

MER BEVE GEL SE

NYE TEKSTER OM DANSEKUNST



MER BEVE GEL SE

NYE TEKSTER OM DANSEKUNST

Redaktør: Sigrid Øvreås Svendal

Bidragstere: Amanda Øiestad Nilsen, Natalie Dahl, Inés Belli, Karl Svantesson, Marte Reithaug Sterud, Ida Gudbrandsen, Jenny Svensson, Kamelia Javadi, Mina Weider, Marie Hermo Jensen, Siri Wigdel, Sindre Jacobsen og Sigrid Øvreås Svendal.

MER BEVEGELSE er utgitt av Danseinformasjonen, det nasjonale informasjons- og kompetansesenteret for dansekunst.

Juni 2019

LEDER

Kjære leser,

Dette er et magasin om dansekunst. Mange slags former for dansekunst. Vi håper både du som vanligvis ikke går og ser danseforestillinger, og du som elsker dans i alle dens former, finner noe interessant i dette magasinet.

Danseinformasjonen er det nasjonale informasjons- og kompetansesenteret for dansekunst, og det er vi som står bak dette magasinet. I 2016 ga vi ut boka *Bevegelser - Norsk dansekunst i 20 år*, i en forlengelse av vårt 20-årsjubileum. Boka ble godt mottatt av mange, men utgivelsen skapte også en rekke reaksjoner. Vi ønsker enhver debatt om dansekunst velkommen, og vil med dette magasinet gi plass til nye og ulike stemmer som dekker forskjellige tema som angår dansekunsten i dag.

Vi ønsket en demokratisk inngang til valg av skribenter. Prosessen startet derfor med en åpen utlysning hvor vi ba om innspill. Det er heldigvis mange som kan og vil skrive om dansekunst, og vi måtte velge blant mange gode forslag. Majoriteten av de som skriver i magasinet kom gjennom vår utlysning våren 2018.

Dette magasinet forsøker ikke å dekke en helhet, tvert imot. Her finner du 14 ulike artikler som handler om noe av det som rører seg i feltet, ulike begrep, tendenser i tiden og utfordringer. Du kan lese om dansen i Barentsområdet, om behovet for dansplaining, om community dance, om post-dans, om å kvoterer inn i kulturlivet og en analyse av reaksjonene boka vår fikk. Du kan også lese intervju med flere dansekunstnere, bli med inn i en forestillingsprosess på Scenehuset og få et innblikk i et utenfrablikk på dansekunsten i Norge. Du kan til og med lese en artikkel som gir deg tips til hvordan man kan se og oppleve dansekunst og et manifest for den nye jazzdansen.

Vi håper du vil lese om dansekunst, diskutere dansekunst og oppsøke dansekunst.

Til slutt vil vi rette en stor takk til alle bidragsytere som har fylt magasinet med innhold.

God fornøyelse!

På vegne av redaksjonen,
Sigrid Øvreås Svendal

N H O L D

- 4 Marte Reithaug Sterud
DANSPLAINING
- 10 Mina Weider
**DESTILLERT IMPROVISASJON AV EN MISLYKKET VERTINNE
– EN SAMTALE MED DANSEKUNSTNER SIRI JØNTVEDT**
- 18 Jenny Svensson
Å BARE SE
- 24 Ida Gudbrandsen
**VI MÅ TA TILBAKE SØLEDAMMENE!
– IDA GUDBRANDSEN MØTTE MARTIN SLAATTO**
- 34 Natalie Dahl
**DANSEKUNST, SAMTIDSDANS OG JAZZDANS
– DISKURSER OM NORSK DANS ANNO 2016**
- 48 Inés Belli
ET MANIFEST FOR FREMTIDENS JAZZDANS
- 54 Sindre Jacobsen
SCENEHUSET UKE 03 – 2019
- 66 Danseinformasjonen
SCENEHUSET
- 68 Mina Weider
OM NAGELHUS SCHIA PRODUCTIONS
- 74 Marie Hermo Jensen
HVEM ER NABOEN DIN?
- 82 Amanda Øiestad Nilsen
POST-DANCE: EN UTVIDET DANSEFORSTÅELSE
- 90 Kamelia Javadi
JEG ER KVOTERT INN
- 96 Sigrid Øvreås Svendal
STARTEN PÅ NOE STORT – HØVIK BALLETT 50 ÅR I 2019
- 104 Siri Wigdel
COMMUNITY DANCE – ET PERSONLIG PERSPEKTIV
- 110 Karl Svantesson
I AMBIVALENSENS TIDEVARV

DANSPLAINING

Av Marte Reithaug Sterud

Marte Reithaug Sterud (f. 1985) jobber med dans, koreografi og skriving i skjæringspunktet mellom praksis og teori, kunstproduksjon og kunnskapsutvikling. Marte har vist egne arbeid ved blant annet Black Box teater, Henie Onstad Kunstsenter og Kunsthall Oslo og utøvd i arbeid ved Dansens Hus, Museet for Samtidskunst og Den Norske Opera og Ballett. Hun har også publisert tekster i KOREOGRAFI 2016, MELK No. 5 og Amatør #13. Marte er utdannet ved Kunsthøgskolen i Oslo (08), tidl. Skolen for samtidsdans (10) og tar nå en mastergrad i Gender Studies ved Universitetet i Oslo.

I det jeg møter nye mennesker, hvem som helst, har jeg et sterkt behov for å fortelle inngående om det norske dansekunstheltet. Til mennesker som knapt har sett en danseforestilling eller vet hva koreografi er. Dette behovet for å fortelle om det norske dansekunstheltet¹ oppleves nærmest som en allergisk reaksjon i det jeg beveger meg ut av dansebobla. Allergien oppstod et sted mellom å bli smigra over å bli eksotifisert som en spennende danser på fest (da har man i hvert fall noe å snakke om) til å bli genuint overraska over hvor lite informasjon som finner veien fra dansekunstheltet til den offentlige samtalen og inn i vår kollektive bevissthet. Behovet for å dansplaine² har vokst seg større enn behovet for å danse, jeg har begynt å prioritere lesesalen fremfor dansestudioet. Som fulltidsstudent på Blindern³ befinner jeg meg ofte i situasjoner der jeg ender opp med å gjøre meg selv til en representant (representin'!⁴) for det norske dansekunstheltet. Jeg har til og med laget en slags koreografi titulert *hvordan jeg snakker om dansefeltet med nye mennesker*, med små variasjoner over samme tema – Dans.

Å akseptere å være en del av et marginalt felt holder ikke lenger. Jeg hører meg selv snakke om det samme igjen og igjen, men klarer ikke stoppe. Det er som om de må kjenne til hele dansekunstheltet før de kan bli kjent med meg. Ønsket om å løfte fram virksomhet som faller innunder det utvidede koreografibegrepet⁵ bunner i en langvarig interesse for språkliggjøring og kunnskapsproduksjon ut ifra egen og felles praksis. Jeg nekter å ikke bli hørt så jeg kjører på med tørrprat og *schtøgg* dans på fest til krampa tar meg, på vegne av det norske dansekunstheltet. Felles synlighet har blitt en plikt og et mantra.

Det norske dansekunstheltets plass i offentligheten

I de ti åra jeg har vært en del av det Oslo-baserte dansekunstheltet har det skjedd utrolig mye. Da jeg gikk ut av Kunsthøgskolen i Oslo⁶ i 2008 fantes det ingen annonserte møteplasser utenfor institusjonene der jeg kunne treffe andre dansekunstnere, nå florerer det av uformelle plattformer der dansekunstnere kan treffes, dele arbeid og ideer, henge og inspireres av hverandres nærvær. Inntil for bare et par år siden var det heller ikke vanlig at institusjoner som Black Box teater og Dansens Hus hadde noe særlig med fagprogram utenom forestillingene, nå er situasjonen en helt annen; seminarer, samtaler, debatter og foredrag er en integrert og naturlig del av det som foregår der. Å oppleve at all denne aktiviteten, mangfold i kunstuttrykk, tekster og initiativ fra hele feltet ikke plukkes opp av en større offentlighet får *dansplaineren* i meg til å dirre. Hvorfor er ikke dansekunstheltet mer synlig i den offentlige samtalen?

1 Det norske dansekunstheltet er her definert som det frie, ikke-institusjonelle feltet.

2 *Dansplaining* spiller på termen *mansplaining*, som oppstod i etterkant av essayet 'Men Explain Things to Me: Facts Didn't Get in Their Way' (2008) av Rebecca Solnit.

3 Studerer under programmet MA Gender Studies (2018–20) ved Universitetet i Oslo.

4 *To represent*, eller å representere; term som handler om å vise hvem du er og hvor du kommer fra, hentet fra den amerikanske reality-serien *RuPaul's Drag Race*.

5 Videre utdypning av det utvidede koreografibegrepet i 'Koreografididaktiske sammenfiltringer', av Tone Pernille Østern i *KOREOGRAFI* (2018): <http://choreography.no/> [lest 15. februar 2019]

6 Studerte under programmet BA moderne/samtidssans (2005–08) ved Kunsthøgskolen i Oslo.

Mitt første og sannsynligvis siste oppdrag i Den Norske Opera & Ballett i 2012 var det stykket flest bekjente av meg kom for å se, fordi jeg danset på et sted som i hvert fall innimellom blir nevnt i riksdekkende media.⁷ Synlighet i den brede offentligheten speiler en relevans, der dansekunsten har mulighet til å bli diskutert også uavhengig av enkelte forestillinger. Da jeg i over fem somre jobbet aktivt som dansende flamme i spelet *Elden* på Røros hadde nærmest alle jeg havnet i prat med i lokalmiljøet en klar formening om årets spel ned til hver minste detalj.⁸ Spelet hadde en naturlig og selvfølgelig plass i hele bergstadens kollektive bevissthet.

I det jeg beveger meg utafør dansekunstheltet verken ser eller hører jeg noe som helst om dansekunst (foruten egen *'splainning*). Det mangler ikke på konkrete tiltak fra feltet for å få informasjonen ut til folket; satsningen på dansekritikk gjennom Danseinformasjons

7 Danset i operaen *Aida* (2012) av Giuseppe Verdi, regi: David McVicar, koreografi: Fin Walker. Vist ved Den Norske Opera & Ballett.

8 Danset kvinnelig hovedrolle i musikkteateret *Elden* (2007–11) på Røros, av Arnfinn Strømmevold og Ragnvald Bertil Reithaug. Regi: Marit Moum Aune. Koreografi: Ingrid Lorentzen.



kursrekke for journalister i 2013,⁹ stipendutdeling til skriving av nye dansekritikker og Dansekritikerrørsla i 2018/19¹⁰ bidrar til produksjon av tekster om og fra dansekunstfeltet som kan inngå i en større sammenheng enn dansekunstfeltet selv.

Dansplaininga mi springer ut ifra et ønske om å gi det norske folk tilgang på et felt i besittelse av dyptgående, komplekse refleksjoner og særs vital kroppskunnskap mange ikke en gang er klar over at finnes på et teater nær dem. Den springer ut fra et ønske om at dansekunstfeltet skal bli tatt på alvor som kunstfelt på lik linje med litteratur, teater, musikk og billedkunst.

I artikkelen 'Kropp, teori og kjønn' i boka *Bevegelser* fra 2016 skriver teaterviter Ine Therese Berg om dansens plass i det norske kulturhierarkiet: 'At dans er en kunstform som bruker kroppen som medium, der man arbeider med abstrakte størrelser og der kvinner har stått for

⁹ Danseinformasjonens kursrekke for journalister i 2013 var en del av det nordisk-baltiske Kedja-prosjektet.

¹⁰ Dansekritikerrørsla – kritikkverksted for dansekritikk, ved Dansens Hus (2018–19).



Freitag 5 okt '18
Midtveit Seminar
EC, Pernille, Mette, Marte

institusjonsbyggingen, har gitt dansen en plass langt nede i det norske kulturhierarkiet.¹¹ Berg nevner også det litteraturprofessor Toril Moi kaller 'Beauvoirs dilemma' fra artikkelen 'Jeg er ikke en kvinnelig forfatter' fra 2008, der kvinnelige forfattere blir konfrontert med å skrive 'universelt' (som mannen) eller partikulært (som kvinne/den andre). Kanskje vi nå, etter #metoo,¹² har bedre forutsetninger for å forstå hvordan kjønn og ideer om 'den andre' spiller inn i måten kropp blir lest på, enten vi vil det eller ei, og at dette også kan ha betydning for oppfattelsen av dansekunsten som kunstuttrykk og dansekunstheltet som kunnskapsfelt? Selv om dansehistorien har overvekt av kvinnelige aktører kan vestlig kunsthistorie sies å være dominert av (hvite) menn, slik at kvinner og andre 'andre' har blitt ekskludert fra den. Hvordan kan vi insistere på at den dansende kroppen er et kunstnersubjekt verdt å regne med i norsk offentlighet?

Et nytt språk

Dansekunstheltets største og best bevarte hemmelighet slik jeg ser det er at kropp faktisk er topp. Det er noe radikalt i det å danse og det å være kropp. Det radikale ligger i det nære, at vi ikke har nok distanse til å forstå. Er det derfor kroppen glimrer med sitt fravær i akademien, på veien mot opplyst forståelse? Begrepet *fine arts* oppstod på 1700-tallet og var en påberøpelse av universalitet, objektivitet og løsrivelse, der den eneste kroppen som ble regna med, under et solid dekke av abstraksjon, var den hvite heterofile mannens kropp. Kvinners, urfolks, skeives og melaninriks erfaringer ble ikke regna med. Denne utskillelsen av forskjell og mangfold har flere implikasjoner enn mangel på representasjon, det vises også i de grunnleggende estetiske kategoriene for vurdering av kunst.¹³ Ideen om det desinteresserte velbehaget, utviklet av Immanuel Kant (1724–1804) for tilbakelevert nytelse av skjønnhet til glede for borgerskapet er ikke akkurat en god kategori i møte med dansekunsten, da går man glipp av halve moroa. Ei heller er ideen om geniet særlig fruktbar i vår kollektive kunstform. Man må være i kontakt med egen kropp for å se og oppleve dans, og for å ha noe å si om den etterpå. I artikkelen 'Samtidsdans, kjønn og mening' fra *Dans i samtiden* (2006) skriver medie- og filmviter Tone Kristine Kolbjørnsen om forholdet mellom dans, meningsproduksjon og akademien:

*Årsaken til at dans aldri har vært ordentlig integrert i estetikken er sagt å være denne kunstformens 'mangel på mening'. Og på grunn av manglende mening blir det ment at dans vanskelig kan tas seriøst. Dans kan gi opplevelser av skjønnhet, men fordi dens betydninger forblir uklare, kan det ikke sies noe særlig om den.*¹⁴

Kolbjørnsen nevner også at fortolkningspraksisen brukt blant annet innen film- og litteraturvitenskap har foregått innenfor en hermeneutisk tradisjon¹⁵ som ikke har evnet å fange opp dansekunstens egenart. Kjennskap til dansehistorie gir referansegrunnlag for å se

11 Berg, Ine Therese (2016): 'Kropp, teori og kjønn' i Svendal, Sigrid Øvreås (red) (2016) *Bevegelser - Norsk dansekunst i 20 år*, utgitt av Danseinformasjonen, Skald forlag, s.30.

12 #metoo: en verdensomspennende grasrotkampanje i sosiale medier der man deler opplevelser rundt seksuell trakassering. Igangsatt av den afroamerikanske aktivisten Tarana Burke på MySpace i 2006 og plukket opp av skuespiller Alyssa Milano i forbindelse med Harvey Weinstein-saken i 2017. Wikipedia: https://no.wikipedia.org/wiki/Me_too [lest 15. februar 2019].

13 Refleksjonene springer ut ifra artikkelen 'Kunst, kjønn og estetisk vurdering' (2012) av Anne Birgitte Rønning, i *Tidsskrift for kjønnsforskning* 01/2012 (vol. 36).

14 Kolbjørnsen, Tone Kristine (2006): 'Samtidsdans, kjønn og mening' i Eeg-Tverbakk, Camilla (red.) (2006) *Dans i samtiden*. Spartacus forlag 2006, s. 22.

15 Hermeneutikk er et teoretisk område definert som læren om tolkning av tekster. Store norske leksikon: <https://snl.no/hermeneutikk> [lest 15. februar 2019].

og oppleve dans. Artikulasjon fra dansekunstnere er nødvendig for å synliggjøre feltets egne opplevelser og problemstillinger.

Den lengste *dansplaininga* mi pleier å komme i etterkant av spørsmål rundt handling og tema, da jeg må forklare forholdet mellom signifikant og signifikat;¹⁶ at dansekunstens språk ikke finnes i et konfronterende forhold til dansen men at den finnes rett ved siden av den, rundt, over og mellom den; at språket som kommer fra dansen er like tredimensjonalt som dansen og kroppen. Det opplevde og erfarte språket krever en viss evne til å lytte til det uuttalte. Det er greit at ikke alle er like opphengt i abstrakte kunstuttrykk, men som dedikert *dansplainer* mener jeg selvfølgelig at den det gjelder bør vite hva hen går glipp av og nevner gjerne at poesi og musikk kan regnes som nære slektninger.

Mangel på synlighet både i offentligheten og academia antas å være en konspirasjon imot det norske dansekunstheltet (i følge *splaineren*). I vår kollektive kunstform er geni-dyrkelse ut; med felles synlighet som mantra følger felles ansvar for å *splaine*. La den dansende kroppen komme til orde.



16 Lingvisten Ferdinand de Saussure (1857–1913) studerte 'tegnes rolle i samfunnet' og fant ut at et tegn har to sider: signifikant (lydbilde eller materiale) og signifikat (begrep eller mening). Forbindelsen mellom disse er tilfeldige, det er ingen naturlig kobling mellom lyden og meningen av et ord; det vil si at tegnene ikke gir mening via noe materielt men gjennom å være forskjellige fra hverandre. Språkets mening består i relasjon mellom forskjeller og språk er kun ett av mange tegnsystemer som kan betraktes slik. Store norske leksikon: <https://snl.no/semiotikk> [lest 15. februar 2019].

DESTILLERT
IMPROVISASJON
AV EN MISLYKKET
VERTINNE
EN SAMTALE MED
DANSEKUNSTNER
SIRI JØNTVEDT

Av Mina Weider

Mina Weider (f. 1993) utdannet ved Master i Dans ved Kunsthøgskolen i Oslo 2017, og arbeider som skapende danser i egne og andres prosjekter i det frie scenekunstheltet.

Siri Jøntvedt (f. 1968) er utdannet ved Statens Balletthøgskole (1990) og ved New York Dance Intensive og Merce Cunningham Studio i New York (1990–1992). Siri har siden dette jobbet i det frie scenekunstheltet (som utøvende danser, koreograf og pedagog) både i egne og andres prosjekter – og i undervisningssammenheng. Hun har samarbeidet med Snelle Hall i Siri&Snelle produksjoner siden 1991. Deres siste forestilling **Collapsing Distance** hadde premiere på Dansens Hus i Oslo i 2018.

Jeg ser dansekunstner Siri Jøntvedt rett utenfor Egget kafé en sensommerdag 2018. Hun leter etter et bra bord. Jeg kommer mot henne og hun utbryter 'dette var bra timing!' Vi bruker litt tid på å finne det beste bordet, bestiller kaffe og setter oss ned.



Foto: Mina Weider

Kanskje du kan starte med å fortelle litt om tiden i New York fra 1990 til 1992, hvor du videreutdannet deg etter Statens Balletthøgskole?

Ja, mitt opphold i New York var starten på veldig mange ting. Der fikk jeg kjennskap til og kunnskap om flere forskjellige somatiske praksiser som kontaktimprovisasjon¹, Release-teknikk², Klein-teknikk³ og Kinetic Awareness⁴. Hovedsakelig tok jeg klasser med Nina Martin⁵ og Frances Becker⁶. De startet New York Dance Intensive i 1990 hvor jeg var med fra starten. De kalte programmet: *Towards the Integration of Traditional and Non-Traditional Training*. Og i tillegg til dette lagde jeg egenkoreograferte forestillinger sammen med en gjeng damer – hvor noen av oss har fortsatt samarbeidet helt frem til i dag.

HUN TREKKER PUSTEN.

Jeg var på workshops med Steve Paxton⁷, Simone Forti⁸ og alle de der... Det som er litt morsomt er at jeg for tiden leser en bok som er skrevet av Mary Overlie – som har definert dette med Six Viewpoints⁹ – og det er nesten litt som å komme hjem. Hun snakker om mange av de tingene jeg jobbet med i New York – jeg tok klasser med henne også, og hun jobbet dessuten tett med Nina Martin. Jeg har på en måte glemt litt bort den tiden, og derfor er det så fint å se hvor det jeg lærte kommer fra igjen. Å se de korte forbindelsene – nettverket som eksisterer.

Hvis vi snakker om et skille før og etter ditt opphold i New York fra 1990–1992 – hvordan ville du beskrevet kroppen din etterpå?

Jeg tror det var sånn at nå hang underkroppen og overkroppen sammen! Alt var integrert på en annen måte og bevegelsene ble mye mer nyanserte og rike. Jeg skjønte liksom mye mer av meg selv, men det var også fordi jeg hadde folk som så meg – som hjalp meg. Først og fremst brukte jeg lang tid på å avlære meg balletten, særlig gjennom Kinetic Awareness. Jeg lå på gulvet i ett år og brukte en time på å rulle hodet fra side til side. Og det var da jeg slapp 'plikten' som jeg hadde med meg fra klassisk ballett. Etter at jeg slapp denne, gjenfant jeg mening i hvorfor jeg danset, og da oppdaget jeg balletten på nytt. Jeg følte at den var så meningsløs og full av strev før, men når jeg gikk tilbake til den oppdaget jeg noe helt annet om anatomi, funksjon og flere andre grunnprinsipper som jeg ikke hadde forstått tidligere – selv om jeg hadde gått på Operaens ballettskole til og med.

Det høres lærerikt ut. Hvorfor vendte du hjem?

Det var det, jeg ville jo egentlig ikke hjem. Men det var et havarert kjærlighetsforhold som gjorde at jeg ble tvunget til å flytte. Og så kom jo Dansens År i 1993. Det var mye jobb i Oslo akkurat da. Det var mange dansere som hadde dratt til utlandet – til blant annet Amsterdam og Arnhem – som holdt på med mye av det samme som jeg drev med i New York. Flere av oss kom tilbake på denne tiden og vi startet Studio B – rom for ny dans¹⁰ i 1995 som vi drev i syv år. Her arrangerte vi klasser, workshops og inviterte gjestelærere fra utlandet. Det ble et viktig samlingssted for oss.



