated myself in this process. The laboratory was named *Samskapingslaboratoriet*. Each of the participants was invited to make an artistic contribution based on the theme of construction / deconstruction. *Samskapingslaboratoriet* consisted of four workshops where we explored the potential of the artistic material together.

The study findings may indicate that a devising process can lead to a good collaborative climate through the open and inclusive nature of devising, provided that the space feels safe to share for all participants. The creative process in a devising process becomes apparent when the participants are inspired and colored by the other artistic contributions.

Innholdsfortegnelse

1 Innledning	9
1.1 Målgruppe.....	10
1.2 Koronaens påvirkning.....	10
1.3 Oppgavens struktur.....	10
2 Problemområde og formål med studien.....	11
3 Forforståelse og plassering i feltet	12
3.1 Klesdesigneren som ble kostymedesigner.....	12
3.2 Forholdet mellom mote og kostyme.....	15
3.3 Kostymedesigneren Marita.....	16
3.4 Hva definerer jeg som godt samarbeid?	17
4 Teoretisk rammeverk.....	17
4.1 Samskapingsteater, samskapingssprosess og å samskape.....	18
4.2 Kostymedesigneren og samarbeid med andre	20
4.3 Makt i samarbeidsrelasjoner	21
4.4 Lek i den kreative prosessen.....	22
5 Vitenskapsteoretisk forankring og forskningsmetode	24
5.1 Vitenskapsteoretisk ståsted.....	24
5.1.1 Hermeneutisk kunnskapssyn.....	24
5.1.2 Sosiokulturelle verdier	26
5.2 Aksjonsforskning som forskningsmetode	28
5.3 Konkrete metoder	29
5.3.1 Det kvalitative forskningsintervjuet.....	30
5.3.2 Observasjon.....	30
6 Beskrivelser av mine undersøkelser	31
6.1 Forundersøkelse - intervju med kostymedesignere	31

6.1.1 Introduksjon av intervjupersonene.....	32
6.1.2 Gjennomføring av intervjuene	33
6.2 Forundersøkelse – gruppeintervju med HertZling.....	34
6.2.1 Introduksjon av intervjupersonene i gruppeintervjuet	35
6.2.2 Gjennomføring av gruppeintervjuet.....	36
6.3 Samskapelseslaboratoriet.....	37
6.3.1 Introduksjon av aktørene.....	38
6.3.2 Planlegging og gjennomføring av Samskapelseslaboratoriet	39
6.3.3 Mitt kunstneriske bidrag og praktisk-estetiske komponent	42
6.3.4 Gjennomføring av intervjuer.....	46
6.3.2 Gjennomføring av deltagende observasjon.....	47
6.4 Analysestrategier	47
6.5 Transkribering	48
6.6 Undersøkelsenes kvalitet – validitet og reliabilitet.....	48
6.7 Etske betraktninger.....	49
7 Resultat av forundersøkelsene	50
7.1 Analyse og fortolkning av kostymedesignerintervju.....	50
7.1.1 Utdrag fra intervjuene	50
7.2 Undersøkelse av eget arbeid i HertZling	54
7.2.1 Utdrag fra gruppeintervju med HertZling.....	55
7.2.2 Refleksjoner fra arbeidet med HertZling	57
8 Samskapingslaboratoriet.....	58
8.1 Deltagende observatør i Samskapingslaboratoriet	58
8.1.1 Samlingene.....	58
8.1.2 Utvalgte observerte situasjoner.....	62
8.1.3 Refleksjoner til arbeidet.....	63

8.2 Analyse og fortolkning av intervjuene Samskapingslaboratoriet.....	64
8.2.1 Intervju med deltagerne	64
8.2.2 Refleksjoner til gjennomføring av intervjuene	76
8.4 Oppsummering av kategorier	77
9 Drøfting	77
9.1 Struktur og kaos – å planlegge eller å la det flyte	78
9.2 Roller og ledelse	79
9.3 Samhold i gruppa.....	80
9.4 Kunstneriske bidrag og faglig rolle	83
9.5 Kommunikasjon. Tegning, muntlig og skriftlig.	84
9.6 Svar på problemstilling.....	85
10 Avslutning	85
10 Kildehenvisninger.....	87
10.4 Figurliste.....	89
Vedlegg	90

1 Innledning

«Ikke vær et 1-tall på jorden, bry deg om flokken din,» skrev legen og samfunnsdebattanten Per Fugelli (2017, s. 61). Som Fugelli påpekte i dette sitatet, er det viktig å ta vare på flokken sin. Dette har blitt spesielt viktig i dagens verden med pandemien og de uavklarte konsekvenser av dens herjinger svevende over oss. Flokken vår er ikke bare våre aller nærmeste. Fugelli har tidligere operert med sju ulike flokker, hvor en av dem er arbeidsflokk. Min arbeidsflokk, mine kolleger, har i likhet med meg vært preget av koronarestriksjoner fordi vi har valgt å jobbe i kulturlivet og pandemien har rammet kulturlivet hard. Selv om det ikke var refleksjoner jeg gjorde i starten av pandemien om at flokken min er viktig for meg som var utgangspunktet for masterprosjektet, har det vært en viktig påminnelse på hvor sårbart det kan være og hvor viktig det er å ta vare på hverandre.

Samhandling mellom mennesker er noe som alltid har fasinert meg. Hvordan vi verbalt og fysisk kommuniserer med hverandre er utrolig interessant om man går dypere i det. Som relativt nyutdannet designer og pedagog er det mange ting å tenke på, forholde seg til og ta hensyn til i samhandling med feltet man står i.

De siste fem årene har jeg jobbet som kostymedesigner på ulike små og store prosjekter. I løpet av denne tiden har jeg erfart mange ulike samarbeid fra de helt fantastiske som bare går av seg selv, til de mer tungroddede hvor det kreves enormt mye av meg. Jeg har helt siden jeg startet å jobbe som kostymedesigner vært nysgjerrig på disse ulike samarbeidene og hvorfor ting går godt noen ganger og ikke fullt så godt andre ganger.

Ettersom mine tidligere erfaringer gjorde meg nysgjerrig på hva et godt samarbeid egentlig er, ønsket jeg å undersøke om det kunne finnes en metode som la bedre til rette for de gode samarbeidene. På denne måten kan jeg utvide den metodiske verktøykassa gjennom å bidra til gode samarbeid

1.1 Målgruppe

Dette masterprosjektet har et mål om at forskningen skal kunne leses av personer med interesser innen scenekunstheltet. Samarbeid er essensielt i alle relasjoner. Masterprosjektet er dedisert til deg som jobber i feltet i samhandling med andre. Til deg som kanskje har hatt vekslende erfaring med samarbeid og som kanskje er nysgjerrig på hvordan legge til rette for et så godt og rikt samarbeid som mulig. Med andre ord; kjære kolleger, jeg håper dere vil ta en titt! Kanskje noe av forskningen min gir mening for akkurat deg i din hverdag i det sceniske feltet.

1.2 Koronaens påvirkning

Da koronapandemien traff landet vårt i mars 2020 opplevde jeg å havne midt imellom flere stoler enn jeg hadde kunne forutsett. Kombinasjonen med å være student, ha egen bedrift og å jobbe i kunst og kulturbransjen har rammet mitt virke som kostymedesigner og masterstudent på ulike måter. For alle oss som har vært involvert i kunst- og kulturbransjen eller har vært student i annerledes-årene 2020 og 2021, er det utenkelig å ikke fortelle noe om hvordan pandemisituasjonen har påvirket oss.

Pandemien har i all hovedsak ført med seg at ulike momenter i masterprosjektet har tatt mye lenger tid enn forventet. De ulike nedstengingene av Oslo har gjort de praktiske undersøkelsene tungrodd og har krevd en omstillingsevne fra meg samt aktørene i *Samskapingslaboratoriet*. I tillegg har de ført til store utfordringer i form av ustabil kontorsituasjon på OsloMet, samt til tider redusert kapasitet på bibliotekene. Endringer gjort i undersøkelsene har blitt meldt fortløpende til NSD. Flere av intervjuene måtte bli digitale ettersom personlig oppmøte ikke var anbefalt.

1.3 Oppgavens struktur

Denne oppgaven er delt i åtte hovedkapitler. I kapittel to presenterer jeg masterprosjektets problemområde. Det tredje kapittelet beskriver min forforståelse og tilknytning til feltet. Det fjerde kapittelet gjør rede for masterprosjektets teoretiske rammeverk. I kapittel fem presenterer jeg masterprosjektets vitenskapsteoretiske forankring og forskningsmetoder. Kapittel seks beskriver planleggingen av de ulike undersøkelsene jeg har gjennomført. Det sjuende kapittelet

presenterer funnene fra de to forundersøkelsene. I det åttende kapittelet presenterer og analyserer jeg funnene fra oppgavens hovedundersøkelse. Kapittel ni drøfter funnene i hovedundersøkelsen med funn fra forundersøkelsene, teori og metode. Deretter oppsummerer jeg drøftingen for å svare på problemstillingen før jeg avslutningsvis reflekterer over resultatene og peke på mulige veier videre.

2 Problemområde og formål med studien

Hovedtema for masterprosjektet er samarbeid i sceniske produksjoner. Med sceniske produksjoner mener jeg kunstneriske produksjoner som er ment å havne på en scene, i det frie feltet eller på institusjonsteater. Forskjellen på det frie feltet og institusjonsteater kommer jeg tilbake til i kapittel 4.2. Dette er et stort tema med mange interessante innfallsvinkler. Ettersom masterprosjektet springer ut fra mine egne erfaringer fra kunstneriske team i sceniske produksjoner, blir en naturlig avgrensning at masterprosjektet omhandler nettopp det kunstneriske teamet. I denne sammenhengen består et kunstnerisk team av aktører som jobber med de kunstneriske bidragene til en scenisk produksjon som kostymedesignere, scenografer, koreografer, musikere, dansere, lysdesignere, lyddesignere, regissører og lignende roller. En ytterligere presisering og avgrensning er at masterprosjektet omhandler den kunstneriske utviklingen i en scenisk produksjon.

Jeg var på bakgrunn av mine erfaringer interessert i å undersøke hvordan man kunne legge til rette for gode samarbeid for å implementere dette i min egen praksis. Etter en innledende samtale med min veileder Christina Lindgren dukket begrepene *devised theatre* og *devising* opp. *Devising* er en prosess hvor en gitt gruppe deltar aktivt både fysisk og praktisk kreativt, gjennom å dele og forme materiale til en forestilling (Oddey, 2015, s. 1). Etter nærmere studering av begrepet ble konklusjonen at dette skulle bli inngangsporten til videre undersøkelser. I dette masterprosjektet velger jeg å fornorske begrepet, og benytter derfor begrepet *samskaping*. I kapittel 4.1 utdyper jeg dette valget og beskriver bruken av begrepet.

Problemstillingen lyder derfor:

På hvilken måte kan en samskappingsprosess i et kunstnerisk team skape et godt samarbeidsklima og en kreativ prosess i en scenisk produksjon?

Jeg søkte svar på denne problemstillingen gjennom ulike undersøkelser. For det første måtte jeg finne ut mer om hva et godt samarbeid kan være. Dette gjorde jeg gjennom to forundersøkelser. Jeg startet med semi-strukturerte intervjuer av tre kostymedesignere hvor jeg stilte spørsmål med tema samarbeid i sceniske produksjoner. Deretter gruppeintervjuet jeg teamet bak forestillingen HertZling, som jeg selv var del av, om det samme tema. Disse undersøkelsene samt utvalgte teorier og metoder dannet grunnlag for hovedundersøkelsen. Hovedundersøkelsen var et laboratorium hvor jeg inviterte aktører som skulle samarbeide gjennom prinsippene til en samskapingsprosess. Jeg deltok også aktivt selv i denne prosessen. Laboratoriet fikk navnet *Samskapingslaboratoriet*.

Nå som jeg har presentert problemstillingen, er det vesentlig å si noe mer om min bakgrunn og forforståelse før jeg presenterer valgt teori, metode og undersøkelsene. Dette gir en inngang og forklaring til masterprosjektets opphav og min rolle i forskningen.

3 Forforståelse og plassering i feltet

En avklaring av egen forforståelse er et vesentlig poeng i den vitenskapsteoretiske forankringen jeg har plassert masterprosjektet i. Dette kommer jeg tilbake til i kapittel 5. I dette kapitlet forteller jeg om hvordan jeg endte opp med å jobbe som kostymedesigner, hvordan jeg ser på kostymedesignerrollen, hvor jeg plasserer meg i det eksisterende feltet, samt hva jeg selv legger i godt samarbeid basert på mine erfaringer fra kostymeprojekter de siste fem årene.

3.1 Klesdesigneren som ble kostymedesigner

Det var aldri noen selvfølge at jeg skulle bli kostymedesigner. Valgene jeg har tatt innen både utdanning og yrkeslivet, forteller en historie som kanskje kan gi en forklaring på hvorfor akkurat jeg skulle ende opp med å skrive en masteroppgave om samarbeid i sceniske produksjoner.

I slutten av tenårene deltok jeg i danseprosjekt *Snu Nordvest*, som var et *Bygda Dansar*-prosjekt i hjemfylket mitt Møre og Romsdal. Vi skulle lære oss lokale folkedanser og sette disse i et scenisk perspektiv. Prosjektet vekket noe i meg. Det var noe med samholdet, fellesskapet, det felles målet mot forestilling og det å jobbe sammen med profesjonelle aktører som gav mersmak.

Det at jeg endte opp med bachelorgrad i mote og produksjon er knyttet til at jeg allerede fra jeg var liten har satt pris på det å skape og å jobbe med hendene. Jeg var ikke gammel da jeg skulle «ut i fjøsen på arbeid» med morfar. Kostymedesigneren Marita begynte å se dagens lys for alvor i løpet av det siste året på mote og produksjon da jeg innså at jeg kunne bruke kunnskapene jeg hadde tilegnet meg om klesdesign, til kostymedesign. Jeg kunne ta med meg min interesse i konseptuelle og eksperimentelle plagg, bruke håndverksteknikker og i en mye større grad bidra til å fortelle en historie med tekstiler som verktøy i historiefortellingen.

For at denne historiefortellingen skulle formidles på en god måte, valgte jeg å ta Praktisk Pedagogisk utdanning i kunst, design og håndverk. Her var det noe med pedagogikken, med samhandlingen mellom menneskene, de gode samtalene, og gode samarbeid som gav en gjenklang i meg. Jeg begynte å bli nysgjerrig på dynamikken i samarbeid.



Figur 2: Fra forestillingen Konglomerat (2017). Illustrasjonsfoto: Thor Hauknes.



Figur 3: Fra forestillingen Konglomerat (2017). Illustrasjonsfoto: Thor Hauknes.

Mitt første prosjekt som kostymedesigner var *Bygda Dansar*-prosjektet i gamle Akershus, *Akersarv*, som skulle sette opp forestillingen *Konglomerat* (se figur 2 og 3). Det føltes overveldende å gripe fatt i sitt første prosjekt. Å komme i mål og se mine kostymer på scenen i Underhuset på Bærum Kulturhus var en opplevelse det er vanskelig å beskrive fullt ut. Jeg følte for første gang en bekreftelse på at jeg var havnet på rett hylle og at forflytningen fra klesdesigner til kostymedesigner hadde vært et smart valg.

3.2 Forholdet mellom mote og kostyme

Ettersom jeg har utdanningsbakgrunn fra klesdesign innen mote og produksjon og mitt faglige virke i kostymedesign, er det vesentlig å snakke litt om hvordan disse fagområdene forholder seg til hverandre. Ved kun å observere en kjole som henger på en byste, er det ikke mulig å avgjøre om dette er et moteplagg eller et kostyme. Det er konteksten kjolen er en del av som avgjør om det er et kostyme eller moteplagg. Ser vi kjolen på en motevisning, er det mote, ser vi den i en scenisk kontekst er det et kostyme, og kostymet er en del av en scenisk helhet sammen med andre sceniske bidrag.

I boka *Actor in Costume* (2010) spør teaterforskeren Aoife Monks seg hvilken rolle teateret har i motesystemet. Hun hevder at det finnes mange bevis på at teateret har vært et sted for innovasjon og formidling av mote. Denne innovasjonen og formidlingen har funnet sted på to områder i teatret. For det første hos kostymerte aktørene på scenen, og for det andre hos motebevisste publikum i salen. Hvorfor det er slik, mener hun er vanskeligere å forklare. Monks vender seg til filosofen Georg Simmel i søken etter en forklaring. Han mener at de som ikler seg mote har behov for å vise seg frem. Dette begrunner han med at klærs logikk i bunn og grunn er teatralisk. Med andre ord peker Simmel på at moten trenger et publikum. Derfor har teateret spilt en sentral rolle i motens eksponeringsbehov gjennom å være et sted hvor klær kan absorberes og nytes.

I Norsk Shakespeare Tidsskrift (2020) påpeker journalist Jonas Øren at mens moten som fagfelt har en større teoritradisjon, «framstår kostymet som eit mystisk og utilgjengelig halvsøsken». Han henviser videre til Donatella Barbieri (2017) som beskriver forholdet mellom mote og kostyme som dialektisk, med andre ord to begreper i diskusjon med hverandre. Fellesnevneren

for mote og kostyme er ifølge henne at de begge virker gjennom kroppen med et formål om å påvirke adferd og tanker, samt å kommunisere. Forskjellen er at mens moteplagg ønsker å være speil av samtiden, produseres kostymet i en iscenesatt verden. Øren (2020) oppsummerer og sier: «Slik ser ein altså at kostymet stort sett er eit resultat av moten, og ikkje omvendt». I det samme intervjuet peker kostymedesigner Fredrik Floen på forskjellen i tidsperspektiv hos de to fagfeltene. Floen sier at moten har en samtidighet som er vanskelig å fange i scenekunst og teater.

3.3 Kostymedesigneren Marita

Det forrige delkapittelet presenterte noen tanker fra andre i det sceniske feltet om hva kostyme er i forhold til mote. I dette kapittelet redegjør jeg for min rolle som kostymedesigner for å si noe om mitt utgangspunkt.

I følge Store norske leksikon er en kostymedesigner: «(...) en person som tegner og utformer kostymer ved teater-, film- eller fjernsynsforestillinger, gjerne i samarbeid med kostymesyere» (Storlien, 2020). Denne sammenfattede beskrivelsen, som forklarer grunnprinsippene om hva en kostymedesigner er, ønsker jeg å utvide. Utvidelsen er knyttet til at jeg i min rolle som kostymedesigner, også deltar i tilvirkningen av kostymene. For meg strekker altså det å være kostymedesigner seg til å handle om mer enn å kun designe. Selv er jeg involvert i alle delene av produksjonen fra utforskning av det kunstneriske materiale, til skissearbeid, stoffprøver, produksjon og tilpassing. Jeg ønsker å være en del av prosessen, og følge den opprinnelige ideen til ferdig produkt. Jeg er en praktiker som gjerne undersøker et materiale praktisk, ikke kun gjennom skisser.

Gjennom de siste årene har jeg jobbet i mange ulike konstellasjoner og prosjekter hovedsakelig i det frie feltet. Dette medfører at jeg har møtt utallige kunnskapsrike mennesker. Gjennom denne variasjonen av prosjekter har jeg fått kjenne på kontrastene som kan prege det sceniske feltet: budsjettstørrelse, antall mennesker, omfang av oppgaver, scenestørrelse, scenerom, hierarkier og så videre. Det er disse erfaringene som har framtvunget et ønske om en større verktøykasse for å gå inn i samarbeidsprosjekter. Man vet så godt hvordan man vil ha det og

hvordan man ikke vil ha det, men hvordan legge til rette for dette? Hvordan kan jeg ved hjelp av min erfaring fasilitetere gode samarbeid?

3.4 Hva definerer jeg som godt samarbeid?

Det er mange faktorer som kan definere et godt samarbeid. For meg oppstår en helt spesiell følelse når jeg er en del av et godt samarbeid. Jeg føler meg som en del av gruppa, at det jeg har å si blir tatt seriøst og at jeg har noe å bidra med. Det å føle at man har vært delaktig i sluttresultater i samhandling med de andre står også sentralt for meg. At det er rom for å diskutere i gruppa er viktig, og at man har en god stemning i gruppa også når man diskuterer. Det er også viktig for meg å føle på at jeg har fått utfolde meg kreativ og jeg elsker å bli utfordret.

Jeg har nå gitt et innblikk i min posisjon og bakgrunn i feltet. I det følgende kapittelet introduserer jeg oppgavens teoretiske rammeverk.

4 Teoretisk rammeverk

I det følgende vil jeg presentere teori, teoretikere og praksiser som har en sentral plass i masterprosjektet. Disse teoriene har jeg benyttet både i utformingen av de ulike undersøkelsene, spesielt Samskapelseslaboratoriet, og til å drøfte funnene fra disse ulike undersøkelsene. Teorien omhandler tema som relateres til sceniske produksjoner og samarbeidsformer. Masterprosjektet har et praktisk fokus og teorien er ment som støtte for de praktiske undersøkelsene for å forankre disse i eksisterende teori. På denne måten kobler jeg teori og praksis.

Jeg starter kapitelet med å gå dypere inn på hva samskaping er og hvorfor dette både ble en teori og metode for Samskapingslaboratoriet.

4.1 Samskapingsteater, samskapingsprosess og å samskape.

Det finnes ulike definisjoner på begrepet *devised theatre* og flere forsøk på å finne en god norsk oversettelse. I sin artikkel *Devised Theatre og samskapning* (2019) nevner Kim Elin Olsen flere varianter blant annet skapelsesteater, fellesskapsteater og kollektiv skapelse som noen eksempler på hva fagfolk i Norge har brukt. Jeg støtter meg på hennes betraktninger omkring en mangel i nyansering på alle disse oversettelsene, slik man ofte ser i oversettelser fra engelsk til norsk. «Å devise er å *samskape*, men selve *samskapningen* er ikke uten forutsetninger» (Olsen, 2019, s. 84). Jeg velger likevel som nevnt i kapittel 2 å bruke ordet samskaping og legger definisjonen av devising til grunn. På engelsk bruker man *devised*-begrepet både som *devising*, *devised process* og *devising theatre*. Jeg velger å bruke begrepet på samme måte på norsk som *samskaping*, *samskapingsprosess* og *samskapingsteater*. Samskaping er når man driver med selve metoden, samskapingsprosess beskriver prosessen og samskapingsteater er en mer overordnet beskrivelse av metoden.

To av de mest sentrale aktørene innen samskapingsteater er Alison Oddey og Tina Bicat. De har begge lang fartstid i bruk av samskaping i ulike settinger. Oddey står bak boka *Devising Theatre – a practical and theoretical handbook* (2015) som er velbrukt blant spesielt teaterfolk. Bicat har spesialisert seg i å jobbe med kostymer i samskapingsprosesser. Hun er kostymeteknikker og underviser på dramaavdelingen til St.Mary's University College i Twickenham i England. Bicat står bak bøkene *Costume and Design for Devised and Physical Theatre* (2012) og *Devised and Collaborative Theatre. A practical Guide* (2002) ble skrevet i samarbeid med Chris Balwin.

Oddey (2015) beskriver samskapingsteater som et alternativ til den mer tradisjonelle, tekstbaserte måten å skape en forestilling på. Samskapingsteateret er en reaksjon og respons på den tekstbaserte inngangen, og forholdet mellom regissør og tekstforfatter. Mens den tekstbaserte tradisjonen baserer seg på tekstforfatterens visjon under ledelse av regissøren, står en kollektiv skapelse av en forestilling i fokus i en samskapingsprosess. I følge Oddey kan samskapingsteater oppstå fra hva som helst. Det tette samarbeidet mellom de ulike aktørene foran og bak scenen i en samskapt forestilling er en av designprosessens sterkeste elementer som skiller denne måten å jobbe på så tydelig fra et tekstbasert teaterstykke eller et koreografert dansenummer (Bicat, 2012, s. 29). Denne måten å jobbe på søker å fremme intuisjon,

spontanitet og en opphoping av ideer. Prosessen blir en refleksjon av et multifasetert bilde smeltet sammen av alle deltagerens individuelle oppfatning (Oddey, 2015, s. 1).

Ifølge Oddey (2015, s. 43) er det en forskjell på samskappingsprosesser med en tydelig leder og de som ikke har det. Oddey (2015, s. 44) trekker frem et eksempel fra teatergruppen *The People Show* som ikke har regissør, hvor hver av aktørene har sitt eget ansvarsområde. Hun peker på at uten en regissør er kommunikasjonen og kritikken i prosessen sentral. Grunnleggeren av gruppen Mark Long mener at aktørene selv er de beste kritikerne og at det å ikke kritisere hverandre underveis er usunt for gruppa. *The People Show* tar avgjørelser gjennom en stadig forhandling mellom aktørene. Det er viktig for dem å ivareta både den enkelte aktørs interesser, samt den felles skapelsen av en forestilling. Dette er også gruppa *Forced Entertainment* enig i som stadig diskuterer og evaluerer prosessen de står i. Det som skiller de to gruppene, er at *Forced Entertainment* benytter seg av to regissører som fordeler arbeidet. Aktørene i gruppa vet sin rolle, og kjenner hverandres styrker og svakheter. En av regissørene, Terry O'Connor fremhever at en regissørs rolle også handler om å minne aktørene på å holde fast på den opprinnelige ideen, og støtte opp om aktørene på turne.

Costume Agency er et forskningsprosjekt initiert av Christina Lindgren og Sodja Lotker. Dette kunstneriske forskningsprosjektet skal undersøke kostymets virkning i forestillinger. I tillegg undersøkes det hvordan kostyme kan være utgangspunkt for en forestilling, samt hvordan kostymedesigneren kan initiere og eller lede en slik prosess. Prosjektet startet i august 2018 og avsluttes desember 2021. I 2019 holdt Sodja Lotker workshopen: *Workshop #2: Devising Garment* (KHiO, u.å) i Praha som hadde som mål og utforske samskapingsteater med kostyme som utgangspunkt. Kostymene som ble brukt i workshopen var en miks av ferdiglagde kostymer og mer hverdagslige klær. Disse var utgangspunkt for forestillingen sammen med ulike andre «teateringredienser» som objekter, tekst og bevegelser. Lotker beskriver blant annet at de opplevde utfordringer knyttet til situasjoner hvor arbeidet hadde flere fokuspunkter (KHiO, u.å).

I dette masterprosjektet er samskapingen sentral på flere måter. For det første representerer det alternativet til det tradisjonelle hierarkiet i teatret. Det er også metoden som er brukt i hovedundersøkelsen i dette masterprosjektet. Denne undersøkelsen har jeg kalt

Samskapingslaboratoriet. Grunnen til at jeg valgte samskapingsteater er nettopp det at det åpner for alle stemmer. I tillegg er det et stort fokus på å utforske materialet på en eksplorativ måte.

4.2 Kostymedesigneren og samarbeid med andre

Som kostymedesigner jobber man på ulike steder. I det sceniske feltet finner vi et skille mellom det mer tradisjonelle institusjonsteateret og det frie feltet. Gran & Gjørum (2019) henviser også til privatteater som jeg i denne sammenhengen velger å definere under paraplyen institusjonsteater. Institusjonsteatrene er etablerte teater med scener i egne teaterbygg og gjerne med egne verksteder. I disse byggene er det faste skuespillere, teknikere og egen administrasjon. Forestillingene som settes opp er under ledelse av teatersjefen. Det frie feltet er som navnet antyder i en friere form. Dette er da enkeltkunstnere eller samarbeidsgrupper som produserer egeninitierte forestillinger utenfor institusjonene (Gran & Gjørum, 2019). Tove Bratten er daglig leder av stiftelsen *Danse- og teatersentrum* som ble opprettet på initiativ av frie teatergrupper i 1977. Hun hevder at avstanden mellom institusjonene og det frie feltet er redusert estetisk sett fra tiden da stiftelsen ble dannet. Hun peker på at man i dag snakker om et helhetlig scenekunsthelt hvor den største forskjellen ligger i driftsvilkårene for den profesjonelle produksjonen (Danse- og teatersentrum, u.å).