Foto: Snelle Hall

Helt siden New York har du jobbet mye med improvisasjon som metode. Kan du fortelle litt om hva du egentlig snakker om når du snakker om improvisasjon?

Det er vel det at prosessen er like viktig som resultatet. Det er ikke det at det ikke betyr noe hvordan dansen blir, men å tørre å vise frem veien, mens den blir til. Improvisasjon handler jo veldig mye om mot, og å ta den risikoen med å ikke vite hvor man skal – man må jo ville og tørre det spontane. Inni dette er det mange lag, og mange verktøy man kan bruke for å få det til. Men jeg synes den største misforståelsen er at det bare er å finne på noe – det er det dummeste jeg har hørt! Da høres det ut som om det er lett – og det er det jo virkelig ikke. Også tenker jeg på – hva strever man etter i en improvisasjon? Det går ikke an å være perfekt og få til en perfekt komposisjon fra A til Å – men det er det møtet da.

Hvilket møte?

Møte mellom utøveren og publikum – dialogen.

HUN TENKER SEG LITT OM.

I improvisasjon må man gå for det og stå i det, også får man heller angre etterpå. Jeg synes også at det er spennende å tenke på improvisasjon i forhold til streng koreografi. Som danser for andre har jeg også benyttet meg av improvisasjonskunnskapen – hatt den samme tilnærmingen til bevegelsesmateriale – selv om materialet er satt.

Kan man kalle det en utøverstrategi?

Kanskje det er en destillering? Jeg prøver å fjerne det som er uvesentlig, og komme inn til hva materialet egentlig er. Å se om jeg kan mobilisere det jeg trenger for å gjøre akkurat det jeg må, men også være i den sonen der ting kan endre seg – selv om det er på mikronivå.

Hvordan forholder du deg til din egen sårbarhet når du er på scenen?

HUN NØLER.

Nei, når jeg står på scenen, da føler jeg meg ikke så veldig *sårbar* egentlig. Jeg er vel mer sårbar når jeg ikke er der – når jeg ikke jobber. Jeg tror det er fordi identiteten min er så knyttet opp mot det å *gjøre* for meg, at når jeg ikke har fokus på et prosjekt der det handler om å være kreativ på en måte, føler jeg at jeg mister det og at jeg ikke kan noe. Også er det noe med fysikaliteten i dans – jeg har blitt avhengig av det – og når jeg ikke danser så kjenner jeg at jeg får det dårligere, også mentalt. Dansen har rett og slett blitt en nødvendighet for å holde meg selv i vater – for hvis jeg stopper opp så vet jeg på en måte ikke helt hvem jeg er.

Snakker vi nå om det som kalles praksis?

Ja, eller det med å være i kontakt med dansen jevnlig. Det samme tenker jeg om improvisasjon – det er som en muskel. Du må holde det ved like og være inni noen tankebaner. Bare å tenke på det og gjøre det i det små hjelper. Jeg husker en gang jeg fikk tretthetsbrudd i ryggen og jeg måtte ta det med ro i fire måneder. Jeg kunne bare ligge og stå. Det var bursdagen min og David Zambrano¹¹, som blant annet har grunnlagt Flying Low¹², var på besøk i Oslo under CODA Oslo International Dance Festival. Han sa 'du må danse litt hver dag, selv om du bare står og danser, så må du gjøre det med hendene, armene'. Og *det* var veldig bra at han sa til meg, for da gjorde jeg det – og det redda meg gjennom den perioden.

Dance as a saviour liksom! Så fint.

Ja, og det kontaktarbeidet stopper jo ikke uansett hvor gammel en blir. Etter hvert som jeg blir eldre får jeg fler fysiske begrensninger, og det blir stadig viktigere at jeg fortsetter å jobbe der jeg er. Det har jo også vært en trend at eldre fortsetter å danse, men noen ganger synes jeg det blir for mye fokus på at eldre danserne er veldig spreke, og da synes jeg det kan bli litt grotesk. Da kommer det ikke fra riktig sted – og det må det jo gjøre. Det gjelder jo alt.

Hvor er dette stedet da?

Stedet der det føles rett.

VI LER.

Jeg tror på den kinestetiske overføringen og jeg tror på det som er ekte. For det synes veldig, veldig godt dersom det ikke er det. Kanskje akkurat hva materialet er ikke spiller så stor rolle, kanskje det er mer hva som er intensjonen? Da kan jeg komme unna med veldig mye rart, har jeg funnet ut.

Du har jobbet tett med Snelle Hall¹³ i Siri&Snelle produksjoner siden 1991 og dere har lagt en rekke forestillinger bak dere, mange med premiere på Dansens Hus i Oslo. Dere omtaler praksisen deres som 'en insistering på en flytende motstrømsaktivitet'. Hva mener dere med det?

Jeg tror det springer ut fra Studio B, da vi insisterte på å gjøre det vi gjorde. Vi var en generasjon som stod for noe annet enn det etablerte. Vi brakte inn release-teknikk, improvisasjon og kontaktimprovisasjon, som for oss var en selvfølge. I det, så tror jeg det ligger noe motstrøms. Også kjempet vi imot noen hierarkier og insisterte på en ikke-autoritær/hierarkisk form.

Vil du kalle det et opprør?

Det blir liksom et litt for sterkt ord. Det er nok heller en måte å omfavne det man trenger på. At man skal tilpasse det man gjør inn i den livssituasjonen man er i og bruke det som faktisk er her. Samtidig har jeg nok holdt på med en insistering av noe som ikke har vært populært. Jeg har hele tiden hatt en slags stahet, som sier sånn: dette brenner jeg for og dette gjør jeg. Og det er nok ikke alle som har skjönt hvorfor. For eksempel stod det i en kritikk i avisen en gang 'at en såpass god danser som Siri Jøntvedt burde ikke holde på med sånn tøys'!

LATTER.

Du og Snelle utviklet deres egen danseteknikk, Passiondansen, høsten 2002, som går ut på 'å danse ut sine aller innerste følelser til den fineste musikken man vet om'¹⁴. Kan du fortelle litt om hvordan og hvorfor denne dansen ble viktig for dere?

Det var jo en motreaksjon mot det vi dansere gjorde veldig mye av på 90-tallet – hvor det var fokus på kropp i rom og vi dansere var *ledd* som spratt rundt. Det var på en måte en stil å improvisere i. Litt sånn *Trisha Brown*, fall-oppsving, ledd og veldig nøytralt. Det var ikke noe emosjon på scenen i det hele tatt og det ble både Snelle og jeg veldig lei av – vi ville bruke hele oss. Vi fant noen blå ballkjoler etter min mormor oppe på loftet. Vi prøvde de på – den ene var for stor og den andre for liten – og så skjedde det bare. Vi tenkte: Nå orker vi ikke mer, vi må gjøre noe! Og på den måten sprang Passiondansen ut av en *nødvendighet*. På samme måte som det ble nødvendig med den fysiske kunnskapen jeg fikk i New York, for å fortsette og kunne jobbe som danser.

I forestillingene til deg og Snelle bruker dere mange kvinnesymboler, som kjoler, høyhælte sko og andre identitetsmarkører, og i deres siste forestilling, *Collapsing Distance* er temaet midtlivskvinnen. Kan du fortelle litt om når og hvordan kvinnetematikken gjorde seg gjeldende i deres samarbeid?

Når den dukket opp det husker jeg ikke helt egentlig, men det startet vel med at vi var mislykkede vertinner. Og med Passiondansen lagde vi en film hvor vi dro til Berlin i de samme blå

ballkjolene. Vi dro dit på ordentlig og spilte på en fantasi om at vi skulle få et gjennombrudd i det tyske markedet, men at vi feilet totalt. Vi turte ikke å gå ut og satt og drakk Jägermeister i Berlin som fallerte stjerner. Vi har gjort mange sånne morsomme ting.



Snelle Hall og Siri Jøntvedt
Foto: Elinor Strøm



Handler det om å holde fast ved det som er gøy?

Absolutt. Man kan ikke drive med noe dersom det er grusomt, hardt og fælt. Man må få noe glede og lyst inni der eller så er det liksom ikke verdt det. Det må jo være gøy! Og det har Snelle og jeg hatt – ved å ta tak i egne svakheter og forstørre dem opp. Vi pleier å si at vi spiller rollen som oss selv, bare tatt ut i ekstrem versjon. Vi hadde det for eksempel veldig gøy når vi lagde *Seanse* til 20-årsjubileet vårt som vi spilte i den lille kinoen til Danseinformasjonen på Dansens Hus. Den handlet om overnaturlige ting og da fikk vi en bok av hun som hjalp oss med kostymene – Elinor Ström – og den boken hadde kapitler med fantastiske navn. De het ting som *underlige åndeportretter* og *auraens mystiske kraft*. De hadde veldig sterke titler disse kapitlene, og Snelle og jeg satt og snakket om dette som om vi var eksperter! Vi leste aldri noe mer enn overskriftene, men auraens mystikk – ja, den kjente vi godt!

VI LER.

Hvordan ser en typisk dag ut for deg, egentlig?

Å! Jeg tror ikke jeg har noen typisk dag. Jeg har dårlig impulskontroll og har lett for å la meg rive med. Derfor har jeg ofte dårlig samvittighet – for alt og alle – og det er jo helt grusomt egentlig. Jeg jobber veldig hardt med å kvitte meg med det, for det tjener jo ingen. Men det går veldig opp og ned, for å si det sånn. Jeg kan gå i dagevis å grue meg, og så kan jeg bli veldig effektiv. Så det går veldig i rykk og napp. Jeg går og lader opp, og så kommer det liksom ut.

Så du gjør det litt når du føler for det?

Det går ikke helt an – det er jo mange forpliktelser i livet. Likevel har det nok hjulpet meg, det å ha barn. For da har jeg vært i en slags struktur – det å følge opp sønnen min. Ellers så er det tydelig at hverdagen min er mer streit når jeg er i produksjoner – fordi jeg har jobb og en timeplan jeg må følge.

Har du noen spesielle planer for tiden fremover?

Det har vært veldig mange prosjekter det siste året og generelt litt for mye jobb. Så nå skal jeg prøve å ta det litt roligere og si litt nei til ting egentlig. Men jeg skal undervise noe på Kunsthøgskolen i Oslo og så skal jeg oppsummere livet mitt. Jeg fyller 50 i høst, så jeg skal reflektere over hva jeg skal gjøre i fremtiden – de neste 50 årene! Snelle og jeg har heller ikke noen konkrete planer nå, så vi må sjekke litt inn og se hvordan det står til. Det blir spennende, men det er også skummelt å ikke ha så mye planer.

Har du noen ønsker eller drømmer for de neste 50?

Det er jo masse bevegelsesmateriale som ikke er brukt. Jeg håper å få litt oversikt over hva jeg egentlig sitter inne med av materiale. Man produserer jo ofte veldig mye og så er det jo distribueringen som er vanskelig. Hvordan skal man få spilt det man lager? Det er et tilbakevendende problem. Man får kanskje spilt forestillingen fire ganger. I stedet for å tenke nytt, nytt og nytt, kanskje det går an å resirkulere noe? Det kan jo godt være.

HUN PUSTER UT.

Jeg er en skikkelig sirkushest. Jeg elsker å stå på scenen, så håper jeg kan fortsette med det fremover.

Det håper jeg også. Helt til slutt ... Nå har du danset lenge – i 28 år. Jeg tenker at noe sentralt er et valg om å holde ut. Hva tenker du om det?

Ja, kanskje det er det som er flytende motstrømsaktivitet egentlig?



Noter:

- ¹ Danseform hvor bevegelsesmaterialet vokser ut av det fysiske møtet mellom to eller flere kropper som er i kontakt med hverandre. Dette kan være gjennom berøring, balansepunkt og deling av vekt. Steve Paxton og Nancy Stark Smith regnes som noen av de mest sentrale i utviklingen av danseformen.
- ² Dansteknikk som – blant annet gjennom aktiv bruk av pust, muskelavspenning, tyngdekraft og momentum – benytter seg av kroppens naturlige mekanikk i bevegelse.
- ³ Dansteknikk som stammer fra arbeidet til Susan Klein. Teknikken tar utgangspunkt i å rejustere skjelettet ved å aktivere og 'vekke opp' de dype musklene som støtter kroppens oppbygging.
- ⁴ Arven etter Elaine Summers. Presenterer seg som en ikke-invaderende måte å vekke opp og utvikle sitt unike spenn av bærekraftig bevegelse på.
- ⁵ Danser, koreograf og pedagog med base i New York. Phd fra Texas Woman's University.
- ⁶ Danser, koreograf og pedagog med base i New York. Sertifisert i Kinetic Awareness.
- ⁷ Amerikansk danser og koreograf, mest kjent for å medetablere Judson Dance Theater og for å utvikle kontaktimprovisasjon. F. 1939.
- ⁸ Italiensk-amerikansk, postmodernistisk danser og koreograf. F. 1935.
- ⁹ Komposisjonsteknikk av Mary Overlie innenfor den postmoderne tradisjonen. Elementene: rom, form, tid, emosjon, bevegelse og historie likstilles, og teknikken bryter dermed de tradisjonelle sceniske hierarkiene.
- ¹⁰ Kollektivt drevet studio på Rodeløkka i Oslo fra 1995–2002, med dansekunstnerne: Kari Anne Bjerkestrand, Camilla Grønneberg, Hilde Rustad, Irene Velten Rothmund, Snelle Hall, Sidsel Pape, Bibbi Winberg, Annette Dyvi, Siri Jøntvedt og Elisabeth Lyseng – i tillegg til Prosjekt Impro.
- ¹¹ Danser, koreograf og pedagog født og oppvokst i Venezuela.
- ¹² Dansteknikk utviklet av David Zambrano, som tar utgangspunkt i danserens dialog med gulvet og lar dansen vokse ut fra dette.
- ¹³ Danser og teaterviter med base i Oslo. Jobber som danser, koreograf og førsteamanuensis ved Kunsthøgskolen i Oslo, avd Dans. F. 1969.
- ¹⁴ Fra: https://www.youtube.com/watch?v=Cyq_28_Zgcs



Å BARE SE

Av Jenny Svensson

Jenny Svensson (1983) er født og oppvokst i Stockholm og flyttet til Tromsø i 2008. Hun har bachelor i dans fra Laban Centre of Contemporary Dance i London (2008) og har gått på toårig forfatterstudium ved Norges Arktiske Universitet i Tromsø (2016). Hun arbeider som frilans dansekunstner, dramatiker og forfatter. I 2018 var hun aktuell bl.a. som dramatiker med barneforestillingen **Tobias og dagen det smalt** (Rimfrost Teaterproduksjoner) som vant Hedda-prisen for årets barneforestilling, og som utøver i danseforestillingen **Digging in to my magnificent trashbin I'm searching for my life** (Haugen Produksjoner) som hadde premiere på Festspillene i Nord-Norge. I 2019 skrev hun manus til konsertforestillingen **ET!** som hadde premiere på Den Nasjonale Scene under Festspillene i Bergen. Hun er også i ferd med å avslutte arbeidet med sin debutroman **Stå stille her med meg** som vil bli gitt ut på Oktober forlag. Hun har hatt flere verv i ulike organisasjoner, bl.a. som leder for utvalget for scenekunst i Kulturrådet 2016–dd, styreleder for Forum for nordnorske Dansekunstnere (FnnD) 2010–2014, styremedlem i RadArt – nettverk for fri scenekunst 2012–2015 og styremedlem i Ordkalotten internasjonale litteraturfestival 2017.

Det produseres mye dansekunst i Norge, i et bredt spekter av uttrykk og på et høyt nivå. Likevel er den sceniske dansen en av de mindre synlige kunstformene og den har relativt lave publikumstall sammenlignet med andre kunstformer. Jeg vil se nærmere på hvorfor det er slik, men mest vil jeg reflektere rundt dette, og komme med forslag til hvordan dette kan endres. Jeg vil fokusere på å finne måter å eie sin danseopplevelse på, eller hvordan den som allerede er en trygg publikummer kan hjelpe andre til å bli det. Dette bygger på erfaringer fra eget utøvende virke, og fra arbeid med å gjøre dans tilgjengelig for elever i barneskolen.

Hvorfor er det så vanskelig å se på dans?

Hvorfor går ikke folk bare og ser på dans? Grunnene til dette er mange og komplekse, og jeg vil ikke diskutere eller analysere alle disse. Men en av dansens store utfordringer er at den i veldig liten grad eksisterer utenfor det rom hvor dans foregår; den er lite representert i den offentlige debatten og i (kultur)nyhetsrapporteringen. Det skaper et behov for en inngang til dansen, fordi ingenting er tilgjengelig helt av seg selv. I det norske språket finnes et bra uttrykk som mangler i mitt svenske morsmål, nemlig det å ha tenkte knagger å henge for eksempel en opplevelse på. I og med at dansen er lite synlig utenfor det rom hvor dansen foregår, står den uerfarne publikummen ofte uten knagger, og uten dem kan opplevelser bli utilgjengelige, kanskje til og med uforståelige og meningsløse.

Å se på sport

Noe som lenge fremstod som uforståelig og meningsløst for meg var sportssendinger på TV. Men da jeg møtte min sportsinteresserte partner måtte jeg gi sportssendingene en ny sjanse, og det var da jeg skjønte hvorfor de var så utilgjengelige for meg. Det var knaggene. Sport kan være folkelig som bare det, men uten knagger var det vanskelig å få noe ut av de aktivitetene som TV viste. Sportskommentatorene var kompetente og gode formidlere, men de gjorde ikke rede for hvordan seerne egentlig skulle klare å følge med på hvem som lå først når ikke alle starter samtidig. Min samboer kunne forklare dette med jaktstart for meg og hvor på skjermen jeg skulle følge med. Det hele ga mening, etter hvert har jeg lært meg litt om de ulike utøverne, og skiskytterløp er nå et berikende innslag på søndagsformiddagene om vinteren. Det er klart jeg kunne google meg til informasjon om skiskytterne, på samme måte som det er fristende å be den som 'ikke ser på dans fordi jeg ikke kan noe om dans' om å google det som går på Dansens Hus i helgen (eller det lokale Kulturhuset dersom en er så heldig at det programmeres dans der), lese seg litt opp og kjøpe seg en billett. Men da risikerer den lille terskelen som allerede er der å bli unødvendig høy. Det som trengs er ikke nødvendigvis all den informasjonen som internett eller andre kilder kan tilby, og frem for alt trengs ikke den store oppgaven å sortere og fordøye all den informasjonen som finnes. Alt som trengs er noen knagger, og det store paradokset her er at det kanskje viktigste forarbeidet en publikummer kan gjøre er å forberede seg på å se uten forberedelser. Jeg kommer tilbake til dette, men før det:

Hvorfor skal en se på dans når det er så vanskelig?

Som tidligere nevnt kan dansen oppleves som vanskelig på grunn av ytre faktorer. Dansen kan også være selvpptatt, ignorant, irrelevant, kjedelig – og helt fantastisk. Det jeg opplever som fantastisk med dansen er at den er unik som uttrykk i det at den er abstrakt, samtidig som den snakker til oss som fysiske vesener. Dansens instrument er vårt felles instrument, kroppen, og dansen kan dermed kommunisere med oss som kroppslige skapninger uten å ta omveien via det verbale og intellektualiserende. Og uten å gå altfor langt inn i en politisk eller samfunnskritisk diskusjon så er jeg overbevist om at hvis det er noe vi trenger i dag så er det de typer opplevelser som dansen kan tilby, det på samme tid abstrakte og fysiske, som en kontrast til de konkrete og sort-hvite uttrykkene og inntrykkene vi ellers får en god del av. Jeg tror våre hjerner trenger det, jeg tror våre kroppar trenger det og jeg vil gå så langt som å hevde at vårt samfunn trenger det. Dans og scenekunst er på godt og vondt langsomt, både i produksjon og i opplevelsen. Det tar lang tid fra idé til premiere og dansen har begrensede muligheter til å kommentere på det som skjedde i går. Samtidig er det en av dansens styrker, siden dette gjør at dansekunsten kan speile samtiden på et nivå med lengre perspektiv og mer ettertanke. Men dansen kan også ligge i forkant; dansen utforsker og skaper nye retninger innenfor scenekunsten, og har vært med på å sette agendaen for diskusjoner om kropp og kjønn for eksempel.

Så hvordan skal vi se på dans?

Det ideelle, og kanskje naturlige, svaret burde være 'Det er bare å sette seg ned å se!'. Men å føle seg bekvem med å *bare se* er altså ikke så lett som det høres ut som, det krever noe å forberede seg på å se uten forberedelser. Her vil jeg tilby noen måter å nærme seg danseopplevelsen på, men egentlig peker de ulike måtene i samme retning: at hver publikummer skal kunne gå inn i salen (eller hvor enn dansen vises) og bare se. Se hva som skjer på scenen og med seg selv.

Å sette ord på dansen

De siste årene har jeg sammen med min kollega Silje Solheim Johnsen besøkt skoler med prosjektet 'Sett ord på dansen'. Prosjektet retter seg mot barn i 8–10 års alder, foregår over én skoledag og er lenket opp mot brosjyren *Om å se dans*.



Dagen starter med oppvarmingsleker som involverer det å se og beskrive. Deltakerne får snakke litt om dans, om eventuelle tidligere danseopplevelser og om de ulike elementene en danseforestilling kan inneholde. Innspillene blir koblet til de ulike inndelingene vi har gjort i brosjyren: Danserne, Bevegelsene, Scenerommet, Lyset og Lyden. Deltakerne blir delt inn i grupper hvor hver gruppe får i oppdrag å følge ekstra godt med på ett spesifikt element, for eksempel bevegelsene eller scenerommet. De får deretter se forestillingen og etter en liten pause samtaler vi i gruppene om hva de har sett.



Det tas notater fra samtalen som sammenstilles til en felles anmeldelse fra klassen etter at verkstedet er avsluttet. Kritikken blir et konkret resultat av dagen, men er ikke målet i seg. Målet er å gi noen verktøy for å se og reflektere, både om den spesifikke opplevelsen den dagen, men forhåpentligvis også andre forestillingsopplevelser i fremtiden. Det er lett å tro at fokuset på én enkelt av forestillingens mange komponenter stiller seg i veien for å se de andre, men tvert imot, opplever vi, at det blir et fast punkt som får de andre elementene å fremstå klarere. Å se på de ulike bestanddelene i et verk kan i tillegg gi en større forståelse for selve håndverket og gjøre det mer begripelig. Dette fremkommer i samtalen med elevene etter forestillingen hvor de aller fleste har noe å si om alle elementene, både hver for seg og i relasjon til hverandre, uansett hvilket element

de har hatt i oppdrag å fokusere på. Og selv om metoden kan fremstå som en instrumentell fremgangsmåte som reduserer dansen til noe altfor håndfast, er erfaringen fra verkstedene at det ikke er resultatet i deltakerne/publikummernes refleksjoner. På samme måte som fokuset på en komponent får de andre å fremtre tydeligere, så fungerer det også som en inngang til den mer sanselige og tolkende delen av opplevelsen. Noe som vises i disse sitatene fra anmeldelser som er blitt produsert av barn som har deltatt i *Sett ord på dansen*:

Publikums fantasi ble blandet med danserens fantasi.

Dans er bare bevegelse og det er ingenting å le av når noen danser, mente noen, mens andre mente at på mange plasser var dansen ment å være morsom og da var det på sin plass å le.

Det var som om danseren var nysgjerrig i bevegelsene.

Jeg kom til å tenke på at det finnes veldig mange typer danser og bevegelser.

Jeg tenkte på krig.

Det var som om kroppsdelene styrte, og ikke danseren selv.

Hvis det gikk an å forandre på noe i forestillingen så ville det vært fint med flere dansere, frysposisjoner og strømbevegelser.

Å se på forestillingen var som å bli bombardert med bevegelser, men som en helt ufarlig bombardering.

Mot slutten av dagen stiller vi noen mer åpne spørsmål om opplevelsen, som *Fikk forestillingen deg å tenke på noe spesielt?* eller *Hvis du fikk forandre på noe i forestillingen, hva ville det ha vært?* Det er spørsmål som kan være vanskelige, til og med ubehagelige, å svare på rett etter en forestillingsopplevelse, men som deltakerne er mer enn klare for å diskutere når de har fått lov til å være i det mer håndfaste og konkrete en stund. Skoleelevene som deltar i prosjektet får altså ikke noen introduksjon til dansen som kunstform eller informasjon om det aktuelle verket eller koreografen. De får noen nøkler, eller kanskje man kan se på det som tillatelse, til å bare se og oppleve. Den beskrevne fremgangsmåten her er et pedagogisk opplegg tilpasset for en skoledag med unge elever, men grunnidéen kan i ulike former brukes på et eldre publikum i andre sammenhenger.

Å lete etter eget narrativ

Da jeg tok min bachelor i dans i London, så jeg mye dans sammen med medstudentene mine. Tilbudet var stort, det kunne til tider bli for mye av det gode og det er ikke all dans man liker. En av mine studievenninner utviklet et knep hun brukte hvis en forestilling ble for kjedelig – hun latet som om utøverne på scenen søkte etter noe de ikke fant. Dette var altså en dansestudent med både interesse for og erfaring med å se og utøve dans, og hennes 'metode' kan fremstå som komisk og kanskje til og med ignorant mot verket og kunstnerne bak. Men den sier noe viktig om at det er lov å skape sitt eget narrativ, og at hver person, situasjon og dagsform har sin egen måte å se på. Mine beste danseopplevelser har jeg hatt da jeg har vært i en tilstand hvor tankene mine kan flyte, når jeg kan lese inn det som ligger nært for meg å lese inn. Forestillingsopplevelsen blir et rom for refleksjon som kretser rundt det som genuint blir vekket hos meg og ikke nødvendigvis det som programteksten, andre publikummere eller noe annet i konteksten forventer at jeg skal tenke på. Hvis man som publikummer trenger at danserne skal lete, så la dem lete.

Å oppleve naturen

En annen parallell som kan dras, i øvelsen å bare se, er å gå til hvordan vi opplever naturen. Det er selvfølgelig stor forskjell på dansekunst og natur, blant annet fordi dansen er menneskeskapt og planlagt, mens det finnes ulike teorier om hvordan naturen rundt oss har oppstått. Men det som er interessant er at de fleste av oss ikke analyserer eller kritiserer vår egen opplevelse når vi tar inn naturen. Vi sier sjelden at *denne utsikten fikk meg til å føle på en viss måte fordi det fjellet hadde den formen* eller *hvis bare de trærne der hadde stått litt nærmere vannet ville jeg skjønnet dette mye bedre*. Den åpne måten å ta inn naturen på ser ut til å komme naturlig for de fleste, og jeg tror man kan ta med seg den umiddelbare og frie måten å betrakte på inn i et scenerom også. Hvis vi får tillatelse til det – av oss selv, av arrangøren og av de andre i salen. Den som er vant til å være dansepublikummer kan være med på å skape det tillatende rommet.

Å eie sin opplevelse og la andre eie sin

De tilnærmingene som har blitt presentert her peker alle tilbake til at publikum skal få lov til å eie sin egen opplevelse, uansett hvordan den opplevelsen er. Det er lov å se verk av en banebrytende koreograf og ikke like det. Å ikke like noe er ikke det samme som å ikke vite bedre. Min samboer som introduserte meg for sport, introduserte meg også for klassisk musikk. Det var noe jeg ikke hadde samme motstand mot som jeg hadde mot sport, men det hadde sjeldent eller aldri blitt til at jeg kjøpte meg billett til en klassisk konsert. Jeg visste ikke hva jeg skulle velge å høre på, og kanskje var jeg redd for å føle meg dum og kunnskapsløs. Min samboer skaffet oss konsertbilletter, hun satte verket i kontekst, forklarte hvorfor

Å BARE SE 23

VI MÅ TA TILBAKE SØLEDAMMENE!

IDA GUDBRANDSEN
MØTTE
MARTIN SLAATTO

Av Ida Gudbrandsen

Ida Gudbrandsen (f. 1985) er utdannet ved Spin Off Forstudium i Dans og Den Norske Balletthøyskole, med fordypning i moderne/samtidsdans og kunst- og kulturformidling. Hun jobber hovedsakelig som danser, i egne og andres prosjekter. Mellom 2011 og 2016 jobbet hun i Impure Company/Hooman Sharifi, og hun har vært involvert i prosjekter med blant andre Steffi Lund, Mia Habib, Ludvig Uhlbors, Pia Maria Roll, Flukt og Katrine Kirsebom. Siden 2017 har hun vært en del av Landing og kollektivet Supernova, og med dem gjennomført flere prosjekter både for scene og andre arenaer. Ida har jobbet som produsent og siden 2010 har hun vært i arrangørgruppa for Praxisfestivalen og lavterskelsen MIND THE GAP. Hun hadde Statens Arbeidsstipend for yngre kunstnere fra 2014–2016 og er ansatt i Skuespiller- og danseralliansen.

Martin Slaatto (f. 1956) er dansekunstner, skuespiller og vognfører. Han er utdannet danser og skuespiller fra London og Oslo, og jobber i skjæringspunktet mellom dans, teater, performance og installasjon. Slaatto har markert seg med egne prosjekter både på og utenfor scenerommet, medvirket i en rekke filmer og i forestillinger av flere norske koreografer. Han har danset i verk av blant andre Dansdesign, Høvik Ballett, Passage Norge, Ingun Bjørnsgaard og Lise Ferner. Slaatto har mottatt diverse stipender, bl.a. Statens kunstnerstipend, Oslo Bys Kulturstipend og Statens garantiinntekt i 2012. Han er grunnlegger av Transporteringsdans.

DANSENS DAGER er en utvidet feiring av Dansens Dag som feires hvert år den 29. april. Markeringen ble etablert av UNESCO i 1992. Målet er å løfte frem verdien av dansekunst og betydningen dans kan ha både for et samfunn og for enkeltindividet, samt jobbe for å gi dans et bredere publikum. Danseinformasjonen er nasjonal koordinator for Dansens Dager. Hvert år utnevnes en ambassadør og hele landet danser årets Dansens Dager-dans.

I 2019 var dansekunstner og vognfører Martin Slaatto ambassadør for **Dansens Dager** og fikk hele landet til å gjøre Transporteringsdans (TD). I dette intervjuet snakker han om skihopp, Kafka, trikkekjøring, sanselighet og det å plutselig se lyset mens man står på scenen på Operaen – og hvordan alt henger sammen på vanvittige og forunderlige måter.



Foto: Anne Golberg Stavn

Når, hvordan og hvorfor begynte arbeidet med Transporteringsdans?

Det begynte helt tilbake i 1998. Jeg følte meg trøtt og begrenset av å være i studio, innesperret i sterile rom, og tenkte: Må det alltid være sånn? Må omgivelsene være så fattige? Jeg hadde lyst til å se om det var mulig å jobbe i omgivelser som var mer saftige. Samtidig tok jeg tak i ting som hadde direkte betydning for meg selv og livet mitt. Jeg begynte å tenke på hva slags drømmer jeg har og hvilke jeg ikke hadde realisert, og da dukket dette med å hoppe på ski opp. Det hadde jeg vært ivrig på som guttunge. Jeg var veldig god på å kommentere skihopp og ga inntrykk av at jeg kunne hoppe på ski fordi jeg snakket så mye om det. Men det kunne jeg ikke. Jeg hadde gjort et forsøk i hagen hjemme der jeg ikke turte å hoppe, og ble sittende på hoppkanten som en høne i svevet. Det synes jeg var veldig ydmykende. Også hadde jeg en gang vært med en kamerat i hoppbakken, men da var det hâlke i bakken og maksimalt dårlige forhold, så da var det greit å si at jeg stod over.

Jeg har aldri vært noen pyse, så da jeg var rundt førti og dette med drømmer ble viktig, tenkte jeg at jeg må klare å hoppe på ski før jeg blir for gammel. Jeg ville gjøre det uten å gå gjennom en progresjon, jeg ville ikke starte i liten bakke og jobbe meg oppover, jeg ville bare få noen gode råd fra hoppspesialister på Idrettshøyskolen og så gå opp og hoppe i en førti meters bakke. For meg var det en real og voksen måte å gjøre det på. Jeg lyttet til rådene, tok dem til meg og gikk for det.

Og historien om skihoppet ble en film, ikke sant?

Ja, filmen *Uanmeldt hopper* med regi av John Alfheim vant Amanda for beste kortfilm i 2000. Den handler om å gå for kjærligheten, å gå for dama. At man selv med bekymring og tvil, må være frampå, ikke rygge bakover. I skihopp er det helt fatalt å trekke seg, ikke sant. Så da jeg hoppet måtte jeg holde fokus på arbeidsoppgavene, på rådene – og samtidig var hoppet for kjærligheten, for Snelle, kjæresten min. Gjennom skihoppet gikk jeg for henne.



Transporteringsdans
Foto: Tale Hendnes

Det at du bruker deg selv og livet ditt i kunsten, kan du si litt mer om det?

Det selvbiografiske begynte jeg med i dette første soloprojektet, og jeg har fortsatt å la det inspirere meg. Jeg har blant annet laget en TD-kortstokk hvor hvert kort viser en bevegelse. Noen av disse er direkte knyttet til livshendelser, for eksempel kortet 'skavanken' som jeg lagde da pappa døde. Kortet 'åpne armer' kom til da den nyfødte datteren min lå på vaskemaskinen og plutselig slo armene ut, i samme øyeblikk som lyset kom gjennom persiennene. Det var vakkert!

Gjennom prosjektet *Slaattosløyfa* undersøkte jeg: Hvor mye plass trenger en mann? Hva er en bolig? Jeg jobbet også med Franz Kafka og boka *Metamorfose* i dette prosjektet, med Gregor Samsa som våkner opp og har blitt til en bille. Disse tingene ble flettet sammen og det balla på seg og gjennom dette oppdaget jeg det befriende i å gå ut av A4-formatet. Plutselig åpnet det seg mange nye muligheter og materialer! Jeg har alltid synes transformasjon har vært veldig veldig spennende. Det å være innenfor en naturalistisk ramme og så gli ut i noe som er surrealistisk. Selve overgangen kan være vanskelig å oppdage, når er det forskyvningen skjer? Det har jeg vært veldig fascinert av.

Mens jeg jobbet med Kafka rev jeg ut en side av boka som jeg lærte utenat. Det var den første siden, den som begynner med: 'Da Gregor Samsa en morgen våknet i sin seng, fant han seg selv forvandlet til et digert, ufyselig kryp'. Denne hadde jeg inne i en vott som jeg kastet og sjonglerte for å utvikle lekenhet. En dag gjorde jeg dette mens jeg løp forbi Bien Sparebank. Jeg fortsatte videre opp mot Dagblad-sentralen der jeg stoppet og leste nyheter i montrene. Etterhvert merket jeg at det var noen som så rart på meg og flyttet meg litt. I neste øyeblikk ble jeg kylt opp mot veggen av en politimann og det var folk med blitz som tok fotografier, jeg ble skjøvet ned i en bil som hadde en forferdelig stank, og kjørt ned på politihuset og satt på glattcelle.

Er det sant?

Ja, i det jeg løp forbi Bien Sparebank hadde den blitt ranet for 900 000 kroner. En av de bankansatte hadde lagt merke til meg og fattet mistanke ved min oppførsel, hun trodde jeg stod i ledtog med ranerne. Litt hoppingsing og kastevothing var nok til at jeg skilte meg ut og var mistenkelig. Etter en stund på glattcellen, ble jeg flyttet til en annen celle der det var en seng med plastikkklaken. Selv om jeg synes det var litt ekkelt med det lakenet – hvem har tisset i sengen liksom, satte jeg meg på den. Jeg ble trett og bikket over på siden. Sånn lå jeg da gluggen i døren ble åpnet og noen sa: 'Slaatto!'. 'Ja', sa jeg, 'dette her er helt vanvittig!'. I det jeg sa det innså jeg at det sier alle, ikke sant, selvfølgelig sier de det. Jeg følte meg helt som Gregor Samsa som våknet i sin seng, jeg var plutselig innhentet av historien, ting overlappet hverandre på en helt vanvittig måte. Etter syv timer og et avhør ble jeg sluppet ut. Jeg gikk ut den store porten og tok bussen til Jernbanetorget, der jeg ble oppsøkt av en junkie som spurte: 'du hakke no du a...?', da svarte jeg bare: 'Nei, har nettopp sluppet ut!'. Da jeg kom til søsteren min på torskemiddag den kvelden sa de på nyhetene at mannen de hadde anholdt for ranet av Bien Sparebank var sluppet fri, men siktelsen opprettholdes.

Jeg har skjont at moren din har en viktig plass i TD, på hvilken måte har hun påvirket deg?

I TD er bevegelsene så enkle at man kan snakke med hvem som helst om dem: hva er det å falle? Å åpne armene? Fram til mamma døde pleide jeg å dra opp til Uranienborghjemmet og snakke med henne om disse tingene. Vi kunne for eksempel snakke rundt det å hoppse, eller jeg kunne si: 'Kan ikke du skrive litt om hvordan det er å falle, mamma?' Så falt jeg litt rundt i rommet mens hun skrev i tre minutter. 'Å falle i søvn er det skjønneste jeg vet om. Det er i grunn litt sørgelig at man ikke er seg selv mer bevisst når man reiser inn i natten og søvnen. Det er det viktigste vi gjør, det er en annen verden som vi vet så lite om.' Det synes jeg er veldig fint skrevet.

Jeg har gjort flere forestillinger der jeg har ringt til mamma underveis i forestillingen, igjen dette møtet mellom livet og kunsten, ikke sant.

Mamma har alltid hatt voldsom livsappetitt og humor, humor og sanselighet. Da hun ble eldre var hun et levende risikoprojekt. Hun kunne leke gjemsel, gå ned på knærne eller gå ut på gata sammen med datteren min. Alt det var egentlig ekstremsport for en med så dårlig balanse, men hun var helt nødt til å være med på leken, å være med på livet. Og det er jo nettopp det TD handler om: å igjen kjenne: Hva er vann? Hva er snø? Hvordan føles det å falle bakover i dynene?

Bevegelser kan ikke låses inne i et sterilt lokale, de må knytte seg til der folk er, det folk gjør. Pappa var arkitekt og veldig opptatt av hus og rom og dette i forhold til omgivelsene, hvordan alt smelter sammen. Det samme kjenner jeg på. Når vi får lov til å være i relasjon til der vi





til en hver tid er, og har med oss et blikk for sanselighet, taktilitet og gleden av å ta på ting, vil vi også kjenne det fascinerende faktum: vi er ikke ensomme. Det vi tar på er handmade, noen har laget dette bordet, tenkt det. Menneskene som har skapt det omgir oss, selv i tomme rom. Gjennom å legge merke til det setter vi kroppen i en bryr-oss-om-modus i stedet for en fortreningsmodus. Det trenger vi!

Med det samme du tar inn et rom, en gjenstand, en vegg, et tre, eller vann settes det i gang bevegelser i deg. Stolen er i seg selv bærer av massevis av bevegelse. Med en rund form er du allerede i en glidende bevegelse, mens av ting som er kantete kan du bli inspirert til en kantete bevegelse. Når du ser på vannet føler du lysten til å svømme, eller du kan kjenne lysten til å klatre, krype, eller rulle deg i gresset. Ulike ting og omgivelser inviterer til ulike bevegelser, enten det er å ta på brostein eller plukke opp en sigarett, du kjenner på lysten til å gjøre det.



Foto: Tale Hendnes

Jeg kan fort kjenne på sosiale konvensjoner i møte med den lysten, hva tenker du om det?

Det finnes veldig mange konvensjoner og spilleregler. Gjennom å observere hva vi har lyst til å gjøre kan vi hjelpe oss selv til å se hva slags regler vi er underlagt. Hva som måles og ikke minst: hva du kan bli straffet for! Når du går på gaten og ser en sigarettstump du har lyst til å bøye deg og ta på, trenger du ikke å gjøre det, men du kan kjenne og anerkjenne at lysten har manifestert seg i kroppen. At du får lyst til å kjenne på papiret, vekten, materialet. Hvis du blokkerer den lysten, slutter du å drømme. Dette handler kanskje også om det å skamme seg. Men hvor lenge skal vi skamme oss? Hvor lenge skal vi undertrykke viktige behov? Det dreier seg til slutt om selvoppholdelsesdrift. Jeg tror vi innimellom må ta oss til rette. Vi må ta det armslaget, ta det rommet som er vårt. Når du kommer inn på eldrehjemmet får du kanskje ikke det varme badet lenger, ingen bryr seg om den taktile opplevelsen, gleden over å ha hodet under føneren og kjenne vinden i håret. Gleden over å få lov til å være i et ballrom som voksen!

Da jeg begynte å jobbe med TD synes jeg det var rart at jeg ikke hadde brydd meg om disse enkle bevegelsene før. De har ikke fått den anerkjennelsen de har krav på. Det kan selvfølgelig virke eksentrisk når jeg som voksen mann hopper nedover gata, men det er bare fordi det er tatt ut og forstørret. TD handler om å ha bevegelsen og lysten i bakhodet i hverdagen og livet, du kan gjøre det så svært eller beskjedent du vil, lage din egen miks. Samtidig mener jeg det er viktig å få lov til å ta ting til ytterpunktene innimellom.

Det er så vanvittig og flott å få lov til å bruke fantasien og forestille seg ting og tenke: hvis, om, at. Det ligger i den røde mannen som er Transporteringsdanskostymet mitt, jokeren, Supermann. Jeg elsker James Bond-filmene! Som vognfører, når jeg kjører trikk, reiser jeg meg av og til opp og forestiller meg at jeg tar på husveggene på hver side av gaten. Jeg åpner armene og kjenner at jeg drar fingrene langs veggene, jeg kjenner på trærne, på håret til dama som går på fortauet. Og gjennom å forestille meg det, kan jeg oppleve det, kjenne det, føle det. Det kan ikke være forbudt det?

Arbeidet ditt som vognfører har kan hende mye til felles med Transporteringsdans og de enkle prinsippene for bevegelse. Hva tenker du om å kjøre trikk?

Jeg synes det er rart at jeg ikke har gjort det mye tidligere! Det oppleves som en del av faget, av dans, teater, kunst, arkitektur, form og rom. Når jeg kjører trikken får jeg følelsen av å føre et kamera. Jeg ser tingene forfra, i neste øyeblikk sideveis, og på den måten får jeg en tredimensjonal opplevelse av byen. Ved hjelp av trikken bringer jeg folk frem og tilbake på en veldig enkel måte. Jeg ser på meg selv som en fergemann som hjelper folk over elven, som er med på å sende et budskap, et brev. Det at jeg ikke treffer flere kunstnerkollegaer som også er vognførere, det er nesten litt overraskende, altså. Det er et vanvittig fint yrke. Den følelsen av å gli rundt i byen, den er flott!

Over til noe som liksom er litt hemmelig med deg: Når, hvordan og hvorfor begynte du å arbeide seriøst med dansekunst?

Som guttunge var jeg ivrig med fotball og ski. Jeg slet litt på skolen, og da jeg kom hjem derfra fortet jeg meg ut i skogen for å løpe under himmelen, og synes det var fryktelig at jeg måtte hjem og spise middag klokka fem. Jeg oppdaget dansen da jeg var i England i femteklasse. Vi gikk og så en ballettforestilling med Rudolf Nurejev (sovjetiskfødt danser som ofte regnes som en av 1900-tallets beste mannlige dansere. Levde fra 1938 til 1993, red anm.) på Southbank i London. Det gjorde utrolig sterkt inntrykk. Den bevegelsesfriheten han hadde! Han beveget seg liksom i 360 grader og var så fri når det gjaldt kraft. Det var skjellsettende. Da kjente jeg: Jeg må danse! Mamma og jeg gikk til Operaen på Youngstorget og spurte om det var mulig for meg å begynne og danse der. Det fikk jeg lov til, og jeg begynte å ta klasser på Operaen sammen med småjenter i tutu. Jeg stod og tviholdt i barren og var helt hjelpeløs og veldig veldig stiv, sikkert av bekymringer og det at jeg mistriivdes på skolen. Det var utrolig ydmykende, men jeg fortsatte likevel. Jeg var veldig bestemt på at jeg måtte klare det. Jeg opplevde ballettverden som ekstremt lukket, sammenlignet med fotball og ski. For de på Operaen var gleden over oppoverbakker og nedoverbakker, ballbehandling og det at noe kan skje bak ryggen din, helt ukjent. Det samme var det at man kan ha en opplevelse av bevegelse og rom selv om man er stiv som en stokk. De hadde ikke noe menneskeverd, mener jeg. Jeg følte at jeg kjempet for å gjenerobre menneskeverdet i enhver bevegelse. Plieén min var helt forferdelig fordi jeg hadde så korte akilleser, og jeg eide ikke turnout! Jeg hadde helt gærent og ubrukkelig skjelett, det var ikke et sånt de ville ha der! Det som er gøy er at nå har jeg blitt sekstito med det samme skjelettet, det er jeg litt stolt av.