Et viktig spørsmål å stille seg i dette masterprosjektet er hvilke kompetanser en kostymedesigner bør ha i samarbeid med andre. Kostymeprofessor Christina Lindgren har gjennom et bidrag til boka *Performance Costume. New Perspectives and Methods* (2021) utviklet en kompetanseliste for kostymedesignere. Motivasjonen til dette kom fra et ønske om å sikre at kostymedesignerens kompetansenivå er bredt, dyp, relevant og avansert. Listen tar for seg de ulike kompetansene en kostymedesigner bør ha i en *Golden List of Competence*. Listen består av ni punkter med underpunkter og er utviklet i samarbeid med flere norske og internasjonale aktører innen feltet. Ett av listens underpunkter er nettopp samarbeid. Følgende punkter er kompetanser en kostymedesigner bør ha om samarbeid (egen oversettelse fra engelsk, Pantouvaki & McNeil, 2021, s. 313):

- Erfaring fra ulike former for samarbeid med ulike aktører i forestillinger i teater/dans/opera/film
- Ferdigheter innen samarbeid med et kunstnerisk team om utvikling og realisering av ideer og konsepter

- Ferdigheter for samarbeid i workshoper
- Ferdigheter for kommunikasjon med aktører i prøver og innprøvinger
- Personlige egenskaper som respekt og dedikasjon
- Kommunikasjonsferdigheter
- Ensemble-etikk
- Kunnskap og erfaring fra teaterhistorie og kultur
- Kunnskap om kostymedesignerens rettigheter angående copyright, kreditering, lønn og arbeidsforhold
- Kunnskap om likestilling og mangfold

Kostymeforsker Aoife Monks (2010) etterlyser en mer kritisk undersøkelse av kostymer. Monks mener at undersøkelser av kostymer kan bidra til en større innsikt i andre forhold i teateret. Hun peker på at det finnes få bøker som diskuterer kostyme på et kritisk nivå, og hevder at stipendiater innen teaterfag tenderer til å betrakte aktører som allerede påkledde. På denne måten mister teaterforskningen det komplekse forholdet mellom kostyme og aktørens kropp. Monks skulle få svar på tiltale. I 2013 ble den første *Critical Costume*-konferansen avholdt. Monks holdt foredrag på konferansen og sitter per i dag i styret. *Critical Costume* er en internasjonal plattform for forskning og praksis i kostymefeltet. Plattformens hovedaktivitet er en konferanse hvert andre år, samt utstilling. Organisasjonens målsetning er å støtte opp om praktikere og forskere som diskuterer kostymets status (Critical Costume, 2019).

4.3 Makt i samarbeidsrelasjoner

Begrepet makt har en fascinerende dobbelthet ved seg. På den ene siden har makt en sterk tiltrekningskraft, mens på den andre siden oppleves makt frastøtende og skremmende. Denne dobbeltheten blant flere andre sider av makt gjør at den er vanskelig å forstå (se for eksempel Engelstad 2005, Börjesson & Rehn, 2009). Makt som fenomen manifesterer seg på svært mange måter og i ulike sammenhenger og relasjoner. Følgelig eksisterer det mange teorier om makt. Forskning knyttet til makt har ifølge Engelstad (2005) to hovedbeskjeftigelser. For det første er det det å gjøre makt forståelig og for det andre å bidra til å forstå skillet mellom legitim og illegitim makt.

Makt knyttes også til relasjoner og kan beskrives som en egenskap i en relasjon. Vi er villige til å risikere mer for våre viktigste, næreste relasjoner. Med andre ord blir vi mer sårbare. En type skjult makt ligger i det å bestemme hva som skal snakkes om å ikke. Dette kan kalles definisjonsmakt (Engelstad, 2005).

Börjesson & Rehn (2009) deler makt opp i tre dimensjoner; *maktens teknikker*, *maktens subjekter* og *maktens opplevelser*. De begrunner dette med at maktens kompleksitet krever en oppdeling for å kunne skille de ulike aspektene ved makt og på denne måten blir det lettere å snakke om den. *Maktens teknikker* sier noe om hvordan makten manifesterer seg i våre omgivelser. I hverdagen er vi del av mange systemer, små som store. De som styrer systemene, har en viss makt over de som er i systemet. For eksempel er jeg som initiativtager til Samskapelseslaboratoriet i en viss maktposisjon til de andre deltagerne. Innad i systemene virker også maktens teknikker på mikronivå. *Maktens subjekt* handler om ulike maktposisjoner i våre sosiale liv. «Det är nästen som om makten skapar en serie roller, maktkostymer som vi antingen får oss tilldelade eller klär oss i» (Börjesson & Rehn, 2009, s. 18-19). *Maktens opplevelser* dreier seg om de ulike måtene makten gjør seg synlig for oss. Börjesson & Rehn (2009, s. 26) skiller på opplevelsen av å utøve makt og opplevelsen av å bli utsatt for makt.

Makt er altså sentralt i alt vi gjør og foretar oss i relasjon med andre. Å ikke belyse dette tema i et prosjekt om samarbeid, ville vært å se bort fra et sentralt moment. I denne sammenhengen er det ikke et mål å forstå alt som har med makt og gjøre, men å bringe til overflaten hvilke maktforhold som kan ligge synlig og usynlig i et samarbeid. Maktteorien brukes til planleggingsfasen av Samskapingslaboratoriet samt å diskutere ulike ting som oppstod i Samskapingslaboratoriet.

4.4 Lek i den kreative prosessen

I boka *Play, Playfulness, Creativity and Innovation* (2013) definerer Bateson & Martin lek gjennom fem punkter. For det første må adferden være spontan og føles givende for den som leker. Leken må komme fra en indre motivasjon og gjennomføringen av leken er et mål i seg selv. Leken skjer innenfor en satt kontekst, og den lekende må være frisk. Adferden fremstår som ufullstendig eller overdrevent i forhold til ikke-lek-adferd hos voksne. Det siste punktet

sier at leken er fremført gjentakende. Bateson & Martin (2013) trekker frem at leken oppstår også hos voksne, selv om det vanligvis blir sett på som en adferd hos barn.

I noen former for lek, kan man oppleve en tilstand som kalles «flow». «Flow» kan beskrives som en tilstand hvor en person blir oppslukt i oppgaven de utfører og mister følelsen av tid og sted (Csikszentmihalyi, 1996 i Bateson & Martin, 2013, s. 61). Denne tilstanden er vanligst å oppleve i krevende oppgaver som befinner seg akkurat innenfor hva du selv klarer å gjennomføre. «Flow» kan oppleves som ubehagelig fordi det er en krevende tilstand å være i, men er samtidig svært givende.

Susan Marshall er professor i *20th Century Fashion* på *Fashion Institute of Technology* i New York og hun underviser også på *AFOL Moda* i Milano. Hun er kostymedesigner og gjør sin doktorgrad på *Goldsmiths University of London* hvor hun blant annet undersøker leks betydning i aktørers kreative tilnærming til kostymer. I sitt bidrag til kostymekonferansen *Critical Costume 2020*, beskriver Susan Marshall forholdet mellom kostyme og lek. Hun presenterer funn fra sin PhD *Insubordinate Costume*, hvor hun har utviklet flatpakkede modulære objekter som kan kobles sammen til tredimensjonale former. Disse kan minne om barns konstruksjonsleker. Marshall har invitert ulike aktører til å konstruere og leke med kostymene. Lek har hatt en sentral plass i hennes kostymer, både i form av kostymenes iboende lekenhet og hvordan kroppen interagerer og leker med kostymene (*Critical Costume 2020*, 2020).

I boka *Creativity. A short and cheerful guide* (2020) peker komiker og skuespiller John Cleese på noen sider ved lek. Cleese sier at barn i lek er totalt spontane, og at de ikke er redde for å feile. Barna overholder heller ikke regler. Han peker på at det ville vært synd å fortelle dem at de feilet. Ved at leken ikke har en hensikt, kan barna være frie fra engstelser. Cleese hevder at de fleste voksne har vanskeligheter med å være lekne. Han peker på at dette kan ha sammenheng med alt ansvaret man har som voksen. Likevel finnes det voksne som leker, og dette er ifølge Cleese de kreative voksne.

Leken og lekenheten er en av prinsippene i samskaping. Det å tillate seg å leke og slippe seg fri er sentralt. Teori om lek har jeg brukt inn i planleggingen av Samskapingslaboratoriet. Jeg har også brukt spesielt Susann Marshalls tanker omkring lek som inspirasjon til mine kostymer.

Jeg har nå presentert teorien masterprosjektet er tuftet på. De ulike perspektivene danner sammen et grunnlag for å analysere og drøfte funnene fra de praktiske undersøkelsene. Før vi tar fatt på undersøkelsene, er det behov for å forankre teorien jeg nå har presentert i en vitenskapsteoretisk kontekst.

5 Vitenskapsteoretisk forankring og forskningsmetode

I dette kapitlet presenterer jeg masterprosjektets metodiske forankring. Jeg starter med å presentere masterprosjektets vitenskapsteoretiske rammeverk før jeg beskriver konkret hvordan jeg har brukt de ulike metodene i undersøkelsene mine. Jeg avslutter hvert av delkapitlene med å redegjøre for metodene og perspektivenes plass i masterprosjektet.

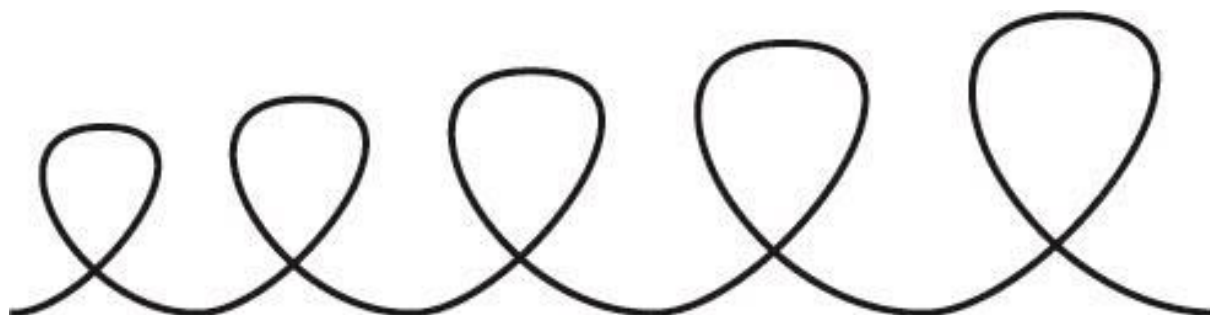
5.1 Vitenskapsteoretisk ståsted

Mitt vitenskapsteoretiske ståsted er en kombinasjon av hermeneutiske og sosiokulturelle perspektiver og tanker. Det blir derfor en sosiokulturell hermeneutisk vitenskapsteoretisk forankring som forklares i kapitlene under. Et vitenskapsteoretisk ståsted forteller hvordan man ser på verden.

5.1.1 Hermeneutisk kunnskapssyn

Hva som kan klassifiseres som «sann kunnskap» er en evig debatt mener Dalland (2020). Tillater vi oss en grov inndeling, sitter vi igjen med to kunnskapssyn; positivisme og hermeneutikk. Mens positivismen stammer fra naturvitenskapen og studerer den fysiske naturen, fokuserer hermeneutikken på å studere mennesket og menneskets skapte fenomener med opphav i humaniora. Dalland presiserer at mens naturvitenskapen hjelper oss å *forklare* fenomener for eksempel å forklare hvordan ryggmuskulaturen til en danser fungerer, hjelper humaniora oss å *forstå* for eksempel hvordan samarbeid på et teater fungerer. Hermeneutikken beskrives gjerne som den forstående og kritiske humanvitenskapen.

I følge Alvesson & Sköldbberg (2017) stammer hermeneutikken fra teksttolkning i renessansen hvor blant annet bibelanalyse stod sentralt. Denne teksttolkningen har over tid utviklet seg til å innbefatte blant annet tekst i en utvidet betydning og menneskelige handlinger. Videre understreker Alvesson & Sköldbberg at det som er felles for de ulike retningene som utviklet seg var at meningen i en del av noe ikke kan forstås uten at den settes opp mot helheten. Dersom man snur det på hodet, består helheten av deler og helheten kan heller ikke forstås uten delene. Dette visualiseres gjerne med en sirkel. Bruken av sirkel i fremstillingen fører med seg en motsigelse i det at systemet eller hendelsen blir isolert fra øvrige system og hendelser. Derfor brukes den hermeneutiske spiral som sier at hver ny situasjon møter vi med vår egen forforståelse, som igjen gir en ny forståelse og slik fortsetter det og vi sitter igjen med ny kunnskap for hver runde i spiralen (se figur 4).



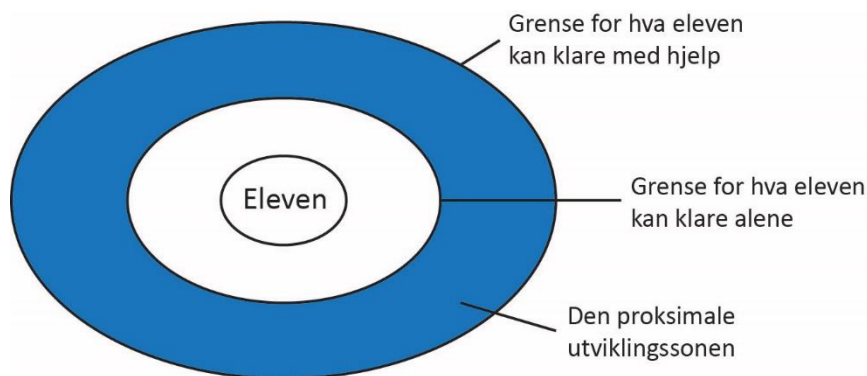
Figur 4: Den hermeneutiske spiral. Egen figur.

Ettersom jeg ønsker å forstå på hvilken måte vi kan samarbeide gjennom samskapning, er hermeneutikken en god inngangsport fordi det handler om å forstå. I dette masterprosjektet har jeg brukt den hermeneutiske spiralen for å visualisere hva som skjer i møte med en ny situasjon. Dette kan bidra til å visualisere hva som skjedde i Samskapeslaboratoriet når vi jobbet sammen og hver og en av oss møtte en situasjon med egen forforståelse. I møte med den nye situasjonen får vi ny kunnskap og erfaring og slik gjentar det seg. Disse nye erfaringene og kunnskapene er ikke uten påvirkning fra de andre i gruppa og deres forforståelse og bakgrunn. Derfor vil jeg koble hermeneutisk forståelse og fortolkning med sosiokulturelle verdier som sier noe om hvordan sosiale og kulturelle verdier påvirker oss.

5.1.2 Sosiokulturelle verdier

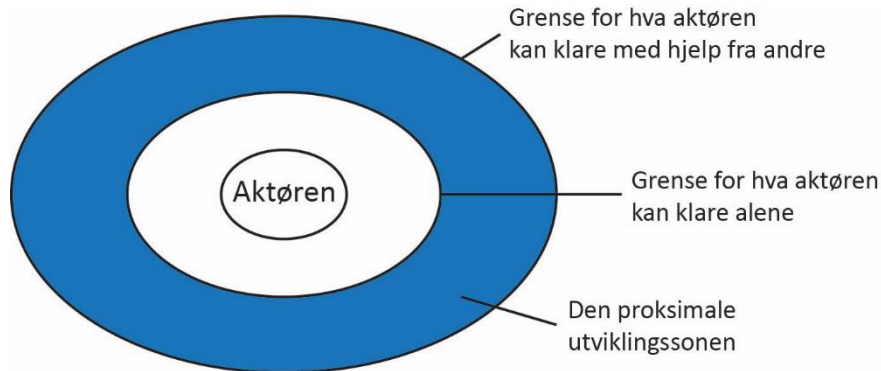
Den sosiokulturelle tradisjonen ser det enkelte mennesket som en del av helheten som kan kobles til hermeneutikken beskrevet i forrige delkapittel. Forskning på det sosiokulturelle har som mål å beskrive og analysere situasjoner og hendelser med det i mente at vi alle blir påvirket av kulturelle og historiske faktorer i alt vi gjør (Tiller, 2004, s. 146). I tillegg er vi også med på å påvirke miljøene rundt oss med det vi gjør. Erfaringer vi har gjort oss i samspill med andre mennesker og artefakter, er med på å bestemme hvordan vi velger å handle og tolke verden rundt oss. Tiller peker videre på at disse artefaktene er menneskeskapte objekter som vi kan bruke som verktøy for problemløsning. Artefaktene bidrar til å mediere våre handlinger.

Lev Vygotsky er en sentral teoretiker innen sosiokulturell læringsteori, med andre ord det aspektet ved det sosiokulturelle som knytter seg til læring og utvikling skriver Imsen (2014). Den proksimale utviklingssonen er et annet sentralt begrep hos Vygotsky. Det finnes en grense for hva en elev klarer på egen hånd, og hva en elev klarer ved hjelp av en voksen. Eleven klarer ting sammen med en voksen før de klarer det alene. Differansen mellom disse to nivåene kalles den proksimale utviklingssonen (se figur 5).



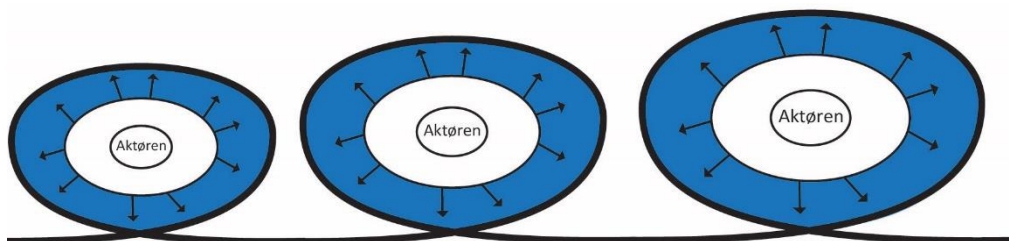
Figur 5: Den proksimale utviklingssonen. Egen figur basert på Imsen, 2014, s. 192.

I dette masterprosjektet brukes det sosiokulturelle som modell for hvordan vi kan jobbe sammen. Selv om Vygotskys proksimale utviklingszone er knyttet til barns utvikling, finner jeg overførbarhet til hvordan vi fungerer i det voksne liv etter som vi er i stadig utvikling i møte med nye personer og situasjoner. Derfor velger jeg å plassere aktøren i midten av den proksimale utviklingssonen (se figur 6).



Figur 6: Aktørens proksimale utviklingszone. Egen figur basert på Imsen, (2014, s. 192)

Sammen med den hermeneutiske spiral gir det en visualisering på hvordan vi møter en ny situasjon som i Samskapelseslaboratoriet med vår egen forforståelse. Her er også hver runde i spiralen møte med en ny situasjon. Dette velger jeg å kalle den *proksimale utviklingsspiralen* (se figur 7).



Figur 7: Den proksimale utviklingsspiralen. Egen figur.

Nå som jeg har presentert hvilket kunnskapssyn og vitenskapsteoretisk forankring masterprosjektet har, blir det neste steget å gå nærmere inn på hvilken forskningsmetode som kan passe til en slik forankring. I aksjonsforskning ønsker man å gå inn for å endre noe, som i dette tilfellet teste ut en ny måte å samarbeide på. Den åpne tilnærmingen samt tilstedeværelsen til forskeren i prosjektet gjør at aksjonsforskningen harmonerer med masterprosjektet.

5.2 Aksjonsforskning som forskningsmetode

Hovedskillet innen forskningsmetode er mellom kvantitative og kvalitative metoder. Begge metoder bidrar til økt forståelse for verden vi lever i og hvordan vi samhandler og handler, sammen med andre eller alene. Aksjonsforskning er en del av den kvalitative metoden. Mens den kvantitative metoden i hovedsak har data som kan måles og telles, er det i den kvalitative metoden mer sentralt å fange opp meninger og opplevelser som ikke kan telles eller måles. Setter man det på spissen, kan man kalle kvantitative forskere for *tellere* og kvalitative forskere for *tolkere*. (Dalland, 2020).

Dalland (2020) peker på ni punkter som beskriver de kvalitative forskningsmetodene: *følsomhet, dybde, det særegne, fleksibilitet, nærhet til feltet, helhet, forståelse, deltager og jeg-du-forhold*. Dette er kategorier som harmonerer med masterprosjektets vitenskapsteoretiske forankring, samt valget av aksjonsforskning som forskningsmetode. Disse punktene kommer jeg tilbake til under beskrivelsen av mine undersøkelser i kapittel 6. I motsetning til de fleste andre forskningsmetoder, krever aksjonsforskning en tydelig tilstedeværende forsker som byr på seg selv. Det at aksjonsforskningens natur gjør at man ser etter alternative løsninger på eksisterende praksis, impliserer at det rettes en viss kritikk mot feltet og dette kan provosere andre aktører (Tiller, 2004, s. 19).

Aksjonsforskning legger seg nært praksis. Noe skal skje i form av en handling, eller aksjon som det kalles innen aksjonsforskningen. Dette skal gi deltagerne nye erfaringer som de tar lærdom av. Som aksjonsforsker stiller man seg hele tiden mange spørsmål i jakten på forbedret praksis og man er en deltagende observatør i egen forskning. Forskeren skal bidra til å flytte kunnskapsfronten til det beste for alle involverte (Tiller, 2004). I aksjonsforskning forsker man med andre og ikke bare på andre. Sentralt i aksjonsforskningen er vekselvirkningen mellom aksjoner og refleksjon (Fletcher & Thram, 2019, s.23).

Masterprosjektet har en *eksplorativ*, eller med andre ord utforskende tilnærming, ettersom jeg ikke vet hva som venter meg i undersøkelsene og vil være åpen for hva som dukker opp. Valget av aksjonsforskning som forskningsmetode hvor jeg ønsker å endre praksis, gjør det naturlig med en eksplorativ tilnærming. Metoden åpner opp for å gå dypt inn i et avgrenset område

samtidig som den må være følsom for uventede forhold (Jacobsen, 2005, s. 62). *Thick descriptions* er et begrep fra aksjonsforskningen som fordrer at beskrivelsene er fylldige, beskriver sosiale forhold, følelser og gjør det lett å leve seg inn i (Tiller, 2004).

Ifølge Fletcher & Tham (2019) oppstod aksjonsforskningen først innen helse og utdanning, og er vel etablert på dette feltet. Boken *Aksjonsforskning i Norge* (Gjølterud et al., 2017) belyser at mange aksjonsforskere i Norge opplever at kombinasjonen mellom utviklingsarbeid og forskning, som er kjernen i aksjonsforskningen, gjør at det stilles mange spørsmål til denne praksisen.

Aksjonsforskningen kritiseres for å ikke være verdifri og nøytral. Denne kritikken har vokst frem fra det synet at aksjonsforskeren mister objektivitet og mulighet til distansering når man både forsker på og gjennomfører aksjonen (Dalland, 2020, s. 51-52). Dette er faktorer jeg tar med meg inn i arbeidet som jeg må være bevisst på.

Som jeg har presentert i dette kapittelet, inneholder aksjonsforskninger premisser og perspektiver som kan relateres til masterprosjektets vitenskapsteoretiske forankring, samt problemstillingen som vil undersøke en alternativ måte å samarbeide på. Min praktiske tilnærming med Skaperlaboratoriet og forundersøkelsene harmonerer også med denne måten å jobbe på, hvor handlinger og aksjoner står sentralt. Nå som masterprosjektets rammer er lagt, er det behov for å introdusere de konkrete metodene jeg har benyttet meg av i undersøkelsene.

5.3 Konkrete metoder

Ifølge Tjora (2010) er forskjellen mellom intervju og observasjon at intervjuet studerer hva folk sier og observasjonen studerer hva folk gjør, og det er dette som er mine to hovedmetoder. I tillegg til de to metodene jeg tar for meg her, hadde aktørene i Samskapingslaboratoriet loggbøker. Dette delkapitlet tar for seg det overordnede knyttet til de konkrete metodene jeg har benyttet meg av i masterprosjektet. I kapittel 6 beskriver jeg mer konkret de ulike metodene i detalj knyttet til de konkrete undersøkelsene.

5.3.1 Det kvalitative forskningsintervjuet

Det finnes ulike benevnelser på de man skal intervjuer. Informant og intervjuobjekt er blant de mest vanlige og har en noe hierarkisk undertone. Ved å støtte meg på Kvale og Brinkmann (2015) sin bruk av *intervjuperson*, unngår jeg å skape avstand mellom meg og den jeg intervjuer ettersom ordet er nøytralt ladet. Dette kan bidra til å fremme intervjupersonens aktive deltagelse i intervjuet.

I det kvalitative forskningsintervjuet er målet å se verden gjennom den vi intervjuer sine øyne. Man velger intervjupersoner som har kunnskaper og erfaringer om det jeg ønsker å forske på. Intervjuet i seg selv kan sees på som en datainnsamling, mens det er i analysen av datamaterialet forskningen kommer til syne (Næss og Pettersen, 2015). Kvale og Brinkmann (2015) mener at i det kvalitative forskningsintervjuet produserer den som intervjuer og intervjupersonen kunnskapen sammen. Dette synet på kunnskap kan relateres til masterprosjektets sosiokulturelle verdier. Gjennomføringen av et kvalitativt forskningsintervju kan være utfordrende ettersom det krever en del kunnskaper og evner fra oss som forskere. Selv om det ligner på en vanlig samtale, er det enkelte kunnskaper vi må tilegne oss for at samtalen skal kunne bli et forskningsintervju (Kvale & Brinkmann, 2015, s. 20).

5.3.2 Observasjon

Når to mennesker møtes er det helt naturlig at man observerer hverandre. Det er så innebygd i oss at man ikke nødvendigvis tenker over at man observerer kroppsspråk, hvordan personen prater, hvordan personen ser ut og hvilket inntrykk man får av personen ved første øyekast. Kombinasjonen av observasjon og intervju gir mulighet til å grave dypere i en tolkning av noe personen har gjort. Observasjonen kan supplere intervjuene med annen kvalitativ informasjon og intervjuet kan gi en mer nyansert bilde av det man har observert. Kombinasjonen av disse to metodene kalles gjerne metodetriangulering (Dalland, 2020).

Når vi går fra å observere i dagliglivet til å observere i forskningsøyemed, må vi finstille sansene våre. Ved bruk av denne metoden er et mål å utvikle evnen til å optimalisere den systematiske innsamlingen av data. Når vi observerer, må vi ta vare på inntrykkene og sette

disse sammen for senere å analysere og tolke for å gi mening til observasjonene. De vanligste måtene å ta vare på disse er gjennom å notere eller å filme. (Dalland, 2020).

I dette kapitlet har jeg presentert de vitenskapsteoretiske og forskningsmetodiske rammene jeg legger til grunn for mine undersøkelser. Jeg skal nå sette undersøkelsene mine inn i disse rammene og beskrive hvordan jeg gjennomførte de.

6 Beskrivelser av mine undersøkelser

Dette kapitlet inneholder beskrivelser av mine undersøkelser. Kapitlet tar for seg bakgrunnen for valg av metoden, og begrunnelser på valgene tatt i prosessen. I 6.1 og 6.2 presenterer jeg de to forundersøkelsene som har et mindre omfang. I 6.3 kommer beskrivelsen av hovedundersøkelsen Samskapelseslaboratoriet som har et større omfang.

6.1 Forundersøkelse - intervju med kostymedesignere

Etttersom jeg er relativ fersk kostymedesigner, kjente jeg tidlig i prosessen på et behov for mer innsikt i hvordan andre kostymedesignere ser på samarbeid. Selv om jeg har noen års erfaring som kostymedesigner, er det ikke nok til å danne meg et totalt bilde over samarbeid i diverse sceniske prosjekter. Her var det viktig å få høre andre stemmer gjennom å undersøke det eksisterende praksisfeltet som er en viktig del av aksjonsforskningen. Jeg ønsket derfor å intervju kostymedesignere om deres tanker og erfaringer knyttet til samarbeid. Gjennom samtaler med veileder Christina Lindgren valgte jeg ut tre personer som til sammen utgjorde en bredde innen kostymedesign.

Etttersom jeg hadde lite erfaring med å intervju andre, ville jeg gjøre et prøveintervju. Jeg valgte å intervju en person med tilknytning til fagfeltet for å få en mest mulig realistisk situasjon. Jeg fikk gjennom dette arbeidet verdifulle tilbakemeldinger fra personen. Disse brukte jeg til å justere intervjuguiden og til å forberede de kommende intervjuene.

6.1.1 Introduksjon av intervjupersonene

Signe Becker er en freelance kunstner og scenograf som også gjør kostymer. Hun har en bachelor i scenografi fra Akademi for scenekunst og master fra KHiO. Hun jobber hovedsakelig i det frie feltet. Hun har om lag 15 års erfaring i feltet. Becker er fast scenograf for *Verk Produksjoner* som har vunnet to Heddapriser. For tiden gjør Becker sin PhD ved KHiO med prosjektet «Made Life – Staged objects and staged self». Hun har også mottatt flere arbeids- og kunstnerstipender.



Figur 8: Signe Becker.
Illustrasjonsfoto: Espen Klouman
Høiner



Figur 9: Anette Werenskiold.
Illustrasjonsfoto: Terje Baakind.

Anette Werenskiold er kostymedesigner med hovedfag fra KHiO. Hun har om lag 20 års erfaring i bransjen og har jobbet for det meste i institusjonsteatrene og i musikkteater. I 2016 fikk hun arbeidsstipend fra Norges Kunstnerråd. Hun ble nominert til Heddaprisen i 2020 i kategorien beste kostymedesign/scenografi for *Forelska i Shakespeare* (Nationalteatret, 2019/2020).

Fredrik Floen er kostymedesigner med utdanning innen drama og teaterkommunikasjon, og mote og produksjon fra OsloMet, samt master i klær og kostyme fra KHiO. Floen har jobbet med mange ulike formater i det sceniske feltet de siste ti årene, hovedsakelig i det frie feltet i inn- og utland. Han har de siste årene jobbet tett med koreograf Ingri Fiksdal.



Figur 10: Fredrik Floen.
Illustrasjonsfoto: Daniel Wikum

Disse ble rekruttert fra eget profesjonsnettverk samt Lindgrens. Jeg skapte bredde ved å variere alder, erfaring og i hvilken del av det sceniske feltet hver enkelt hadde sin hovedtyngde. Anette Werenskiold og Signe Becker ble rekruttert gjennom Christina Lindgrens nettverk. Fredrik Floen ble rekruttert gjennom mitt eget nettverk ettersom vi har hatt noe kontakt på det profesjonelle plan tidligere.

Den opprinnelige planen var at disse intervjuene skulle få en stor plass i masterprosjektet for å få en bred og nyansert innsikt i den profesjonelle livsverden til de tre intervjupersonene. Etter å ha bearbeidet intervjuene og gjennomført de andre undersøkelsene, valgte jeg å skalere ned kostymedesignerintervjuenes plass i masterprosjektet. Stemmen til kostymedesignerne er viktig, men det viktigste var å peke på hvilke faktorer jeg hadde tatt med meg fra intervjuene inn i planleggingen av Samskapeslaboratoriet. Ettersom masterprosjektet har hatt en eksplorativ tilnærming, har også problemstillingen blitt endret underveis som også førte til at mye av samtalen ikke ble relevant sett opp mot problemstillingen. Bearbeidingen av materiale har vært omfattende, men likevel var det på ingen måte bortkastet. Gjennom en møysommelig videre destillering av intervjuene kom det frem noen gyldne dråper. Disse intervjuene har også gitt livsvisdom som kostymedesigner og et viktig innblikk som jeg kan dra nytte av i senere tilfeller.

Med tanke på den pågående pandemien var det viktig at intervjuene hadde et stort omfang. Ettersom jeg lenge ikke visste om Samskapeslaboratoriet, var mulig å gjennomføre og kanskje måtte la masterprosjektet få en mer teoretisk vinkling. Da ville intervjuene med kostymedesignerne fått mye større plass så det ble i så måte også en sikring mot ulike scenarioer.

6.1.2 Gjennomføring av intervjuene

De tre intervjuene ble holdt på tre ulike arenaer. Becker intervjuet jeg på en kaffebar, Werenskiold hjemme hos seg selv og Floen intervjuet jeg digitalt. Disse tre arenaene skapte ulike utgangspunkt for samtalen. Det var derfor avgjørende å bruke intervjuguiden slik at jeg sikret meg å komme gjennom alle punktene, og å forsøke etter beste evne å la alle intervjupersonen få den samme opplevelsen.

Intervjuet var et semi-strukturert kvalitativt forskningsintervju med fokus på samarbeid i sceniske produksjoner. Intervjuet hadde hele veien åpne spørsmål og tema som skulle favne om det informantene hadde på hjertet. Intervjuene ble gjort av meg og det semi-strukturerte intervjuets natur tillot at jeg hele veien kunne stille oppfølgingsspørsmål. Intervjuene ble tatt opp på diktafon og transkribert av meg. Jeg var selv aktiv i samtalen, kommenterte noen av svarene, oppsummerte gjerne hva som var sagt og stilte oppklaringsspørsmål der jeg var usikker på hva som var sagt. Jeg var opptatt av å forsøke å ikke avbryte intervjupersonene og alle intervjuene endte opp med å vare over en time. Intervjupersonene delte villig av sine kunnskaper og erfaringer og jeg opplevde at alle var engasjerte og nysgjerrige i samtalen. Se vedlegg 3 for intervjuguide. I 7.1 presenterer jeg punktene fra intervjuet jeg tok med meg videre inn i planleggingen av Samskapelseslaboratoriet og reflekterer kort rundt disse.

6.2 Forundersøkelse – gruppeintervju med HertZling

Sommeren 2020 fikk jeg forespørsel om å være kostymedesigner og scenograf for forestillingen *HertZling* som skulle settes opp på Bærum Kulturhus i november det samme året. Jeg takket ja og spurte allerede på dette tidspunktet om det var mulig å forske på prosessen vår til mitt masterprosjekt. Etersom jeg hadde fått en stemme fra andre kostymedesignere, følte jeg det var en dimensjon som manglet. Denne dimensjonen var å se nærmere på en faktisk scenisk produksjon som jeg selv var blitt invitert inn i. På denne måten kunne jeg se litt nærmere på min egen rolle i sceniske produksjoner og samtidig stille en del av de samme spørsmålene som til kostymedesignerne.

I 2019 gjorde Sudesh Adhana og Audun Kleive en om lag 20 minutters arbeidsvisning under veiledning av Tanja Caldecourt som kreativ produsent. Arbeidet gav mersmak og de bestemte seg for å forlenge forestillingen samt invitere inn kostymedesigner og lysdesigner.

Bærum kulturhus (u.å) beskriver forestillingen slik:

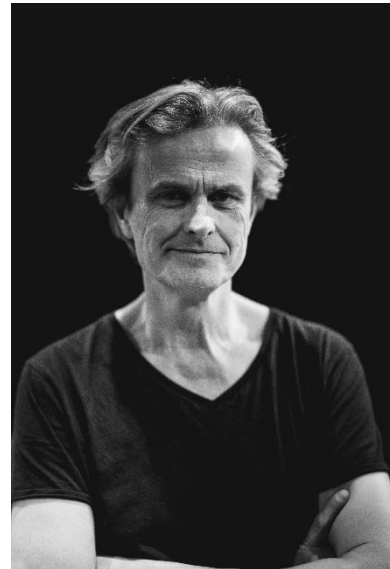
Forestillingen er en intim duett. Et levende og direkte samspill mellom danser og musiker, og en formidling av samhørigheten mellom kropp og lyd, masse og bølger. I et sofistikert lys- og lydlandskap trer ørsmå nyanser fram for publikum.

Vi inviteres til å gi slipp på analyser og tankestøy, og være åpne for resonansen. Vi befinner oss tilsynelatende utenfor tid og sted, for HertZling er en reise gjennom riket som ligger før tanken blir til ord.

Velkommen til begynnelsen!

6.2.1 Introduksjon av intervjupersonene i gruppeintervjuet

Audun Kleive er improviserende musiker med hovedtyngde på slaginstrumenter. Hans sceniske erfaring er primært fra å spille konserter i inn og utland. Han har siden 80-tallet spilt i utallige band og med en rekke andre musikere. I 2017 mottok han *Buddy-prisen* som er norsk jazz sin høyeste utmerkelse. I dette prosjektet er Kleive komponist og spiller på scenen sammen med Adhana.



*Figur 11: Audun Kleive.
Illustrasjonsfoto: Antero Hein.*



*Figur 12: Tanja Caldecourt.
Illustrasjonsfoto: Antero Hein.*

Tanja Caldecourt har jobbet som produsent i ulike settinger, mest innen konsertproduksjon. Hun har også jobbet med dukketeater. I dag jobber hun i ulike roller i kulturlivet på hjemstedet. I dette prosjektet har Caldecourt vært kreativ produsent som har deltatt med den kunstneriske utviklingen fra starten.

Sudesh Adhana er danser og koreograf. Han koreograferer ut fra kroppens egne erfaringer og er utdannet innen dans både i Norge og i India. Samfunnet rundt oss opptar han mye og han bruker dette aktivt inn i dansen. Han har vært ansatt i Skuespiller- og dansealliansen siden 2018. Adhana har mottatt en rekke internasjonale priser for sitt koreografiske arbeid.



*Figur 13: Sudesh Adhana.
Illustrasjonsfoto: Antero Hein.*

Disse personene ble naturlig nok rekruttert til intervjuet på bakgrunn av deres deltagelse i Hertzling sitt kunstneriske team. Det kunstneriske teamet hadde også flere medlemmer som ikke av praktiske årsaker kunne delta på intervjuet.

Hertzling har fått kjenne på konsekvensene av å bli satt opp under den pågående pandemien og vi har fått utsatt vår premiere flere ganger. Opprinnelig var planen å gå tettere på dette arbeidet med en deltagende observasjon i tillegg til gruppeintervjuet. Dette ble for vanskelig å gjennomføre med alle usikre planer. Som jeg har vært inne på ble Samskapeslaboratoriet mer omfattende enn planlagt, som også talte for å avskrive en deltagende observasjon. Jeg valgte å bruke tiden vi fikk ha prøveperiode på å bevisstgjøre meg på hvordan jeg agerte ovenfor de andre i teamet. Hvordan pratet jeg, hva sa jeg, hvordan reagerte jeg på de andres innspill? Her testet jeg også ut ulike tilnærminger til de andre i teamet basert på hvordan jeg selv tenker en god samarbeidspartner er.

6.2.2 Gjennomføring av gruppeintervjuet

Intervjuet ble gjennomført på slutten av en prøveperiode i november 2020. Vi hadde i flere dager forsøkt å lage plass til å gjennomføre intervjuet, men ettersom det var mye usikkerhet, var det utfordrende å sette av tid til dette. Den siste dagen satte vi oss ned og startet intervjuet. Vi hadde da jobbet sammen flere dager, og jeg følte at vi var veldig trygge på hverandre. Teamet hadde mye på hjertet og intervjuet ble over 1,5 time. Jeg opplevde at samtalen var oppklarende for vårt videre samarbeid. Sporadiske deler av intervjuet ble gjort på engelsk fordi Adhana er indisk. Ettersom vi har jobbet sammen før, er jeg vant med dette. Denne vekslingen mellom

språk kunne vært mer utfordrende om jeg ikke hadde kjent ham fra før. Jeg snakket som regel norsk og han svarte på begge språk. De andre i gruppa begynte også å snakke engelsk innimellom.

Intervjuets form var veldig likt det jeg hadde hatt med kostymedesignerne og spørsmålene var ganske like. Dette for å få sammenligningsgrunnlag i masterprosjektet. Jeg var spent på forhånd på hvor aktive den enkelte ville være i samtalen, ettersom vi er et team med mange sterke stemmer. Dette balanserte seg fint ettersom vi alle var litt slitne etter en intens prøveperiode og vi fant alle vår plass. Intervjuguiden finnes i vedlegg 2. I 7.2 presenterer jeg punktene fra intervjuet jeg tok med meg videre inn i planleggingen av Samskapelseslaboratoriet og reflekterer kort rundt disse.

6.3 Samskapelseslaboratoriet

De to foregående undersøkelsene kulminerte i Samskapelseslaboratoriet. Samskapelseslaboratoriet ble bygget på prinsippene bak samskapingsteater, hvor vi i fellesskap skulle jobbe frem en arbeidsvisning. Det var her samskapingprosessen skulle settes på prøve. Planen var å invitere med meg en musiker, en tekstforfatter, en danser og en koreograf. Etter nærmere overveielser ville en koreograf true den flate strukturen i gruppa. Koreografen ville ha stått hierarkisk over danseren. Valget falt på å ha to dansere som kunne jobbe sammen om koreografien.

Jeg velger i beskrivelsen av Samskapelseslaboratoriet å bruke deltagerens fornavn. Dette viser til den flate strukturen vi hadde. Å bruke etternavn på noen jeg har jobbet så tett med føles for formelt for konteksten vi jobbet i. Dette gjelder også for videre beskrivelser, analyser og drøfting av Samskapinglaboratoriet.

6.3.1 Introduksjon av aktørene



Figur 14: Gruppebilde Samskapingslaboratoriet. Illustrasjonsfoto: Mads Sørensen-Petersen.

Musikeren og komponist Thomas Eriksson jobber hovedsakelig med tradisjonell og kontemporær Nordisk folkemusikk. Thomas har utdanning fra *Högskolan för scen og musik* ved *Universitetet i Gøteborg*. Han har de siste årene jobbet som teatermusikker hos *Västana Teater* i Sverige, og jobber som freelance-musiker i en rekke band som *GKN5* og duoen *Thomas & Guro*. Begge disse bandene har turnert i Norge og Sverige.

Tekstforfatter og dramaturg Ester Gjermundnes har utdanning innen dramafag og pedagogikk fra *OsloMet*. Hun jobber som dramalærer, dukkefører og teaterinstruktør. I 2020 ble hun med i debutantprogrammet til *Unge Viken Teater*, *Ung Tekst* som har som formål å utvikle unge dramatikere. Hun har også jobbet med kostymer for tv og tar noen kostymeoppdrag.

Danseren Sigyn Åsa Sætereng har gått danselinja på *Edvard Munch* med hovedområde innen House. Tross sin unge alder har hun allerede deltatt i mange små og store produksjoner innen scenekunst, musikkvideoer og koreografi. Sigyn har vært en del av talentutviklingsprogrammet *FRIKAR X*, og har medvirket i flere *FRIKAR*-produksjoner. I 2019 gjorde hun en egen forestilling, *Dråpa*.

Danseren Zelda Carmina Lyseng-Storvik har gått danselinja på *Edvard Munch* samt sirkus og teater fra *AFUK Akademiet for Utæmnet Kreativitet* og *KFTS – Københavns Film- & Teaterskole* i Danmark. Hun er en del av talentutviklingsprogrammet *FRIKAR X*. Zelda er også aktiv i *Acting for Climate*. Hun har deltatt i ulike små og store produksjoner som blant annet musikkvideoer.

De tre første deltagerne Thomas, Ester og Sigyn ble rekruttert gjennom mitt eget nettverk. Vi har alle samarbeidet før på ulike måter. Jeg plukket ut disse tre på bakgrunnen av hvordan jeg har oppfattet dem tidligere i en profesjonell sammenheng spesielt med tanke på samhandling med andre. Thomas jobbet jeg sammen med på *Västanå Teater* i Sverige, Ester studerte jeg praktisk-pedagogisk utdanning med på *OsloMet*, og Sigyn har jeg jobbet sammen med på flere sceniske produksjoner med dansekompaniet *FRIKAR*. På tross av at jeg kjenner disse tre, er vi ikke nære venner, og kan sees på som bekjente hovedsakelig i en profesjonell kontekst. Zelda ble rekruttert gjennom en anbefaling fra Sigyn. Fordelen med å rekruttere Zelda var at hun og Sigyn er nærkontakter. Dette var en stor fordel ettersom det var strenge restriksjoner under gjennomføringen av Samskapelseslaboratoriet. De kunne da interagere og danse med hverandre, ikke bare på avstand.

6.3.2 Planlegging og gjennomføring av Samskapelseslaboratoriet

Jeg inviterte Thomas, Zelda, Sigyn og Ester til å være med på en samskapingsprosess. I invitasjonen forklarte jeg kort hva vi skulle gjøre og hva jeg forventet av dem. Da alle hadde bekreftet sin deltagelse holdt jeg et digitalt oppstartsmøte. Dette var for at alle deltagerne skulle få møte hverandre før vi satte i gang. Målet var å ufarliggjøre det første fysiske møtet slik at vi raskere kom i gang. På oppstartsmøtet introduserte alle seg kort, og jeg fortalte litt om prosjektet. Alle deltok på oppstartsmøtet, bortsett fra Ester som ble forhindret. Hun fikk en gjennomgang av det som hadde kommet frem i infomøtet senere.

Jeg valgte å avklare på et tidlig tidspunkt hvordan deltagerne foretrakk at den skriftlige kommunikasjonen skulle være. Vi diskuterte ulike plattformer, hvilke tidspunkter man foretrakk å bli kontaktet og hvordan kommunikasjonen burde være bygget opp.

Ettersom vi skulle gå inn i noe ukjent for oss alle, var det viktig for meg å være så godt forberedt som jeg kunne. Jeg hadde før første samling, jobbet meg gjennom intervjumaterialet fra forundersøkelsene. Disse dro jeg god nytte av inn i planleggingen. I tillegg hadde jeg fordypet meg i samskapingsteater. Jeg valgte å ikke si for mye om prosjektet og samarbeidsformen før vi satte i gang. På denne måten fikk deltagerne opplevelser som ikke var for farget av for mye informasjon. Jeg forsøkte hele veien å være bevisst min dobbeltrolle som forsker og deltaker.

For at vi skulle ha et felles utgangspunkt, valgte jeg å sette et tema for arbeidet vi skulle gjøre sammen. Dette ble introdusert på oppstartsmøtet. Temaet var *dekonstruksjon/konstruksjon* uten noe videre forklaring og det var opp til deltagerne å tolke. På bakgrunn av tema ba jeg deltagerne om å komme med et kunstnerisk bidrag fra sine respektive fagområder som skulle brukes som materiale for videre utforskning. Jeg presiserte at dette ikke trengte å være et helt ferdig bidrag, og at man selv valgte omfanget. Her kom jeg med eksempler på hva et bidrag kunne være. Ved at deltagerne selv fikk velge et bidrag håpet jeg at det skulle være med å skape engasjement og eierskap til prosessen. Da kunne vi sammen kommunisere og jobbe gjennom bidragene.

Samskapeslaboratoriet bestod av fire økter på fire timer hvor vi jobbet med de kunstneriske bidragene som utgangspunkt. Planen ble diskutert med alle deltagerne før vi satte i gang. Jeg spurte spesielt om hvor mye tid de ville ha til pauser og oppvarming, og reviderte planen ut fra dette. Planen under (figur 15) var den vi tok utgangspunkt i, selv om vi ikke alltid holdt tiden.

LAB 1 Materialutvikling	LAB 2 Materialutvikling	LAB 3 Material- sammensetning	LAB 4 Material- sammensetning
(30 min) Oppvarming og rigging	(30 min) Oppvarming og rigging	(30 min) Oppvarming og rigging	(30 min) Oppvarming og rigging
(80 min) KOSTYME- presentasjon Improvisasjon basert på materialet.	(80 min) MUSIKK-presentasjon Improvisasjon basert på materialet.	(80 min) Workshop: Hvordan koble sammen materialet?	(80 min) Forberede arbeidsvisning.
(35 min) Pause	(35 min) Pause	(35 min) Pause	(35 min) Pause
(80 min) KOREOGRAFI- presentasjon Improvisasjon basert på materialet.	(80 min) TEKST-presentasjon Improvisasjon basert på materialet.	(80 min) Workshop: Hvordan koble sammen materialet?	(20 min) Forberede og rigge arbeidsvisning. (30 min) Arbeidsvisning (15 min) Kort evaluering
(15 min) Logg og oppsummering	(15 min) Logg og oppsummering	(15 min) Logg og oppsummering	(30 min) Logg, oppsummering og avslutning.

Figur 15: Gjennomføringsplan for Samskapslaboratoriet. Egen figur.

Jeg ønsket at vi alle skulle interagere med materiale og jobbe sammen praktisk på gulvet. Det finnes mange gode øvelser basert på samskapingsteater, og disse øvelsene ønsket jeg at vi skulle gjennomføre sammen som gruppe. Tanken med det var at det ville binde oss tettere sammen og gi oss mer felles materiale. På grunn av restriksjonene og avstandskravene, kunne ikke dette gjennomføres.

De to første samlingene hadde materialutvikling i fokus. Hver enkelt presenterte sitt kunstneriske bidrag, og fortalte kort hvorfor de hadde valgt å tolke tema som de hadde gjort. Deretter hang vi andre oss på der det passet seg i en improvisasjon. På starten av samling nummer tre hadde alle presentert ferdig sine kunstneriske bidrag og vi kunne begynne å koble

sammen de ulike bidragene. Den fjerde samlingen fortsatte der samling tre slapp, samt at vi hadde en uformell arbeidsvisning. Jeg valgte at vi skulle ha en arbeidsvisning for å skape et konkret mål for arbeidet som ville hjelpe til med fremdriften. Til denne arbeidsvisningen ønsket jeg å invitere publikum og å ha en faglig ettersamtale, men dette var ikke mulig på grunn av restriksjonene. Vi brukte heller tiden på å snakke om opplevelsen vi hadde hatt. Disse fire samlingene ble filmet. Dette var for at jeg, som i tillegg til å være forsker også var deltager, kunne fokusere på å være til stede og ikke bruke tiden på å notere. Opptakene var kun notater for meg, bortsett fra filmingen av arbeidsvisningen som blir en del av min digitale utstilling.

På slutten av hver samling, ba jeg deltagerne om å svare på noen spørsmål om samlingen vi hadde vært gjennom. Disse ble skrevet i en personlig loggbok. Jeg opplevde at flere av disse svarene ble av en slik personlig karakter at jeg velger å ikke gjengi eller legge ved dette materialet. Deltagerne brukte også loggbøkene til å notere ting fra samlingene. Loggbøkene ble heller brukt som forberedelser til intervjuene enn som materiale til drøftingen.

6.3.3 Mitt kunstneriske bidrag og praktisk-estetiske komponent

På lik linje med de andre deltagerne i Samskapingslaboratoriet, skulle også jeg presentere et kunstnerisk bidrag for gruppa. Hovedmålsetningen for arbeidet med kostymene var at de skulle invitere til interaksjon og bevegelse. Kostymene til Samskapingslaboratoriet samt filmingen av arbeidsvisningen er dette masterprosjektets praktisk-estetiske komponent.

Ettersom jeg hadde satt tema til konstruksjon/dekonstruksjon, hadde jeg en tanke om å spille på mønsterkonstruksjonsprinsipper, altså måten vi konstruerer mønster til klær på. Jeg hadde lenge hatt et ønske om å utforske subtraksjonsmetoden som er en blanding av mer klassisk mønsterkonstruksjon og modellering. Denne metoden er basert på plasseringen av negative former i mellomrommene mellom de ulike mønsterdelene, og at disse mellomrommene skaper formen. I mer klassisk mønsterkonstruksjon, konstruerer man hver enkelt mønsterdel ut fra mønsterdelens positive form. I figur 16 under ser man forskjell mellom mer klassisk mønsterkonstruert forstykke og bakstykke til en kjole til venstre, og en kjole laget ut fra subtraksjonsmetoden til høyre. I subtraksjonsmetoden legger man to tekstiler på hverandre, syr sammen tre av sidene, legger mønsterdelene på og klipper ut i det ene stofflaget. Med andre ord klippes det blå feltet på figuren bort.



Figur 16: Forskjell på klassisk mønsterkonstruksjon og subtraksjonsmetoden. Egen figur.

Denne metoden skaper en svært kreativ og åpen måte å jobbe på hvor man kan jobbe raskt uten bruk av avansert matematikk (Rissanen og McQuillian, 2016, s. 63). Plagg laget med subtraksjonsmetoden fremstår som en blanding av konstruerte og draperte klær.



Figur 17: De utvalgte tekstilene. Privat foto

Fordi denne metoden var helt ny for meg gjorde jeg noen første utprøvinger i ½ størrelse for å få erfaring i hvordan dette fungerte. Etter å ha utforsket potensialet i subtraksjonsmetoden, kom jeg fram til at metoden kunne skape organiske plagg ut fra firkantede mønsterdeler og dette fortsatte jeg å utforske. Jeg satte derfor et premiss at alle mønsterdeler skulle være firkantede. Jeg supplerte subtraksjonsmetoden med beslektede *zero waste*-metoder.

Jeg satte meg noen rammer for det videre designet. Det er noe jeg liker å gjøre, som hjelper på fremdriften, samt konsentrerer arbeidet. Det brukes ofte striped tekstiler i arbeid med subtraksjonsmetoden ettersom de får svært virkningsfulle, uthevede draperinger når stripene er der. Derfor la jeg det som et premiss at alle tekstiler skulle være stripete. For at tekstilene skulle harmonere hverandre og ikke være for fargesprakende, satte jeg at alle de striped tekstilene skulle ha innslag av blått i seg. Jeg bruker sjeldent fargen blått, og jeg ville med dette utvide horisonten min ved å undersøke en farge som føltes ukjent for meg.

Metodens karakter i tillegg til mine avgrensninger gjør det til en tekstiløkonomisk metode. Den utnytter som oftest tekstilens bredde, og det eneste avfallet blir utklippingen av de negative formene (halsåpninger, ermehull mm.) I tilfeller der man ikke bruker hele tekstilets bredde, vil restene bli firkantede som kan brukes til andre momenter i tilvirkingen av kostymene. Det er et viktig prinsipp i all klesproduksjon å være seg bevisst sine materialvalg og materialmengde.

Jeg brukte i liten grad tegning og skisser som verktøy i arbeidet, men lot heller erfaringene med ½ størrelse inspirere nye plagg.. Dette var en eksplorativ og interessant måte å jobbe på som gjorde at jeg på kort tid ble godt kjent med teknikken. På samlingene brukte jeg i større grad skisser for å visualisere ideer for de øvrige deltagerne. Mannen bak subtraksjonsmetoden er Julian Roberts. Hans arbeid med metoden har vært inspirerende for arbeidet. I tillegg har Susann Marshalls arbeid med *insubordinated costumes* vært med på å forme kostymene. Som jeg har vært inne på vektlegger hun lek i interaksjonen med kostymene.



Figur 18: Fra kostymeprøve med FRIKAR 2019. Privat foto

I arbeidet med kostymene til *Draumefangaren* for FRIKAR i 2019 utviklet jeg en shorts som jeg kalte *knytesplitt-shortsen*, av den enkle grunn at den hadde splitter i begge sidene og skulle knytes på. Denne hadde i utgangspunktet lite tekstilavfall i tilskjæringen, men i arbeidet med subtraksjonsmetoden var jeg også nysgjerrig på om jeg kunne gjøre den enda mer stofføkonomisk uten at den mistet passformen som jeg hadde fått god tilbakemelding på fra danserne. Jeg videreutviklet derfor shortsene til dette prosjektet.



Figur 19: Overdel fra konstruksjon, via ½ byste utprøving til ferdig overdel. Privat bilde.

Det var viktig å kunne produsere opp et så stort antall plagg at danserne kunne ha litt å velge i for å fremme interaksjonen. Metoden passer også utmerket til dette ettersom hvert enkelt plagg er effektivt å produsere. Jeg lagde tre kjoler, tre overdel, tre shortser og et mer udefinert «flak» til første samling. I tillegg til de plaggene jeg lagde til den første samlingen, produserte jeg to plagg underveis, samt gjorde endringer på de eksisterende plaggene etter å ha bli inspirert fra

de andre deltagerne, og dansernes interaksjon med materiale. Jeg lagde i tillegg to tights og to gensere til danserne som skulle brukes under kostymene. På denne måten var de friere til å skifte underveis mens vi jobbet. Videre fotodokumentasjon av kostymene kommer lenger bak i oppgaven samt på masterutstillingen.