Hva var det som gjorde at du ble værende i disse omgivelsene?

Vi ble jo brukt i forestillinger på Operaen, og jeg synes det var fascinerende med scenen og teatret, og ikke minst det å være bak scenen. Det var egentlig litt som å kjøre trikk over Jernbanetorget: alt som dukket opp av store scenografier som ble hevet og senket, og folk som forsvant ut i flomlyset. Det var en stor og vanvittig erfaring.

Jeg hadde også veldig glede av å spille roller. Jeg husker jeg var et esel med noen helt spesielle grå sko, og i en oppsetning av *Giselle* var jeg reserve i rollen som bondegutt. Det var egentlig helt idiotisk at jeg skulle ha den rollen, synes jeg, så da vi øvde holdt jeg meg på avstand og turte nesten ikke bevege meg. Jeg skammet meg hele tiden over hvordan jeg så ut, fordi jeg skjønnte at jeg burde være og føle meg som en ballettdanser, men speilene avslørte meg: jeg så ikke ut! Det ble en veldig halvveis innstudering for min del. En kveld jeg kom til Operaen var det hengt opp en plansje ved billettluke der det stod: 'I kveldens forestilling av *Giselle* danser Martin Slaatto bondegutt'. Det var et sjokk! Helt fryktelig.

Jeg har hatt sånne opplevelser når jeg kjører trikk også, der jeg skal kjøre som 11-er og jeg plutselig glemmer meg og tror jeg er en 12-er og kjører for langt eller tar feil sving. Da blir man kjørende rundt i byen i spissrotgang og være noe helt annet enn det man ønsker man skulle være. Det er veldig oppfriskende, som et slags elektrosjokk, og det var litt det samme den kvelden på Operaen.

Jeg stod i vingen på scenen og prøvde fortvilet å finne ut: hvordan var det trinnet der? Og hva gjør jeg der? Er det høyre eller venstre, sånn? Jeg spurte de andre og fikk noen innspill, men jeg var overhodet ikke klar, altså. Så ble jeg plutselig revet tak i og dratt med ut på scenen sammen med de andre, og det var publikum og lys og jeg ante ikke om det var høyre eller venstre eller hvilken arm til hvilken tid eller noen ting. Og midt inne i denne fryktelige opplevelsen så jeg lyset, det var utrolig befriende! Jeg følte at uansett hva som skjer og hva jeg gjør, så gjør det ikke noe: alt teller, alt har verdi, ingen kan stoppe det! Selv om jeg gjør feil bevegelse til feil tid, så er den likevel til stede, bevegelsen manifesterer seg, ikke sant, den er gyldig uansett, den gjelder. Og da følte jeg: Yes! Jeg tenkte fuck you til alle som sikkert var helt oppgitte over meg, det er jeg som har makten! Det var en veldig bra opplevelse!

Hva er veien herfra til det du gjør nå?

Hele veien fra Operaen og fram til i dag har handlet om å ta tilbake bevegelsen. Ta tilbake gleden over å bevege meg, som jeg alltid har vært opptatt av. Gleden over å være med kroppen og opplevelsen av bevegelsen i forhold til omgivelsene, et gjerde jeg klyver over, grener som knekker, en stein jeg kyler. Det handler om vekten av bevegelsen i forhold til omgivelser. Alt har handlet om å få tak på det. Om å ta tilbake søledammene, som jeg sier.

Jeg snakker om 'soloprosjektene mine', men veien inn i det jeg gjør nå har også handlet om samarbeidspartnere og medskapere som har vært helt avgjørende: Billedkunstner og konstruktør Anders Wittusen, videokunstner Michel Pavlou, lysdesigner Kurt Hermansen, dokumentarist Line Lyngstadaas, webdesignerne Hege Wadstein og Paul Brady som tok både web og TD-kortstokken til et helt annet designnivå, danserne og TD-istene Marit Schade Ødegaard og Runa Rebne. Også Thelma og Olve da, begge barna har både vært inspirasjon og utøvere.

Hva er det som motiverer og inspirerer deg? Har du noen kunstnere, forestillinger eller noe annet som du holder høyt?

Jeg synes det er veldig befriende og inspirerende når det åpnes et nytt rom der jeg trodde jeg hadde kontroll på det som skulle skje. Når rammene sprenses og ting blir gjort på en litt annen måte enn jeg forventet. Det er kanskje knyttet sammen med det jeg sa tidligere, det å befinne seg innenfor noe som virker helt normalt og rasjonelt, og så at det uten at du er klar over det har glidd over i en uvirkelig, surrealistisk verden. Innenfor litteraturen har jeg opplevd dette med Franz Kafka og Julio Cortázar, de har begge skrevet bøker som tar overraskende

vendinger. Ellers kan jeg nevne billedkunstneren Rolf Nesch med sine materialbilder og det at han plutselig gjør ting på helt andre måter enn andre, og Alexandre Calders vanvittige mobile skulpturer som er en blanding av estetikk og ingeniørkunst.

Jeg ble også veldig fascinert av Ultima Vez (belgisk dansekompani grunnlagt og drevet av Wim Vandekeybus siden 1986, red anm.) sin forestilling der de kaster mursteiner opp i luften (*What the body does not remember*, red anm.), og det har med det å være på hugget å gjøre. Jeg kjenner på det samme når jeg kjører trikk eller da jeg hoppet på ski: jeg må være våken, klar, det er nå det gjelder.



Foto: Tale Hendnes

Hva håper du å utrette gjennom dansekunsten?

Jeg vil være med på å tenne en gnist og ta tak i gnisten hos mennesker. Det å fyre opp i peisen og se at det er en gnist der, det er utrolig inspirerende, oppmuntrende og farlig. Jeg vil at vi skal se på hverandre som bærere av den gnisten, bevegelsen ligger i den gnisten. Det synes jeg var tydelig hos mamma og jeg tror det blir viktig for meg fremover i livet. Vi som driver med bevegelse og dans er så heldige at vi har med kroppen vår hele livet. Det er mange materielle ting vi må gi avkall på, og vi får kanskje ikke reist jorda rundt, men vi kan forflytte oss med tankene og sansene, kroppen og begrensningene. Jeg mener egentlig at alle mennesker danser vanvittig mye, fordi vi beveger oss i fantasien. Vi beveger oss i tankene. Derfor utfyller vi hverandre veldig, vi er mange i samme båt. Så lenge vi lever er vi en slags bevegelig bevissthet. Derfor har dette med bevegelse også med empati å gjøre, vi må akseptere oss selv og vise toleranse og sjenerøsitet ovenfor hverandre. Vi må ikke vente på lørdagsfylla med å bevege oss! Jeg vil så gjerne få flere til å være med i bevegelsen, jeg vil at vi skal stille med et mannsterkt lag. Vi må vise at vi har livsappetitt, at vi er mange som vil krabbe og ule. Det hadde vært tøft!

Med en gang vi snakker om relasjoner snakker vi også om ulike kunstneriske områder sånn jeg ser det – arkitektur, skulptur, musikk, lyder, sport, dans, tingene går inn i hverandre. Det er rikt! Mangfoldig! Komplekst! Det er jævlig bra å leve, så lenge vi gjør det!



Lær deg Transporteringsdans her:
www.danseinfo.no/dansens-dager/dd-dansen

DANSEKUNST, SAMTIDSDANS OG JAZZDANS

DISKURSER OM NORSK DANS ANNO 2016

Av Natalie Dahl

Natalie Dahl (f. 1976) har en mastergrad i dansevitenskap fra NTNU og bachelor i dans og pedagogikk fra Norges dansehøyskole. Hun har også en bachelorgrad i kultur- og samfunnsfag og masteremner i sosiologi fra UiO. De siste 10 årene har hun jobbet profesjonelt med dans, både som pedagog, produsent og koreograf. Hun har blant annet undervist i estetikk og historie ved Norges dansehøyskole og initiert og co-produsert Oslo Jazzdansfestival.

Høsten 2016 ble boken *Bevegelser - Norsk dansekunst i 20 år* utgitt av Danseinformasjonen.¹ I den forbindelse oppstod det en debatt om bokens fokus – som nådde store medier som Aftenposten og Dagsavisen.² Kritikken gikk i hovedsak ut på at Danseinformasjonen i alt for stor grad hadde prioritert sjangeren samtidsdans i boka, og at jazzdansen og dens representanter burde ha fått større oppmerksomhet.

Danseinformasjonen imøtekom denne kritikken ved å si seg enig i at jazzdansen kunne og burde ha fått mer oppmerksomhet, og at det ikke hadde vært Danseinformasjons intensjon å bevisst utelate jazzdansen fra antologien.³ I forsvaret ble det også påpekt at Danseinformasjonen hadde funnet det naturlig å inkludere skribenter med en teoretisk bakgrunn, og at dette sammenfalt med stemmer som var opptatt av samtidsdans.⁴

Til tross for at det finnes praktiske årsaker til at Danseinformasjonen har valgt å fokusere på samtidsdans, er det interessant at begrepet dansekunst i all hovedsak identifiseres med samtidsdans i deres bok. Hvorfor eksisterer det en sterk identifikasjon mellom dansekunst- og samtidsdansbegrepet, sammenlignet med alternative begrepskombinasjoner? Det kan være at måter vi identifiserer og klassifiserer dans på, har gjort det mer 'naturlig' for Danseinformasjonen og bokens bidragsytere å fokusere på samtidsdans fremfor (i dette tilfellet) jazzdans. Men hvordan identifiserer og klassifiserer vi i så fall begreper som dansekunst, samtidsdans og jazzdans? I min masteroppgave i dansevitenskap fra 2017, *Diskurser om norsk dansekunst anno 2016*, var det nettopp dette forholdet jeg ønsket å undersøke nærmere.⁵ Jeg vil i denne artikkelen trekke frem noen av mine sentrale funn.

Årsaken til at denne artikkelen og min tidligere masteroppgave konsentreres rundt begrepene *dansekunst*, *samtidsdans* og *jazzdans*, handler om å ta opp tråden fra den offentlige debatten i etterkant av bokutgivelsen. Men det handler også om at jeg er en del av det beskrevne felt. Jeg har en såkalt kunstutdanning med fordypning i jazzdans fra Den Norske Balletthøyskole (nå Norges dansehøyskole) og jobber profesjonelt med dans. Blant annet har jeg undervist i jazzdans og koreografert danseforestillinger, undervist i estetikk og historie ved Norges dansehøyskole og initiert og co-produsert Oslo Jazzdansfestival i 2018. Jeg har derfor en interesse av å tilegne meg en bedre forståelse av hvordan disse begrepene blir anvendt, samt å utforske og problematisere mulige forståelser som kan virke ekskluderende på sammenhengen mellom dansekunst- og jazzdansbegrepet. Samtidig ser jeg det ikke som

1 Svendal, S. Ø. (red.) (2016a): *Bevegelser - Norsk dansekunst i 20 år*. Skald forlag.

2 Ørstavik, M. & Aldridge, Ø. (2016, 14.–15. desember). 'Denne forestillingen fikk Danse-Norge til å ryke i tottene på hverandre', i *Aftenposten* 14. des. 2019 <https://www.aftenposten.no/kultur/i/6QvOQ/Denne-forestillingen-fikk-Danse-Norge-til-a-ryke-i-tottene-pa-hverandre> [lest 15. februar 2019]; Hestman, I. M. (2016) 'Dansere føler seg tråkka på', i *Dagsavisen* 19. des.2016. <https://www.dagsavisen.no/kultur/dansere-foler-seg-trakka-pa-1.903694> [lest 15. februar 2019].

3 Hestman, I. M. (2016).

4 Svendal, S. Ø. (2016b, 20. desember). 'Ønsker en mer konstruktiv diskusjon', *Scenekunst.no*, 20. des. 2016 <http://www.scenekunst.no/sak/12379/> [lest 15. februar 2019].

5 Dahl, N. (2017): *Diskurser om norsk dansekunst anno 2016*. Masteroppgave i dansevitenskap ved Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet, Trondheim.

noe naturgitt at verken samtidsdans eller jazzdans skal identifiseres som dansekunst. Slike sammenhenger konstrueres etter mitt skjønn på ulike måter til ulike tider og i ulike sammenhenger. Jeg vil derfor hovedsakelig fokusere på hvordan slike sammenhenger konstrueres diskursivt (språklig) i mitt utvalgte materiale.

Diskurser er ikke 'naturlige'

Jeg har sett på diverse artikler og skriv om dansekunst, spesielt med tanke på sammenhengen mellom begrepene dansekunst, samtidsdans og jazzdans. Først og fremst tok jeg for meg de kildene som utgjorde den aktuelle mediedebatten: nyhets- og debattartikler om Danseinformasjons bokutgivelse. Spesielt er det to stemmer som er fremtredende i denne debatten. Den ene er kunstnerisk leder for Oslo Danse Ensemble, programansvarlig for bachelorstudiet i jazzdans og daværende prorektor ved Kunsthøgskolen i Oslo, Merete Lingjærde. Den andre er faglig rådgiver ved Danseinformasjonen og redaktør for den omtalte boken, Sigrid Øvreås Svendal.⁶ Jeg har også sett på relevante artikler fra den aktuelle boken der sammenhengen mellom de ulike sjangerbegrepene blir diskutert⁷, og andre relevante artikler fra hovedsakelig norske medier med tilsvarende begrepsmessig fokus.⁸

For å utforske de aktuelle diskursene benyttet jeg meg av lingvist Norman Faircloughs kritiske diskursanalyse.⁹ Det vil si en metodisk tilnærming for å avdekke hvordan ulike begreper mer eller mindre systematisk identifiseres og klassifiseres med hverandre, fremfor med visse andre mulige begreper. Slike koblinger tas gjerne for gitt, de fremstår som naturlige, og problematiseres ikke. Men ulike perspektiv på verden er i praksis avhengig av avsenderens posisjoner, identiteter og sosiale relasjoner.¹⁰ Det kritiske aspektet ligger derfor i at man problematiserer de meningsbærende relasjonene innen diskursene.¹¹

Diskursbegrepet har mye til felles med habitusbegrepet – slik det fremstilles av sosiolog Margaretha Järvinen.¹² Det viser til at mennesket sosialiseres inn i bestemte tankestrukturer som fremstår som naturlige og som det ikke stilles spørsmål ved.¹³ Kunst- og kulturbegreper inngår i et sosialt system som skiller ulike grupper fra hverandre, fordi forståelsen av slike

6 Nordvåg, H. B. (2016) 'Intervju: Rom for jazzen i dansekunstabegrepet', *Scenekunst.no* 19. desember 2016, <http://www.scenekunst.no/sak/rom-for-jazzen-i-dansekunstabegrepet/> [lest 15. februar 2019]; Svendal, S. Ø. (2016b); Ørstavik, M & Aldridge, Ø. (2016); Hestman, I. M. (2016).

7 Berg, I. T. (2016): 'Kropp, teori og kjønn – en artikkel om skillelinjer i norsk dans', i S. Ø. Svendal (red.) *Bevegelser - Norsk dansekunst i 20 år*, Skald forlag, s. 17–43; Haugerud, D. J. (2016): 'Hva tenker på når vi snakker om dansefeltet?' i S. Ø. Svendal (red.) *Bevegelser - Norsk dansekunst i 20 år*, Skald forlag, s. 359–89; Holte, S. S. (2016): 'Koreografens død – spira til ei ny forståing av koreografi', i S. Ø. Svendal (red.) *Bevegelser - Norsk dansekunst i 20 år*, Skald forlag, s. 359–89; Røyseng, S. (2016): 'Dansens plass i norsk kulturpolitikk', i S. Ø. Svendal (red.) *Bevegelser - Norsk dansekunst i 20 år*, Skald forlag, s. 123–141; Østern, T. P. (2016): 'Oppdragelse til nikkedukkedanser eller dansekunstner? Hegemoni, diversitet og motstand i norske samtidsdansutdanningers dansefaglige forståelse' i S. Ø. Svendal (red.) *Bevegelser - Norsk dansekunst i 20 år*, Skald forlag, s. 279–307.

8 Flak, K. (2016, 23. september). 'Samtidsdans – en meget kort bruksanvisning', *Scenekunst.no* <http://www.scenekunst.no/sak/samtidsdans-en-meget-kort-bruksanvisning/> [lest 15. februar 2019]; Nordvåg, H. B. (2016); Mørstad, E. (2014, 23. juli). 'Kunst' i *Store norske leksikon*, *Kunst og estetikk*. Hentet 26. april 2017 fra <https://snl.no>; Pape, S. (2013, 19. desember): 'Dans' i *Store norske leksikon*, *Kunst og estetikk*. Hentet 26. april 2017 fra <https://snl.no>; Pape, S. (2016, 12. desember): 'Scenisk dans – dansekunst' i *Store norske leksikon*, *Kunst og estetikk*. Hentet 26. april 2017 fra <https://snl.no>

9 Fairclough, N. (2003): *Analysing Discourse. Textual Analysis for Social Reseach*. New Yourk: Routledge.

10 Ibid, s. 350–356.

11 Ibid, s. 347.

12 Järvinen, M. (2000): 'Pierre Bourdieu' i H. Andersen & L. B. Kaspersen (red.) *Klassisk og moderne samfundsteori*, København: Hans Reitzels Forlag (2. utg.), s. 342–363.

13 Ibid, s. 350–356.



begreper får sin mening i kraft av kjennskap til et helt kunnskapsfelt av relaterte begreper.¹⁴ Disse begrepene deler verden inn etter hierarkiske prinsipper: visse kategorier tilskrives en status som overordnet, mens andre som underordnet.¹⁵ Det er makten til de dominerende gruppene innenfor ulike felt som avgjør hva som utgjør kulturell kapital (verdi).¹⁶ På denne måten relaterer habitus-begrepet først og fremst til reproduksjon av bestemte interesser og mindre til mostand og endring.¹⁷ For mitt vedkommende betyr det at jeg bør være oppmerksom på at måter å klassifisere på – også hos motstridende parter – kan ha mye til felles og bidra til å opprettholde den rådende orden.

På tilsvarende måte som fremstillingen av habitusbegrepet ovenfor, er sosiolog Barry Barnes opptatt av at mennesker søker anerkjennelse og følger normer støttet av en autoritet.¹⁸ Han utfordrer i tillegg en forståelse av tradisjon og rutiner som noe statisk: rutiner kan ikke reprodusere seg selv, og selv typiske handlinger har unike trekk avhengig av hvem som fremfører dem. Ved fortsettelse av rutiner (tradisjoner) tas kunnskap i bruk samtidig som man improviserer. Hva som regnes som repetisjon av tradisjon er derfor sosialt betinget.¹⁹ Å spesifisere hva som kreves av kulturelle tradisjoner for at de skal opprettholde en kritisk orientering hos deltakerne er problematisk dersom man aksepterer at videreføring av tradisjon fordrer refleksiv selvbevissthet. Et bedre alternativ er derfor å se all tradisjon som et resultat av rasjonelle menneskelige forbrukere og skapere av eget liv.²⁰ På tilsvarende vis påpeker antropologen Joann Kealiinohomoku at alle danseformer reflekterer kulturelle tradisjoner.²¹

¹⁴ Ibid, s. 347.

¹⁵ Ibid, s. 344, 350–358.

¹⁶ Ibid, s. 349–356.

¹⁷ Ibid, s. 360–361.

¹⁸ Barnes, B. (1995). *The Elements of Social Theory*. London: Routledge, s.94–111.

¹⁹ Ibid, s. 111–118.

²⁰ Ibid, s. 118–127.

²¹ Kealiinohomoku, J. (2001): 'An Anthropologist Looks at Ballet as a Form of Ethnic Dance' i *Moving History / Dancing Cultures: A Dance History Reader*, Middletown: Wesleyan University Press, s. 33–43.

All dans er ifølge henne 'etnisk', til tross for at mange danseteoretikere beskriver vestlig dans, spesielt ballett, som noe som er løsrevet fra et slikt etnisk eller folkelig opphav. Det ser ifølge henne ut til at vi har behov for å se det unike i egen danseform og kontrastere den mot såkalt tradisjonelle og etniske danser som ikke endrer seg på tilsvarende vis. Men hun påpeker at absolutt alle danseformer endrer seg.²² Disse forståelsene er av spesiell interesse for mitt prosjekt fordi begrepet 'tradisjon' og andre nærliggende begrep har en sentral plass i materialet jeg har studert.

Det er tilsammen tre sentrale og dels overlappende diskurser fra det undersøkte materialet, som muligens kan bidra til å forklare hvorfor jazzdans tilsynelatende i mindre grad enn samtidsdans identifiseres med begrepet dansekunst. De tre diskursene er kategori versus kvalitet, teori versus fysikalitet og nyskapning versus gjengivelse. Med utgangspunkt i teorien ovenfor, vil jeg utforske og problematisere hvordan disse klassifiseringene kan begrense identifikasjonen mellom dansekunst og jazzdans.