6.3.4 Gjennomføring av intervjuer

Da alle samlingene var overstått ble det gjort individuelle digitale intervjuer med samtlige deltagere. Etersom smittetallene i Oslo var høye da vi skulle gjennomføre de individuelle intervjuene tok vi en felles avgjørelse om at disse intervjuene skulle gjennomføres digitalt. På denne måten fikk alle intervjuene like forutsetninger. Jeg avtalte med den enkelte på bakgrunn av når det passet best for dem.

Jeg stilte deltagerne følgende spørsmål:

INTERVJUGUIDE SAMSKAPELSESLABORATORIET.

- 1) Hva er et godt samarbeid for deg?
 - a. Hvilke roller er viktige i samarbeid?
 - b. Hvilke personlige og faglige egenskaper er viktig?
- 2) Beskriv hvordan det har vært for deg å jobbe på denne måten.
 - a. Hva har vært bra og hva kunne vært annerledes?
 - b. Har du oppdaget noe nytt?
- 3) Har du følt deg sett i prosjektet, og om ja; på hvilken måte?
- 4) Hvilken rolle føler du de ulike kunstneriske bidragene har hatt?
 - a. Ditt eget og hvordan reagerte de andre på det?
 - b. Andres og hvordan reagerte du på det?
 - c. Helhet og dialog mellom de ulike.
 - d. I hvilken grad opplevde du at de ulike bidragene var avgjørende for samhandlingen i gruppa?
- 5) Kan denne måten å jobbe på gjennomføres i andre sceniske prosjekter, i så fall, hvorfor/hvorfor ikke?

En sammenfatning av intervjuet med analyse og tolkninger finnes i kapittel 8.

6.3.2 Gjennomføring av deltagende observasjon

En deltagende observasjon i et slik prosjekt frembringer en stor datamengde. Jeg har derfor måtte plukke ut noen spesifikke hendelser som jeg beskriver nærmere. For at jeg skulle være til stede som deltager selv og ikke bli for opphengt i å notere ned underveis, valgte jeg å filme alle samlingene. På denne måten kunne jeg også være med som en mer integrert del av gruppa. Jeg noterte kun ting som hadde vært spesielt viktig underveis i samlingene. Mellom hver samling satte jeg meg ned med opptaket og observerte hendelsene en gang til. Dette ble gjort i dagene rett etter den enkelte samlingen. På denne måten var det enklere å huske hendelsene jeg nå fikk se for andre gang.

Jeg brukte denne observasjonen til å avgjøre om planen for den neste samlingen var god nok. I tillegg var det en fin måte å innhente tilbakemeldinger underveis fra gruppa. Nå som jeg har presentert hvordan de ulike undersøkelsene mine ble gjennomført, vil jeg peke på noen overgripende emner som gjelder for alle undersøkelsene.

6.4 Analysestrategier

En analyse befinner seg i mellomrommet mellom intervjupersonens fortelling og den fortellingen forskeren ender opp med å presentere (Kvale & Brinkmann, 2015, s. 219). I arbeidet med å analysere et intervju, hjelper en oppdeling av intervjumateriale oss å bedre forstå hva en intervjuperson har sagt (Dalland, 2020, s. 94). I mine undersøkelser oversetter jeg dette til å også gjelde observasjonene jeg har gjort ettersom disse er tett knyttet til intervjuene.

Analysen har vært viktig å gjennomføre med min vitenskapsteoretiske forankring i bakhodet. Å analysere gjennom den sosiokulturelle hermeneutikken vil si at jeg ser hver enkelt situasjon og utsagn som en del av helheten den hører til i. I tillegg finnes sosiale og kulturelle sider av hver enkeltes forforståelse som påvirker hva man sier og hvordan man handler. Jeg benytter meg derfor av et utvalg fortolkningsprinsipper innen hermeneutisk meningsfortolkning, som rommer å inkludere forforståelsen til den enkelte. Teksten bør også ifølge hermeneutisk meningsfortolkning forstås ut fra tekstens egne rammer, tekstens autonomi. Et annet prinsipp er at teksten ikke er uten forutsetninger. Det siste prinsippet jeg vil trekke frem er at enhver fortolkning har rom for fornyelse og kreativitet. Dette betyr at fortolkningen kan strekke seg

utover det som er gitt, gjennom å belyse differensieringer og relasjoner innad i teksten. På denne måten utvides også tekstens mening (Radnitzky, 1970 i Kvale & Brinkmann, 2015, s. 237).

6.5 Transkribering

Ifølge Dalland (2020) er transkribering en komplisert oppgave. Dalland peker på at transkribering er en fortolkningsprosess hvor ulikhetene mellom talespråk og skriftlig språk kommer til syne. Dette kan skape mange utfordringer i fortolkningsprosessen. Underveis i transkriberingen må man ta valg som abstraherer den muntlige samtalen til en skriftlig tekst. Transkripsjonen mister dermed det sosiale samspillet som foregår under samtalen.

Jeg valgte å bruke lydopptaker i intervjuene. På denne måten kunne jeg konsentrere meg om samtalen og stille sentrale oppfølgingsspørsmål i tråd med det semi-strukturerte forskningsintervjuet. Det var innholdet i intervjuet og ikke kroppsspråket som var mest relevant for oppgaven. Jeg noterte i transkripsjonen hvor vi hadde ledd eller det hadde skjedd noe som utmerket seg. Disse bemerkningene kunne bidra til en dypere forklaring av intervjupersonens utsagn. Transkripsjonen ble gjort tett opp mot uttalelsene, og justert slik at det ble mulig for meg å forstå som skriftlig tekst. Jeg markerte også med «(...)» steder hvor det oppstod lyder, sidespor eller lignende som ikke var relevant for intervjuet.

På grunn av transkriberingens store omfang, er disse ikke lagt ved dette dokumentet. Transkriberingene kan oversendes ved forespørsel.

6.6 Undersøkelsenes kvalitet – validitet og reliabilitet

Dalland (2020) skriver at validitet og reliabilitet er to begreper knyttet opp mot en kvalitetsvurdering av en undersøkelse. Mens validiteten handler om å undersøke om det du har sagt skal undersøkes er gyldig, handler reliabiliteten om undersøkelsens troverdighet. Ved å vise hvordan forskningen har blitt gjennomført, gir man andre forskere mulighet til å vurdere valgene som er gjort underveis i undersøkelsen. Validiteten sikres ved å kontrollere alle steg av undersøkelsen for eksempel gjennom å forsikre seg om man har forstått noe rett i en intervjusituasjon.

I dette masterprosjektet har jeg sørget for validitet gjennom å kontrollere alle skritt jeg har tatt i arbeidet fortløpende. Under gjennomføringen av intervjuene for eksempel sørget jeg for å stille oppklarende spørsmål for å sørge for at jeg hadde oppfattet riktig. I tillegg var jeg i transkripsjonsarbeidet bevisst på abstraheringen som oppstår i overføringen fra muntlig til skriftlig språk (Dalland, 2020, s. 245).

Reliabiliteten har jeg sikret ved å være åpen og ærlig om hvilke metoder jeg har brukt, samt beskrive hvordan jeg har foretatt de ulike undersøkelsene. Jeg har også vært åpen om hvilken fagbakgrunn jeg kommer fra og hvilke vitenskapsteoretiske rammer oppgaven er forankret i (Dalland, 2020, s. 246).

6.7 Ethiske betraktninger

Å ta etiske valg handler om så mye mer enn å følge regler. Det innebærer å tenke nøye gjennom hvilke etiske utfordringer vi skaper gjennom våre undersøkelser (Dalland, 2020, s. 167). Alle undersøkelsene i dette masterprosjektet er utført etter godkjenning fra NSD, og alle intervjupersonene har gitt informert, frivillig samtykke. Alle intervjuene ble startet med å informere om intervjuets karakter, hva samtykket innebar og å innhente samtykke for den enkelte. Deltagerne ble informert om at de når som helst, uten å oppgi noen grunn, kunne trekke seg fra studien og få sine data slettet. Intervjuene var lagt opp slik at det ved flere anledninger skulle være åpning for deltagerne å stille spørsmål. Alle endringer gjort i prosjektet er innmeldt og godkjent av NSD (se vedlegg 1).

Jeg valgte å ikke anonymisere noen av intervjupersonene. Dette hadde flere grunner. For det første er ikke det sceniske miljøet i Norge så stort. Dette medfører vanskeligheter i å kunne sikre anonymitet for kildene. For det andre handlet ikke undersøkelsene om svært personlig eller private data. Den tredje grunnen var at jeg hadde en ønske om å kunne fortelle om hvem disse personene var uten å anonymisere og forvrengte informasjon. Dette fordi det ville være vanskeligere å forstå deres forforståelse og hvordan det kunne påvirke hva de sa og gjorde. Den siste grunnen er relatert til Samskapingslaboratoriet og at jeg ønsket å filme arbeidsvisningen, og vise denne i masterprosjektets utstilling. I tillegg ønsket jeg også å dokumentere samlingene med bilder. Ved å ikke anonymisere personene fikk jeg et særlig stort ansvar i å ivareta

enkeltpersonenes integritet og velferd, samt ikke påføre personen unødvendige belastninger (Dalland, 2020, s. 168). Underveis i planleggingen av undersøkelsen gjorde jeg stadig vurderinger om godene undersøkelsen kunne gi veide tyngre enn deltagelsesbelastningen som Dalland (2020) peker på. Når man er til stede kan man ofte få informasjon som går ut over undersøkelsens formål. Det er her viktig å skille mellom hva man har tillatelse til å bruke og hva som er fortalt deg bare fordi du er i samme rom som vedkomne (Dalland, 2020).

Jeg har nå gjort rede for undersøkelsens teoretiske og vitenskapsteoretiske rammer, samt pekt på ulike vurderinger man må ta i forbindelse med undersøkelsene. I neste kapittel legger jeg frem resultatene fra forundersøkelsene jeg gjorde i forkant av Samskapelseslaboratoriet.

7 Resultat av forundersøkelsene

I det følgende vil jeg beskrive forundersøkelsene jeg gjorde i forkant av gjennomføringen og planleggingen av Samskapingslaboratoriet. Forundersøkelsenes hovedmål var å hjelpe meg å danne et nyansert bilde av hva samarbeid er fra to ulike perspektiver i det sceniske feltet.

7.1 Analyse og fortolkning av kostymedesignerintervju

Jeg hadde en lang og innholdsrik prat med alle de tre kostymedesignerne. De delte villig av sine erfaringer knyttet til samarbeid, og jeg opplevde fruktbare samtaler med alle tre. I det følgende presenterer jeg de temaene som ble mest relevant for masterprosjektet. Disse temaene ble brukt som inspirasjon i planleggingen av Samskapingslaboratoriet.

7.1.1 Utdrag fra intervjuene

For Becker blir samarbeid lettere dersom man har den samme kunstforståelsen og preferanser fordi kommunikasjonen blir enklere. Hun beskrev at i tilfeller der man har for ulike preferanser er det lett at det føles som man skal løse en oppgave fremfor å skape noe sammen. Selv om hun foretrekker like preferanser, setter hun også pris på variasjonen ulike samarbeid kan gi. Werenskiold trekker frem at det er viktig at man er lydhør for hverandre. Hun pekte også på viktigheten av å legge til rette for en atmosfære som tillater å komme med alle ideer.

Werenskiold peker på at hun synes det er spennende å mene noe om de andres fagområder, spesielt tidlig i prosessen

Becker snakket om det å tørre å ta plass i samarbeid, og at hun var fornøyd med å stort sett ha møtt folk som har gitt henne plass. Becker fortalte at hun gjerne tar med mye «støsj» til prøvene og styrer mye av showet. Hun trakk også frem at det er viktig å gi andre plass og at alles roller er like viktig. Becker poengterte at en fordel i samarbeid er å ikke være for konsentrert på sluttresultatet. Hun foretrekker åpne prosesser hvor mye kan skje frem til premiere. Det å improvisere lenger inn i prosessen enn hun gjør per i dag, er noe Werenskiold ønsker å teste. Hun forklarte at dette må gjøres på en gjennomtenkt måte med tanke på samarbeidet med kostymeavdelingen. Werenskiold skisserte at man kan la kostymeavdelingen starte med noen av kostymene, men la andre vente til de er mer utprøvde på scenen.

For Floen er fullstendig tillitt veldig sentralt i et godt samarbeid. Han utdypet at dette gjelder både at man har tillitt til at ting blir gjort og at hver enkelt gjør sitt beste gjennom å jobbe og investere like mye i samarbeidet. Det er vesentlig at alle tar arbeidet seriøst. Dersom dette er på plass tenker han at det hadde vært mulig for hver enkelt aktør å trekke seg tilbake, gjennomføre sin del av arbeidet for å så møtes igjen rett før premiere uten press og mas fra de andre. Floen beskrev dette videre med at man må ha rom og tid til å utvikle en idé og at uten dette vil man ikke ha tilstrekkelig tid til at det kan utvikle seg. Floen forklarte at han alltid gir det han lager en oppriktighet og det er alltid en mening bak. Når han inviteres inn i nye prosjekter ønsker han å utfordre de rammene som er lagt i prosjektet.

Becker gav uttrykk for sin entusiasme knyttet til å samarbeide. Hun fortalte at det morsomste med teater er at det er kollektivt. Becker sa at hun foretrekker det frie feltet med mindre forhold, man er nærmere hverandre og strukturen er løsere. På institusjonsteatrene må man tenke ut på forhånd og designe ut ifra det, sa hun. I det frie feltet som hun har jobba mest i, utforsker man materialet sakte, men sikkert sammen. Becker beskrev at hun synes det var utfordrende i institusjonsteatrene å gi fra seg kostymet til aktørene uten å få tilbakemelding. Hun forklarte at på institusjonsteatrene forventes det at kostymedesigneren har alt klart og kan fortelle aktørene hvordan de skal bruke kostymet. Becker fortalte at hun har opplevd en misnøye noen ganger når hun har spurt aktørene hvordan de føler seg i kostymet. Hun mener at å forhøre seg med

aktørene er en naturlig gest. Werenskiold var også inne på krav til kostymet fra ulike aktører. Hun fortalte at så lenge kravene er rimelige, er det lett å følge dem. Werenskiold løftet frem at hun må veie hvor mye hun forteller om kostymet og ideene sine på kostymeprøvene. Hun pekte på at aktørene kan føle seg overfalt av for mye informasjon.

Under intervjuet trakk Becker frem et samarbeid med et større dansekompani. Under prøvene hadde den ene danseren brukt en badedrakt fra Beckers prøve koffert. Da de faktiske kostymene var klare, observerte Becker at danseren slet med å skilles fra badedrakta. Becker sa at det følte seg feil at hun skulle nekte danseren å bruke badedrakta. For Becker handlet det om medmenneskelighet, at danseren kunne få lov å ha på seg badedrakten som vedkomne følte seg vel i.

Werenskiold påpekte at for henne er mange rammer for et prosjekt bra. Både med tanke på egen prosess og resultatet. Hun forklarte at det kan ta lang tid før man har kommet opp med noe spennende, og at det er viktig å ha litt tålmodighet i denne prosessen. Werenskiold beskrev at det er viktig å tørre å stå i dette ubehaget og uroen. Floen fortalte at han gjerne setter rammer for designet, dersom han ikke blir tildelt noen. Han pekte på at det blir en begrensning, men at det også åpner for å jobbe innenfor rammene. Floen utdypet at for eksempel ved å velge en farge, skaper det en absurditet og en retning. Han forklarte at han er bevisst på å være til stede for å forsvare kostymets posisjon. Dersom kostymedesigneren ikke er til stede, kan kostymer kuttes uten at han er der for å forsvare det, og på denne måten blir umyndiggjort. Werenskiold elsker å kaste ball med kostymeavdelinger. Hennes forkunnskaper i søm har vært en veldig stor fordel i kommunikasjonen med systemene. Werenskiold fortalte om at kapasitetsutfordringer i systemene ofte kan tvinge frem spennende løsninger.

Becker fortalte at noe hun satte pris på med egen utdanning var å lære seg kostymetegning og modellbygging. Hun beskrev viktigheten av å formidle gjennom skisser, noe Werenskiold også var inne på. Floen mener det er mye fokus på tegning i ulike designutdanninger. Han utdypet at fokuset på todimensjonale tegninger av tredimensjonale kostymer virker banalt. Han utfordrer derfor gjerne konseptet kostymetegning. Floen fortalte at hans tegninger gjerne prøver å fange en idé fremfor å tegne kostymet fotorealistisk. Han forklarte at han ønsker at den som skal produsere kostymet først må dekode tegningen. Når Floen jobber med systemer, er det

nettopp denne dialogen han vil skape. Werenskiold forklarte at for henne er det viktig å samle et godt materiale før hun viser det til regissøren slik at det skaper et tydelig nok bilde. Werenskiold peker på at gode tegninger skaper begeistring og med det forventninger til resultatet. Hun beskrev at når hun jobber lenge nok med tegningene, hjelper dette på å inspirere kostymeavdelingen.

Werenskiold fortalte at hun har flere personer hun jobber regelmessig med. Hun forklarte at hun ofte reflekterer over hvordan de samarbeider i forkant av nye prosjekter med de samme personene. Det er ikke alltid hun deler disse refleksjonene med de andre. Hun beskrev at dette kunne skape en defensiv start på et nytt prosjekt. Istedenfor forsøker hun å implementere refleksjonene i sitt bidrag til samarbeidet.

For Floen er det alltid en konflikt i et samarbeid. Han pekte på at det er motstridene krefter som jobber mot hverandre noen ganger og andre ganger får man friere spillerom. Floen fortalte at han synes det er spennende å observere hvordan det han lager møter en annen aktørs felt. Han beskrev at det er interessant å se utforskningen som skjer i slike møter. Floen kan synes det er interessant med gnisninger mellom ulike elementer, og at det er spennende å jobbe når man setter momenter sammen som er motstridende. Werenskiold trakk frem at hun foretrekker at det er litt spenninger i arbeidet. Hun beskrev at det kan være viktig å tørre å si fra når noe butter, og at man kan tørre å starte på nytt eller ta noen steg tilbake. Dersom man fjerner noe er det mulig at det løsner et annet sted i prosessen.

Når Floen ble spurt om han har noen strategier for samarbeid svarte han at han i starten av prosjekter inntar en observerende rolle. Dette gjør han for å komme til bunns i hvem de han skal samarbeide med er og, hvilket handlingsrom han har. Det kan ta tid å skape den tryggheten i seg selv til å kunne dele ulike ideer til gruppen, sa han. Å holde en god tone var også noe han trakk frem som viktig. Han pekte på en forskjell i kommunikasjonen oppover i systemene for eksempel en produsent, regissør eller teatersjef hvor det er viktig å være tydelig og streng, mens de som jobber under deg bør man behandle generøst og at man aldri skal sparke nedover. For Floen er det også viktig å bruke tid på å utfordre regissøren.

Floen reflekterte rundt bruken av ordet medskapende, som ofte florerer på krediteringslister til sceniske produksjoner. Han poengterte at alle har en primærrolle, et utgangspunkt for sin deltagelse i en produksjon. For Floens del er han kostymedesigner, og han mener på at alle oppgaver han utfører i et prosjekt er i relatert til denne primærrollen. Floen synes det er et paradoks når regissører og koreografer har behov for å bli kreditert for konsept ettersom det for han henger sammen. Han forklarte likevel at noen ganger må man bruke medskapende for å få frem et poeng. Floen foreslo at man istedenfor å bruke begrepet medskapende kan omtale de involverte i krediteringslisten som «av og med», fulgt av de ulike aktørenes primærrolle.

I intervjuet spurte jeg Floen om en uttalelse han hadde gitt i Norsk Shakespeare Tidsskrift (2020). Han hadde sagt at man som kostymedesigner ofte blir en premissleverandør tidlig i prosessen, og at spontanitet var utfordrende. Jeg ønsket en videre utdyping. Floen forklarte at i motsetning til dans og skuespill som har mulighet til å improvisere fysisk i rommet, har ikke kostyme den samme spontaniteten. Det tar tid å gjøre endringer på et eksisterende kostyme. Han trakk også frem at dersom kostymedesigneren har med seg kostymer eller andre objekter til første prøve, blir dette det første møtet med prosjektet for de andre aktørene. Dette kan bidra til å forme deres videre arbeid med prosjektet.

7.2 Undersøkelse av eget arbeid i HertZling

I det følgende presenteres funnene knyttet til arbeidet med HertZling. Kapitlet starter med et utdrag fra intervjuet, etterfulgt noen refleksjoner knyttet til arbeidet med HertZling.



Figur 20: Fra prøveperiode med HertzZling. Illustrasjonsfoto: Hege Wesnes

7.2.1 Utdrag fra gruppeintervju med HertzZling

Kleive fortalte at han tidlig i musikkarrieren lengtet etter en type flyt som han har opplevd i arbeidet med HertzZling. Han beskrev en «jomfruelig kreasjonsskurve» i prosjekter hvor man kan la ting flyte, og rammene ikke er for definerte. Caldecourt trakk frem at arbeidsprosessen med HertzZling har fått vokst frem organisk. Hun fortalte at da hun, Adhana og Kleive lagde den første delen av HertzZling i 2019, var produksjonstiden på fem dager. De innså at ettersom de hadde laget en så sterk forestilling på så kort tid, var det mulig å lage en lenger forestilling.

Caldecourt trakk frem respekt som et viktig moment for samarbeid. Hun beskrev at «drittprat» er veldig ødeleggende for samarbeid, fordi det skaper en mistillit i gruppa. Denne mistilliten gjør samarbeidet utydelig og fører med seg usikkerhet. Caldecourt fortalte at gruppestørrelse har noe å si. Hun påpekte at det nesten alltid er behov for en leder dersom man er flere enn tre personer i samarbeid. Det å løfte frem det gode i alle er også en viktig oppgave for en leder, fortalte Caldecourt. Hun beskrev at lederen må være god til å plukke opp de som ikke alltid sier så mye, som kanskje også har viktige ting å komme med, og Adhana var enig. Lederen må også

vite når man må gi litt «slack» og ha evnen til å skjære gjennom når det trengs, samt holde i trådene, og snakke litt høyere noen ganger så ikke alt koker bor, forklarte Caldecourt.

Kleive beskrev en trio han har spilt med i mange år hvor det ble forventet at man delte ideene sine og var gode lyttere. Kleive fortalte at det aldri var noen tvil om at den beste ideen alltid skulle vinne frem. Han beskrev at ettersom alle i trioene var på samme plan, var det ingen som følte seg mindreverdige dersom ideen deres ble forkastet. De balanserte sine bidrag med en ydmykhet og en evne til å forstå når man ikke hadde den beste ideen.

Adhana pekte på at det er vanskelig å jobbe med folk som ikke vet hva de driver med, eller tenker på samme måte som ham i et prosjekt. Han pekte på at å forstå hvilken rolle man har i et prosjekt er viktig. Adhana beskrev hvordan han gjerne har meninger om de faglige bidragene til andre i samarbeid, men han understreket at han ikke skulle ha det siste ordet i områder han ikke er ekspert på. Caldecourt sa at roller er avhengig av hvilken gruppe som samarbeider. Hun pekte på at folk er ulike, mens noen blir veldig stressa av uklarheter, håndterer andre det bedre. Adhana trakk frem at i et samarbeid er ikke ideene han har på slutten av arbeidsdagen bare hans egne. Ideene har oppstått som følge av samtaler og tiden man har brukt sammen. Han forklarte at han liker å jobbe med personer som er ulik han selv. Adhana forteller at dette skaper en dynamikk som blir svært interessant.

Kleive beskrev samarbeid som et tog i fart. Togets fremdrift fører med seg nye situasjoner som må tas stilling til. Han påpekte at det kreves at man må være flytende i egen rolle og forberedt på at ting kan endre seg. Kleive påpekte at en stor utfordring med samarbeid er hensynet til andres følelser. Man er redde for å såre noen og hvilke konsekvenser det kan føre med seg.

Jeg ba intervjupersonene fortelle hvordan de hadde opplevd min rolle i HertZling-samarbeidet. Adhana trakk frem at jeg er løsningsorientert, går tilbake til skissebrettet, har evnen til å lytte og klarer å legge referanser i tekstilene jeg bruker. Han pekte på at som danser forandres kroppen og bevegelsene i møte med kostymet. Adhana sammenlignet sin utforskning som danser med min utforskning i kostymer og tekstiler. Mens han er ute etter kroppslige bevegelser, utforsker jeg bevegelser i tekstiler, forklarte han. Caldecourt og Kleive beskrev at jeg evnet å

hente meg inn igjen etter forandringer i prosjektet og at dette var en styrke. Caldecourt fortalte videre at jeg viste en profesjonalitet og selvtillit som bidro til at folk fikk tillit til meg. Hun trakk frem at hun synes jeg utstrålte en autoritet som er viktig i mange settinger. Hun påpekte viktigheten av at hun, Adhana og Kleive var bevisste på min sårbare situasjon som ny i et prosjekt de hadde jobbet med et år. Caldecourt understrekte at dette var spesielt viktig ettersom vi jobber med et diffust materiale. Kleive påpekte at jeg tydelig hadde vist interesse i å finne ut hva prosjektet handlet om og hvordan jeg kunne utføre min rolle best mulig.

7.2.2 Refleksjoner fra arbeidet med HertZling

Under intervjuet ble det tydelig for meg at arbeidet med HertZling hadde mange momenter fra samskapingsteater. For eksempel har prosessen vært preget av å være organisk, strukturen har vært relativt flat og vi har utforsket de kunstneriske bidragene i fellesskap. I punktene under følger noen konkrete refleksjoner fjor til arbeidet med HertZling.

Å virkelig lytte til andres ideer

I prøveperioden i november 2020, oppstod det en faglig diskusjon mellom meg og en i gruppa. Vi var uenige om et visuelt moment som jeg hadde foreslått til forestillingen. Ettersom jeg hadde på meg «bevisstgjøringsbrillene», ønsket jeg å benytte situasjonen til å tenke over hvordan en slik diskusjon burde være. Jeg la en strategi om å si ifra hvor uenig jeg var, men samtidig be den andre personen forklare bakgrunnen for sine meninger. Diskusjonen viste seg å bli veldig fruktbar og jeg endte opp med å få en større forståelse for hvorfor vedkomne hadde sagt det den hadde sagt. Jeg fikk også forklart dypere om hvorfor jeg tenkte min løsning var god, uten å forkaste den andres løsning. Vi endte opp med en løsning som begge var fornøyd med som hadde elementer av begge våre forslag. De to forslagene hadde smeltet sammen gjennom en felles diskusjon uten å måtte inngå ett for kostbart kompromiss for noen av partene. Jeg tok med meg denne erfaringen og lyttende holdningen inn i flere lignende diskusjoner og jeg opplevde at denne tilnærmingen var god så lenge man klarte å vise respekt for den andres meninger. Det var også viktig å formulere seg klart og tydelig, så det ikke oppstod misforståelser.

«Hva om det ikke hadde vært noe stoff der?»

Det var utfordrende å skape rommet som forestillingen skulle foregå i ut fra et scenografisk perspektiv. Det var lenge vanskelig for meg å forstå nok om prosjektets bakgrunn til å kunne omsette det i scenografi. Vi hadde mange samtaler omkring hvordan det kunne være, og jeg kom med mange forslag, som aldri helt traff blink. Under en av disse rundene hvor jeg hadde hengt tekstiler i taket og vi stod midt på gulvet og nærmest rev oss i håret, sa plutselig Adhana: «Hva om det ikke hadde vært noe stoff der?» Han refererte til stoffstykkene som lå på gulvet i et kryss som hadde vært en del av forestillingen siden før jeg hadde ble involvert i HertZling. Flere av de andre reagerte veldig på dette utsagnet. De stilte spørsmålsteget til hvorfor man skulle kutte ut stoffene ettersom de hadde vært en viktig del av prosessen så lenge. På den andre siden ble jeg veldig inspirert av dette utsagnet, og hadde forstått før han uttrykte det selv, at det ikke var ment bokstavelig. Adhana hadde forsøkt å koble om hjernene våre i et forsøk på å finne en bedre løsning. Dette ble veldig inspirerende og den videre dialogen ble preget av at vi alle så rommet på en ny måte.

8 Samskapingslaboratoriet

Som jeg har presentert tidligere i masterprosjektet, har begge forundersøkelsene inspirert meg. Jeg har tatt med meg betraktninger fra disse undersøkelsene inn i planleggingen av Samskapingslaboratoriet. I det følgende beskriver og analyserer jeg den deltagende observasjonen og intervjuene som ble gjort med den enkelte.

8.1 Deltagende observatør i Samskapingslaboratoriet

I det følgende beskriver jeg mer inngående hva vi gjorde på de fire samlingene samt noen refleksjoner til hendelser i arbeidet.

8.1.1 Samlingene

Den første samlingen startet med en introduksjon av prosjektet. Jeg åpnet for at deltagerne kunne stille spørsmål. Vi satte ganske raskt i gang med den praktiske utforskningen. Jeg forsøkte å ikke gi for mye informasjon og heller komme i gang. Ettersom jeg skulle bidra med kostyme, var dette først ut. Dette for å kunne være et eksempel for de andre. På denne måten håpet jeg at det ikke skulle bli så skummelt. Som en kort introduksjon til kostymene fortalte jeg at jeg hadde utforsket subtraksjonsmetoden og at alle plaggene besto av firkanter. Jeg startet

med å legge alle kostymene utover gulvet (se figur 21). Ved å ikke henge de på et klesstativ ønsket jeg å åpne for alternative møter med kostymene. Jeg ba danserne interagere fritt med alle kostymene en stund først. Deretter gav jeg de små oppgaver knyttet til kostymene. Noen eksempler på dette var at jeg ba de skifte til et kostyme de ikke hadde prøvd enda og at de skulle sakte, men sikkert ha på seg alle klærne som lå på gulvet, lag på lag. Mens dette arbeidet pågikk, satte Thomas i gang å improviserer ut fra dansernes bevegelser. Ester skrev i boka si, mens jeg observerte mulige kombinasjoner og tilnærminger som Zelda og Sigyn hadde til kostymene.



Figur 21: Fra første samling. Møte med kostymene. Privat foto.

Etter en pause var det tid for å presentere det koreografiske bidraget. Sigyn og Zelda fortalte at de hadde tolket det som at de skulle være en konstruksjon eller en dekonstruksjon. De startet med en improvisasjon knyttet til deres ulike dansestiler. Deretter hadde de en koreografi basert på speiling, hvor de speilet hverandres bevegelse (se figur 22). De startet uten kostymer, og fant deretter frem kostymer. Vi andre assosierte, skisset, spilte gitar og noterte.



Figur 22: Fra første møte med koreografien. Privat foto.

Den andre samlingen startet med en grundigere presentasjonsrunde, ettersom jeg hadde oppdaget at vi hadde snakket lite om hvem vi var. Deretter tok Thomas over og presenterte sin tolkning av tema. Han hadde tatt utgangspunkt i en låt som han hadde skrevet og ville undersøke hvordan han kunne dekonstruere låten ved hjelp av effektpedaler (se figur 23) som var ganske nytt for han. Thomas startet med å spille låten. Deretter assosierte vi fritt rundt låten før danserne gikk ut på gulvet igjen og improviserte på bakgrunn av låten.



Figur 23: Første møte med musikken - effektpedaler. Privat foto.

Etter pausen var det Esters tur. Hun hadde skrevet en tekst hvor *Konstruksjon* og *Dekonstruksjon* var to ulike stemmer i et voldelig forhold. Vi startet med å lese teksten stille for oss selv. Deretter prøvde vi ut ulike tilnærminger til teksten. Først så vi hvordan danserne kunne uttale teksten før vi så på mer abstrakte tilnærminger.

På **den tredje samlingen** tok vi først en runde for vi testet ut ulike momenter som vi ikke hadde rukket på de to forrige samlingene. Deretter ba jeg deltagerne tenke på to momenter fra deres eget arbeid med de kunstneriske bidragene. Vi skrev disse på post-it-lapper som vi hang på ei tavle. Det var nå vi skulle starte å sammenkoble de ulike momentene. Vi brukte tid på å snakke om sammenkoblingene, som egentlig falt på plass av seg selv. Resten av økta testet vi ut ulike sammenkoblinger av de kunstneriske bidragene hvor alle var delaktige i å diskutere hva vi skulle teste ut. Vi brukte store papirark til å forsøke å tegne opp en dramaturgi arbeidsvisningen kunne ha.

På **den fjerde samlingen** jobbet vi med å videreutvikle fra der vi avsluttet i samling 3. Vi brukte store papir til å definere hva vi skulle gjøre (se figur 24). Vi jobbet med å teste ulike parametere før vi skulle ha en siste gjennomgang. Etter gjennomgangen satte vi oss ned og pratet om hva vi hadde opplevd sammen.



Figur 24: Fra den siste samlingen. Illustrasjonsfoto: Mads Sørensen-Pettersen

8.1.2 Utvalgte observerte situasjoner

«Flaket»

Jeg bestemte i tråd med Susan Marshalls lekende tilnærming til kostymer å lage et udefinert plagg som danserne kunne få bryne seg på (se figur 21). Dette var en firkant med ulike hull i. Da jeg la dette på gulvet merket jeg med en gang at Sigyn viste en stor interesse for dette. Under første samling brukte hun mye tid på dette plagget. Det virket som hun ønsket å finne ut hvordan det egentlig skulle brukes, som hadde vært intensjonen med å lage det. Formen minner om den enkle koboltblå toppen i figur 19, men hadde tilfeldige hull over alt. Det var interessant å se hvordan Sigyn jobbet utrettelig med å forsøke å knekke koden til dette plagget.

«Den doble kjolen»

Da danserne presenterte koreografien de hadde laget, ble jeg svært inspirert til å lage en ekstra kjole. De danset så tett, og dette gav meg ideer om hvordan jeg kunne bidra med kostyme til denne situasjonen. Etter en assosiasjon fra Ester på den første samlingen, klarte jeg å visualisere ideen og viste en skisse til danserne. Jeg gjorde klar «den doble kjolen» som var en kjole laget med subtraksjonsmetoden som hadde plass til to personer. Denne ble klar til samling nummer to. Danserne prøvde den på, men vi oppdaget raskt at de hadde for lite plass å bevege seg i. Dette utløste en voldsom latterkule fra alle deltagerne. Denne hendelsen beskriver Zelda og Sigyn også i intervjuet i neste kapittel. Jeg gikk tilbake til verkstedet etter samlingen var over, og la inn et ekstra stykke stoff mellom de to i et elastisk materiale. Bildet under (figur 25) viser kjolen før det elastiske materialet kom til.



Figur 25: Den doble kjolen. Privat bilde.

8.1.3 Refleksjoner til arbeidet

Jeg hadde planlagt å gjennomføre dramaleker knyttet til samskapingsteater for å styrke samholdet i gruppa, samt gjøre oss bedre kjent med samarbeidsformen. Ettersom den opprinnelige planen var at alle deltagerne skulle interagere, måtte denne delen vike grunnet smittevern hensyn.

8.2 Analyse og fortolkning av intervjuene Samskapingslaboratoriet

I det følgende presenteres funnene fra intervjuene i Samskapingslaboratoriet. Disse presenteres med de hermeneutiske fortolkningsprinsippene som utgangspunkt for analysen.

8.2.1 Intervju med deltagerne

De fire individuelle intervjuene jeg gjorde med deltagerne, er nedenfor samlet i et sammendrag kategorisert etter spørsmålene i intervjuguiden. Etter dette følger noen oppfølgingsspørsmål som jeg stilte noen av deltagerne. Eksemplene aktørene tar opp er stort sett hentet fra arbeidet vårt sammen, og er presisert de stedene eksemplene er hentet fra andre steder.

Jeg har valgt å bruke «vi» der jeg har vært til stede og del av svarene. En mulig ulempe ved dette er at det reduserer min distanse fra intervjumaterialet. Jeg valgte dette med hensyn til at jeg selv deltok som et likeverdig medlem av gruppa, samtidig som jeg var initiativtaker. I intervjuene snakket vi om hva vi hadde gjort sammen og det gjør det mest naturlig å bruke vi. Min stemme i intervjuene kommer frem gjennom mine refleksjoner til intervjuet samt henvisninger til dialogen mellom meg og de øvrige aktørene. Funnene i undersøkelsen summeres deretter i noen punkter som er utgangspunktet for drøftingen.

1) Hva er et godt samarbeid for deg?

Majoriteten i gruppa snakket om det å bli tildelt en like stor plass i et samarbeid og gjennom dette ha likt utgangspunkt. For Sigyn og Zelda er det å lytte og bli hørt viktig. Thomas snakket om hvor viktig det er for han å vite hva som forventes av han i samarbeidet og det å stole på hverandre. Det å skape trygghet i gruppa er sentralt både for Zelda og Ester. Ester beskrev dette med at hun følte det trygt å dele i gruppa og at vi var nysgjerrige på hverandre og viste respekt for hverandres arbeid. For Zelda var denne tryggheten essensiell fordi den gjør at man åpner seg for hverandre som beriker samarbeidet. Sigyn snakket om det å gi og ta, løfte de andre og viktigheten av å bidra inn i samarbeidet, mens Zelda snakket om viktigheten av å pushe hverandre, men likevel respektere hverandres grenser.

Ester pekte på at kommunikasjon og evnen til å kommunisere er sentralt. Hun utdypet med at det å være nysgjerrige på hverandre, være raus og spørre hverandre i tillegg til at man stoler

på at det den andre gjør er bra. Dette bidrar ifølge henne til å skape tryggheten i gruppa. Hun understreket viktigheten av å tørre å gi hverandre konstruktive tilbakemelding og tørre og stille de kritiske spørsmålene. Ester pekte på at i et sånt samarbeid blir rommet utrygt med en gang noen er brutalt ærlig uten å være konstruktiv. Hun fortalte at det er viktig å finne riktig balanse i dette.

Thomas sa at det er viktig at kommunikasjonen flyter, at man svarer på henvendelser fra gruppa og at henvendelser har god struktur ved at de er korte og sammenfattet. Han fortalte om at han nå for første gang leder et band og tenker mye på hvordan kan kommuniserer på for eksempel e-post. Dersom han får en henvendelse som krever avklaringer før han kan svare, passer han på å gi beskjed om dette slik at avsenderen slipper å lure på om e-posten er mottatt. Han sa at han har lært mye fra hvordan jeg har strukturert mine e-poster, at han har satt pris på tydelige beskjeder og at det kommer tydelig frem hva jeg forventet av de andre aktørene. Han trekker frem at disse e-postene står i stor kontrast til e-poster han får fra andre jobber som er vanskelig å tolke. Thomas snakket også om at han synes den muntlige kommunikasjonen på samlingene også har vært bra. Han trakk frem at han har satt pris på at jeg har vært tydelig, fortalt hva vi skal gjøre, hvor lenge vi skal holde på og lignende.

a. Hvilke roller er viktige i samarbeid?

Sigyn mente at roller ikke nødvendigvis det viktigste i et samarbeid, fordi de overordnede rammene i gruppa er viktigere. Hun presiserte at dette ikke gjelder alle samarbeid, for i noen produksjonsprosesser er det essensielt å ha tydelige roller. I tillegg er det sentralt for henne er at det legges til rette for at alle har roller som tar like stor plass. Ester pekte på at ulike prosjektrammer også har mye å si for rollene. Noen ganger har hver enkelt mange roller og mange avgjørelser blir da opp til deg selv. Hun nevnte jobben hun gjør på barneteater som et eksempel hvor ressursene ikke er så store og det ofte er foreldrene som må hjelpe til bak kulissene. Thomas og Zelda fortalte om viktigheten av en tydelig leder som sørger for fremdrift i samarbeidet. Zelda mener at det er viktig å balansere ledelsen. Dette kan gjøres gjennom å skjære igjennom på ting som ikke er viktig å enes om, samtidig som at lederen er tydelig, men ikke overdriver sin rolle. I tillegg bør lederen ha evnen til å gi plass til at andre tidvis kan ta styringen. Thomas snakket også om at alle rollene i gruppen bør være tydelige, ikke bare den som leder. Han mente det er viktig at aktørene ikke insisterer for mye på ideer som de kommer med til gruppa. Man må gjerne foreslå, men være forberedt på at den ikke blir med videre. Dette hjelper på flyten i gruppa.

b. Hvilke personlige og faglige egenskaper er viktig?

Aktørene nevner mange ulike personlige egenskaper som er viktig i samarbeid. Evnen til å vise medmenneskelighet nevner de fleste som en viktig egenskap. Det å kunne lese situasjoner og mennesker gjennom å være lyttende, nysgjerrig, mottagelig, raus og inkluderende er egenskaper som knyttes til medmenneskelighet. Zelda snakket om å ha respekt for ulike mennesker og være oppmerksom på at alle ikke reagerer likt. Åpenhet var en verdi både Thomas og Sigyn snakket om. Sigyn beskrev viktigheten av å føle seg fri til å få utløp for egen kreativitet i gruppa og Thomas snakker om åpenheten til å tørre å teste andres ideer. Zelda snakket om det å vise at man er trygg på de andre ved å forhøre seg med de gjennom prosessen og på denne måten inkludere de i hennes tankeprosess. Thomas påpekte at det å gi energi til gruppa og bidra til god stemning er en viktig egenskap, mens Sigyn understreket viktigheten av evnen til å bidra inn i samarbeidet.

De faglige egenskapene var det vanskeligere å svare på for mange av aktørene. Sigyn pekte på at det kommer veldig an på hvilket prosjekt det er snakk om. Hun skiller her mellom kunstneriske samarbeid og mer produksjonsfokuserte samarbeid. I kunstneriske samarbeid sa hun at er det viktig at du er trygg på eget fagområde og dette er noe de andre aktørene også nevner. I et mer produksjonsfokuseret prosjekt er det viktig at noen i gruppa har kunnskaper om søknadsskriving og administrative oppgaver. Sigyn antydte at samarbeidet kan stagnere om folk har for like faglige kunnskaper og at samarbeid hvor aktørene har ulike bakgrunner innen samme felt beriker samarbeidet og gir dybde til prosjektet. Dette nevnte også Ester i forbindelse med sine dramastudier hvor studentene som samarbeidet samtidig også konkurrerer mot hverandre, og at man da risikerer at man trekker hver sin vei som vanskeliggjør samarbeidet. Zelda snakket om viktigheten av å tørre å ta plassen i sin rolle som fagperson. Ester mente at man ikke nødvendigvis trenger å være ekspert på eget fagområde for å kunne berike et samarbeid. Dersom man vil nok og er interessert, har noen verktøy for å få det til og blir inspirert, kan det være nok. Hun peker på at det også er viktig å være i ja-fasen.

2) Beskriv hvordan det har vært for deg å jobbe på denne måten.

For alle deltagerne var dette en ny måte å jobbe på og de fleste beskrev at det var vanskelig å forestille seg hva vi skulle i gang med, selv om de mente informasjonen jeg gav hadde vært god. De fleste forteller om at det hele ble tydeligere når vi satte i gang. Thomas beskrev at han

gikk inn i samarbeidet med innstillingen at slike prosjekter ikke bruker å gå så bra når det er så åpent, og ble overrasket over hvor bra det viste seg å fungere.

Både Zelda og Ester gikk inn med en følelse av å være utenforstående i starten av prosjektet. Zelda som ble rekruttert gjennom Sigyn, trodde at hun skulle være en hjelper for Sigyn, og undervurderte sin rolle som et fullverdig medlem av gruppa. Hun forklarte dette med at hun antok at det var det som skulle være rollen hennes. I tillegg var hun den siste som ble med i gruppa og vi snakket om at dette kunne ha forsterket denne følelsen. Ester forklarte at det var helt nytt for henne å jobbe med dansere og hun var usikker i starten på hva disse skulle formidle om de ikke skulle si noe slik hun er vant med fra å jobbe med skuespillere. Hun var sist ut med presentasjonen av sitt materiale, og gruppa bygde opp forventningene rundt hva hun skulle bidra med. For Ester gjorde dette at hun ble nervøs for at hun hadde laget et for lite omfattende materiale, som gjorde at hun skrev enda mer, og på en måte overvurderte sin rolle, da det ikke var meningen at de måtte ha et veldig rikt materiale med seg. Sigyn beskrev at hun ofte har vanskeligheter med å bidra mye i prosjekter, men at når strukturen var så flat og at alle hadde en viktig plass i gruppa, ble det veldig lett for henne å ta den plassen. For Sigyn og Zelda var det interessant å se hvordan de begge endret seg i dette prosjektet. For mens Sigyn vanligvis føler hun ikke klarer å bidra så mye inn i prosjekter, pleier Zelda å føle at hun bidrar mye inn i prosjekter. Her tok Sigyn mer plass, og bidro med ideer og tanker, mens Zelda var noe mer tilbaketrukket spesielt i starten.

a. Hva har vært bra og hva kunne vært annerledes?

Aktørene fortalte om at de generelt sett er veldig forøyd med hva opplevelsen har gitt dem. Sigyn beskrev opplevelsen som en motsats til veldig mange samarbeid med et strengere hierarki enn det vi har hatt i dette prosjektet. Thomas fortalte at han synes det har vært fint å kunne få fyldige tilbakemeldinger på musikken som ikke var knyttet til om det var bra eller dårlig, men heller assosiasjoner og beskrivelser fra de andre i gruppa om hvilke følelser og stemninger de følte musikken skapte. Han forklarer vurderinger av noe som «bra» eller «dårlig» er så innøvd i oss, at det er lett å ty til de begrepene i tilbakemeldinger.

Flere i gruppa pekte på at det er vanskelig å komme med ting som kunne vært annerledes fordi det også ville endret rammene for prosjektet og prosjektet ville blitt noe helt annet. Sigyn pekte på at hun tror hun hadde hatt mer å komme med dersom samarbeidet hadde gått dårligere, som hun har opplevd i andre prosjekter. Hun følte ikke på det i dette prosjektet og for henne ble

dette er en enestående erfaring. Hun hadde likevel noen tanker og refleksjoner rundt hva som kunne vært annerledes. Ved noen anledninger følte ut som de andre i gruppa hadde en forventning til hva hun skulle gjøre eller hva som skulle skje. Sigyn følte seg i disse situasjonene usikker og lurte på hva gruppa forventet hun skulle gjøre. Tross usikkerheten peker hun på at denne erfaringen med usikkerheten og den veldig åpne tilnærmingen til prosjektet var en viktig erfaring å ta med seg, og at usikkerheten ble mindre underveis i prosessen. Hun følte i starten at det var så fritt at det nesten ble en frustrasjon over friheten.

Thomas sa også at han synes det var vanskelig å peke på forbedringspotensialet fordi vi ikke skulle spille forestillingen for noen, og tror han hadde hatt en annen innstilling dersom vi skulle fremført det for noen. Dersom vi skulle ha fremført ville han hatt mer struktur i opplegget selv om det løse opplegget vi hadde opplevdes bra. Han sa han ville ha stresset mer over å ikke vite alt dersom vi skulle fremført det for andre og han peker på at han nok hadde lagt enda mer i det av engasjement og sørge for at han hadde hatt oversikt dersom vi skulle ha fremført det. Ester trakk også frem hvordan en fremføring hadde påvirket arbeidet, og understreket at hun i så tilfelle hadde ønsket å jobbe mer med detaljarbeid. Vi diskuterte litt rundt en danser og en tekstforfatters ulike måter å jobbe på. En danser kan kanskje lene seg mer på improvisasjon, mens tekstforfatteren ønsker å planlegge mer. Sigyn pekte på at hun til tider skulle ønske jeg hadde tatt mer styring, vært strengere på tiden og lignende for at vi skulle komme oss videre. Hun resonerer seg frem til at hun er usikker på om dette er fordi hun er vant til å få tydeligere styring fra andre.

Ester påpekte at vi har vært «for snille» med hverandre. Dette tenkte hun henger sammen med at vi ikke kjente hverandre så godt og at det da ble vanskelig å komme med tilbakemeldinger på hva man egentlig mente underveis. Hun mente det hadde vært spennende å se om tonen hadde endret seg dersom vi hadde jobbet sammen over lenger tid, rukket å bli lei av hverandre, blitt slitne og lignende. Hva hadde da skjedd med dialogen? Hun pekte på at dette kunne vært spennende for dynamikken i gruppa og se om gnisninger kunne tilført noe nytt. Hun undrer om en ærligere og mer direkte dialog hadde skadet prosessen fordi den ikke hadde vært like åpen og tålmodig. Kanskje «stor kunst» må ha noen konflikter for å bli enda bedre? Sigyn kunne fortelle at hun og Zeldha hadde snakket sammen etter den ene samlingen vår omkring det å ta opp ting eller ikke. De hadde hatt en samtale om hva som ville skje om man tok opp situasjoner som oppstod i gruppa som var utfordrende. Ville dette løsnet opp i ting eller ville det kvalit

motivasjonen og stemningen? De betegnet det hele som en vanskelig avveining i kommunikasjonen, om man skulle ta det opp eller la det hele passere.

I samtale med Ester tok hun opp at det kunne vært spennende å ha med skuespillere i et slik prosjekt enten uten eller med danserne. Her presiserte hun som nevnt tidligere, at ved å endre den parameteren ville det blitt et helt annet prosjekt.

Zelda dro frem at kanskje informasjonen på samlingene kunne vært delt opp i mindre bolker. Hun er litt usikker på om dette hadde vært bedre, men det henger sammen med det hun beskrev knyttet til det å ikke sitte for lenge å prate slik at flyten og energien forsvinner. Zelda presiserer at dette er viktigere i starten av prosjektet enn lenger ut i prosessen. På denne måten kommer man seg mer inn i prosjektet.

Flere av aktørene nevnte at de savnet en slags sosial sammenkomst. Zelda fortalte at hun savnet å bli enda litt bedre kjent med de to andre. Hun sa at hun ble kjent med meg ettersom jeg fortalte en del underveis og ledet. Zelda pekte på at hun tror hun hadde kunne delt mer med gruppa dersom vi hadde kunne blitt litt bedre kjent. Hun beskrev en konkret situasjon basert på tidligere erfaringer for samarbeid hvor vi samles rundt et bord til pausen og at dette skaper rom for å spørre hverandre mer om hvem man er og hva man gjør. Sigyn pekte på at det var lite prat som ikke omhandlet prosjektet, selv om vi var åpne og spurte hverandre om diverse.

Zelda snakket om at hun kunne tenkt seg at vi hadde jobbet i et annet rom, med vinduer for å få mer energi. Vi snakket videre om dette og hva lys gjør med oss. Jeg henviste til IKEA som bevisst ikke har vinduer for at kundene skal miste dagslyset og dermed tidsopplevelsen. Zelda spant videre på dette med at om man ikke ser at det er blitt mørkt ute, kjenner man det kanskje ikke så mye på kroppen. Gjennom å være på et slik rom beskrev hun at vi ble mer som en klump, og at det kjentes ut som vi var i en hule.

b. Har du oppdaget noe nytt?

Sigyn fortalte at hun har lært og erfart så mye i prosjektet at hun føler hun kunne skrevet en oppgave selv om samarbeid. Hun beskrev at hun har fått bekreftet sine tanker om at personer med ulike kunnskaper og ressurser som jobber sammen gir så mye til hverandre som man ikke kunne klart på egen hånd. Alle får en viktig plass i gruppa og alle stemmene blir hørt. Sigyn forklarte at dette fordrer en viss kjemi mellom de som er i gruppa. Hun kunne også fortelle at

hun oppdaget mye nytt om sin venninne Zelda. I tillegg har hun oppdaget en ny side ved seg selv som en som tar plass, er engasjert og prater i gruppa, ettersom hun som tidligere nevnt kan ha vanskeligheter med å ta plass i samarbeid.

Thomas sa at han har oppdaget denne måten å lage en forestilling på, at man ikke trenger å ha en så tydelig idé fra starten og at det kan være nok å samle en gruppe med en intensjon om å jobbe sammen. Han fortalte at han har oppdaget den pedagogiske siden ved meg og at denne gjør meg til en god leder. Dette utdypet han med at vi har jobbet på samme prosjekt før, men som har hatt en helt annen måte å jobbe på, slik at vi ikke har fått testet å samarbeide tett før. Thomas fortalte også at dette er første gang han har vært alene som musiker på et prosjekt.

Zelda fortalte hun har oppdaget hvor mye det betyr hvilken verdi man setter på seg selv. Dette var basert på at hun i starten gav seg selv en liten verdi, en liten rolle. Hun oppdaget hvor raskt man faktisk kan få til et sluttresultat ved å jobbe på denne måte og hun oppdaget hvor mye hun trivdes med denne formen for likestilling i et prosjekt.

For Ester åpnet det seg en ny verden da hennes bidrag endte opp med å være å skrive en undertekst. Hun fortalte at hun ikke har gjort dette før og at det åpnet opp for å leke med oppsett, orddeling, slippe å tenke på scenerenhvisninger og heller jobbe mer mot dramaturgi og underteksten i forestillingen. Ester fortalte at hun har også har jobbet svært lite med dansere før og at hun har oppdaget hvordan koreografi og dans forteller historier på en annen måte enn tekst gjør. Hun fortalte om at hun oppdaget at kostyme kan være scenografi og at å leke med kostymer er gøy. Ester ble overrasket over hvor kult musikk med forvrengte lyder kan være. Hun summerte opp opplevelsen med å si at hun har oppdaget mye om denne måten å leke seg frem på og at man ikke trenger være så redd for hva som er rett og galt. Magien ligger nettopp i denne prøvingen og feilingen. Hun fortalte at hun ikke fullt ut forsto hva det var vi hadde gjort sammen før i etterkant, hvor vi snakket sammen og at det var mange ting som gikk opp for henne mens vi snakket sammen under intervjuet.

3) Har du følt deg sett i prosjektet, og om ja; på hvilken måte?

Zelda følte seg mer og mer sett etter hvert som hun gav seg selv en større verdi og viktighet i prosjektet. Hun beskrev at den litt tilbakeholdende rollen hun inntok i starten gjorde noe med hvordan hun uttrykte seg til gruppa. Da hun etter hvert kjente på aksepten i gruppa til å delta, uten at det var en forventning at man måtte, følte hun seg sett og som et medlem av gruppa. Det

var litt nytt for Zelda å ikke være den som deltok mest verbalt, slik hun har gjort i andre prosjekt. Likevel ble dette en nyttig erfaring for henne hvor hun så verdien i at ikke alle bidrar likt hele tiden, men veksler mellom å lytte og prate.

Ester følte at det var mye fokus på henne i starten. Gruppen var veldig nysgjerrig på hennes bidrag og det var mye prat om hva teksten ville bidra med før hun fikk presentert. Hun var usikker på omfanget til bidraget i starten som gjorde at denne fokuseringen på hennes bidrag ble enda mer forvirrende. Hun følte seg sett og anerkjent at hun var der som dramatiker. Ester beskriver også at vi andre i gruppa bygde videre på det hun kom med av bidrag, tok det seriøst og hadde gode diskusjoner knyttet til det. Hun viser til en samtale vi hadde i gruppa hvor flere av oss karakteriserte hennes bidrag som at det var med å sy sammen hele forestillingen.

Sigyn har følt seg sett med en tydelig plass i gruppa. Hun beskrev at det å bli sett har blitt bokstavelig for hennes rolle ettersom de som dansere skulle utøve å bli sett på den måten utenfra. Sigyn snakket om hvordan man blir sett som menneske inn i gruppa og brukte eksemplet med henne og Zelda som denne gangen byttet litt roller hvor Sigyn deltok mer verbalt enn Zelda. Hun fortalte at dette gir et inntrykk til de andre om at de er sånn til vanlig og hun opplevde at noen av de andre kanskje fikk en feil oppfatning av hvem de var som personer alene basert på deltagelsen i prosjektet.

Thomas påpekte med en humoristisk tone at det er vanskelig å ignorere og overse en som sitter og spiller på en scene sånn helt bokstavelig. Han sa han synes spørsmålet er vanskelig å svare på, og vi hadde hatt dette spørsmålet på de ulike samlingene. Thomas drar likevel frem å ikke bli dømt for det man kommer med, men at det er en åpen og aksepterende stemning. Han har kjent på at han kan dele sine ideer og tanker og ikke følt på at det ikke er noen som vil høre på det han har å si som han kan ha følt i andre større samarbeid før. Thomas peker også på at selv om han ikke alltid sier så mye, så har han følt på at han har hatt muligheten til det.