Kategori versus kvalitet

En sentral diskurs i det analyserte materialet relaterer til dansekunst som noe sjangerbetinget. Kunstbegrepet brukes både om en bestemt form (type, sjanger, kategori) og om varierende kvalitet (her forstått som god eller dårlig) innenfor ulike typer dans. Men i de kildene jeg har tatt for meg ser man en tendens til at dansekunstbegrepet oftere identifiseres som noe sjangerbetinget enn som noe kvalitativt. Dersom noe per definisjon regnes som 'dansekunst' kan også den kvalitative vurderingen av kunstnerisk kvalitet bli forbeholdt det som i utgangspunktet identifiseres som dansekunst. Da kan en kategorisk forståelse av dansekunst potensielt ekskludere en kvalitativ beskrivelse av visse danseformer som kunst, dersom disse ikke i utgangspunktet identifiseres som kunstneriske. I mitt materiale blir dansekunst oftere identifisert med sjangeren samtidsdans enn med jazzdans. Gjentatte forekomster av denne klassifiseringen kan muligens forklare noe av Danseinformasjonsens fokus i boka *Bevegelser*.²³

I *Bevegelser - Norsk dansekunst i 20 år* står det at 'sjangermessig ligger hovedvekten på samtidsdansen'.²⁴ Ved å se tittel i sammenheng med innledning og innhold kan man få et inntrykk av at dansekunst har mer til felles med samtidsdans enn med andre sjangre. Formuleringen kan også leses som at samtidsdans er en sjanger som kan avgrenses fra andre sjangre og samtidig er en underkategori av den overordnede kategorien dansekunst. Fokus blir altså mer på det kategoriske fremfor det kvalitative, og mer på samtidsdans enn andre danseformer. Det betyr ikke at Danseinformasjonen ikke anser jazzdans som dansekunst. I en artikkel påpeker Svendal nettopp at jazzdans i høyeste grad er som dansekunst å regne.²⁵ Men kritikken fra Lingjærde kan tyde på at dersom en slik avgrensning ikke forklares utdypende, kan det leses som at jazzdans i liten grad identifiseres med dansekunst.²⁶

Andre danseinstitusjoner skaper en tilsvarende sterk identifikasjon mellom dansekunst og samtidsdans, som ved endringen av navnet *Skolen for samtidsdans* til *Høyskolen for dansekunst*. Dansekunstbegrepet er i tillegg å finne i navnet på sentrale danseinstitusjoner som *Norske Dansekunstnere* og *Kunsthøgskolen i Oslo*. Men disse favner for øvrig over flere sjangre, med fokus på både ballett, samtidsdans og jazzdans. Dette kan forklare hvorfor aktører

22 Ibid, s. 33–35.

23 Svendal (2016a).

24 Ibid, s. 9.

25 Svendal (2016b).

26 Ørstavik & Aldridge (2016); Hestman (2016).

innen dansekunstheltet har forventninger om at en bok om dansekunst også skal inneholde informasjon om linken mellom dansekunst og jazzdans blant annet.

I Store norske leksikon skriver fagansvarlig for bildende kunst, Erik Mørstad, at kunstbegrepet er positivt verdiladet og at definisjonen av det er omstridt. Han skriver at det i vid forstand refererer til spesielle ferdigheter og dyktighet på forskjellige felter, mens det i snevrere forstand referer til skapende, utøvende og estetisk virksomhet.²⁷ Dette kan tolkes som at det i vid forstand oppfattes som noe kvalitativt, mens det i snever forstand oppfattes som noe som er avgrenset til bestemte kategorier av virksomheter. Når dansekunst oftere blir kategorisert sammen med samtidsdans sammenlignet med for eksempel jazzdans, kan man få inntrykk av at begrepet er sjangerbetinget – som en overordnet sjanger eller type. Som jeg diskuterte innledningsvis kan man derfor tenke seg at det er av stor kulturell verdi å bli identifisert og klassifisert sammen med kunstbegrepet. Det kan for eksempel føre til større grad av økonomisk kapital i form av tildeling fra offentlige etater, siden begreper som 'dansekunst' og 'scenekunst' har en sentral plass i prioriteringen hos disse.²⁸ Man kan tenke seg at dersom en danseform per definisjon er å anse som dansekunst, vil representanter for denne formen lettere kunne oppnå økonomisk kapital enn dersom danseformen faller utenfor denne kategoriseringen, eller dersom fokus i hovedsak er på hvorvidt dansen er god eller dårlig. Dette kan forklare hvorfor det er attraktivt å identifisere dansekunst primært som noe kategorisk fremfor noe kvalitativt.

I Store norske leksikon sidestiller danseviter Sidsel Pape begrepene *Scenisk dans – dansekunst* (jamfør artikkeltittel). Her kontrasteres scenisk dans eller dansekunst på den ene siden, opp mot den sosiale dansen på den andre siden.²⁹ Slik blir dansekunst identifisert som noe som foregår på scenen, og ikke som sosial dans (med mindre den tas til scenen). Dette er også en form for kategorisering. Det er ikke gitt at sosial dans ikke skal identifiseres med dansekunst. Det skrives videre at utviklingen av den sceniske dansen identifiseres med moderne dans, postmoderne dans og klassisk ballett, mens den samtidige sceniske dansen identifiseres med et utviklingssamarbeid mellom koreografer og dansere. Jazzdans nevnes ikke i denne sammenheng. Når det i tillegg eksisterer en nær relasjon mellom den moderne danseformen og samtidsdans, for eksempel ved studietilbudet til Norges dansehøyskole, blir den kategoriske linken mellom dansekunst- og samtidsdansbegrepet ytterligere styrket.

Pape skriver også at det som skiller scenisk dans (eller dansekunst) fra annen dans har en sammenheng med hvorvidt det som foregår på scenen utgjør et dramaturgisk hele eller om det består av enkeltnumre.³⁰ Når man legger dette sammen med Lingjærdes beskrivelse av Oslo Danse Ensemble sin forestillingsform – som ofte har et sammensatt program med flere koreografer – kan man se at deres jazzdans potensielt kan oppfattes som noe annet enn et dramaturgisk hele, og følgelig som noe annet enn dansekunst.³¹ En relativ svekket kobling mellom dansekunst og jazzdans (sammenlignet med dansekunst og samtidsdans) kan potensielt også forsterkes av artikkelen om *dans* i Store norske leksikon.³² Her står det at 'Scenisk dans er dans som benyttes som underholdning eller som mer eller mindre bærende element i scenisk kunst'. På denne måten skapes det et skille mellom det som er underholdning og det som er dansekunst. I denne sammenhengen nevnes også jazzdans (i tillegg til

²⁷ Mørstad (2014).

²⁸ Røyseng (2016), s. 132–135.

²⁹ Pape (2016): 'Scenisk dans – dansekunst', i SNL.

³⁰ Ibid.

³¹ Hestman (2016).

³² Pape (2013): 'Dans' i SNL.

samtidsdans), men ikke i den foregående artikkelen der scenekunst mer kategorisk ble koblet sammen med dansekunst (jamfør artikkeltittel). I artikkelen om *dans* er det ikke avklart om bare noen eller samtlige av de sceniske dansene er som underholdning og/eller som dansekunst å regne.

I Store norske leksikon ser vi altså en hyppigere identifikasjon mellom dansekunst og sjangerbegreper som ligger nær samtidsdans, sammenlignet med identifikasjonen mellom dansekunst og jazzdans. En mulig forklaring kan være at jazzdans i større grad identifiseres med underholdning, samtidig som underholdning distanseres fra dansekunstabegrepet. I boka *Jazz Dance: A history of the Roots and Branches*, identifiserer Lindsay Guarino og Wendy Oliver sjangeren med både teateroppsetninger, show og underholdning, kommersielle forestillinger, musikal, stepp, sosial og etnisk dans, urbane uttrykk, samtidige fusjoner (contemporary jazz), ballett og moderne dans, og kunstnerisk og scenisk dans – blant annet.³³ Men alle disse assosiasjonene har ikke nødvendigvis samme status. Ifølge sosiolog Sigrd Røyseng har danseinnslag i revyer, teateroppsetninger, operetter og annen underholdning historisk sett blitt ansett som annenrangs sammenliknet med ballettradisjonen.³⁴

Danser og koreograf Kenneth Flak skriver at samtidsdans først og fremst er noe som defineres negativt, altså som hva det ikke er: det er ikke selskapsdans, klassisk ballett, teater, showdans, musikal, breakdance, sport med mer.³⁵ Men han legger til at samtidsdans likevel tar i bruk elementer fra alle disse sjangrene. En tilsvarende forståelse kommer frem i forfatter og filmregissør Dag Johan Haugeruds intervju med dansekunstnere i boken *Bevegelser* - at det er en relasjon mellom det å være dansekunstner og drive med samtidsdans, men at det er noe annet å gjøre en musikal eller et steppeshow.³⁶ Det nevnes imidlertid også at det er usikkerhet rundt avgrensningen av disse formene. Også Lingjærde er noe uklar på avgrensningen mellom jazzdans og samtidsdans siden jazzdans i én artikkel omtales som en 'kunstform ved siden av samtidsdansen', mens jazzdans (i form av Oslo Danse Ensemble) i en annen artikkel omtales som noe 'innen samtidsfeltet'.³⁷ Det kan være at samtidsdans og samtidsfeltet forstås som to ulike fenomen, men det kan også være at avgrensningen av hva som er samtidsdans og samtidsfeltet innen dansen er uklart. Samtidig betegner hun jazzdans som bestående av både 'etniske danser, stepp, ballroom, akrobatikk, med mer' – det motsatte av det Flak identifiserte med samtidsdans.³⁸ Når samtidsdans i tillegg oftere forbindes med begrepet dansekunst får vi samlet sett ikke bare en svekket relasjon mellom samtidsdans og jazzdans, men også mellom dansekunst og jazzdans – sammenlignet med forholdet mellom dansekunst og samtidsdans.

De klassifikasjonene jeg til nå har tatt for meg, er ofte indirekte og forekommer som begreper med nærhet i tid og rom – de assosieres ved å være del av samme setning eller større avsnitt i en tekst, mer enn det handler om at noe konkret defineres som dansekunst eller ei. Like fullt kan slike klassifiseringer påvirke vår forståelse av begrepene ved gjentatt bruk over tid. Når begrepene dansekunst og samtidsdans stadig opptrer nært i tid og rom, sammenlignet med begrepene dansekunst og jazzdans – så styrkes identifikasjonen mellom det første begrepsparet, mens den andre svekkes.

33 Guarino, L. & W. Oliver (2014): 'Jazz Dance Styles' i Guarino, L. & W. Oliver (red.) (2014): *Jazz Dance: A history of the Roots and Branches*, University Press of Florida, Gainesville, s. 24–31.

34 Røyseng (2016), s. 125.

35 Kenneth Flak (2015) 'Samtidsdans – en meget kort bruksanvisning', fra *Scenekunst.no* <http://www.scenekunst.no/sak/samtidsdans-en-meget-kort-bruksanvisning/> [lest 15. februar 2019]

36 Haugerud (2016), s. 365–367.

37 Ørstavik & Aldridge (2016); Hestman (2016).

38 Nordvåg (2016).

Robin Peters, Daniel Koivunen, Maria Nygård, Natasha Heggem og Hugo Marmelada
i ODE 2010, av Oslo Danse Ensemble
Foto: Ole Walter Jacobsen



Lingjærde er opptatt av at det er opplevelsen av dansen som bør stå i fokus med tanke på hvorvidt noe skal defineres som dansekunst.³⁹ Slik jeg forstår det handler dette om at dansekunst først og fremst bør forstås som noe kvalitativt og ikke noe kategorisk. Dersom opplevelsen og ikke navnet på danseformen skal stå i sentrum for hvorvidt noe er dansekunst eller ei, så kan potensielt alle dansesjangre kunne vurderes som dansekunst, og vi får slik en mer inkluderende definisjon av begrepet. Kanskje vil det være hensiktsmessig å skape et større skille mellom dansekunst og scenisk dans, slik at ikke det positivt ladede kunstbegrepet 'overtas' av noen sjangre. Da kan i så fall både sosial dans, musikaler og andre danseformer som ikke typisk regnes som 'dansekunst' bli vurdert som dette. Røyseng skriver at det i norsk dansepolitikk har 'blitt lagt stor vekt på klassisk ballett og samtidsdans', mens 'historisk sett er folkedansen ikke blitt forstått som en profesjonell kunstnerisk aktivitet på samme måte som ballettradisjonen'.⁴⁰ I tillegg skriver hun at 'dans som har vært assosiert med underholdning, er på samme måte som folkedansen blitt ekskludert fra det kulturpolitiske begrepet om dans'.⁴¹ Dette kan tyde på at de politiske og økonomiske prioriteringene går i retning av dans som forstås som kunstnerisk og profesjonell.

Teori versus fysikalitet

En annen sentral diskurs handler om en sterkere dreining mot teoretiske fremfor fysiske aspekter med hensyn til dansekunst. Som nevnt har det for Danseinformasjonen vært naturlig

39 Nordvåg (2016)

40 Røyseng (2016), s. 134.

41 Ibid.

å velge bidragsytere som er en del av det teoretiske feltet siden 'denne retningen ønsker å utvikle kritisk refleksjon rundt dansekunsten'.⁴² Svendal skriver videre at hun skulle 'ønske at det kom flere analytiske skribentstemmer om og fra jazzdansen'. Vi ser her at det vises til praktiske forhold. Det er mangelvare på dansere som identifiserer seg med jazzdans og som samtidig skriver kritisk om dansen. Det forklarer noe, men ikke alt. Legger man logikken til Barnes og Kealiinohomoku til grunn er det rimelig å forvente at det også i jazzdansmiljøet foregår kritisk refleksjon.⁴³ Men hvorfor har ikke disse stemmene blitt en del av det teoretiske feltet og hvorfor gjenspeiles ikke dette hos dem som skriver kritisk om dans?

En grunn til dette kan være at jazzdansere i større grad fokuserer på det fysiske virtuose. Ifølge Flaks artikkel om samtidsdans er det å kunne 'løfte beina høyt og spinne rundt sin egen akse mange ganger' ikke spesielt viktig, når målet er å stille spørsmål ved 'totalitære ideologier, kjønnsidentiteter eller strukturell rasisme'.⁴⁴ På den andre siden sier Lingjærde at 'Vi er opptatt av fysisk virtuositet, noe som også har møtt motstand, kanskje særlig av de som fascineres av teoretisk virtuositet'.⁴⁵ I tillegg sier hun at jazzdansen er 'uløselig knyttet til musikk, og (...) følger populærmusikkens utvikling'. Men hun sier også at 'Vi er opptatt av (...) dansen som en abstrakt kunstart, med fokus på musikalitet og bevegelser relatert til jazzdansens bevegelseskvaliteter'. En forklaring på at jazzdans ikke oppfattes som spesielt teoretisk handler derfor muligens om at tradisjonelle verdier som fysisk virtuositet og musikalitet generelt har større forrang enn i samtidsdansen. På den andre siden sies det også at jazzdansen utvikles i en abstrakt retning. Hva dette innebærer kommer imidlertid ikke like tydelig frem. Så inntrykket man sitter igjen med kan derfor bli at det er stor avstand mellom den samfunnskritiske samtidsdansen og den fysiske virtuose jazzdansen.

I teaterviter Ine Therese Bergs bidrag til Danseinformasjonens bok, står det at 'den etnisk og fysiske sterke danseren er fortsatt et rådende ideal i 'mainstream dans' [...]. I tillegg har konseptuelle og minimalistiske praksiser trukket kunstfeltet i en teoretisk og diskursiv retning'.⁴⁶ Berg skriver videre at 'mens Tabankas [Tabanka African & Caribbean Peoples Dance Ensemble, red. anm.] arbeid retter oppmerksomheten mot kroppens skjønnhet og styrke, noe som ligner kroppsuttrykket i den klassiske balletten og jazzdansen, er man i samtidsdansen oftere opptatt av problematiske sider ved kroppen'.⁴⁷ Videre skriver hun at til 'tross for at Tabankas kropps- og bevegelsesuttrykk mangler selv-refleksiviteten som er så sentral i den vestlige samtidsdansen, behandler den også tradisjon og kontekst, men på en mindre distansert måte enn den konseptuelt forankrede samtidsdansen'.⁴⁸

Vi ser her at mens ballett og jazzdans identifiseres med kroppens skjønnhet og styrke, så identifiseres samtidsdans med problematiske sider ved kroppsliggjøring. Det betyr, som Berg skriver, ikke at disse formene ikke behandler tradisjon og kontekst, men at dette gjøres på en mindre distansert måte. Denne 'graderingen' av dansens teoretiske forankring synes ikke å stå i et motsetningsforhold til det vi har fått vite om jazzdans så langt. Samtidsdansen er som vi har sett mer teoretisk orientert enn jazzdansen. Men Berg trekker denne forskjellen lengre enn det vi hittil har sett når hun skriver at dansekompaniet Tabanka 'mangler selv-

42 Svendal (2016b).

43 Barnes (1995); Kealiinohomoku (2001).

44 Flak (2015).

45 Nordvåg (2016).

46 Berg (2016), s. 18–19.

47 Ibid, s. 29.

48 Ibid.

refleksiviteten som er så sentral i den vestlige samtidsdansen'.⁴⁹ Dette kan leses som at det er et fravær av, fremfor en gradering av selv-refleksivitet, både hos Tabanka og den etnisk relaterte jazzdansen. Nøyaktig hvordan Berg definerer 'selv-refleksivitet', og hvordan dette eventuelt skiller seg fra refleksivitet generelt kommer ikke klart frem. Men dersom vi legger Barnes og Kealiinohomoku sine teoretiske innfallsvinkler til grunn er alle kulturer og tradisjoner refleksive, på den måten at egen praksis revurderes og fornyes, til tross for at det ikke nødvendigvis fremstår slik for utenforstående.

Også samtidsdansen blir utsatt for generalisering. Berg kritiserer en danseanmeldelse hvor det hevdtes at samtidsdansen avindividualiserer danseren.⁵⁰ Denne anmeldelsen vitner om hvor lett det er å få øye på mangler ved en annen danseform når man ikke er del av denne selv. Men man kan spørre om ikke Berg begår samme feil når hun identifiserer danseformer med en etnisk forankring med fravær av selv-refleksjon.

En kobling mellom kunst og teori er også å finne i Store norske leksikon: 'noen vil hevde at virtuos sosial dans satt på en scene kan klassifiseres som kunst. En slik tenkning kan kanskje føres tilbake til renessansen [...]. En annen, også utbredt oppfatning, er at en overordnet kunstnerisk idé er det som gjør noe til dansekunst'.⁵¹ Her kan man se at vektleggingen av det fysiske har mer av en historisk dimensjon over seg, mens det idémessige (eller teoretiske) er noe som viser til samtiden. Det betyr ikke at Pape ikke anser det virtuose som kunst, men at beskrivelsen hennes potensielt kan leses som at det konseptuelle er sterkere knyttet opp mot kunstbegrepet enn hva det mer fysisk orienterte uttrykket er i dag.

Ifølge Røyseng kan akademiseringen av dansen ses som 'et viktig skritt i profesjonaliseringen og legitimeringen av en kunstform'.⁵² Det ser ut til at legitimering av kunst og kultur henger sammen med 'intellektuelle karakteristika og potensial til å utvikle den intellektuelle kapasiteten i befolkningen'.⁵³ Hun legger til at dette har en sammenheng med at det språklige er lettere tilgjengelig enn dans og at kunst som har et velutviklet akademisk språk oppnår en høyere status.⁵⁴ Denne vektleggingen har igjen gått på bekostning av kulturformer som har blitt oppfattet som 'masseprodusert, kommersielle eller moralsk suspekt'.⁵⁵ I tillegg har dans som har vært assosiert med underholdning og folkedans blitt ekskludert fra det kulturpolitiske begrepet om profesjonell dans.⁵⁶ Vi har tidligere sett at jazzdans nettopp har blitt assosiert med både underholdende, folkelige og kommersielle – noe som kan ha bidratt til en relativt svakere status hos jazzdansen, sammenlignet med samtidsdansen.

De politiske forholdene som her beskrives kan forklare noe av iveren etter å identifisere en danseform med dansekunst og det teoretiske – siden disse begrepene ser ut til å klassifiseres sammen fra politisk hold. Så når jazzdansen ikke like typisk identifiseres med kunstbegrepet som det samtidsdansen gjør, i liten grad identifiseres med det teoretiske, og i tillegg gjerne identifiseres med de danseformene som politisk sett har blitt nedprioritert, så forklarer det både hvorfor det kan være viktig for dansere å identifisere seg med kunstbegrepet, og å unngå begreper som i liten eller ingen grad identifiseres med dansekunst.

49 Ibid.

50 Ibid, s. 41–42.

51 Pape (2013).

52 Røyseng (2016), s. 134.

53 Ibid, s. 137.

54 Ibid, s. 136.

55 Ibid, s. 139.

56 Ibid, s. 134.

Nyskapning versus gjengivelse

En tredje og lignende diskurs går ut på at nyskapning identifiseres som noe annet enn det kontinuerlige, gjengivende eller tradisjonelle. I Aftenpostens artikkel om bokutgivelsen uttaler Svendal at 'Vi trenger det etablerte for å skape kontinuitet, men mye av det som er mest spennende foregår i det frie feltet'.⁵⁷ Her skapes det en identifikasjon mellom det frie feltet og det spennende, og på den andre siden en identifikasjon mellom det etablerte og det kontinuerlige. Denne uttalelsen kommer i etterkant av en sammenligning mellom ballett og

samtidsdans, og kan derfor leses som at ballett representerer en mer tradisjonell form for dansekunst, mens det frie feltet består av en mer nyskapende form for dansekunst. Dersom man linker dette til fokus i Danseinformasjonens bok, som er avgrenset til det frie feltet og samtidsdansen, får man en kobling mellom det spennende, det frie feltet og samtidsdansen på den ene siden – og ballett, det etablerte og det kontinuerlige på den andre siden.⁵⁸

Daniel Sarr i ODE 20 ÅR av Oslo Danse Ensemble
Foto: Ole Walter Jacobsen



Også Lingjærde skaper en liknende motsetning ved å skille mellom det tradisjonelle og det nye når hun sier at 'vi elsker tradjazzen og våre røtter, men i likhet med samtidsdansen skal selvfølgelig også jazzdansen gis mulighet til utvikling'.⁵⁹ Dette kan leses som at det finnes jazzdans som reproducerer eller gjengir noe, og jazzdans som er i utvikling. Disse motsetningene mangler de nyansene som Barnes og Kealiinohomoku fremmer – om at det kontinuerlige, rutinemessige eller tradisjonelle også er noe som er under utvikling, og ikke bare handler om gjengivelse. Svendal og Lingjærde er ikke nødvendigvis uenige i at det tradisjonelle også er under utvikling, men poenget er at de språklige formuleringene jeg her viser til skaper en form for motsetning.