4) Hvilken rolle føler du de ulike kunstneriske bidragene har hatt?

Alle aktørene trekker frem at alle de kunstneriske bidragene har vært avgjørende for resultatet, eller som Thomas sier; alle delene har vært en like stor del av puslespillet.

a. Ditt eget og hvordan reagerte de andre på det?

Thomas følte at det faglige nivået har vært høyt nok. Han sa at det har vært mye opp til ham å legge ambisjonsnivået. Thomas fortalte at det har vært godt å kunne ha noe å gå ut fra med de forberedte bidragene når så mye annet forble uklart før vi startet. Han beskriver det videre som en kick-start til prosjektet å ha et utgangspunkt å jobbe med. Thomas kjente også på en utvikling fra gang til gang i det musikalske bidraget, og han så hele tiden nytt potensial i effektpedalene han brukte. Ettersom han ikke hadde vært alene som musiker i prosjekt før, var det uvant for ham å ikke kunne diskutere med bandet. Han gir uttrykk for at det derfor opplevdes nytt å diskutere med oss og han sier han tror at vi fanget mer essensen i det han gjorde, slik som en publikummer ville gjort, enn om han hadde diskutert med en annen musiker. Denne måten å jobbe på ble derfor lærerik for han.

Ester fortalte at da hun la frem sitt bidrag, ble det veldig stille i rommet. Dette var fordi vi bestemte at vi skulle lese teksten for oss selv. For Ester opplevdes dette uvant, fordi vanligvis leses teksten opp høyt under manusjobbing. Etter at alle hadde lest ferig, ble det litt stille. Ester forklarte dette med at man ofte må bruke litt tid på å fordøye teksten. Det var vanskelig å avgjøre for henne hvor mye hun skulle si om bakgrunnen for teksten, og dette gjorde henne usikker. Ester fortalte at hun ikke helt husker responsen fra de andre, ettersom hun var litt forvirret av situasjonen. Hun sa at når deltagerne hadde fått fordøyet teksten, diskuterte vi noen tema knyttet til det hun hadde skrevet, og danserne pekte på ordene «bli meg» i teksten talte til dem.

Sigyn fortalte om en generell positiv respons på dansingen. Hun sa det var godt å få gode reaksjoner og ros. Zelda fortalte om den samme opplevelsen, og legger til at den gode tilbakemeldingen gjorde de sikre på at de var inne på noe gjennom å få bekreftelse fra oss andre. Sigyn pekte på at det noen ganger var vanskelig å vite om vi andre ikke likte det som var gjort. Dette var spesielt når vi gikk videre uten å prate så mye om det vi hadde gjort.

b. Andres og hvordan reagerte du på det?

Zelda beskrev hva det gjorde med henne at musikeren satt så nærme at hun fikk vibrasjonene fra musikken inn i kroppen. Dette hjalp henne å visualisere underveis i prosessen. Hun fortalte oppdagelsen av hvordan tilstedeværelsen økte når Ester satte ord på hva de gjorde på scenen. For henne var det mange sterke energier til stede i rommet som gjorde det enklere for henne å visualisere. Hun forteller at hun ble svært inspirert av kostymene og hvordan de var laget.

Thomas fortalte at for ham henger kostymene og dansen sammen, og det er disse to bidragene han har spilt mest på. Han sa at han ikke har hatt selve teksten så mye i bakhodet, men heller dramaturgien i kombinasjon med bevegelsene fra danserne. Det var mye som falt på plass da teksten kom. Han beskrev at det vi gjorde ble fylt med mening av teksten. Thomas ble også overrasket over hvor mye kostyme hadde å si. Han var overrasket over at de kan være med på å forme en forestilling når kostymet ikke kommer så sent i prosessen som han er vant med fra teater.

Ester fortalte at i starten med kostymene var alt veldig nytt å lekent. De første assosiasjonene til kostymene var at det følte litt barnslig og flere av oss reagerte på dette. Ester pekte på at hun ble litt bekymret for en barneforestilling passet ikke med hennes bidrag. Da koreografien kom og danserne begynte å leke med kostymene og de introduserte et element av at det ble farligere, falt det hele mer på plass. Den vakre musikken til Thomas virket heller ikke passe inn i starten, påpekte Ester. Etter hvert som vi jobbet mer med det falt det hele på plass, og musikken ble forlokkende.

Sigyn startet med å si at bruk av kostymer var en grunn til at hun fortsatte med dans. Hun forklarte at en idé ofte starter i et kostyme for henne. Sigyn beskrev at de noe abstrakte plaggene skapte en frihet hvor hun kunne leke seg meg å kombinere de ulike plaggene. Om musikken sa Sigyn at hun var overrasket over at Thomas ikke hadde jobbet så mye i slike samarbeid før og at den forvrengte lyden han skapte var nytt for han. Musikken er essensiell for dem som dansere og det var spesielt å få jobbe så tett med musikeren, som ikke skjer så ofte. Teksten var det nyeste elementet for henne. Hun beskrev tekstens rolle som et støttende teppe som ble lagt på toppen av de andre bidragene. Sigyn beskrev at hun fikk frysninger av teksten. Hun reflekterte rundt at teksten bidro til å forankre arbeidet mer konkret. Etter å ha forsøkt å uttale ordene mens de beveget seg, ble vi alle enig om at det ble for klisjefyllt og konkret. Sigyn trakk frem av gjennom å bruke historien som en undertekst, balanserte vi den abstrakte og virkelige verden.

c. Helhet og dialog mellom de ulike.

Thomas synes at sammensetningen av elementene gikk bra da vi satte oss ned på den tredje samlingen. Han peker på at det var bra vi tok oss den tiden vi gjorde med bidragene ettersom det gjorde det lettere for oss å koble det sammen. Zelda peker på at de ulike bidragene fra den enkelte bidro til å støtte hverandre i gruppa og skape nye ideer. Hun sa at dialogen mellom de ulike bidragene opplevdes støttende.

d. I hvilken grad opplevde du at de ulike bidragene var avgjørende for samhandlingen i gruppa?

Alle deltagerne er enige i at bidragene var avgjørende for samhandlingen i gruppa. Thomas trekker frem at det nok var noe med måten vi jobbet på som gjorde at alle bidragene ble like avgjørende. Både Zelda og Sigyn peker igjen på at det hele ville blitt så annerledes dersom noen av oss ikke hadde vært med. Sigyn peker på at det både har vært avgjørende for prosessen og for resultatet. Hun sa at dersom jeg ikke hadde hatt med et kunstnerisk bidrag inn til fellesskapet kunne det ha vanskeliggjort å gjennomføre en flat struktur. Da mener hun jeg ville blitt en utenforstående person som styrte og ikke var med, så det mener hun var sentralt for min posisjon. Sigyn snakket også om viktigheten at de var to på dans. Ettersom de skulle teste ut materiale var det enklere å være to.

Zelda skisserte hva man kunne tenkt seg ville skjedd uten de ulike bidragene. Uten historien fra Ester, så ville ikke danserne vært så teatraliske, og ville holdt mer på det abstrakte i uttrykket. Hun beskriver at uten kostymene ville det ikke blitt like vilt, men mer rent og ifølge henne selv mer kjedelig. Uten musikken ville det ikke blitt like mye følelser og ikke like mye motivasjon til å bevege seg. Hun understreker igjen at alt ville blitt annerledes.

Ester starter sitt resonnement med at fordi danserne og Thomas var de som gjorde noe på scenen så var mye av det vi gjorde basert på hva de valgte å gjøre. Hun kommer likevel frem til at kostyme og teksten, nærmere bestemt underteksten, hadde mye å si og det påvirket dansen og musikken. Ester oppsummerer med at det nok utad så ut som dansen og musikken spilte størst rolle, men at mitt og hennes bidrag likevel satte sitt preg på resultatet. Hun sa at vi har jobbet og lagt momentene oppå hverandre og vært til inspirasjon til hverandre i stor grad.

5) Kan denne måten å jobbe på gjennomføres i andre sceniske prosjekter, i så fall, hvorfor/hvorfor ikke?

Alle i gruppa kommenterte at dette er en metode som kan brukes til andre sceniske prosjekter. Thomas pekte på at det kommer litt an på hva man skal produsere og er litt usikker på om dette er den riktige formen for prosjekter som for eksempel *Den kulturelle skolesekken* (DKS). Ester var uenig i dette utsagnet og tenker at denne metoden nettopp egner seg godt til DKS. Thomas fortalte videre at han tror det er en ypperlig måte å jobbe på om man ønsker å skape noe med

en samling av mennesker. Han tror det kommer veldig an på hva folk er villige til å legge ned av tid og energi. Metoden kan absolutt være med i verktøykassen og han peker på at kanskje man kan bruke metoden i deler av ulike prosjekter.

Sigyn mente at dette prosjektet er oppskriften på et godt samarbeid og at det absolutt kan gjennomføres i andre prosjekter. Hun peker på at dersom man kan få til alt det vi gjorde på 16 timer, tenk hvor mye man får gjort i en full prøveperiode. Sigyn vil at andre skal få oppleve denne type prosess og se at det lønner seg å ta seg litt tid i prosessen. Sigyn skisserte prosjekter hvor man som danser har to dager på å gjøre noe. Da er det enklere for henne som danser å øve inn en satt koreografi. Hun kunne gjerne tenkt seg å teste en slik prosess i et så kort prosjekt som en utfordring. Sigyn tenker mange kvier seg for å gjøre det ettersom uforutsigbarheten i prosessen kan gjøre det mer risikabelt. Sigyn beskriver at måten laboratoriene ble ledet på av meg, hvor hun beskriver at jeg var godt forberedt, kom med en foreløpig plan og at denne balansen er veldig overførbar til andre prosjekter.

Zelda beskrev at denne måten å jobbe på er ideell i prosjekter der hvert enkelt kunstnerisk bidrag har like stor rolle. Hun tenkte at i prosjekter hvor en av elementene er mer fremtredende at det ikke er like givende å jobbe slik.

Ester snakket om at det er vanskelig å gjennomføre slike prosjekter på ungdomsteater hvor hun jobber ettersom man ikke har ressursene og ikke mulighet til å jobbe med ulike fagpersoner på samme måte. På den andre siden ser hun store muligheter i teater og i DKS, hvor man samler en gruppe mennesker, jobber med en bestemt tematikk eller historie og leker frem det.

Oppfølgingsspørsmål utenfor intervjuguiden:

Den doble kjolen.

Både Sigyn og Zelda lo godt da jeg spurte dem om hva det var som egentlig skjedde i møte med den doble kjolen. Sigyn fortalte at hun tror det var noe som hadde bygd seg opp gjennom de første samlingene. Hun trodde kanskje at vi hadde prøvd å holde maska lenge før det hele sprakk da kjolen kom på. Hun fortalte at hun ikke så noe komisk i ideen da jeg hadde tegnet den på samlingen. Sigyn pekte på at hun tror det ikke hadde så mye med kjolen å gjøre, men at denne dagen var det flere av oss som var slitne og hadde lite energi. Hun sa at man prøver jo så klart å være profesjonell, men noen ganger når et slikt moment kommer inn, så klarer man ikke å

holde seg. Vi snakket litt om muligheten for at forventningspresset som lå på oss kanskje nettopp gikk inn i kjolen og det bare eksploderte. Sigyn beskrev at det var en deilig følelse når hele gruppa slapp seg løs og man følte at man kunne slippe selv også. Hun påpeker at hun tror at gruppa forsøkte å holde seg for å ikke såre meg og mitt bidrag, men at det var så veldig befriende for alle å slippe seg løs. Det gjorde dagen for henne.

Zelda pekte på at da de begge to gikk inn i samme kostymet, ble bevegelsene så mye mer klumsete. De satt fast i hverandre og bevegelsene fremsto som noe umenneskelige. Hun fikk assosiasjoner til barneprogrammer med figurer som ser morsomme ut. Hun pekte på at man ofte blir lett til sinns av sånne rare ting. Hun beskrev at de begge var slitne, at vi alle hadde blitt litt mer kjent og åpne for hverandre og at det var så lett for latteren å få komme ut.

Å være to som kjenner hverandre.

Ettersom Sigyn og Zelda var de eneste to som kjente hverandre bortsett fra at jeg kjente alle bortsett fra Zelda, var jeg nysgjerrig på deres tanker knyttet til dette.

Begge to er enige i at det er positive og negative sider ved å være to om det i et slikt samarbeid. Zelda lurte på om nettopp at det at hun ble rekruttert gjennom Sigyn var med på å underbygge det at hun trodde at hun skulle ha en mindre rolle i prosjektet. Hun fortalte at det var veldig godt å kjenne Sigyn. Det gav også et sterkt materiale fordi de kjenner hverandre så godt og det er veldig heldig for prosjektet. Zelda følte på dette at hun ikke gav nok til prosjektet.

Sigyn fortalte at det var lettere for henne å jobbe sammen med Zelda enn alene ettersom de da kunne dele ansvaret og ikke føle at alt hvilte på skuldrene hennes. Hun trakk frem at ettersom de kjenner hverandre så godt så er det lett å jobbe sammen, og hun forteller at de har mange like kvaliteter som gjør at de er på bølgelengde med hverandre og at de kommuniserer godt. Ulempen ble at man alltid må inkludere den andre og ikke kan bestemme alt man skal gjøre på egen hånd. Hun presiserer at opplevelsen har vært mest positiv, på tross av noen utfordringer. Jeg spurte Sigyn om hun trodde Zelda bidro til å skape den plattformen hun trengte for å kunne bidra mer i prosjektet enn hun har brukt å gjøre. Dette bekreftet hun og sa det hadde vært helt annerledes om hun skulle ha gjort det alene.

8.2.2 Refleksjoner til gjennomføring av intervjuene

Noen av spørsmålene i intervjuet var utfordrende for aktørene å svare på. Jeg oppdaget flere tilfeller av at aktørene hadde svart på noe annet enn jeg stilte dem. Dette gjaldt spesielt spørsmål **4c)** hvor deltagerne ble bedt om å si noe om hvilken rolle de kunstneriske bidragene hadde spilt for helheten og dialogen mellom de ulike bidragene. Det var også noen spørsmål som jeg måtte omformulere flere ganger for at deltagerne skulle forstå spørsmålet. Dette kan tyde på at spørsmålet var uklart formulert og eller uklart formidlet av meg. En annen mulig forklaring var at jeg limte inn intervjuguiden i chatten på Zoom, hvor vi gjennomførte intervjuene. Intensjonen var at det skulle være enklere for deltagerne å følge med på mine spørsmål, men det er mulig det skapte for mye forvirring.

Jeg fikk et spørsmål tilbake fra Thomas som overrasket meg litt først. Han spurte meg om hva devised og samskaping egentlig var. Først må jeg innrømme at jeg ble litt oppgitt over å ikke ha klart å formidle dette klart nok. Men når alt kommer til alt var det jo ikke viktig at Thomas skulle vite hva samskaping var, men at han skjønnte hva vi gjorde sammen, og det gjorde han. Det viktigste var at jeg visste hva samskaping betydde for meg.

8.4 Oppsummering av kategorier

Dypdykket inn i Samskapingslaboratoriet har frembrakt mye informasjon og funn. En del av funnene fra både Samskapingslaboratoriet og forundersøkelsene, befinner seg i ytterkant av masterprosjektets undersøkelsesområde. Likevel bidrar dette til en mer nyansert fremstilling av undersøkelsene. Fra de mest relevante funnene har det utkrystallisert seg noen kategorier som står sentralt i arbeid med samskapingsteater. Disse kategoriene er:

- Struktur og kaos
- Roller og ledelse
- Samhold i gruppa
- Kommunikasjon. Muntlig, skriftlig og gjennom tegning
- Kunstneriske bidrag og faglig rolle

9 Drøfting.

Ut fra kategoriene som ble utledet fra funnene i Samskapingslaboratoriet, drøfter jeg i dette kapitlet et utvalg av funnene fra undersøkelsen. Jeg setter de både opp mot hverandre,

forundersøkelsene, teorien og metoden som tidligere presentert i masterprosjektet. Kategorienes rolle er å bidra til å belyse de ulike aspektene knyttet til samskapingsteaterets anvendelsesområde. Drøftingen tar hovedsakelig utgangspunkt i funnene fra Samskapinglaboratoriet.

9.1 Struktur og kaos – å planlegge eller å la det flyte

En faktor som tydelig skiller samskapingsteater fra mer tekstbaserte skapelsesprosesser er behovet for en mer fleksibel og tøyelig timeplan som kan håndtere nye impulser underveis i prosessen (Bicât, 2012, s. 91). I gjennomføringen av Samskapinglaboratoriet brukte vi en enkel plan som var fleksibel for endringer. For meg som initiativtager var den en god støtte når jeg skulle planlegge samlingene. Sigyn påpekte at hun spesielt i starten ønsket at jeg hadde vært strengere på tiden og tatt mer styring. Flere av de andre deltagerne i Samskapinglaboratoriet følte på en frustrasjon over at alt var så fritt og åpent i starten. Sigyn peker på en mulig forklaring på at hun følte det sånn, og det var at hun er vant med tydelig styring fra andre. Hun sier likevel at det har vært en bra erfaring å ta med seg når hun ser tilbake på det og hun vil gjerne gjøre flere slike prosjekter.

Formålet med å ha en arbeidsvisning var å sikre fremdrift i prosjektet. Både Ester og Thomas er inne på at dersom vi skulle fremført arbeidsvisningen for noen andre, hadde de tenkt annerledes på prosjektet. Thomas forteller at han tror han hadde vært mer stresset over den løse strukturen og at han hadde lagt mer engasjement i prosjektet dersom det skulle ha blitt fremført. Ester fremhevet at hun hadde ønsket å jobbe mer med detaljarbeid dersom arbeidsvisningen skulle ha vært vist til andre. Dette kan tyde på at å ha en arbeidsvisning ikke hadde den effekten jeg så for meg. På den andre siden hjalp arbeidsvisningen med å strukturere arbeidet mot et mål, som er en fordel i løst strukturerte prosjekter.

Thomas og Ester var uenige hvorvidt en slik samarbeidsform kunne fungert i arbeid med DKS. Mens Ester tenker at en samskapingssprosess sammenfaller med DKS-produksjoner, er Thomas mer usikker på om dette er en god metode for DKS-produksjoner. En mulig forklaring på dette er at Ester tilsynelatende har mer erfaring med DKS-produksjoner enn det Thomas har som ikke har bodd så lenge i Norge. Selv tror jeg at en samskapingssprosess ville egne seg godt til

slike prosjektet. Dette tenker jeg på bakgrunn av Oddey (2015) sin uttalelse om at samskapingsteater kan starte med hva som helst samt de frie rammene og muligheten for å ha en leder i gruppa dersom det trengs.

Zelda uttrykte at når man blir sittende for lenge å diskutere i et slikt samarbeid, kan dette bidra til å hemme energien som bygges opp i henne. Ut ifra mine møter med Zelda kan det virke som at hun er en person som lett kan falle inn i en «flow» under de rette omstendighetene. Dette er også en form for lek hvor personen blir oppslukt i det den holder på med (Bateson & Martin, 2013). Dersom hun blir hindret i det, bidrar det til å bremse den kreative prosessen hun er inne i. For meg sammenfaller det å være i en «flow» å være i et godt samarbeid. Man er så konsentrert og fokusert mot det man jobber med at man glemmer tid og sted. Jeg opplevde dette selv i gruppa, at det var litt mye prat. Ettersom jeg inntok en lederrolle som skulle være avventende og la prosessen gå sin gang, ble det vanskelig å balansere når man skulle trykke på videre.

9.2 Roller og ledelse

En viktig oppdagelse fra Samskapinglaboratoriet er viktigheten av å ha klart uttalte roller. Deltagerne var litt uenige i hvorvidt roller er viktig i et samarbeid. Mens Sigyn uttalte at for henne er de overordnede momentene viktigere enn rolleavklaring, presiserte Thomas viktigheten i en tydelig forventningsavklaring. I lys av dette er det relevant å trekke frem hvilken rolle Ester hadde i prosjektet. Hun ble invitert inn som tekstforfatter som skulle bidra med et tekstlig bidrag. Etter samtaler med henne ble det klart at hun tenkte hun var invitert inn som dramaturg, noe hun nevner i intervjuet. Forskjellen mellom en tekstforfatter og dramaturg i et slikt prosjekt er ikke så stort, og det fikk ingen negative konsekvenser for vårt arbeid. Likevel belyser hendelsen et viktig poeng med tydelig avklarte roller. En mulig forklaring på at det ble sånn var Esters tolkning av invitasjonen til å delta i prosjektet, at dette var i lys av at hun har jobbet med dramaturgi. En annen mulig forklaring er at jeg ikke oppfattet dette før mot slutten av prosjektet.

Som aksjonsforsker tas hele «deg» med inn i forskerrollen, og man stilles mer personlig til ansvar for forskningen. Tilbakemeldinger og kommentarer fra feltet man jobber i kan komme på ugunstige tidspunkt og må ta håndteres fortløpende. (Tiller, 2004, s. 19). Å balansere sin

rolle som både deltager og forsker kan by på utfordringer. Underveis i prosessen som initiativtager må man gjøre vekselvirkinger mellom aksjoner og refleksjoner (Fletcher & Thram, s. 23, 2019). Dette gjorde jeg gjennom de fire ulike aksjonene/samlingene samt refleksjonene da jeg så gjennom videoopptaket mellom samlingene og reflekterte over disse.

Gruppen var svært positivt overrasket over at det var mulig å lage en tilnærmet ferdig forestilling på 16 timer. De var henrykte over at det var mulig. Caldecourt forteller at da hun, Adhana og Kleive lagde den første delen av Hertzling i 2019, innså hvor mye de hadde fått til på bare fem dager. Dette er også en faktor som kan peke på at Hertzling-prosjektet har elementer av samskaping i seg.

Deltagerne i Samskapingslaboratoriet trekker frem et behov for en tydelig leder som evner å balansere sin egen rolle. Som initiativtager for Samskapingslaboratoriet, er jeg i så måte leder for et system som deltagerne er en del av (Börjesson & Rehn, 2009). Denne lederrollen utløser som jeg har vært inne på en viss makt for de i systemet. Thomas trekker frem at han oppdaget en ny side av meg i Skapelseslaboratoriet. Dette var den pedagogiske siden. Han peker på at jeg har gode kvaliteter innen det pedagogiske feltet som han sier gjør meg til en god leder. Sigyn pekte på at jeg ikke ville hatt den samme balanserte rollen som jeg endte opp med å ha dersom jeg ikke hadde bidratt med et kunstnerisk bidrag. Dette ville gjort det vanskeligere å holde en flat struktur, dersom jeg hadde kommet inn som et utenforstående peker hun på. Caldecourt fortalte at jeg viste en profesjonalitet og selvtillit som bidro til at folk fikk tillit til meg, som er en fordel i en samarbeidsrelasjon.

9.3 Samhold i gruppa

I en artikkel i *Dagbladet* (2012, 22. desember) skrev Per Fuggeli: «Du blir dannet av måten du danser med flokkene dine på. Derfor blir egenskapene til fellesskapene våre så viktige.» En samskapingsteater-gruppe er et slikt felleskap.

Thomas beskrev at en viktig faktor for ham i et samarbeid er at gruppas deltagere ikke insisterer på sine ideer. Han fortalte videre at man gjerne må foreslå og teste ut ideen, men at man ikke insisterer. Thomas begrunnet dette med uten insisteringen, flyter arbeidet bedre. Dette

sammenfaller med Bicât (2012) som peker på at i en samskapingsprosess må man ha evnen til å forkaste en ide uten anger og la arbeidet gå sin gang. Kleives beskrivelser av samarbeidet i bandet han har spilt i gir også gjenklang i dette, at den beste ideen vinner uten noe dårlig blod blant de som jobber sammen.

Ester uttalte at hun syntes vi hadde vært for snille med hverandre, ved at vi ikke turte å være helt oppriktige med hverandre. Hun pekte på at det for gruppedynamikkens del kunne vært interessant å se hva eventuelle gnisninger i gruppa ville føre med seg. Dette utsagnet støttes opp av Alvesson & Sköldbberg (2017) som peker på at i den kritiske siden av hermeneutikken heter det seg at motsetninger skaper dynamikk. Samtidig peker Ester på at i et slikt samarbeid bli rommet utrygt med en gang noen er ærlig uten at det legges frem konstruktivt og peker på at det er viktig med en balanse i dette. Kleive påpekte at en stor utfordring med samarbeid er hensynet til andres følelser. Man er redde for å såre noen og hvilke konsekvenser det kan føre med seg. Werenskiold fortalte at spenninger i arbeidet er noe hun liker. Hun peker på at det er viktig å være bevisst, å tørre å si fra når det butter, samt å tørre å ta et skritt tilbake. Dette skrittet kan være med på å løse situasjonen.

Samtlige av Samskapingslaboratoriets deltagere kunne fortelle at de følte på en mangel av en sosial hendelse, sammenkomst. En forklaring på dette var at jeg var for opptatt av å ikke bruke mer av deltagerens tid enn mulig. En mulig løsning på denne utfordringen hadde vært og lagt bedre til rette i pausene for at vi kunne sitte sammen og spise. Dette skaper en stor motivasjon til å teste ut en slik komponent i kommende prosjekter da jeg ut ifra erfaringene med Samskapingslaboratoriet tenker at det ville kunne bidratt til å styrke prosjektet ytterligere. En annen mulig løsning hadde vært å gjøre om noen av samskapelsesøvelsene jeg hadde planlagt å bruke til mer smittevennlige, på denne måten kunne vi lekt oss sammen, og kanskje følt i en større grad at vi hadde blitt kjent med hverandre.

Å føle på utenforskap er ikke noe særlig uansett hva settingen her. Zelda Ester Både Zelda og Ester gikk inn med en følelse av å være utenforstående i starten av prosjektet. Zelda som ble rekruttert gjennom Sigyn, trodde at hun skulle være en hjelper for Sigyn, og undervurderte sin rolle som et fullverdig medlem av gruppa. Hun forklarte dette med at hun antok at det var det som skulle være rollen hennes, i tillegg var hun den siste som ble med i gruppa og vi snakket

om at dette kunne ha forsterket denne følelsen. Det var helt nytt for Ester å jobbe med dansere og hun var usikker på hvordan de skulle formidle. Hun var sist ut med presentasjonen av sitt materiale, som bygde opp forventningene til bidraget hennes. For Ester gjorde dette at hun ble nervøs for at hun hadde laget et for lite omfattende materiale, som gjorde at hun skrev enda mer, og på en måte overvurderte sin rolle, da det ikke var meningen at de måtte ha et veldig rikt materiale med seg. Sigyn beskriver at hun ofte har vanskeligheter med å bidra mye i prosjekter, men at når strukturen var så flat og at alle hadde en viktig plass i gruppa, ble det veldig lett for henne å ta den plassen. For Sigyn og Zelda var det interessant å se hvordan de begge endret seg i dette prosjektet ettersom Sigyn ble mer verbal og Zelda trakk seg mer tilbake enn hun vanligvis gjør.

Thomas pekte på at det var uvant å ikke ha andre musikere å kaste ball med, og at erfaringen med å diskutere med oss hadde vært nyttig. Han pekte på at vi hadde et annet perspektiv vi så det han gjorde mer essensen, slik som kanskje publikum vil oppfatte. Zelda var i den posisjonen at hun og Sigyn var to fra samme fagfelt inn i gruppa. Hun tegnet et bilde av hvordan det føltes i et slikt prosjekt. Ettersom de var de utøvende på scenen i dette prosjektet og at de var to, så følte se seg veldig store på scenen. Motsatsen til dette kom da vi satte oss ned for å diskutere. Da følte Zelda seg dobbelt så liten ettersom hun på sett og vis, delte «stemmen» fra dansen med Sigyn. Ved flere anledninger lot hun være å si noe dersom Sigyn allerede hadde sagt noe.

Dialogen i gruppa har vært positiv. Deltagerne forteller at de har opplevd mye nytt og at opplevelsen har beriket dem. Ester forklarte vi har jobbet og lagt momentene oppå hverandre og vært til inspirasjon til hverandre i stor grad. Dette sammenfaller med at det tette samarbeidet i det kreative teamet er blant de sterkeste elementene i designprosessen til en samskappingsprosess. Det er også det som skiller det fra tekstbaserte forestillinger eller koreograferte dansenummer (Bicât, 2012, s. 29). Oddey (2015, s.1) beskriver en samskappingsprosess som et komplekst bilde hvor alle deltagernes individuelle oppfatninger smelter sammen til en helhet. Werenskiold peker på at det er viktig å legge til rette for miljøer som åpner opp for at man skal komme med sine ideer.

For Kleive kan samarbeid sees på som et tog i fart. Han pekte på at togets fremdrift skaper møter med nye situasjoner som man må ta stilling til. Et slikt samarbeid krever en endringsvilje

hos den enkelte. Hans beskrivelse kan lett overføres til tanken om den hermeneutiske spiral og hvordan vi møter hver situasjon med vår forforståelse og kommer ut på den andre siden med en ny forståelse.

En forutsetning for å gjøre et samskapingsprosjekt er at gruppa er åpne. Er man for insisterende eller påståelig, er det vanskelig å få en god flyt. I vårt tilfelle var vi heldig med at deltagerne var åpne og mottagelig for denne måten å jobbe på. Bicat (2012) foreslår at man jobber sammen og tester ut samarbeidet før man går i gang med den virkelige prøveperioden. På denne måten sikrer man at man kjenner de ulike personene i gruppa og ikke får noen overraskelser.

9.4 Kunstneriske bidrag og faglig rolle

En interessant hendelse oppstod da Ester innså hvilke grep jeg hadde tatt i sammensetningen av samlingene. Det hadde ikke gått opp for henne at ved å putte teksten og musikken til sist i presentasjonsrekken, så hadde jeg snudd om på den tekstbaserte tilnærmingen til forestillingsproduksjon.

Jeg har tidligere vært inne på hvordan den proksimale utviklingssonen kan overføres fra å gjelde barn til å gjelde aktører i en scenisk produksjon. Gjennom arbeidet med Samskapelseslaboratoriet har jeg sett at aktørene drar nytte av hverandres bidrag og innspill. Dette støttes opp av Adhana sine uttalelser om at når man jobber sammen smelter impulser og ideer fra andre sammen med dine egne ideer. Dette sammenfaller med et av Vygotskys mest sentrale poenger om at all intellektuell utvikling og tenking kommer fra sosial aktivitet. Selvstendig tenkning er sosialt betinget og kommer fra sosialt samspill med andre (Imsen, 2014). Om de kunstneriske bidragene sa Thomas at alle delene hadde vært en like stor del av puslespillet.

Under Samskapingslaboratoriet var jeg bevisst på å forsøke å ikke overforklare til deltagerne. På denne måten fikk deltagerne opplevelser med arbeidsformen som ikke var for farget av mine refleksjoner. Werenskiold kunne fortelle at hun ofte må veie hvor mye hun forteller aktøren om kostymet på en kostymeprøve. Hun opplever at dette kan skape en følelse av å bli overfalt hos

aktøren. Et tegn på at jeg ikke pratet for mye om samskaping, var da Thomas under intervjuet spurte meg om hva det egentlig var.

Å sette seg rammer for et prosjekter er noe jeg liker å gjøre, og som jeg også gjorde i Samskapeslaboratoriet. Denne gangen var det inspirert av intervjuene med Werenskiold og Floen. Floen forklarte at han ofte setter seg rammer for prosjekt. Werenskiold pekte på at hun foretrekker mange rammer for sine prosjekter og at dette er bra både for hennes egen prosess og sluttresultatet. Rammer kan også være til stor hjelp i slike prosjekter hvor de grunnleggende rammene er ganske løse. Det kan bidra til å komme i havn med et rikere materiale ved at man spisser utforskningsområdet. Min utvidede definisjon av hva en kostymedesigner kan være, sammenfaller med Bicât (2012) som forklarer at i samskapingsteater er det relativt vanlig at designeren også tilvirker kostymer.

Å ha noe å gå ut fra når vi startet samarbeidet, var alle enige om hadde vært nyttig. Thomas pekte på at ettersom det var så mye som var uklart på starten, var det godt å bringe inn de forberedte bidragene som fungerte som en «kick-start» for prosjektet. Slik jeg ser dette, kan dette skape en dialog mellom de ulike bidragene som har en flatere struktur enn

9.5 Kommunikasjon. Tegning, muntlig og skriftlig.

Selv har jeg aldri vært veldig glad i skissefasen i en designprosess. Jeg prøver alltid der jeg kan å lage andre visualiseringer som kollasjer, sømprøver og materialprøver for å vise frem universet jeg har sett for meg. Floen peker på at han synes det er mye kostymetegning i utdanning. Dette er noe jeg selv støtter og husker fra tiden som bachelorstudent. Floen beskriver at det er banalt at det er et så stort fokus på tegninger når formatet for et kostyme ikke er todimensjonalt, men tredimensjonalt. Selv bruker han kostymetegningene til å fange en ide. Både mine og Floens tanker om dette samsvarer med Bicât (2012, s.34) som beskriver kostymetegning som et verktøy til å formidle tanker, som på ingen måte trenger å være perfekte. Werenskiold har et annet syn på dette ettersom hun betrakter tegningen som sin metode.

Vi diskuterte tidlig i prosessen hvilken kommunikasjon vi skulle benytte i prosjektet. Deltagerne ble overrasket over at jeg tok opp emnet, samtidig som de satt veldig pris på det.

Jeg har selv opplevd utallige beskjeder på ulike plattformer i tider og utider, og synes dette er viktig å avklare. Vi satte tydelige grenser og regler for hva som var greit. Thomas fortalte at e-post korrespondansen hadde vært godt lagt opp og det var tydelig hva som var forventet av den enkelte. Sigyn satte særlig pris på at vi snakket om dette ettersom hun har hatt vekslende erfaringer med kommunikasjon i andre prosjekter.

9.6 Svar på problemstilling

Gjennom presentasjon av intervjuer og observasjoner og drøfting av disse, har jeg nå sett på ulike sider ved Samskapingslaboratoriet med teori og metode. Jeg tar nå et blikk tilbake til problemstillingen som er:

På hvilken måte kan en samskapingsprosess i et kunstnerisk team skape et godt samarbeidsklima og en kreativ prosess i en scenisk produksjon?

Mine undersøkelser i Samskapingslaboratoriet har vist at det er mulig å skape et godt samarbeidsklima og en kreativ prosess i en scenisk produksjon. Ved at vi klarte å skape en tilnærmet klar forestilling på 16 timer, med en interessant og utforskende prosess har vi vist at dette er mulig. Deltagerne ble inspirerte av hverandres bidrag som sørget for at vi skapte et rikt kunstnerisk materiale. Det er ikke forutsetningsløst. Det fordrer at deltagerne er åpne og bidrar inn i gruppa og våger å tre i det ukjente sammen. En annen forutsetning er at man klarer å skape et trygt som hvor man som deltager tørr å dele alle sine ideer og ikke minst tørr å feile.

10 Avslutning

Innledningsvis presenterte jeg Fugellis sitat om å ta vare på flokken. Gjennom arbeidet med dette masterprosjektet har jeg virkelig fått sett hva det vil si i en profesjonell setting. Jeg har fått bekreftet at det er godt og faglig givende å stå i en samskapingsprosess. Med et så riktig utforskningsmateriale har det vært en utfordring å velge bort momenter. Til en senere forsknings- eller utforsknings-sammenheng ønsker jeg å være mer bevisst på dette. Dette har

også vært utfordringen med forskningsmetoden aksjonsforskning som går åpent inn i feltet. Dette er en lærdom jeg tar med meg videre på veien.

For meg kjennes det som at stillstanden holder på å snu for meg og andre i det sceniske feltet. Det er fortsatt mye usikkerhet og utsatte premierer, men jeg kjenner på meg at noe holder på å skje. Jeg fikk en forespørsel for en tid tilbake om jeg kunne tenke meg å gjøre kostymer til en forestilling som er i produksjon nå. Dette var etter at jeg hadde startet bearbeidelsen av intervjuene og materiale fra Samskapingslaboratoriet. Jeg foreslo for koreografen at vi kanskje kunne gjøre kostymene gjennom labber slik som jeg har gjort her i dette arbeidet i en mer utvidet versjon. Hen ble henrykt og mente denne måten å jobbe på passet utmerket til prosjektet og vi er i dialog. Det skal bli spennende å kunne ta metoden jeg har skapt meg ut i live, teste det på noen andre og se hvilke erfaringer det gir meg.

Arbeidet har vært svært givende faglig. Det har åpnet opp horisonten min for hvordan vi kan jobbe sammen ved at jeg har funnet en metode som ser ut til å fungere. Jeg kjenner på en fornyet og forbedret bevissthet knyttet til både mitt eget arbeid og hvordan min egen praksis er og hvordan jeg samhandler med andre. Dette har jeg lagt merke til de siste månedene i samtaler med ulike personer og grupper om mulig samarbeid. Jeg har opplevd at de jeg har snakket med masterprosjektet mitt om har vært positiv og interessert i å ta del i et prosjekt med en slik vinkling. Det har også kommet ytterligere bekreftelser på at Samskapelseslaboratoriet har vært viktig ettersom flere av deltagerne har vært positive til å gjøre noe sammen i fremtiden. Jeg er imponert over innsatsen til den enkelte og at de turte å kaste seg ut i det ukjente sammen med meg. Det har også vært givende på det plan at jeg har sett nye sider ved disse personene som jeg har hatt kjennskap til fra før. Jeg støtter meg til det Ester påpekte i intervjuene at det kunne vært spennende å se hvordan prosjektet hadde utviklet seg dersom vi hadde hatt mer tid sammen. Hun pekte spesielt på hvordan dynamikken ville ha endret seg. Det kunne vært spennende å oppskalere prosjektet til å strekke seg over en lenger tid. Da kunne man fått et enda tydeligere bilde om hvorvidt en slik metode er egnet for sceniske prosjekter.

Bruken av subtraksjonsmetoden i kostymene har virkelig gitt mersmak. Jeg har blitt inspirert til videre utforskning av metoden. Spesielt de negative bitene man klipper ut er noe jeg har tenkt

på hadde vært spennende å gjøre noe med. På denne måten får man minimalt med tekstilt avfall. Jeg ser frem til videre utforskning av teknikken i tiden som kommer.

Det har underveis i masterprosjektets prosess dukket opp mange andre interessante problemstillinger og områder som kunne vært interessant å se nærmere på. Maktforholdene i samarbeid som jeg så vidt var inne på, kunne vært både nyttig og spennende å se nærmere på i et dypere perspektiv.

I Samskappingslaboratoriet påpekte Sigyn at hun ønsket at andre kunne få ta del i en lignende opplevelse, som den vi hadde hatt. Jeg velger å se dette som en oppfordring og motivasjon til å fortsette å jobbe med samskaping i prosjekter jeg er en del av eller initierer selv. Et fokus på samarbeidsformer som inkluderer den enkelte, med en leken og utforskende tilnærming er noe jeg tror bransjen har godt av. Jeg gleder meg til fortsettelsen.

10 Kildehenvisninger

Alvesson, M. & Sköldbberg, K. (2017). Tolkning och reflektion. Vetenskapsfilosofi och kvalitativ metod. Studentlitteratur.

Barbieri, D. (2017). Costume in Performance. Materiality, Culture, and the Body. Bloomsbury

Bateson, P. & Martin, P. (2013). Play, Playfulness, Creativity and Innovation. Cambridge

Bicât, T (2012). Costume and Design for Devised and Physical Theatre. The Croowood.

Bærum Kulturhus. (u.å). *Hertzling*. <https://m.baerumkulturhus.no/arrangement/hertzling/>

Börjesson, M. & Rehn, A. (2009). Makt. Liber.

Critical Costume. (2019). Critical Costume. <https://www.criticalcostume.com/index.html>

Critical Costume 2020. (2020). Susan Marshall. <https://costumeagency.com/project/susan-marshall/>

- Dalland, O. (2020). Metode og oppgaveskriving (7.utgave). Gyldendal.
- Danse- og teatersentrum. (u.å). Fra Teatersentrum til Pahn. Danse- og teatersentrum.
<https://www.pahn.no/vr-historie>
- Engelstad, F. (2005). Hva er makt? Universitetsforlaget.
- Fletcher, K & Tham, M. (2019). Earth Logic. Fashion Action Research Plan. The JJ Charitable Trust.
- Fugelli, P. (2017). Sitater av Per Fugelli. Universitetsforlaget
- Gjølterud, S., Hiim, H., Husebø, D., Jensen, L. H, Steen-Olsen, T. H & Stjernstrøm, E (red). (2017). Aksjonsforskning i Norge: Teoretisk og empirisk mangfold. Cappelen Damm.
DOI: <https://doi.org/10.23865/noasp.17>
- Gran, A-B. & Gjørum, R. G. (2019). Teaterbransjen. Delbransjer, organisering og finansiering. Universitetsforlaget.
- Imsen, G. (2014). Elevenes verden. Innføring i pedagogisk psykologi (5.utgave). Universitetsforlaget.
- Jacobsen, D. I. (2005) Hvordan gjennomføre undersøkelser? Innføring i samfunnsvitenskapelig metode. Høyskoleforlaget.
- Kunsthøgskolen i Oslo (KHiO). (u.å). Workshop #2 Devising Garment. Costume Agency.
https://costumeagency.khio.no/?page_id=67
- Kvale, S. & Brinkmann, S. (2015). Det kvalitative forskningsintervju (3.utgave). Gyldendal Akademisk.
- Monks, A. (2010). The Actor in Costume. Palgrave Macmillian.
- Næss, Hans Erik og Pettersen, Lene (2017). *Metodebok for kreative fag*. Oslo: Universitetsforlaget
- Oddey, A. (2015). Devising Theatre, a practical and theoretical handbook. Routledge.

Olsen, K. E. (2019, 18. desember). Devised theatre og samskaping. Drama, 19(2) 84-86. Doi:

<https://doi-org.ezproxy.oslomet.no/10.18261/issn.2535-4310-2019-02-18>

Pantouvaki, S. & McNeil, P. (Red) (2021). Performance Costume. New Perspectives and

Methods. Bloomsbury

Rissanen, T. & McQuillan, H. (2016). Zero Waste Fashion Design. Bloomsbury

Storlien, B. (26. november, 2020). Kostyme. I Store norske leksikon. <https://snl.no/kostyme>

Tiller, T. (2004) Aksjonsforskning i skole og utdanning. Høyskoleforlaget

Øren, J (2020). Kostyme. Frå forsømt kvinneeskjeft til sjølvstendig agent. Norsk

Shakespeare tidsskrift, 2020 (2-3), s.112-119.

10.4 Figurliste

Alle foto er gjengitt med tillatelse fra fotograf og de som er avbildet.

Figur 1: Forside (2020). Fotograf Mads Sørensen-Pettersen.

Figur 2: Fra forestillingen Konglomerat (2017). Illustrasjonsfoto: Thor Hauknes

Figur 3: Fra forestillingen Konglomerat (2017). Illustrasjonsfoto: Thor Hauknes

Figur 4: Den hermeneutiske spiral. Egen figur

Figur 5: Den proksimale utviklingssonen. Egen figur basert på Imsen (2014, s.192)

Figur 6: Aktørens proksimale utviklingssone. Egen figur basert på Imsen (2014, s.192)

Figur 7: Den proksimale utviklingsspiralen for aktører. Egen figur

Figur 8: Signe Becker. Illustrasjonsfoto: Espen Klouman Høiner

Figur 9: Anette Werenskiold. Illustrasjonsfoto: Terje Baakind

Figur 10: Fredrik Floen. Illustrasjonsfoto: Daniel Wikum

Figur 11: Audun Kleive. Illustrasjonsfoto: Antero Hein

Figur 12: Tanja Caldecourt. Illustrasjonsfoto: Antero Hein

Figur 13: Sudesh Adhana. Illustrasjonsfoto: Antero Hein

Figur 14: Gruppebilde Samskapeslaboratoriet. Illustrasjonsfoto: Mads Sørensen-Pettersen

Figur 15: Gjennomføringsplan for Samskapeslaboratoriet. Egen figur

Figur 16: Forskjell på klassisk mønsterkonstruksjon og subtraksjonsmetoden. Egen figur

Figur 17: De utvalgte tekstilene. Privat foto

Figur 18: Fra kostymeprøve med FRIKAR 2019. Privat foto

Figur 19: Overdel fra konstruksjon, via ½ byste utprøving til ferdig overdel. Privat foto

Figur 20: Fra prøveperioden med HertZling. Illustrasjonsfoto: Hege Wesnes

Figur 21: Fra samling en. Møte med kostyme. Privat foto

Figur 22: Fra samling en. Møte med koreografi. Privat foto

Figur 23: Det første møtet med musikken – effektpedaler. Privat foto

Figur 24: Fra siste samling. Illustrasjonsfoto: Mads Sørensen-Pettersen

Figur 25: Den doble kjolen. Privat foto.

Vedlegg

Vedlegg 1: NSD godkjenning

Vedlegg 2: Intervjuguide kostymedesignere

Vedlegg 3: Intervjuguide gruppeintervju HertZling

Vedlegg 4: Intervjuguide individuelle intervju Samskapeslaboratoriet

Vedlegg 5: Samtykkeskjema kostymedesignere

Vedlegg 6: Samtykkeskjema gruppeintervju HertZling

Vedlegg 7: Samtykkeskjema Samskapeslaboratoriet Intervjuguide

Transkriberinger fås på forespørsel grunnet uhensiktsmessig stor datamengde.

NSD sin vurdering

Prosjekttittel

Samarbeid for kunstneriske team i sceniske produksjon.

Referansenummer

929780

Registrert

24.09.2020 av Marita Solhjell Ølander - marola@oslomet.no

Behandlingsansvarlig institusjon

OsloMet – storbyuniversitetet / Fakultet for teknologi, kunst og design / Institutt for estetiske fag

Prosjektansvarlig (vitenskapelig ansatt/veileder eller stipendiat)

Sissel Isachsen, sissel.Isachsen@oslomet.no, tlf: 95228319

Type prosjekt

Studentprosjekt, masterstudium

Kontaktinformasjon, student

Marita Solhjell Ølander, marola@oslomet.no, tlf: 47293823

Prosjektperiode

14.09.2020 - 01.07.2021

Status

24.02.2021 - Vurdert

Vurdering (2)

24.02.2021 - Vurdert

NSD har vurdert endringen registrert 23.02.2021.

Det er vår vurdering at behandlingen av personopplysninger i prosjektet vil være i samsvar med personvernlovgivningen så fremt den gjennomføres i tråd med det som er dokumentert i meldeskjemaet med vedlegg den 24.02.2021. Behandlingen kan fortsette.

Zoom har blitt lagt til som databehandler i prosjektet. NSD legger til grunn at behandlingen oppfyller kravene til bruk av databehandler, jf. art 28 og 29.

OPPFØLGING AV PROSJEKTET

NSD vil følge opp ved planlagt avslutning for å avklare om behandlingen av personopplysningene er avsluttet.

Lykke til med prosjektet!

Kontaktperson hos NSD: Tore Andre Kjetland Fjeldsbø

Tlf. Personverntjenester: 55 58 21 17 (tast 1)

05.11.2020 - Vurdert

Det er vår vurdering at behandlingen av personopplysninger i prosjektet vil være i samsvar med personvernlovgivningen så fremt den gjennomføres i tråd med det som er dokumentert i meldeskjemaet med vedlegg den 05.11.2020, samt i meldingsdialogen mellom innmelder og NSD. Behandlingen kan starte.

DEL PROSJEKTET MED PROSJEKTANSVARLIG

Det er obligatorisk for studenter å dele meldeskjemaet med prosjektansvarlig (veileder). Det gjøres ved å trykke på "Del prosjekt" i meldeskjemaet.

MELD VESENTLIGE ENDRINGER

Dersom det skjer vesentlige endringer i behandlingen av personopplysninger, kan det være nødvendig å melde dette til NSD ved å oppdatere meldeskjemaet. Før du melder inn en endring, oppfordrer vi deg til å lese om hvilke type endringer det er nødvendig å melde:

https://nsd.no/personvernombud/meld_prosjekt/meld_endringer.html

Du må vente på svar fra NSD før endringen gjennomføres.

TYPE OPPLYSNINGER OG VARIGHET

Prosjektet vil behandle alminnelige kategorier av personopplysninger frem til 01.07.2021.

LOVLIG GRUNNLAG

Prosjektet vil innhente samtykke fra de registrerte til behandlingen av personopplysninger. Vår vurdering er at prosjektet legger opp til et samtykke i samsvar med kravene i art. 4 og 7, ved at det er en frivillig, spesifikk, informert og utvetydig bekreftelse som kan dokumenteres, og som den registrerte kan trekke tilbake. Lovlig grunnlag for behandlingen vil dermed være den registrertes samtykke, jf. personvernforordningen art. 6 nr. 1 bokstav a.

PERSONVERNPRINSIPPER

NSD vurderer at den planlagte behandlingen av personopplysninger vil følge prinsippene i personvernforordningen om:

- lovlighet, rettferdighet og åpenhet (art. 5.1 a), ved at de registrerte får tilfredsstillende informasjon om og samtykker til behandlingen
- formålsbegrensning (art. 5.1 b), ved at personopplysninger samles inn for spesifikke, uttrykkelig angitte og berettigede formål, og ikke viderebehandles til nye uforenlige formål
- dataminimering (art. 5.1 c), ved at det kun behandles opplysninger som er adekvate, relevante og nødvendige for formålet med prosjektet
- lagringsbegrensning (art. 5.1 e), ved at personopplysningene ikke lagres lengre enn nødvendig for å oppfylle formålet

DE REGISTRERTES RETTIGHETER

Så lenge de registrerte kan identifiseres i datamaterialet vil de ha følgende rettigheter: åpenhet (art. 12), informasjon (art. 13), innsyn (art. 15), retting (art. 16), sletting (art. 17), begrensning (art. 18), underretning (art. 19), dataportabilitet (art. 20).

NSD vurderer at informasjonen som de registrerte vil motta oppfyller lovens krav til form og innhold, jf. art. 12.1 og art. 13.

Vi minner om at hvis en registrert tar kontakt om sine rettigheter, har behandlingsansvarlig institusjon plikt til å svare innen en måned.

FØLG DIN INSTITUSJONS RETNINGSLINJER

NSD legger til grunn at behandlingen oppfyller kravene i personvernforordningen om riktighet (art. 5.1 d), integritet og konfidensialitet (art. 5.1. f) og sikkerhet (art. 32).

For å forsikre dere om at kravene oppfylles, må dere følge interne retningslinjer og eventuelt rådføre dere med behandlingsansvarlig institusjon.

OPPFØLGING AV PROSJEKTET

NSD vil følge opp ved planlagt avslutning for å avklare om behandlingen av personopplysningene er avsluttet.

Lykke til med prosjektet!

Kontaktperson hos NSD: Tore Andre Kjetland Fjeldsbø
Tlf. Personverntjenester: 55 58 21 17 (tast 1)

Intervjuguide for masterprosjekt:

Samarbeidsstrategier for kunstneriske team i sceniske produksjoner

Av Marita Solhjell Ølander (semi-strukturert intervju med kostymedesignere).

1.0 Innledende samtale.

Den innledende samtalen blir gjort på bakgrunn av følgende punkter:

- Bakgrunn og formål med intervjuet.
- Fortelle litt om meg selv som kostymedesigner og hvor jeg plasserer meg i feltet.
- Forklare hva intervjuet brukes til og snakke om at intervjuobjektet må anonymisere eventuelle opplysninger som handler om andre (bytte ut navn, ikke komme med opplysninger som gjør at person(er) kan gjenkjennes (personvern).
- Informerer om bruk av diktafon, lagring av materiale mm.
- Spør intervjuobjektet om noe fremstår uklart.

Deretter startes opptaket som gjøres på fysisk diktafon og eller UiOs digitale diktafon.

2.0 Kostymedesignernes egen bakgrunn og erfaring.

Starter denne delen av intervjuet med å be kostymedesignerne å greie ut om hvem de er og hvor de plasserer seg i kostymefeltet.

Videre går vi over til å snakke konkret om kostymedesignernes erfaringer med samarbeid i kunstneriske team:

- Gi et konkret anonymisert eksempel på samarbeid du har vært med på (Hvordan ble kostymene til? Hvordan kostyme ble implementert i forestillingen? Hvordan mottatt av publikum?)
 - Suksesskriterier
 - Fallgruver
 - Samarbeid er gi og ta. Eget bidrag og forventninger til andre.
- Eventuelle oppfølgingsspørsmål fortløpende

3.0 Fokuserende spørsmål.

Her går vi mer i dybden i samarbeidsstrategiene.

- Beskriv et ideelt samarbeid for deg
- Grad av innflytelse i samarbeidsprosjekter

- Strategier for samarbeid
- Opplevelse av samarbeid
 - Generelt godt samarbeid i prosjekter?
 - Generelt føler du deg ivaretatt i prosjekter?
- Eventuelle oppfølgings spørsmål fortløpende

4.0 Oppsummering, avsluttende kommentarer.

- Summere opp funnene fra intervjuet
- Oppklare om man har forstått svarene riktig.
- Har intervjuobjektet noe å legge til i denne faglige diskusjonen om samarbeid?
- Spør intervjuobjektet om noe fremstår uklart.

Opptaket avsluttes og lagres forsvarlig.

Intervjuguide for masterprosjekt:

Samarbeidsstrategier for kunstneriske team i sceniske produksjoner
av Marita Solhjell Ølander.

Semistrukturert gruppeintervju med HertZling-teamet.
Intervjuet foretas mot slutten av samarbeidet.

Del 1: Innledende samtale.

Den innledende samtalen blir gjort på base av følgende punkter:

- Bakgrunn og formål med intervjuet.
- Fortelle litt om meg selv som kostymedesigner og hvor jeg plasserer meg i feltet.
- Fortelle litt mer om prosjektet.
- Forklare hva intervjuet brukes til og snakke om at intervjuobjektet må anonymisere eventuelle opplysninger som handler om andre (bytte ut navn, ikke komme med opplysninger som gjør at person(er) kan gjenkjennes (personvern)).
- Informerer om bruk av diktafon, lagring av materiale mm.
- Spør intervjuobjektet om noe fremstår uklart.

Deretter startes opptaket som gjøres på fysisk diktafon og eller UiOs digitale diktafon.

Del 2: Aktørenes egen bakgrunn og erfaring.

Starter denne delen av intervjuet med å be aktørene om å fortelle litt mer om seg selv og fortelle hvor de plasserer seg i feltet.

Videre går vi over til å snakke konkret om erfaringer med samarbeid i kunstneriske team:

- Beskriv et konkret anonymisert eksempel
 - Suksesskriterier
 - Fallgruver
 - Samarbeid er gi og ta. Eget bidrag og forventninger til andre.
- Eventuelle oppfølgingsspørsmål fortløpende

Del 3: Fokuserende spørsmål

Her går vi mer i dybden i samarbeidsstrategiene.

- Beskriv et ideelt samarbeid for deg
- Grad av innflytelse i samarbeidsprosjekter
- Opplevelse av samarbeid
 - Generelt godt samarbeid i prosjekter?
 - Generelt føler du deg ivaretatt i prosjekter?
- Eventuelle oppfølgingsspørsmål fortløpende

Del 4: Sluttrefleksjon på samarbeidet med HertZling.

- Summere opp samarbeidet fra start til slutt i grove trekk.
- Hvordan har samarbeidet vært? Hva kunne vært annerledes og hva var spesielt bra?
 - Hvilke forventninger har dere hatt til meg og hvilke til dere selv? Innfridd?
 - På hvilken måte har du følt deg inkludert i prosjektet?
- Har intervjuobjektet noe å legge til i den faglige samtalen om samarbeid?

Opptaket avsluttes og lagres forsvarlig.