En opposisjon mellom det å gjengi og det å være nyskapende ses tydeligere i Tone P. Østerns undersøkelse av norske utdanninger innen moderne- og samtidsdans.⁶⁰ Her finner hun at 'Den overgripende striden kan skrelles ned til om norske dansekunstnere skal utdannes til nikkedukke-utøvere som er trofaste mot speilet og som kan gå inn i store kompanier, eller som skal utdannes til selvstendige, koreografisk og dialogisk tenkende kunstnere'.⁶¹ Hun refererer til studentenes erfaringer, men disse erfaringene må også ses i sammenheng med innfallsvinkelen på undersøkelsen: 'hvordan står de ulike utdanningenes tilnærming til tradisjon kontra kunstnerisk nyskaping, eller praksis kontra teori'.⁶² Det å formulere slike dikotomier kan være nyttig for å fremheve motsetninger. Men de er også problematiske fordi det tar oppmerksomheten bort fra glidende overganger og overlapping mellom ulike arbeidsmetoder.

På den andre siden er Lingjærde opptatt av at det å gjengi noe ikke må forstås som noe automatisk, men snarere som noe fortolkende: 'Når vi blir nevnt er det i en setning vi har

⁵⁷ Ørstavik & Aldridge (2016).

⁵⁸ Svendal (2016a).

⁵⁹ Nordvåg (2016).

⁶⁰ Østern (2016).

⁶¹ Østern (2016), s. 279.

⁶² Ibid, s. 279–280.

hisset oss mye opp om. I prinsippet sier setningen at en jazzdanser lærer seg trinn og gjengir trinn som koreografen har laget på forhånd. [...] Det er historieløst. [...] Det er en kunst å gi bevegelser mening'.⁶³ Lingjærde uttaler dette i forbindelse med en kritikk av hvordan jazzdans omtales i danser og koreograf Solveig Styve Holtes artikkel i *Bevegelser*.⁶⁴ 'I jazzdansen var og er det framleis heilt vanleg at ein som dansar skal lære seg trinn og gjengi trinn og kombinasjonar som koreografen alt har utvikla.' I denne artikkelen identifiseres jazzdansbegrepet med gjengivelse. Det betyr ikke at artikkelforfatteren ikke mener at jazzdansen også kan beskrives på andre måter. Poenget her er at i den ene setningen begrepet 'jazzdans' brukes i artikkelen, så kobles begrepet til 'gjengivelse'.⁶⁵ Vi får ingen ytterligere nyansering av jazzdans, og formuleringen kan derfor skape et inntrykk av jazzdans som noe ensidig.

Også Svendal er opptatt av det foregår en fortolkning av bevegelser som er fastsatt på forhånd: 'Uavhengig av om danseren lærer seg materiale som er satt på forhånd eller er medskapende i utviklingen av bevegelsesmaterialet, må man like fullt fortolke og formidle bevegelsene'.⁶⁶ Poenget i denne artikkelen er å synliggjøre at det eksisterer til dels motstridende diskurser som på subtile og indirekte måter gjør seg gjeldende på begge sider av debatten. Både Svendal og Lingjærde er opptatt av at det ikke er noen automatikk i å gjengi bevegelser, samtidig som de setter begreper som det kontinuerlige og det spennende eller det tradisjonelle og det utviklende i et motsetningsforhold. Det er ikke noe oppsiktsvekkende eller unormalt med slike opposisjoner. Like fullt kan slike formuleringer bidra til å skape et gap mellom for eksempel det tradisjonelle og det utviklende.

Både tradisjon og nyskapning

Jeg fant i mitt datamateriale ingen eksplisitt avvisning av jazzdans som dansekunst. Men på tvers av artiklene finner jeg en tendens til at både dansekunst og samtidsdans i stor grad identifiseres og forbindes med begreper og kvaliteter som teoretisk, akademisk, nyskapende, medvirkende, utviklende, kritisk refleksiv, samtid, scenisk, dramaturgisk helhet, fritt felt, med mer. Jazzdans derimot identifiseres eller forbindes oftere med begreper og kvaliteter som ikke eller i liten grad forbindes med både dansekunst og samtidsdans: fysisk, virtuos, tradisjonell, gjengivende, underholdende, praksis, historie, folkelig, enkeltstående numre, kommersialitet, etnisitet, med mer. Over tid kan slike koblinger skape bestemte og 'naturaliserte' forestillinger. De blir en del av vår habitus – en normalisert måte å bruke språket på som vi ikke stiller spørsmål ved.

Med utgangspunkt i diskursiv teori er det ikke gitt at dansekunst skal identifiseres som verken samtidsdans, jazzdans eller andre sjangre. Det er ikke gitt at dansekunst skal være en avgrenset kategori i det hele tatt. Potensielt kan dansekunst være et kvalitativt fenomen alle danseformer potensielt kan vurderes opp mot. Dette er et kulturelt og etisk spørsmål som bør diskuteres. Gjennomgangen ovenfor tyder imidlertid på at vi har, eller er på vei mot, et kunstbegrep der dans som tenderer i retning av at det virtuose, tradisjonelle, sosiale og etniske ikke typisk identifiseres med dansekunst. Potensielt kan et slikt fravær av identifikasjon leses som at disse formene ikke er som dansekunst å regne. Dette er problematisk dersom offentlige myndigheter prioriterer tildeling av knappe midler til dans som identifiseres med dansekunstbegrepet. Røysengs gjennomgang av kulturpolitiske dokumenter kan tyde på at det forholde seg slik,

63 Hestman (2016)

64 Holte (2016).

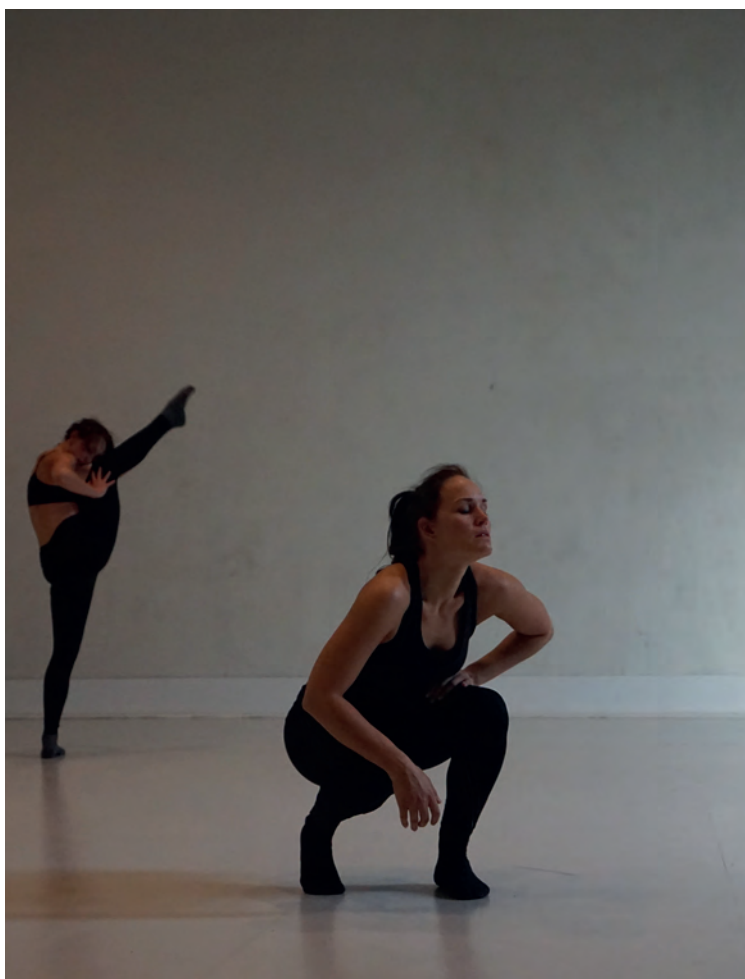
65 Ibid, s. 251.

66 Svendal (2016b).

siden begreper som 'dansekunst' og 'scenekunst' fremheves i disse dokumentene.⁶⁷ Jeg har derfor ansett det som viktig å problematisere om det er noen nødvendig motsetning mellom blant annet det tradisjonelle og det nyskapende. Dersom man legger Barnes sin teori til grunn – om at en videreføring av tradisjon krever refleksjon, er det ingen nødvendig dikotomi mellom disse forholdene. Til enhver tid er det ikke gitt hva man skal kalle tradisjon og hvordan dette skal tilpasses nye kontekster og kropper. Ikke bare nyskapning, men også tradisjon kan således identifiseres med dansekunst. Det er heller ingen nødvendig motsetning mellom det idémessige og det virtuose. Å problematisere og fremheve slike diskursive dikotomier er et sted å begynne dersom man vil etterstrebe et mer inkluderende dansekunstabegrep. Det kan være et poeng å gjøre dette fordi dansekunstabegrepet tilsynelatende er ettertraktet og har høy kulturell kapital. En mindre kategorisk og en mer kvalitativ (opplevelsesbasert) tilnærming til begrepet kan gjøre noe med dette.



Aurora Iland og Charlotte Elise Olsen i THROB, Oslo Jazzdansfestival 2018
Foto og koreografi: Natalie Dahl.



⁶⁷ Røyseng (2016), s. 132.

Referanser

- Barnes, B. (1995). *The Elements of Social Theory*. London: Routledge.
- Berg, I. T. (2016). 'Kropp, teori og kjønn – en artikkel om skillelinjer i norsk dans' i S. Ø. Svendal (Red.) *Bevegelser - Norsk dansekunst i 20 år* (s. 17–43). Skald forlag.
- Dahl, N. (2017). *Diskurser om norsk dansekunst anno 2016*. Masteroppgave i dansevitenskap ved Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet. Hentet fra <https://brage.bibsys.no>
- Fairclough, N. (2003). *Analysing Discourse. Textual Analysis for Social Research*. New York: Routledge.
- Flak, K. (2015, 23. september). 'Samtidsdans – en meget kort bruksanvisning', *Scenekunst.no*. Hentet fra <http://www.scenekunst.no>
- Guarino, L. & Oliver, W. (2014). 'Jazz Dance Styles' i Guarino, L. & Oliver, W. (Red.) *Jazz Dance. A History of the Roots and Branches* (s. 24–31). Gainesville: University Press of Florida.
- Haugerud, D. J. (2016). 'Hva tenker på når vi snakker om dansefeltet?' i S. Ø. Svendal (Red.) *Bevegelser - Norsk Dansekunst i 20 år* (s. 359–89). Skald forlag.
- Hestman, I. M. (2016, 19. desember) – 'Dansere føler seg tråkka på' i *Dagsavisen, Kultur*. Hentet fra <http://www.dagsavisen.no>
- Holte, S. S. (2016). 'Koreografens død – spira til ei ny forståing av koreografi' i S. Ø. Svendal (Red.) *Bevegelser - Norsk Dansekunst i 20 år* (s. 359–89). Skald forlag.
- Høyskolen for dansekunst (2017). *Høyskolen for dansekunst*. Hentet 21. juni fra <http://hfdk.no>
- Järvinen, M. (2000). 'Pierre Bourdieu' i H. Andersen & L. B. Kaspersen (Red.) *Klassisk og moderne samfunnssteori* (2. utg., s. 342–63). København: Hans Reitzels Forlag.
- Kealiinohomoku, J. (2001) 'An Anthropologist Looks at Ballet as a Form of Ethnic Dance' i *Moving History / Dancing Cultures: A Dance History Reader* (s. 33–43). Middletown: Wesleyan University Press.
- Kunsthøgskolen i Oslo (2017). *Kunsthøgskolen i Oslo*. Hentet 21. juni 2017 fra <http://khio.no>
- Mørstad, E. (2014, 23. juli). Kunst. *Store norske leksikon, Kunst og estetikk*. Hentet 26. april 2017 fra <https://snl.no>
- Nordvåg, H. B. (2016, 19. desember). Intervju: Rom for jazzen i dansekunstabegrepet' *Scenekunst, Intervju*. Hentet fra <http://www.scenekunst.no>
- Norges dansehøyskole (2017). *Studietilbud*. Hentet 21. juni 2017 fra <https://ndh.no>
- Norske Dansekunstnere (2017). *Norske Dansekunstnere*. Hentet 21. juni 2017 fra <http://noda.no>
- Pape, S. (2013, 19. desember). 'Dans'. *Store norske leksikon, Kunst og estetikk*. Hentet 26. april 2017 fra <https://snl.no>
- Pape, S. (2016, 12. desember). 'Scenisk dans – dansekunst'. *Store norske leksikon, Kunst og estetikk*. Hentet 26. april 2017 fra <https://snl.no>
- Røyseng, S. (2016). 'Dansens plass i norsk kulturpolitikk' i S. Ø. Svendal (Red.) *Bevegelser - Norsk dansekunst i 20 år* (s. 123–141). Skald forlag.
- Svendal, S. Ø. (Red.). (2016a). *Bevegelser - Norsk dansekunst i 20 år*. Skald forlag.
- Svendal, S. Ø. (2016b, 20. desember). 'Ønsker en mer konstruktiv diskusjon' *Scenekunst, Debatt*. Hentet fra <http://www.scenekunst.no>
- Ørstavik, M & Aldridge, Ø. (2016, 14.–15. desember). 'Denne forestillingen fikk Danse-Norge til å ryke i tottene på hverandre' i *Aftenposten, Kultur*. Hentet fra <http://www.aftenposten.no>
- Østern, T. P. (2016). 'Oppdragelse til nikkedukkedanser eller dansekunstner? Hegemoni, diversitet og motstand i norske samtidsdansutdanningers dansefaglige forståelse' i S. Ø. Svendal (Red.) *Bevegelser - Norsk dansekunst i 20 år* (s. 279–307). Skald forlag.

ET MANIFEST FOR FREMTIDENS JAZZDANS

Av Inés Belli

Inés Belli (f. 1993) jobber som skapende og utøvende dansekunstner med base i Oslo. Hun har en BA i jazzdans fra Kunsthøgskolen i Oslo, og har tatt videreutdanning ved Universitetet i Oslo, Handelshøyskolen BI og Dans- och Cirkushögskolan i Stockholm (DOCH).

Dette er et manifest for den nye jazzdansen, og en hyllest til den gamle. Gjennom dette manifestet vil jeg dele min intensjon og motivasjon i arbeidet mitt med jazzestetikken, og min visjon for jazzdansens fremtid. Dette er en appell og et verktøy for utvikling og styrket ambisjon i arbeidet med jazzdans.

Jazzdans er en mangfoldig sjanger som eksisterer på ulike arenaer og på vidt forskjellige premisser. Derfor vil jeg presisere at jeg, i dette manifestet fokuserer på den sceniske jazzdansen som kunstnerisk uttrykk – altså jazzdans som dansekunst.

Dette er mitt manifest:

- 1 – Den nye jazzdansen skal tilbake til politikken**
- 2 – Den nye jazzdansen skal transcendere populærkultur**
- 3 – Den nye jazzdansen skal utvikle koreografisk artikulasjon**
- 4 – Den nye jazzdansen skal hevde sin plass som en del av avantgarden**

1 DEN NYE JAZZDANSEN SKAL TILBAKE TIL POLITIKKEN

Gjennom sin historie bærer jazzdansen med seg en politisk ladning som potensielt kan være en drivende kraft i sjangerens utvikling. Jazzdans og musikk stammer fra kulturen, musikken og den sosiale dansen til de afrikanske slaveene i Amerika på 1800-tallet. Både på plantasjonen, og senere som underholdning for de hvite, var den svarte dansen en form for motstand og tilhørighet. Med tiden, og gjennom bruk av makt, har denne 'opprinnelige' dansen blitt kommersialisert, appropriert, gentrifisert og hyperstilisert. Som konsekvens har vi mistet kontakten med en av de mest grunnleggende verdiene ved jazzdansens opphav, og dermed muligheten til å utvide tenkningen rundt hva jazzdans *kan* være.

Å finne tilbake til det politiske potensiale som finnes i jazz som sjanger vil være en positiv og drivende kraft for jazzdansens videre utvikling. Gjennom anerkjennelse og kunnskap kan vi igjen reetablere jazzdans som en arena for kunstnerisk aktivisme. Dette gjør vi ved å lære av fortiden og aktivt skape fremtiden.

Den moderne jazzdansens historie er en historie om kulturutveksling, men det er også en historie om appropriasjon og kolonialisme. Dette må vi ta inn over oss som dansekunstnere i dag. Vi må tørre å ta tak i de problematiske sidene ved jazzdansens utvikling ved å søke kunnskap om hvor og hvordan dansen ble til. Det er en politisk dimensjon i det å ta noen skritt tilbake og utforske jazzens røtter på nytt. Anerkjennelse, kunnskap og respekt for tradisjonen og historien vil kunne fungere som en katalysator for utvikling. Det er først gjennom kunnskap og forståelse for formens betydning at vi kan tolke den på nytt og føre arven videre i ny drakt.

Å se tilbake på jazzdansens utvikling som en historie om makt og motstand, appropriasjon og gentrifisering, kan potensielt skape mer rom for mangfold. Samtidig vil det styrke en diskurs som kan gagne formens utvikling, og tilføre en politikk til dansen som igjen gjør den meningsbærende.

Motstand er en vesentlig del av jazzdansens utvikling og egenart som jeg mener kan få mye større plass i samtiden. Jeg ønsker meg en jazzdans for fremtiden. En jazzdans med politisk brodd, som tør å sette dagsorden – dans som vil noe og som står for noe. Jazzdansens iboende motstandspolitikk kan aktivt brukes til å utforske og utfordre kunstneriske og samfunnsmessige problemstillinger. Å vekke til live jazzens politikk og igjen etablere dansen som en arena for kunstnerisk aktivisme og motstand, er i seg selv en hyllest og myndiggjøring av jazzdansens røtter og egenart. Det finnes alltid urett å kjempe mot og strukturer og makt som må stilles til ansvar.

Trude Amalie Leirpoll, Sara Enger Larsen og
Trine Lise Moe i POSTMODERN COOL av
Intés Belli (2018)
Foto: Tale Hendnes / Dansens Hus



2 DEN NYE JAZZDANSEN SKAL TRANSENDERE POPULÆRKULTUR

Den moderne, sceniske jazzdansens utvikling har i stor grad fulgt den populærkulturelle utviklingen, nærmere bestemt utviklingen av popmusikken. Den har fulgt musikkens utvikling i så stor grad at mange i dag definerer jazzdans først og fremst ut ifra sitt forhold til popmusikk. Dette mener jeg er problematisk på flere måter.

En slik definisjon begrenser forståelsen av hva jazzdans er og kan være, og det gjør det vanskelig å spesifisere hva det er vi snakker om når vi snakker om jazzdans. Ved å definere jazzdans med grunnlag i populærmusikk, og ikke dansens historie og tradisjon, står man i fare for å utelukke og undergrave noen av jazzdansens grunnleggende aspekter. For eksempel har trekk fra jazzdans som sosial dans og tradisjon for improvisasjon i stor grad uteblitt fra den sceniske jazzdansens utvikling.

Man risikerer også å distansere seg fra tilknytningen jazzdans har til jazzmusikk – ikke bare hvordan musikken preget dansen, men og hvordan dansen påvirket utviklingen av musikken. I tillegg mister vi av syne den estetiske og kulturelle påvirkningen jazz har hatt i populærkulturen. Jazzen, både dans og musikk, har vært en viktig premissleverandør for utviklingen av pop, hiphop og andre estetiske uttrykk som vi konsumerer og lar oss inspirere av i dag. Å fokusere på jazzdansens nyere utvikling og 'forkorte tidslinjen' er altså, på sett og vis, å neglisjere dens historiske betydning.

En definisjon av jazzdans ut fra sin tilknytning til populærkulturen og popmusikken kan også ses på som problematisk med hensyn til dansekunstens autonomi – altså dens verdi i og for seg selv. Den postmoderne dansen som oppstod i USA på 1960-tallet, hevdet dansens og bevegelsens betydning og rett til å eksistere i og for seg selv, og markerer bruddet med

den ekspresjonistiske og virtuose dansen. På mange måter står postmodernismen for en myndiggjøring av bevegelse og den iscenesatte kroppen, som ga rom for en annen type utforsking i dans.

Kanskje har jazzdans, i kraft av å ha vært så sterkt knyttet til populærkultur, ikke utforsket form og bevegelse på egne premisser i like stor grad som samtidsdansen? Jeg blir nysgjerrig på hvordan jazzdans ville sett ut dersom den også hadde utviklet seg på de premissene, gjennom utforskning, frigjort fra forventning. Et fokus på bevegelse og form i og for seg selv, løsrevet fra (pop)musikk, virtuositet og ekspressivitet i den tradisjonelle forstand. En slik utforskning kan bidra til utviklingen av en definisjon av jazzdans som kan virke frigjørende og utviklende. Det vil også automatisk introdusere en politisk dimensjon ved å gi rom for et nytt blikk på jazzestetikk og jazzens røtter, og potensielt problematisere spørsmål rundt makt og privilegier.

Å utvikle en definisjon for jazzdans er og vil alltid være en vanskelig øvelse, men det er både nyttig og nødvendig. En definisjon gir grunnlag for utvikling gjennom avvik og motstand, samtidig som den befester utforskningen i sjangeren i noe mer konkret: Hva snakker vi om når vi snakker om jazzdans? Hva arbeider vi med når vi utforsker i jazzdansens estetikk? La oss skape definisjoner, om så bare for å kunne bryte med dem, gjennom en rigorøs og ambisiøs utforskning i jazzestetikken på dens egne premisser.

3 DEN NYE JAZZDANSEN SKAL UTVIKLE KOREOGRAFISK ARTIKULASJON

Koreografisk artikulasjon og språkliggjøring av dansen i nyere tid har ført til en stor utvikling i dansekunsten. Teoretisering og tenkning rundt dans har styrket dansens posisjon som kunstform og også etablert koreografi som selvstendig kunnskap, ikke alltid knyttet til dans som språk eller materiale. Forsøkene på å artikulere hva vi gjør når vi jobber med dans og hvordan vi gjør det, skaper grunnlag for forståelse på tvers av fagfelt, samt faglig og kunstnerisk utveksling og utvikling.

En innvending mot teoretisering av dansekunsten er at det potensielt kan undergrave dansens autonomi og egenart. Kanskje teoretisering av dans kan virke som en form for mindreverdighetskompleks, og at man gjennom det søker legitimitet på andre arenaer, som for eksempel akademia. Enkelte vil hevde at denne søken etter legitimitet på andre felt, i seg selv virker de-legitimerende ovenfor vårt eget håndverk og den kroppslige kunnskapen og læringen som er så sentral i dansen. Dette er en argumentasjon som har dukket opp ved flere anledninger, og som ikke kommer fra eller begrenser seg til det som kan kategoriseres som tradisjonelle disipliner.

Likevel vil jeg, og flere med meg, hevde at språkliggjøring av dansens metoder og perspektiver har gitt rom for å utforske og utvikle dans i nye retninger og på flere nivåer. Koreografisk artikulasjon og teoretisering rundt dans kan gi tilgang til en dypere forståelse av våre kunstneriske praksiser, og ikke minst, våre kunstneriske standpunkt. Gjennom språket definerer vi, vi spesifiserer og klargjør hvordan vi arbeider og hvorfor, hva arbeidet vårt gjør med oss, og hva som skjer med arbeidet i møte med et publikum.

Å skape og delta i faglig diskurs er også en måte å skrive og synliggjøre historien om jazzdansen. Koreografisk artikulasjon er dokumentasjon av tenkning, og kan brukes for å gi en stemme og utøve representasjon i en større samfunnsmessig kontekst. Gjennom en dynamisk faglig diskurs kan vi synliggjøre jazzens tradisjon, røtter og betydning, og lettere identifisere og la oss inspirere av potensielle for utvikling. Artikulasjon av koreografiske perspektiver i jazzdansen kan skape et bedre grunnlag for videreføring av kunnskap, og gjennom det nyskaping. Ved å artikulere hvor vi står i dag, skaper vi forutsetninger for bedre å forstå



Trine Lise Moe i POSTMODERN COOL av Inés Belli (2018)
Foto: Tale Hendnes / Dansens Hus

muligheter for videre utvikling. Hvis vi kan definere, identifisere og sette ord på strukturene rundt oss på en presis og nyansert måte, kan vi lettere identifisere begrensingene de fører med seg og hegemoniene de opprettholder. Det er gjennom diskursen at kunsten har en transformativ kraft og er en sosial aktør utover seg selv.

4 DEN NYE JAZZDANSEN SKAL HEVDE SIN PLESS SOM EN DEL AV AVANTGARDEN

Begrepet avantgarden forbindes stort sett med retninger i kunsten på 1920-30 tallet. Jeg tenker likevel at begrepet har en stor verdi og betydning utover den kunsthistoriske referansen. Avantgardistisk kunst finnes og skapes i dag.

I sitt essay 'Kunstverkets opprinnelse' forsøkte den tyske filosofen Martin Heidegger å forstå hva som er essensen i kunstverket. Han skrev at en vesentlig del av det, er at kunstverket skal avdekke sannheten. Gjennom en forståelse av sannhet som et begrep knyttet til tid og rom, kan man forstå Heidegger slik at kunstverket formidler eller setter fram en forståelse av sannhet i samtiden. Altså forsøker kunstverket å formidle en oppfatning av hva som er sant i vår tid, det gestalter samtiden. Kunsten som virker på denne måten vil jeg kalle avantgardistisk: det er kunsten som står i spissen og baner vei for ny forståelse og erkjennelse.

På sitt beste er kunsten en radikal kraft som utfordrer det bestående. Kunst er kritisk tenkning, kunst er handling. Kunsten er og bør være en viktig sosial og politisk aktør som bidrar til å skape den samtidige tidsånden. Jazzdans har et stort potensial som pådriver og agent for endring og motstand, men dersom den skal hevde sin plass som kunstnerisk uttrykk, må jazzdans være kritisk tenkning. Jazzdans må være handling. Jazzdans må inspirere og kanalisere den radikale kraften. Forholdene ligger til rette, og verktøyene er allerede tilstede. La oss ta dem i bruk for å tenke, handle og danse gjennom jazzdansens språk.

SCENEHUSET

UKE 03 – 2019

Av Sindre Jacobsen

Sindre Jacobsen (f. 1965) er informasjonsansvarlig i Danseinformasjonen der han blant annet har ansvar for administrasjon og utleie av Scenehuset på Majorstuen. Han studerte kulturarbeid ved Høgskolen i Telemark og har jobbet i Oslo musikkråd, Bandkontoret og Oslo Rock Festival før han ble ansatt i Danseinformasjonen i 1997. I 1970–1971 gikk på Svaes danseskole og har siden kun danset litt på byen på 1980- og 90-tallet. Nå har han sagt ja til å være med i et danseprosjekt med Marie Bergby Handeland.

Marie Bergby Handeland (f. 1986) jobber som skapende og utøvende dansekunstner med base i Oslo. Hun er utdannet ved Den Islandske Kunsthøgskole (BA Samtidsdans 2008–2011), Kunstakademiet i Trondheim (2010) og Forfatterstudiet i Bø (2014–2015). Arbeidene hennes drives frem av nysgjerrighet for hva som skjer når folk fra ulike sosiale og kulturelle kontekster får innta scenerommet, og hvilke muligheter dette gir til å aktivere allmennheten i arbeidene sine. Hun jobber ofte med ikke-profesjonelle utøvere, slik som i **Forfatterbevegelsen** (2018) og **De Grønne** (2015). Marie definerer sitt arbeid som et langsiktig kroppspress.
www.mariebergbyhandeland.com

I 1982 etablerte International Dance Committee – ITI, Unesco, den internasjonale Dansens Dag 29. april som en markering av all dans.

Danseinformasjonen er nasjonal koordinator i Norge og har t-skjorter i åtte farger.

Les intervju med årets Dansens Dager-ambassadør, Martin Slaatto, på side 24.

Danseinformasjonens dansekalendar på danseinfo.no er den eneste samlede oversikt over danseforestillinger i Norge og norske forestillinger på turné i utlandet.

Ingunn Rimestad har vært aktiv dansekunstner og pedagog i over 40 år. Hun er et forbilde for mange av dagens dansekunstnere og mottok vel fortjent Danseinformasjonens ærespris i 2016. Hun jobber som høyskolelektor på Kunsthøgskolen i Oslo, avdeling Dans.

Jeg står opp rundt halv syv hver morgen, tar trikken fra Birkelunden til Torshov og bussen fra Torshov til Majorstuen. Er på Scenehuset rundt halv åtte. Låser meg inn på kjøkkenet, slår på lyset, tar av meg yttertøyet og mer av tøyet, skifter til treningsbukse og Dansens Dager-T-skjorte – blå på mandag, gul på tirsdag, grønn, oransje, brun. Tar på meg de hvite joggeskoene med blå striper. Har brukt dem hver gang. Har bestemt meg for å bruke dem hver gang. Klærne kan godt være forskjellige, men skoene skal alltid være de samme. Jeg har ikke snakket med Marie om det, det er bare noe jeg har bestemt for meg selv. Jeg slår på mac'en, går bort til kjøkkenbenken og koker vann, lager te, setter meg og jobber Danseinfo-jobb til klokken ti. Svarer på e-poster. Leier ut Scenehuset mens jeg sitter på Scenehuset. Legger ut forestillinger i Dansekalenderen på danseinfo.no. Legger ut en forestilling som skal spilles her om to uker. Trikken kjører forbi. Biler kjører forbi. Majorstuen våkner mens jeg sitter på kjøkkenet og jobber før Marie kommer. Lyden av musikk som antakelig er fra solstudioet i andre etasje dunker lett under gulvet, en svak during fra et eller annet sted i huset eller nabogården starter ca. klokken ni og holder på hele dagen.

Marie kommer klokken ti. Har med røkelaks, brød og en kremost. Kaffe. Jeg har kjøpt frukt, smør og ost. Maten går inn i kjøleskapet, kaffen settes på, og så begynner vi å snakke. Og vi snakker og snakker. Jeg lurer på om vi skal begynne å danse, men jeg sier ikke noe. Tenker at hun skal bestemme. Det er hun som er koreografen.

Jeg snakker med Marie om det Ingunn sa. Jeg møtte [Ingunn Rimestad](#) på vei hjem fra jobb på fredag og fortalte henne at jeg hadde sagt ja til å være med i et danseprosjekt med Marie. At vi har fått penger til forprosjekt, og at vi skal se om det finnes dans i en kropp som aldri har danset, men som kanskje er den kroppen som har sett mest dansekunst i Norge de siste tjueto årene. Ingunn ble henrykt og sa: Det blir så bra! Du beveger deg jo hele tiden. Alt er bevegelse. Og så beveget hun seg litt.

Jeg sier til Marie at jeg ikke er enig i det. Ok, alt er bevegelse, men all bevegelse *er* ikke dans. Hvorfor skal dansere ta eierskap i all bevegelse? Jeg skjønner at man kan iscenesette all type bevegelse, men det er langt fra min gange frem og tilbake til trikken, bussen, jobben og til dans. Det er kjempevanskelig å danse. Det er også ekstremt vanskelig å ta det helt på alvor når jeg gjør det. Marie forstår hva jeg mener, men er ikke helt enig med meg.

Vi går ut i salen og danser. Det er så seigt. Vi hører på hver vår låt i høretelefoner og danser fritt. Kroppen min har så lite dans i seg. Det føles som jeg har tre 'disco-moves' og det er alt, og jeg føler meg så teit på og må presse frem andre bevegelser og forsøke å gjøre dette til dans.

Sangen jeg hører på varer i åtte og et halvt minutt. Avtalen er at vi skal høre på hver vår sang på 'repeat' fem ganger i strekk. Danse fritt. Bruke rommet. Bakveggen blir dansepartneren min. Jeg lener meg inntil veggen, danser ryggen min, hele baksiden av kroppen min, inn i veggen. Prøver å bli veggen, men det går ikke. Låten jeg hører på er *Never saw it coming (Crooked Man dub)* med Amy Douglas. Den hørte jeg inne i en butikk i Margate i England i julen og tenkte at den ville være perfekt å danse til. Dette prosjektet er med meg hele tiden. Det føles som om alt på en måte kan knyttes og brukes til å bli dans, og særlig gjelder det musikk. Så da jeg hørte sangen, inne i butikken i Margate, søkte jeg den frem med Soundhound og lagret den i spillelisten Marie og jeg har opprettet på Spotify. Det er noe med bassen, når den begynner ca. to minutter uti. Jeg så for meg at det ville være helt magisk å høre den på anlegget på Scenehuset, på full guffe, at det ville gi meg egenskaper i dans som jeg ikke ante fantes i meg. Men det blir ikke sånn. Kanskje er det fordi vi ikke spiller låten på full guffe på anlegget, men at den bare er i min 'handsfree' og i inne i hodet mitt. Jeg gnir meg mot bakveggen og gjør meg flat, tenker at veggen egentlig er gulvet og jeg ruller meg rundt, og plutselig står jeg klistret med nesetippen på veggen. Blikket mitt sløres ut, men likevel ser jeg noe. Et eller annet, en skygge. Hva er det? Jeg løsner meg selv fra veggen og stiller meg litt på avstand. Det er en tape-bit. Det jeg ser er en tape-bit. Hvorfor er det en tape-bit på veggen? Hvem har satt den der? Hvorfor har de ikke fjernet den? Jeg løfter armen, hånden min beveger seg mot tape-biten.



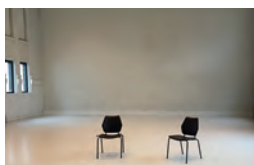
Jeg sliter med å finne ut hvem jeg er når jeg er på Scenehuset og danser. Det er vanskelig å fri meg fra Sindre fra Danseinformasjonen, som til vanlig administrerer utleie og drift av Scenehuset, til å være en som bare danser her. Nå har jeg leid Scenehuset av meg selv i en uke og avspasert fra jobben for å danse. Men så står jeg og danser mot bakveggen, og så ser jeg tape-biten på veggen og må tvinge meg selv til å ikke ta den bort. Jeg trekker til meg hånden på en vakker måte. For jeg er en som danser her. Det er en pappkopp bak radiatoren, tomflasker på hattehyllen og på miksebordet. Noen har satt to teite grønnsaksplakater langs veggen ved trappen, men jeg er bare en som danser her.

Før

Vi har vært her to ganger før og danset. Første gangen gjorde vi en øvelse der vi satt på hver vår stol og bare beveget overkroppen. Med lukkede øyne. Det var så stille. Samtidig var det lyden av Scenehuset som jeg elsker og som jeg kjenner så godt.

Det er trikken og bilene utenfor. Det er surklingen i radiatorene. Knakingen i et hundreogtyveårgammelt hus som lever. Små knekk, pip, tikk, takk – lyder som ikke har noen direkte avsender, men som bare er der. Det er lyder som blir som en bonus når jeg ser forestillinger her. Lyder som sniker seg inn i stille mellomrom. Lyder som for eksempel legger seg rundt, og blander seg med, Cecilie Lindeman Steen og Vebjørn Sundby når de gjør hver sin versjon av Janne-Camilla Lysters *Skjønnhet I–III* i tilsynelatende stillhet. Jeg kjenner disse lydene så godt.

Cecilie L. Steen har danset over 30 år og må aldri til å slutte å danse. Hun fikk Danseinformasjons ærespris i 2017. Vebjørn Sundby kan du lese intervju med på side 68. Jeg stjal 'moves' fra ham til filmen (se s. 57). Janne-Camilla Lyster er dansekunstner, forfatter og stipendiat på Kunsthøgskolen i Oslo. Hun skriver også koreografiske partiturer som tolkes av dansere. Hennes partitur *Skjønnhet I–III* ble tolket av Cecilie og Vebjørn på Scenehuset i 2017.



Film: [youtube.com/watch?v=s07Rdb0iwsQ](https://www.youtube.com/watch?v=s07Rdb0iwsQ)
 Tale Hendnes er kommunikasjonsrådgiver på Dansens Hus og i tillegg skikkelig god på dansefoto - både film og bilder. Dansens Hus er Norges nasjonale scene for dans. dansenshus.com

Marie og jeg startet på Scenehuset i november, men det er verdt å merke seg at *Det var november* også er tittelen på en forestilling av zero visibility corp. / Ina Christel Johannessen fra 2008. Ina var en av dem som etablerte Scenehuset AS i 1990 (se side 67) og hun er kanskje den som har jobbet der mest av alle.

Men da jeg satt der med lukkede øyne og for første gang forsøkte å lage dansekunst med overkroppen, så oppdaget jeg nye lyder. Eller var det de samme lydene og jeg som var ny, ny i rommet. Lydene ble en del av det jeg gjorde i stedet for en del av det jeg så på at andre gjorde. Det gikk opp for meg at jeg har sett helt feil på hele dette prosjektet.

Marie kontaktet meg i mai i fjor og spurte: 'Kunne du tenke deg å jobbe fram en solo sammen med meg?'. Hun hadde sett en film på You Tube som Tale Hendnes på Dansens Hus og jeg laget til Danseinformasjonens tjue-årsjubileum i tjuefjorten. Det var ment som en morsom liten greie, fordi en av mine hovedoppgaver på jobben er ansvar for Scenehuset som utleielokale og alternativ scene. Vi laget en kortfilm som påsto at jeg faktisk bodde på Scenehuset, at jeg drømte om å være danser, at jeg stjal 'moves' fra dem som leide seg inn og danset der. Marie så filmen og fikk lyst til å lage solo med meg som ikke er danser, men som har jobbet veldig lenge med dans og som har sett ekstremt mye dans. Helt siden hun kontaktet meg første gangen og vi snakket sammen, og jeg sa ja, og vi søkte forprosjekt, og til vi kom oss inn på Scenehuset sammen – *det var november* – så har jeg fantasert om dette prosjektet, men i feil perspektiv.

Da jeg satt på stolen i rommet, med lukkede øyne og hørte alle lydene på nytt, så laget jeg plutselig en bevegelse som var noe mer enn bare å bevege høyre arm. Det var som om armen hadde en egen vilje og den beveget seg opp, til siden og ut til fingerspissen på langfingeren. Jeg tenkte at dette var dans. Akkurat denne bevegelsen var dans og jeg kunne se den – bevegelsen – selv om jeg hadde lukkede øyne. Jeg så armen min danse, overarmen, albuen, hånden, fingrene. Det var da det gikk opp for meg at jeg hadde hatt feil fokus. I flere måneder hadde jeg fantasert fram og sett for meg hvordan en forestilling med meg kunne se ut. Jeg hadde sett meg selv som utøver og det var *det* som var helt feil.

Sindre: Men jeg kom på en ting nå. Og det er jo det at jeg har jo lyst til at vi skal lage noe som er fint.

Marie: Ja.

Sindre: Men jeg ser på det som publikum. Jeg har gått og tenkt på det jeg skal lage, som er fint, er det jeg som gjør. Jeg har ikke tenkt på at jeg ikke skal se på det selv.

Vi ler

Sindre: Ikke sant, så jeg tenker jo når jeg ser noe fint, og får en sånn følelse av å se noe fint, så sitter jo jeg og ser på det. Og nå skal jeg ikke se på det. Jeg skal gjøre det.

Marie: Det er du som skal bli sett. På.

Sindre: Så jeg har jo ikke det blikket.

Marie: Nei. Du trenger egentlig å frigjøre deg litt fra det blikket.

Sindre: Ja...

Marie: For nå handler det ikke om det, nå...

Sindre: ... det var litt følsomt, faktisk, ja, nei, men...

Marie: ...ja...

Sindre: ...det var rart.



Vi tar opp alt vi gjør. Vi filmer og bruker lyd-mygger som vi kobler til telefonene våre og vi bruker en Zoom; en lydopptaker. Marie har lyst til å ta en dokumentarfilmutdanning og vi har fått råd fra min gode venn Hanne som er dokumentarfilmskaper.



Gul T-skjorte

Før Marie kommer på tirsdagen, går jeg bort på Clas i Bogstadveien og kjøper en kortleser for å overføre lyd- og filmfilene til harddiskene våre. Vi har to identiske harddisker for sikkerhets skyld. Jeg ser litt på filmopptakene fra i går og tenker: Er dette en desperat handling av en middelaldrende mann? Er dette 50-årskrise? Tidlig 60-årskrise? Jeg ser den stive kroppen min liksom danse, gjøre bevegelser. Hører den brekede stemmen min prøve å si hva jeg føler og tenker til Marie. Ser med en bølge av flauhet meg selv prøve noe jeg ikke kan, dog med øyeblikk av inderlighet. Jeg kan bli rørt av å se mennesker gjøre ting de ikke kan, men det kan jeg ikke si at jeg blir av meg selv. Og kneet mitt blir ikke akkurat bedre av dette. Men kanskje hoften.



Foto: Tone Kittelsen

Jeg jobber med Danseinfo-ting, men blir distraheret av rommet jeg sitter i. Kjøkkenet. Jeg har båret opp og skrudd sammen skapet, og bokhyllen med boller, kanner, vannflasker, telysholdere, rot, gjenglemt og søppel. Jeg har montert oppvaskmaskinen sammen med en rørlegger, fått laget plattingen under komfyren, kjøpt nesten alle kopper, tallerkener og bestikk. Søppelkassene. Bordet er mitt eget, gamle. Det er et over tre meter langt trebord som kan klappes sammen. Stolene er de ti vi beholdt av de rundt nitti gamle kjempetunge stolene som var her før. Nå har vi klappstoler i salen, og barkraker i to høyder. Jeg har kjøpt dem. Vi har nesten femti puter til å sitte på, på gulvet, som vi har fått av Steffi Lund og Elisabeth Kjeldahl Nilsson.

Steffi Lund er Norges solodanser deluxe med en rekke forestillinger på Scenehuset bak seg. Elisabeth Kjeldahl Nilsson er lysdesigner og scenograf som bidrar og har bidratt i en rekke danseforestillinger med visuelle karameller. Putene er fra forestillingen *Alfabet* som hadde prøver på Scenehuset og premiere på Rom for Dans 2018.

Marie elsker kjøkkenet på Scenehuset. For meg er det veldig slitent, by-skittent og trenger et malingsstrøk. Og så er det litt rart at vinduene er plassert så høyt opp på veggen at det ikke går an å sitte ved bordet og se ut

på gaten. Jeg går bort og titter ut, men ser ikke så godt og stiller meg heller på en stol. Da ser jeg mye bedre ut, men jeg ser også mye bedre inn. Jeg ser at det er veldig støvete på toppen av hyllen og skapene. Kontakter Tone på Facebook:



Tone Kittelsen er dansekunstner, vaktmester på Scenehuset, covergirl på dette magasinet og en av fem gründere bak dansefestivalen Ravnedans i Kristiansand. Hun danser gjerne solo eller sammen med Tori Wrånes og er god til alt.

Da Marie kommer er jeg fortsatt i Tone-modus og sier at jeg er så glad for at nettopp **Tone Kittelsen** er min vaktmester. Hun gjør jobben med så mye kjærlighet til både lokalet og dem som bruker det. Hun vasker, kjøper inn dopapir, såpe, oppvasktabletter, kluter, håndklær og nå også gafler. Før gjorde jeg dette også. Nå slipper jeg.

I dag starter vi på samme måte som i går, men jeg bytter låt. *Lost Without You* med HiFi Sean med Paris Grey. Vil ha noe mer disco. Det er fortsatt seigt, men det glir bedre. Når jeg ser på Marie, ser det så lett ut. Alt bare kommer ut av, og med, kroppen og blir til dans. Hun er helt uredd, virker det som. Selv føler jeg meg begrenset.

De fine Solveig Styve Holte, Marte Reithaug Sterud, Pernille Holden og Ann-Christin Berg Kongsness er dansekunstnere og skribenter som jobber kollektivt, duo, solo og i diverse konstellasjoner i dansefeltet. Les f.eks. Martes artikkel på side 4. *Lightness – Fleire* hadde prøver på Scenehuset og premiere på Dansens Hus i 2017. Tale Hendnes laget en musikkvideo til forestillingen: dansenshus.com/artikler/musikkvideo-ensom-jazzklubb

Jeg forflytter meg, danser litt i trappen opp til galleriet. Bruker rommet bedre. Oppe på galleriet ser jeg på orgelet. Jeg danser foran orgelet. Tenker på før, da det var to rom bygget helt inntil orgelet og hvor fint det ble etter at jeg og kameraten min, Trygve, rev dem. Det ble så åpent og lyst her oppe. Jeg danser i trappen igjen. Blir stående på nest øverste trinn med ryggen mot salen. Setter høyre fot til siden, så sammen, venstre fot til siden, så sammen. Til siden, sammen, siden, sammen. Plutselig er jeg *Lightness – Fleire* av Solveig Styve Holte. Jeg er musikkvideoen til forestillingen. Jeg er Solveig, Marte Reithaug Sterud, Pernille Holden og Ann-Christin Berg Kongsness. Til siden, sammen, siden, sammen – i takt med musikken. Jeg blir værende der. På det nestøverste trappetrinnet, lett diggende til musikken, til siden sammen fylt av en forestilling jeg har sett.