Intervjuguide individuelt intervju - LAB

- 1) Hva er et godt samarbeid for deg?
 - a. Hvilke roller er viktige i samarbeid?
 - b. Hvilke personlige og faglige egenskaper er viktig?
- 2) Beskriv hvordan det har vært for deg å jobbe på denne måten.
 - a. Hva har vært bra og hva kunne vært annerledes?
 - b. Har du oppdaget noe nytt?
- 3) Har du følt deg sett i prosjektet, og om ja; på hvilken måte?
- 4) Hvilken rolle føler du de ulike kunstneriske bidragene har hatt?
 - a. Ditt eget og hvordan reagerte de andre på det?
 - b. Andres og hvordan reagerte du på det?
 - c. Helhet og dialog mellom de ulike.
 - d. I hvilken grad opplevde du at de ulike bidragene var avgjørende for samhandlingen i gruppa?
- 5) Kan denne måten å jobbe på gjennomføres i andre sceniske prosjekter, i så fall, hvorfor/hvorfor ikke?

Det kan komme oppfølgingsspørsmål underveis og oppklaringsspørsmål fra loggen.

Forespørsel om å stille til intervju i masterprosjektet

”Samarbeid for kunstneriske team i sceniske produksjoner”.

Dette er et spørsmål til deg om å delta i et forskningsprosjekt hvor formålet er å undersøke samarbeidsstrategier for kunstneriske team i sceniske produksjoner sett gjennom en kostymedesigners briller.

I dette skrevet får du informasjon om målene for prosjektet og hva deltakelse vil innebære for deg.

Formål

I dette masterprosjektet skal jeg se nærmere på samarbeid i kunstneriske team som jobber med sceniske produksjoner. Formålet med dette er å undersøke om det finnes noen strategier som kan fremme godt samarbeid. Bakgrunnen for prosjektet er egen erfaring med varierende grad av kvalitet på samarbeid i sceniske produksjoner og et ønske om å undersøke hvordan man kan legge til rette for å forsøke å bedre dette.

Prosjektet startet opp i august 2020, den skriftlige oppgaven leveres 15.april 2021 og det hele avsluttes med en utstilling i løpet av våren 2021.

Undersøkelsen består av:

- 1) Dette intervjuet om kostymedesigneres erfaring, praksis og tanker knyttet til samarbeid.
- 2) En Workshop-gruppe hvor jeg prøver ut ulike strategier fra intervjuene og fra aktuell teori.
- 3) En Case-studie av egen rolle i et kunstnerisk team i danseforestillingen «HertZling».
- 4) Analyse av relevante teoretiske perspektiver.

Den foreløpige problemstillingen min er:

Hvordan kan en kostymedesigners undersøkelse av alternative samarbeidsformer i kunstneriske team utfordre og muligens forbedre eksisterende måter å jobbe sammen på i sceniske produksjoner?

Prosjektet har generelt sett en åpen tilnærming hvor mye av prosjektet formes underveis i prosessen.

Hvem er ansvarlig for forskningsprosjektet?

OsloMet er ansvarlig for prosjektet. Min veileder fra Institutt for estetiske fag er førstelektor Sissel Isachsen. Min andre veileder er professor i kostyme Christina Lindgren fra KHiO.

Hvorfor får du spørsmål om å delta?

Til dette semi-strukturerte intervjuet har jeg valgt ut fire ulike kostymedesignere hvor to har relativt kort fartstid og to har relativt lang fartstid. Dette for å gi et bredere perspektiv og inngang til tema. Disse er plukket ut fra både eget bransjefaglig nettverk og professor Christina Lindgrens anbefalinger.

Hva innebærer det for deg å delta?

Dersom du velger å delta i prosjektet, innebærer dette at du blir intervjuet av meg. Det vil ta om lag en time, og helst møtes i samme rom med smittevern hensyn ivaretatt. Jeg vil be deg om å tenke ut et eksempel fra en produksjon du har jobbet på før vi møtes til intervju og be deg snakke litt om samarbeidet i den gitte produksjonen. Intervjuet er semi-strukturert som betyr at jeg har forberedt noen tema som vi skal innom hvor du kan prate ganske fritt uten å være låst til for mange satte spørsmål. Disse temaene er for eksempel: dine erfaringer med samarbeid, hva du tenker er et ideelt samarbeid, hva du bidrar med i samarbeid og hva du forventer av andre og lignende. Jeg vil også be deg om å si noe kort om hvem du er som kostymedesigner og hvor du plasserer deg i feltet. Svarene du gir vil bli tatt opp av en diktafon, transkribert og lagret forsvarlig. Jeg ønsker også å ta et bilde av deg til min masteroppgave.

Det er frivillig å delta

Det er frivillig å delta i prosjektet. Hvis du velger å delta, kan du når som helst trekke samtykket tilbake uten å oppgi noen grunn. Alle dine personopplysninger vil da bli slettet. Det vil ikke ha noen negative konsekvenser for deg hvis du ikke vil delta eller senere velger å trekke deg. Ikke nøl med å ta kontakt om noe kjennes feil for deg.

Ditt personvern – hvordan vi oppbevarer og bruker dine opplysninger

Jeg vil bare bruke opplysningene om deg til formålene jeg har fortalt om i dette skrivet. Jeg behandler opplysningene konfidensielt og i samsvar med personvernregelverket. Det er kun jeg som behandler opplysningene dine. Mine to veiledere vil tidvis ha tilgang til materialet. Dine kontaktopplysninger vil bli lagret forsvarlig slik at uvedkommende ikke får tilgang.

Navnet ditt vil bli brukt i masteroppgaven, men øvrig kontaktinformasjon og personvernsensitive opplysninger vil ikke bli publisert.

Hva skjer med opplysningene dine når jeg avslutter forskningsprosjektet?

Personopplysningene dine anonymiseres når prosjektet avsluttes/oppgaven er godkjent, noe som etter planen er sommeren 2021.

Dine rettigheter

Så lenge du kan identifiseres i datamaterialet, har du rett til:

- innsyn i hvilke personopplysninger som er registrert om deg, og å få utlevert en kopi av opplysningene,
- å få rettet personopplysninger om deg,
- å få slettet personopplysninger om deg, og
- å sende klage til Datatilsynet om behandlingen av dine personopplysninger.

Hva gir oss rett til å behandle personopplysninger om deg?

Vi behandler opplysninger om deg basert på ditt samtykke.

På oppdrag fra OsloMet har NSD – Norsk senter for forskningsdata AS vurdert at behandlingen av personopplysninger i dette prosjektet er i samsvar med personvernregelverket.

Hvor kan jeg finne ut mer?

Hvis du har spørsmål til studien, eller ønsker å benytte deg av dine rettigheter, ta kontakt med:

Veileder OsloMet Sissel Isachsen. Epost: Sissel.Isachsen@oslomet.no. Tlf: 952 28 319.

Masterstudent/forsker Marita Solhjell Ølander. Epost: marola@oslomet.no. Tlf: 47293823.

Personvernombud OsloMet Ingrid S. Jacobsen. Epost: personvernombud@oslomet.no. Tlf: 67235534.

Hvis du har spørsmål knyttet til NSD sin vurdering av prosjektet, kan du ta kontakt med:

- NSD – Norsk senter for forskningsdata AS på epost (personverntjenester@nsd.no) eller på telefon: 55 58 21 17.

Med vennlig hilsen

Sissel Isachsen
(veileder)

Marita Solhjell Ølander
(masterstudent)

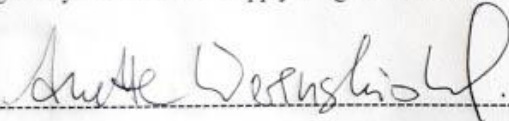


Samtykkeerklæring

Jeg har mottatt og forstått informasjon om prosjektet *Samarbeid i kunstneriske team i sceniske produksjoner*, og har fått anledning til å stille spørsmål. Jeg samtykker til:

- å delta i et semi-strukturert intervju
- at intervjuet taes opp med diktafon
- at opplysninger om meg publiseres slik at jeg kan gjenkjennes i masteroppgaven (bilde og tekst)

Jeg samtykker til at mine opplysninger behandles frem til prosjektet er avsluttet



(Signert av prosjektdeltaker, dato)

Sissel Isachsen
(veileder)

Marita Solhjell Ølander
(masterstudent)

Samtykkeerklæring

Jeg har mottatt og forstått informasjon om prosjektet *Samarbeid i kunstneriske team i sceniske produksjoner*, og har fått anledning til å stille spørsmål. Jeg samtykker til:

- å delta i et semi-strukturert intervju
- at intervjuet tas opp med diktafon
- at opplysninger om meg publiseres slik at jeg kan gjenkjennes i masteroppgaven (bilde og tekst)

Jeg samtykker til at mine opplysninger behandles frem til prosjektet er avsluttet


Signe Becke (Apr 19, 2021 12:47 GMT+2)

(Signert av prosjektdeltaker, dato)

Med vennlig hilsen

Sissel Isachsen
(veileder)

Marita Solhjell Ølander
(masterstudent)

Samtykkeerklæring

Jeg har mottatt og forstått informasjon om prosjektet *Samarbeid i kunstneriske team i sceniske produksjoner*, og har fått anledning til å stille spørsmål. Jeg samtykker til:

- å delta i et semi-strukturert intervju
- at intervjuet taes opp med diktafon
- at opplysninger om meg publiseres slik at jeg kan gjenkjennes i masteroppgaven (bilde og tekst)

Jeg samtykker til at mine opplysninger behandles frem til prosjektet er avsluttet


Fredrik Sævi, Floen (Apr 13, 2021 10:52 GMT+2)

(Signert av prosjektdeltaker, dato)

Forespørsel om å stille til deltagelse i gruppeintervju (HertZling) i masterprosjektet

” Samarbeid for kunstneriske team i sceniske produksjoner”.

Dette er et spørsmål til deg om å delta i et forskningsprosjekt hvor formålet er å undersøke samarbeidsstrategier for kunstneriske team i sceniske produksjoner sett gjennom mine briller som kostymedesigner.

I dette skrivet får du informasjon om målene for prosjektet og hva deltakelse vil innebære for deg.

Formål

I dette masterprosjektet skal jeg se nærmere på samarbeid i kunstneriske team som jobber med sceniske produksjoner. Formålet med dette er å undersøke om det finnes noen strategier som kan fremme godt samarbeid. Bakgrunnen for prosjektet er egen erfaring med varierende grad av kvalitet på samarbeid i sceniske produksjoner og et ønske om å undersøke hvordan man kan legge til rette for å forsøke å bedre dette.

Prosjektet startet opp i august 2020, den skriftlige oppgaven leveres 15.april 2021 og det hele avsluttes med en utstilling i løpet av våren 2021.

Undersøkelsen består av:

- 1) Et semi-strukturert-intervju med fire kostymedesigneres erfaring, praksis og tanker knyttet til samarbeid.
- 2) En LAB-gruppe hvor jeg prøver ut ulike strategier fra intervjuene og fra aktuell teori i fire ulike workshops.
- 3) En Case-studie av egen rolle i et kunstnerisk team i danseforestillingen «HertZling».
- 4) Analyse av relevante teoretiske perspektiver.

Den foreløpige problemstillingen min er:

Hvordan kan en kostymedesigners undersøkelse av alternative samarbeidsformer i kunstneriske team utfordre og muligens forbedre eksisterende måter å jobbe sammen på i sceniske produksjoner?

Prosjektet har generelt sett en åpen tilnærming hvor mye av prosjektet formes underveis i prosessen.

Hvem er ansvarlig for forskningsprosjektet?

OsloMet er ansvarlig for prosjektet. Min veileder fra Institutt for estetiske fag er førstelektor Sissel Isachsen. Min andre veileder er professor i kostyme Christina Lindgren fra KHiO.

Hvorfor får du spørsmål om å delta?

Du blir spurt om å delta ettersom du er en del av en eksisterende produksjon som utgjør et typisk kunstnerisk team som jobber frem en scenisk produksjon og at vi allerede har opprettet en kontakt.

Hva innebærer det for deg å delta?

Dersom du velger å delta i prosjektet, innebærer dette at du deltar i et intervju utført av meg mot slutten av samarbeidet. Jeg vil også fungere som deltagende observatør på arbeidet vi gjør sammen i forestillingen HertZling og gjør loggnotater av dette. Jeg er bevisst min doble rolle i dette prosjektet og jeg jobber aktivt med å ikke la mitt kunstneriske bidrag til HertZling bli påvirket negativt av mitt parallelle arbeid med å forske på min egen praksis i dette prosjektet. Jeg ønsker også å ta bilder av teamet som publiseres i oppgaven.

Det er frivillig å delta

Det er frivillig å delta i prosjektet. Hvis du velger å delta, kan du når som helst trekke samtykket tilbake uten å oppgi noen grunn. Alle dine personopplysninger vil da bli slettet. Det vil ikke ha noen negative konsekvenser for deg hvis du ikke vil delta eller senere velger å trekke deg. Ikke nøl med å ta kontakt om noe kjennes feil for deg.

Ditt personvern – hvordan vi oppbevarer og bruker dine opplysninger

Jeg vil bare bruke opplysningene om deg til formålene jeg har fortalt om i dette skrivet. Jeg behandler opplysningene konfidensielt og i samsvar med personvernregelverket. Det er kun jeg som behandler opplysningene dine. Mine to veiledere vil tidvis ha tilgang til materialet. Dine kontaktopplysninger vil bli lagret forsvarlig slik at uvedkommende ikke får tilgang.

Navnet ditt vil bli brukt i masteroppgaven, men øvrig kontaktinformasjon og personvernsensitive opplysninger vil ikke bli publisert.

Hva skjer med opplysningene dine når jeg avslutter forskningsprosjektet?

Personopplysningene dine anonymiseres når prosjektet avsluttes/oppgaven er godkjent, noe som etter planen er sommeren 2021.

Dine rettigheter

Så lenge du kan identifiseres i datamaterialet, har du rett til:

- innsyn i hvilke personopplysninger som er registrert om deg, og å få utlevert en kopi av opplysningene,
- å få rettet personopplysninger om deg,
- å få slettet personopplysninger om deg, og
- å sende klage til Datatilsynet om behandlingen av dine personopplysninger.

Hva gir oss rett til å behandle personopplysninger om deg?

Vi behandler opplysninger om deg basert på ditt samtykke.

På oppdrag fra OsloMet har NSD – Norsk senter for forskningsdata AS vurdert at behandlingen av personopplysninger i dette prosjektet er i samsvar med personvernregelverket.

Hvor kan jeg finne ut mer?

Hvis du har spørsmål til studien, eller ønsker å benytte deg av dine rettigheter, ta kontakt med:

Veileder OsloMet Sissel Isachsen. Epost: Sissel.Isachsen@oslomet.no. Tlf: 952 28 319.

Masterstudent/forsker Marita Solhjell Ølander. Epost: marola@oslomet.no. Tlf: 47293823.

Personvernombud OsloMet Ingrid S. Jacobsen. Epost: personvernombud@oslomet.no. Tlf: 67235534.

Hvis du har spørsmål knyttet til NSD sin vurdering av prosjektet, kan du ta kontakt med:

- NSD – Norsk senter for forskningsdata AS på epost (personverntjenester@nsd.no) eller på telefon: 55 58 21 17.

Med vennlig hilsen

Sissel Isachsen

Marita Solhjell Ølander

Med vennlig hilsen

Sissel Isachsen
(veileder)

Marita Solhjell Ølander
(masterstudent)

Samtykkeerklæring

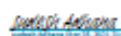
Jeg har mottatt og forstått informasjon om prosjektet *Samarbeid i kunstneriske team i sceniske produksjoner*, og har fått anledning til å stille spørsmål. Jeg samtykker til:

- å delta i et semi-strukturert gruppeintervju
- å bli observert av en deltagende observator (meg) gjennom arbeidet med *HertZling*
- at opplysninger om meg publiseres slik at jeg kan gjenkjennes i masteroppgaven (bilde og tekst)

Jeg samtykker til at mine opplysninger behandles frem til prosjektet er avsluttet


Tanja Caldecourt (Apr 20, 2021 16:12 GMT+2)


Marita Solhjell Ølander (Apr 20, 2021 16:12 GMT+2)


Sissel Isachsen (Apr 20, 2021 16:12 GMT+2)

(Signert av prosjektdeltaker, dato)

Forespørsel om å stille til deltagelse i LAB-gruppe i masterprosjektet

” Samarbeid for kunstneriske team i sceniske produksjoner”.

Dette er et spørsmål til deg om å delta i et forskningsprosjekt hvor formålet er å undersøke samarbeidsstrategier for kunstneriske team i sceniske produksjoner sett gjennom mine briller som kostymedesigner.

I dette skrivet får du informasjon om målene for prosjektet og hva deltakelse vil innebære for deg.

Formål

I dette masterprosjektet skal jeg se nærmere på samarbeid i kunstneriske team som jobber med sceniske produksjoner. Formålet med dette er å undersøke om det finnes noen strategier som kan fremme godt samarbeid. Bakgrunnen for prosjektet er egen erfaring med varierende grad av kvalitet på samarbeid i sceniske produksjoner og et ønske om å undersøke hvordan man kan legge til rette for å forsøke å bedre dette.

Prosjektet startet opp i august 2020, den skriftlige oppgaven leveres 15.april 2021 og det hele avsluttes med en utstilling i løpet av våren 2021.

Undersøkelsen består av:

- 5) Et semi-strukturert-intervju med fire kostymedesigneres erfaring, praksis og tanker knyttet til samarbeid.
- 6) En LAB-gruppe hvor jeg prøver ut ulike strategier fra intervjuene og fra aktuell teori i fire ulike workshops.
- 7) En Case-studie av egen rolle i et kunstnerisk team i danseforestillingen «HertZling».
- 8) Analyse av relevante teoretiske perspektiver.

Den foreløpige problemstillingen min er:

Hvordan kan en kostymedesigners undersøkelse av alternative samarbeidsformer i kunstneriske team utfordre og muligens forbedre eksisterende måter å jobbe sammen på i sceniske produksjoner?

Prosjektet har generelt sett en åpen tilnærming hvor mye av prosjektet formes underveis i prosessen.

Hvem er ansvarlig for forskningsprosjektet?

OsloMet er ansvarlig for prosjektet. Min veileder fra Institutt for estetiske fag er førstelektor Sissel Isachsen. Min andre veileder er professor i kostyme Christina Lindgren fra KHiO.

Hvorfor får du spørsmål om å delta?

Denne gruppa er ment å representere et lite kunstnerisk team som jobber med sceniske produksjoner. Du er valgt ut fordi du representerer en av nøkkelrollene en slik produksjon har. Gruppen vil bestå av om lag fem personer slik at vi kan følge korona-restriksjoner.

Hva innebærer det for deg å delta?

Dersom du velger å delta i prosjektet, innebærer dette at du jobber i en LAB-gruppe administrert av meg. Jeg vil også delta aktivt i gruppa som deltagende observatør. Den vil bestå av fire workshops på om lag fire timer hver hvor vi jobber med samarbeidsstrategier i kunstneriske team. Vi kommer til å jobbe praktisk på gulvet med ulike øvelser og teknikker. Jeg ber hver og en av dere om å bidra med materiale til workshopene. Jeg bidrar med kostymer og noen scenografiske elementer, mens for eksempel danser/koreograf bidrar med kort koreografi eller tanke om et bevegelsesmønster og en musiker bidrar med lyd, et visst instrument e.l. Disse bidragene trenger på ingen måte å være ferdige momenter, men en idè og en skisse du ønsker å jobbe videre med som du formidler til gruppa. Sammen finner vi måter å koble de ulike momentene sammen på. På slutten av hver workshop ber jeg deg om å skrive en logg basert på dagens workshop. På den siste workshopen, gjør vi en uhøytidelig arbeidsvisning med en ettersnakk. Etter workshopen blir det individuelle intervjuer med alle deltagerne på om lag 30

minutter. Anslagsvis vil det være snakk om 25 timer. Workshopene blir filmet og jeg ønsker å ta noen bilder som jeg kan bruke i min masteroppgave.

Det er frivillig å delta

Det er frivillig å delta i prosjektet. Hvis du velger å delta, kan du når som helst trekke samtykket tilbake uten å oppgi noen grunn. Alle dine personopplysninger vil da bli slettet. Det vil ikke ha noen negative konsekvenser for deg hvis du ikke vil delta eller senere velger å trekke deg. Ikke nøl med å ta kontakt om noe kjennes feil for deg.

Ditt personvern – hvordan vi oppbevarer og bruker dine opplysninger

Jeg vil bare bruke opplysningene om deg til formålene jeg har fortalt om i dette skrivet. Jeg behandler opplysningene konfidensielt og i samsvar med personvernregelverket. Det er kun jeg som behandler opplysningene dine. Mine to veiledere vil tidvis ha tilgang til materialet. Dine kontaktopplysninger vil bli lagret forsvarlig slik at uvedkommende ikke får tilgang.

Navnet ditt vil bli brukt i masteroppgaven, men øvrig kontaktinformasjon og personvernsensitive opplysninger vil ikke bli publisert.

Hva skjer med opplysningene dine når jeg avslutter forskningsprosjektet?

Personopplysningene dine anonymiseres når prosjektet avsluttes/oppgaven er godkjent, noe som etter planen er sommeren 2021.

Dine rettigheter

Så lenge du kan identifiseres i datamaterialet, har du rett til:

- innsyn i hvilke personopplysninger som er registrert om deg, og å få utlevert en kopi av opplysningene,
- å få rettet personopplysninger om deg,
- å få slettet personopplysninger om deg, og
- å sende klage til Datatilsynet om behandlingen av dine personopplysninger.

Hva gir oss rett til å behandle personopplysninger om deg?

Vi behandler opplysninger om deg basert på ditt samtykke.

På oppdrag fra OsloMet har NSD – Norsk senter for forskningsdata AS vurdert at behandlingen av personopplysninger i dette prosjektet er i samsvar med personvernregelverket.

Hvor kan jeg finne ut mer?

Hvis du har spørsmål til studien, eller ønsker å benytte deg av dine rettigheter, ta kontakt med:

Veileder OsloMet Sissel Isachsen. Epost: Sissel.Isachsen@oslomet.no. Tlf: 952 28 319.

Masterstudent/forsker Marita Solhjell Ølander. Epost: marola@oslomet.no. Tlf: 47293823.

Personvernombud OsloMet Ingrid S. Jacobsen. Epost: personvernombud@oslomet.no. Tlf: 67235534.

Hvis du har spørsmål knyttet til NSD sin vurdering av prosjektet, kan du ta kontakt med:

- NSD – Norsk senter for forskningsdata AS på epost (personverntjenester@nsd.no) eller på telefon: 55 58 21 17.

Masterstudent/forsker Marita Solhjell Ølander. Epost: marola@oslomet.no. Tlf: 47293823.

Personvernombud OsloMet Ingrid S. Jacobsen. Epost: personvernombud@oslomet.no. Tlf: 67235534.

Hvis du har spørsmål knyttet til NSD sin vurdering av prosjektet, kan du ta kontakt med:

- NSD – Norsk senter for forskningsdata AS på epost (personverntjenester@nsd.no) eller på telefon: 55 58 21 17.

Med vennlig hilsen

Sissel Isachsen
(veileder)

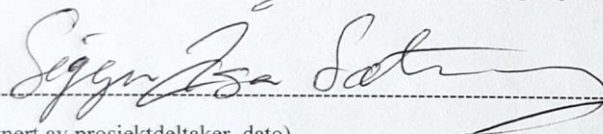
Marita Solhjell Ølander
(masterstudent)

Samtykkeerklæring

Jeg har mottatt og forstått informasjon om prosjektet *Samarbeid i kunstneriske team i sceniske produksjoner*, og har fått anledning til å stille spørsmål. Jeg samtykker til:

- å delta i et semi-strukturert intervju
- å skrive logg fra workshopene
- å bli filmet i workshopene
- å delta i LAB-workshopene og bli observert av en deltagende observatør (meg)
- at opplysninger om meg publiseres slik at jeg kan gjenkjennes i masteroppgaven (bilde og tekst)

Jeg samtykker til at mine opplysninger behandles frem til prosjektet er avsluttet

 06.01.21

(Signert av prosjektdeltaker, dato)

Masterstudent/forsker Marita Solhjell Ølander. Epost: marola@oslomet.no. Tlf: 47293823.

Personvernombud OsloMet Ingrid S. Jacobsen. Epost: personvernombud@oslomet.no. Tlf: 67235534.

Hvis du har spørsmål knyttet til NSD sin vurdering av prosjektet, kan du ta kontakt med:

- NSD – Norsk senter for forskningsdata AS på epost (personverntjenester@nsd.no) eller på telefon: 55 58 21 17.

Med vennlig hilsen

Sissel Isachsen
(veileder)

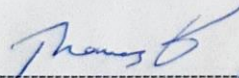
Marita Solhjell Ølander
(masterstudent)

Samtykkeerklæring

Jeg har mottatt og forstått informasjon om prosjektet *Samarbeid i kunstneriske team i sceniske produksjoner*, og har fått anledning til å stille spørsmål. Jeg samtykker til:

- å delta i et semi-strukturert intervju
- å skrive logg fra workshopene
- å bli filmet i workshopene
- å delta i LAB-workshopene og bli observert av en deltagende observatør (meg)
- at opplysninger om meg publiseres slik at jeg kan gjenkjennes i masteroppgaven (bilde og tekst)

Jeg samtykker til at mine opplysninger behandles frem til prosjektet er avsluttet

 17.01.21

(Signert av prosjektdeltaker, dato)

Masterstudent/forsker Marita Solhjell Ølander. Epost: marola@oslomet.no. Tlf: 47293823.

Personvernombud OsloMet Ingrid S. Jacobsen. Epost: personvernombud@oslomet.no. Tlf: 67235534.

Hvis du har spørsmål knyttet til NSD sin vurdering av prosjektet, kan du ta kontakt med:

- NSD – Norsk senter for forskningsdata AS på epost (personverntjenester@nsd.no) eller på telefon: 55 58 21 17.

Med vennlig hilsen

Sissel Isachsen
(veileder)

Marita Solhjell Ølander
(masterstudent)

Samtykkeerklæring

Jeg har mottatt og forstått informasjon om prosjektet *Samarbeid i kunstneriske team i sceniske produksjoner*, og har fått anledning til å stille spørsmål. Jeg samtykker til:

- å delta i et semi-strukturert intervju
- å skrive logg fra workshopene
- å bli filmet i workshopene
- å delta i LAB-workshopene og bli observert av en deltagende observatør (meg)
- at opplysninger om meg publiseres slik at jeg kan gjenkjennes i masteroppgaven (bilde og tekst)

Jeg samtykker til at mine opplysninger behandles frem til prosjektet er avsluttet

Zelda Lysevig-Storvik 6/2-21

(Signert av prosjektdeltaker, dato)

Masterstudent/forsker Marita Solhjell Ølander. Epost: marola@oslomet.no. Tlf: 47293823.

Personvernombud OsloMet Ingrid S. Jacobsen. Epost: personvernombud@oslomet.no. Tlf: 67235534.

Hvis du har spørsmål knyttet til NSD sin vurdering av prosjektet, kan du ta kontakt med:

- NSD – Norsk senter for forskningsdata AS på epost (personverntjenester@nsd.no) eller på telefon: 55 58 21 17.

Med vennlig hilsen

Sissel Isachsen
(veileder)

Marita Solhjell Ølander
(masterstudent)

Samtykkeerklæring

Jeg har mottatt og forstått informasjon om prosjektet *Samarbeid i kunstneriske team i sceniske produksjoner*, og har fått anledning til å stille spørsmål. Jeg samtykker til:

- å delta i et semi-strukturert intervju
- å skrive logg fra workshopene
- å bli filmet i workshopene
- å delta i LAB-workshopene og bli observert av en deltagende observatør (meg)
- at opplysninger om meg publiseres slik at jeg kan gjenkjennes i masteroppgaven (bilde og tekst)

Jeg samtykker til at mine opplysninger behandles frem til prosjektet er avsluttet

Torstein Gjennestad, 17.01.21

(Signert av prosjektdeltaker, dato)