Vi snakker sammen etterpå og jeg sier at jeg føler at mitt bevegelsesvokabular er så begrenset. Marie mener at det ikke er det, men at det handler om at jeg må ta større sjanser, større risikoer. Jeg vet ikke helt hva det betyr. Vi snakker veldig mye sammen. Har ikke snakket så intenst mye sammen med noen på det jeg kan huske. Lever foreldrene dine? Hva gjør de, har du søsken, hva gjør de? Vi snakker om hår på leggene, forestillinger vi har sett, om å komme ut, i går kveld, jobb, fest, David Hockney, Tori Wraanes, Marianne Lindberg De Geer, Roman Signer – ting vi liker, ikke liker. Vi blir kjent, for vi kjenner hverandre egentlig ikke.

Jeg sier at jeg ønsker at vi tar bort ideen om en visning med publikum i enden av prosjektet, og at vi heller kan konsentrere oss om prosessen. Hun er enig. Så nå er det *det* det er. Et *forprosjekt* med hele hundretusen kroner i støtte fra Kulturrådet, som foreløpig kan få lov til å bare være en prosess. Det er en lettelse.

Marie foreslår at vi skal teste ut en praksis som kanskje kan gjøre meg friere. Hun deler opp kroppen i føtter, knær, hofte, mage/rygg, bryst, hode/nakke og skulder/armer/hender. Jeg setter på en spilleliste og så danser vi en kroppsdel per sang. Jeg danser med fokus på føttene til Simple Minds, knærne til Oskar Linnros og så videre oppover i kroppen via mer Simple Minds, Guillemots, Grace Jones, John Newman, Janet Jackson, John Grant og Laura Mvula. Etter armene er det helt fritt og da løsner noe for meg. Det er som om jeg bryter gjennom noe. Og det til *Idiot* av Lena Philipsson – *För, jag vill ändå bara dansa. Idiot*. Det er underlig at jeg som ikke tør å vise meg på et dansegulv synes det er såpass lett å danse foran Marie, at jeg blir så lite selvbewisst.



Etterpå tester vi ut å danse sammen, Marie og meg – og *steinen*. Det er en ganske stor stein på Scenehuset. Den brukes mest til å holde døren åpen, men for oss er den en viktig del av alt som *er* Scenehuset. Vi tar den med oss inn i salen og danser med den. Jeg holder den litt, legger den på gulvet, og så *later* jeg som om jeg holder den litt og så har jeg plutselig en imaginær ball i hendene mine. Jeg kaster den imaginære ballen så langt opp i luften jeg klarer, langt over taket, langt opp over Majorstuen, over Oslo, og jeg danser rundt steinen med Marie, og noen minutter senere tar jeg i mot ballen igjen, et helt annet sted i rommet. Dette gir meg helt nye grensesprengende muligheter innen dette som kalles dansekunst. Vi spiser sen lunsj resten av dagen og snakker, snakker og får nye ideer.

David Hockney er en britisk billedkunstner – Sindres favoritt. Tori Wraanes er en norsk samtidskunstner og vokalist som jobber hovedsakelig med performance. Marianne Lindberg De Geer er en svensk billedkunstner. Roman Signer er en sveitsisk billed- og performancekunstner – Maries favoritt.

Forprosjekt scenekunst er en fantastisk ordning fra Kulturrådet som støtter kunstneriske prosesser som skjer forut for, eller uavhengig av, en eventuell produksjon.

Steinen ble brukt av karen foss Quiet Works (kfQW) til forestillingen *Man Shape* på Scenehuset i 2011. Karen Foss er dansekunstner og tidligere leder for Carte Blanche i Bergen. Hun har leid Scenehuset en rekke ganger til både prøver og forestillinger. Steinen ble plukket på Tjøme og etterlatt på Scenehuset til glede for dem som trenger en dørstopper eller f.eks. en dansepartner.



Grønn T-skjorte

Natt til onsdag sover jeg dårlig. Våkner flere ganger og føler meg langt fra uthvilt når jeg kommer til Scenehuset. Det er helt tydelig at Tone har vært der. Alt skinner og vi har gafler. Jeg åpner Facebook:

wow! scenehuset skinner!

Haha gjør det?

Så bra!

Så du mailen min. Si hvis du syntes noe i de hyllene kan bort.

Hadde tenkt å skrive en lapp 'hold system i hyllene' men følte det var litt strengt?

Det i oppvaskmaskinen er rent.



+ må kjøpe inn ekstra grytekluter så jeg

Jeg skulle ønske hun satte opp en sånn lapp. Jeg har *alltid* lyst til å sette opp en sånn lapp. Marie sender en sms og ber meg sette på kaffe til klokken ti. Jeg får lyst på Ballerina-kjeks med sjokolade. Men Coop over gaten åpner ikke før åtte og jeg orker ikke gå bort til Kiwi, så jeg setter i gang med litt Danseinfo-jobbing. Da Marie kommer klokken ti blir det både kaffe og Ballerina-kjeks, som jeg stakk ut og kjøpte klokken halv ni. Jeg sier at jeg ikke har sovet spesielt godt og er ganske fjern. Hun har heller ikke sovet godt, men sier at hun godt kan like slike dager etter en dårlig natts søvn. Da kan hun sulle litt rundt, kanskje ligge på sofaen og se på en TV-serie eller noe. Jeg sier at det der er det bare en frilans-kunstner som kan si. At det ikke føles like godt hvis du har en ni til fire-jobb og kanskje et viktig møte klokken ett. Vi spiser sjokoladekjeks og snakker, spiser lunsj og snakker, ler og spiser opp sjokoladekjeksen. Marie viser meg *Weak Dance Strong Questions* av og med Jonathan Burrows and Jan Ritsema på YouTube. To voksne menn, som meg, som danser. Det er utrolig fint. Jeg vil også danse sånn. Vi snakker, og så går vi hjem ved fire-fem-tiden uten å ha danset et trinn. Jeg kan godt venne meg til å jobbe sånn – skravlende på kjøkkenet med dørene til salen åpne akkurat nok til at du kan skimte bakveggen, en høyttaler, gulvet. At du vet at alt det er der hele tiden og du kan velge å bruke det eller ikke.

Weak Dance Strong Questions (2001) er av og med den britiske koreografen Jonathan Burrows og den nederlandske regissøren Jan Ritsema som jeg har hørt om i mange år, men aldri sett før Marie viste meg videoen på YouTube: [youtube.com/watch?v=djz2dWO6r-4](https://www.youtube.com/watch?v=djz2dWO6r-4)



Orange T-skjorte

Når jeg slår på lysene i salen torsdag morgen er det hele syv lamper som ikke slår seg på i motsetning til de vanlige tre. Jeg slår bryterne av og på et par ganger for å se om det hjelper. Fem lamper nå, som ikke er på. Fem av 24, det betyr jo ikke at det er for mørkt, men det er ikke bra nok. Så slår en til seg av. Seks. Jeg sender en e-post til gårdeier og sier at jeg ønsker et møte her på Scenehuset for å snakke om den dyre løsningen elektrikerens kom med. Han som sa at vi må ha nytt. Til nitti tusen minst. Det håper jeg ikke Danseinformasjonen må betale. Lampene i salen får meg til å tenke på lyset på kjøkkenet. At jeg ble lovet at elektrikerens skulle ta bort de to armaturene og bytte dem ut med LED. Det var før jul. Det har ikke skjedd. Sender en e-post til Torshov Elektro og sier at jeg er her i hele dag og i hele morgen og det er bare å komme å gjøre det. I det jeg trykker på send, slår

det meg at nå blander jeg Danseinfo-jobben og dansejobben, og om elektrikeren kommer, så ikke bare forstyrrer det oss, men spesielt meg, for da tør ikke jeg danse. Men sendt er sendt. Jeg sier ikke noe om det til Marie når hun kommer. Hun sier 'for et vær' og jeg ser opp fra mac'en og hun er full av snø. Jeg ser ut av vinduet og det snør digre flak. Det snødde ikke da jeg kom. Hun lager kaffe og vi snakker om hva vi skal gjøre i dag. Jeg vil danse. Vi gjør den oppdelte kroppsovelsen igjen. Dette er nå min favoritt, og vi danser oss gjennom kroppen, eller, jeg danser meg gjennom kroppen. Marie er litt til og fra. Hun danser, sitter litt på gulvet, er litt på kjøkkenet, skriver litt. Og jeg danser. Jeg står nede ved bakveggen, ser tape-biten og driter i den og synes det er litt herlig å danse. Dette er litt herlig, tenker jeg.

I lunsjen spiser vi brød fra den nye bakeren Grain ved Majorstuen T-banestasjon. Jeg forteller om tape-biten på bakveggen, at jeg ikke er på jobb når jeg danser. Marie sier at hun skulle ønske bakveggen kunne bli malt. Jeg ber henne sende en e-post om det til Sindre på Danseinfo.

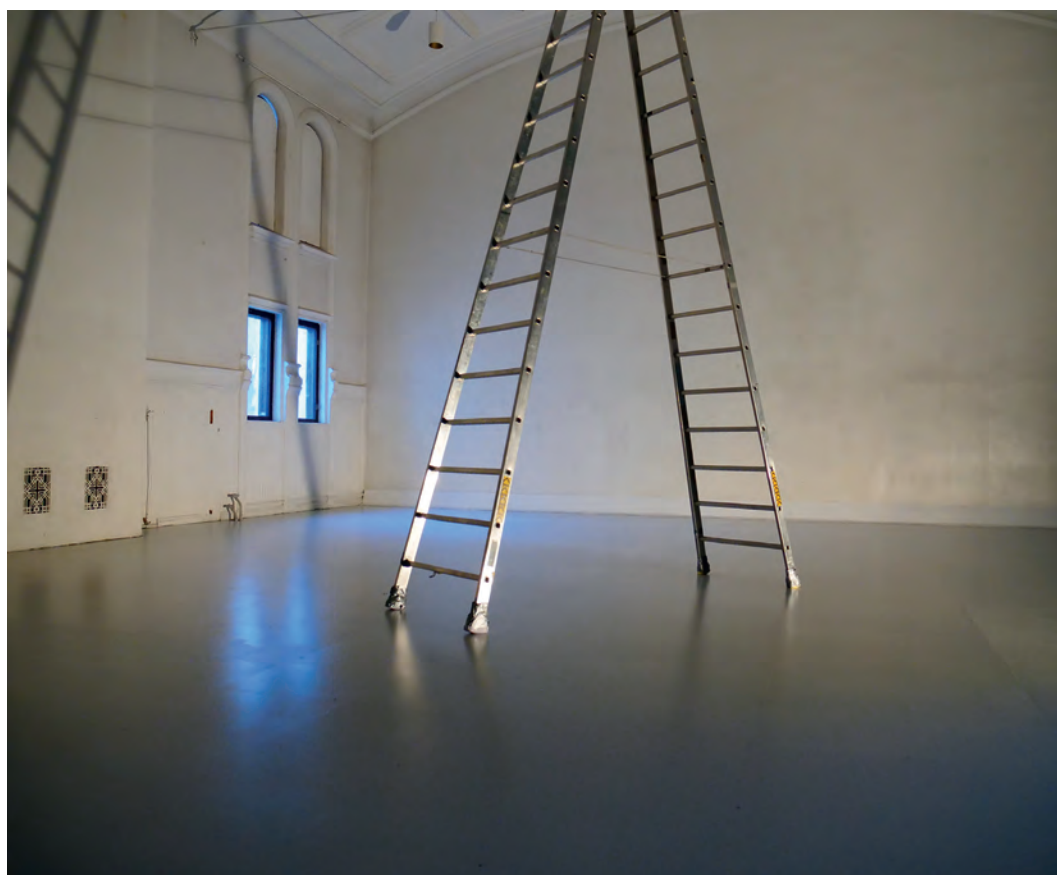
Vi snakker om lydopptakene vi gjør. Vi bestemmer oss for å slutte med myggene og heller bare bruke Zoomen når vi snakker sammen. Vi hører litt på opptakene, gremmer oss over stemmene våre, og forundres over all støyen. Opptakene på kjøkkenet er fylt med kjøleskapslyd og dempet musikk fra solstudioet og den duringen fra gud vet hvor. I salen blir det veldig klang. Jeg sier at det er et lydstudio på Dansens Hus vi sikkert kan låne, men Marie synes det hadde vært mest meningsfullt å få det til her. Det synes jeg også. Etter lunsj leter vi etter lydtette områder. Vi går opp på galleriet, men der er det også klang, vi prøver toalettene, men der blir det sånn tett betong-klang, gangen utenfor toalettene er bare å glemme. Til slutt havner vi inne i skapet under trappen inne i salen, under trappen som går opp til galleriet. Det er helt perfekt. Her kan vi samtale og ta opp lyd som vi kan bruke til noe.



Vi rydder plass, tar bort rot, setter opp et par stoler og lager et stativ til Zoomen av to krakker. Så lukker vi oss inne, ganske fornøyd med oss selv – vi har utvidet dette lokalets muligheter. Vi skrur på Zoomen og forteller opptaket om hva vi har gjort og hvordan vi havnet inne i skapet under trappen. Så forteller jeg om at jeg danset og at det var herlig. At jeg tenkte at det var herlig. Og da vil jeg ut og danse igjen. Marie vil ta bilder av 'lydstudioet'. Vi ruller til siden anlegget som står på et trillebord rett utenfor, tar stigen og drar den ut på gulvet. Den minst syv meter lange stigen som alltid står lent opp mot veggen og som jeg i årevis dro rundt

i salen og balanserte på toppen av for å skifte lyspærer. Da Scenehuset fylte tjuefem år i tjuefemten hadde vi fest, og jeg holdt en tale. Om ikke talen var verdens beste, så syntes jeg at jeg hadde et morsomt sluttpoeng. 'Noen av mine beste tider har jeg her alene om morgenen før folk kommer på prøve. Etter å ha surret litt rundt og flyttet *det* bordet hit og *den* stolen dit, da drar jeg frem stigen – som jeg har tapet fast kluter under så det ikke skal bli riper i gulvet – og jeg drar den fra lampe til lampe. Så klatrer jeg. Ser alltid opp, både på vei opp og på vei ned. Ser aldri ned. Vipper litt på toppen av stigen, strekker meg mot en lampe, skrur ut en gåen pære, putter den i baklomma, ser opp, skrur i en ny, ser opp. Tenker at om jeg faller ned nå, så kommer det i hvert fall noen og finner meg. Det kommer alltid noen hit. Om jeg faller, blir jeg reddet av en danser.' Etter talen sa sjefen min at jeg aldri får lov til å skifte lyspærer på Scenehuset igjen.

Jeg danser rundt på Scenehuset, men det er ikke like herlig som det var for litt siden da jeg tenkte at det faktisk *var* herlig. Jeg er begrenset igjen. Det er ikke lett å danse i det hele tatt. Jeg kan ikke danse på byen og jeg kan egentlig ikke danse *foran* noen. Eller, jeg kan bare danse foran Marie. Og det er ikke *bare* å danse. Det er ikke *bare* å flytte på et ben i takt med musikken. Det er noe mer. Det er noe annet. Det er som om jeg leter etter noe som skal skje fra jeg løfter benet og til jeg setter det ned igjen. Det er i *det* mellomrommet jeg leter etter dansen. Og det er det som er det vanskelige.



Marie beveger seg inni og rundt 'lydstudioet', er helt inne i sin verden. Jeg går bort til stigen og drar den med meg lenger ut i rommet, og så slår jeg av taklyset og henter arbeidslampen som jeg så inne i 'lydstudioet' i sted. Når det bare er denne lampen som lyser opp salen, og stigen lager en gigantisk skygge over veggen, så føles det som om det er et nytt rom, og kroppen min får noe nytt i seg. Jeg tenker på at jeg hele tiden er så lett. Kroppen min vil liksom opp hele

tiden og det er *der* jeg føler meg så ensformig, så begrenset. Så jeg bøyer meg litt, strekker meg utover og plutselig kjenner jeg at jeg er Marianne Kjærsumd. Bevegelsene mine er store og vakre, skuldrene mine er brede, kroppen min er fantastisk og alt blir nytt. Jeg blir Ingrid Haakstad, går rundt og rundt i rommet, ser meg til siden, andre siden, litt bøy i knærne. Jeg løper rundt i sirkel med Mia Habib i *M I S S I N G I N A C T I O N*. Jeg prøver å gjøre tullebevegelser, slik som jeg ofte har gjort før når jeg tuller med dansere, men det går ikke. Tullebevegelsene er ikke lenger tull. Å løfte armen på den måten som den og den ofte gjør, er ikke bare å løfte armen. Det er en grunn til at hen løfter armen slik, den har en intensjon. Og *det* er en åpenbaring. Jeg skruer av musikken og sier til Marie at vi må inn og gjøre opptak om dette nå. Fort. Med en gang.

Vi ler veldig godt av at jeg nå kanalisere dansere, men etterpå finner jeg dem ikke igjen. Marianne og Ingrid er borte. Jeg forsøker meg på Brynjar Bandlien. Det er umulig. Steffi Lund. Umulig. Siri Jøntvedt. Umulig. Cecilie Lindeman Steen. Kul umulig. Men når jeg går hjem er jeg likevel ganske glad og føler at jeg kanskje har funnet noe.

Brun T-skjorte

Fredag morgen har jeg fått svar fra gårdeier og hun ber om at vi avtaler et møte etter fjerde februar. Greit for meg. Når Marie kommer vil jeg bare danse.

Jeg danser gjennom kroppen. Etterpå tar jeg av meg skoene og tar løpefart og skli på gulvet. Løper og skli. Sier til Marie: 'Marie, ta bilde av meg når jeg skli. Ta bilde av meg. Ta bilde av meg nå. Marie ta bilde av meg nå når jeg skli'. Og hun tar bilder av meg mens jeg skli mindre og mindre og oppdager at når føttene blir svette så er ikke lenger sokkene glatte. Jeg danser stort sett solo i dag. Marie sitter og ser på meg. Eller hun skriver litt. Eller hun gjør andre ting. Men hun ser på meg. Frem til nå har hun jo sett meg, men hun har også danset eller holdt på med noe. Dette er første gang noen faktisk sitter og ser på meg når jeg danser. Og det er greit, det føles greit, men det er nok kun fordi det er henne.

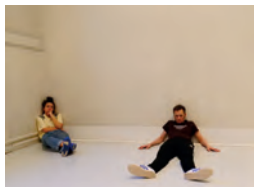
Mens vi spiser lunsj banker det på døren. Vi skvetter og ser på hverandre. Jeg åpner døren og der står Sri. Det er han som vasker her. Vi kjenner hverandre ikke. Har aldri møtt hverandre. Jeg har kun kontakt med Veronica, sjefen hans. Sri sier at han ville prate med meg og jeg tenker at han vet ikke hvor flaks han har som faktisk treffer meg der, og det sier jeg til ham. 'Det er bare tilfeldig at jeg er her nå', sier jeg. 'Nå var du heldig. Vanligvis holder jeg til i Danseinformasjonen på Grünerløkka. Dette er bare et lokale jeg leier ut'. Sri vasker hver mandag, onsdag og fredag morgen. Han ønsker å høre med meg om det er noen dager de slutter tidligere, at det ikke er folk her, slik at han kanskje kan komme på ettermiddagen eller kvelden for å vaske. Men det er umulig å si fordi det er forskjellige folk som leier seg inn hele tiden og de bruker det til forskjellige ting. I fjor var det åttifire forskjellige som leide her og noen bruker det til prøver og holder kanskje ikke på så sent, noen har forestilling om kvelden, noen har kurs til langt på natt. Umulig å si. Han skjønner, men

Marianne Kjærsumd, Ingrid Haakstad og Mia Habib er skikkelig fine dansekunstnere som det er et under at jeg fant i kroppen min et øyeblikk. *M I S S I N G I N A C T I O N* (2005) er en solo av og med Mia som blant annet ble vist på Scenehuset. Ingrid har forresten også danset J-C Lysters *Skjønnhet* I-III på Scenehuset (i 2018).

Brynjar Bandlien er stipendiat på Kunsthøgskolen i Oslo, og en helt utrolig danser. Siri Jøntvedt er en eksepsjonell dansekunstner som ofte forbindes med Snelle Hall i den magiske duoen Siri&Snelle, men som også gjør egne prosjekter bl.a. på Scenehuset. Les intervju med Siri på side 10.



vi er enige om at det er hyggelig å hilse på hverandre. Før han går får jeg telefonnummeret hans, slik at jeg kan ta direkte kontakt om det er noe. Jeg glemmer å si at jeg er veldig fornøyd med vaskingen.



Marie og jeg avtaler ettermiddagsprøver i resten av januar, i februar og mars, og så danser vi til klokken fire. Jeg sier til Marie at jeg foretrekker denne måten å jobbe på, fremfor å jobbe ni til fire på kontor. Før vi pakker sammen vil jeg prøve ut sangen jeg har laget. Vi synger de tre versene sammen først. Så synger jeg det første og hun det andre, men vi synger begge den siste linjen, og hele det siste verset sammen. Vi hører på opptaket og det er overraskende fint. Jeg blir veldig stolt. Kanskje fordi dette er noe jeg har laget helt selv. Vi bestemmer oss for å lage flere vers.

Etter

Uken etter drar jeg opp på Scenehuset og danser alene. Jeg sier ikke noe til Marie eller noen av kollegene mine på Danseinformasjonen, jeg bare drar dit etter jobb. Har tatt med kamera, stativ, Zoom, treningstøy, blå t-skjorte. Jeg har laget spillelister med musikk jeg liker kjempegodt. Det er trygt. Jeg setter kameraet på stativet, skruer på musikken og så danser jeg og blir redd for at det skal komme noen inn i lokalet. Klarer ikke å slippe meg helt. Jeg vet ikke hva jeg er redd for, men det føles som jeg i så fall vil bli tatt på fersken. Det føles kleint å stå der og forsøke å danse, og at det kommer en ordentlig danser inn og ser meg. Det at naboer kan se meg gjennom vinduet mot bakgården, gjør meg underlig nok ikke noe. Jeg skruer ned lyden litt, er redd for at det er for høyt for naboene. Skruer den opp igjen, tenker at klokken er jo bare fem på ettermiddagen. Jeg lurar på om de som vanligvis leier her noen gang tenker over at de bare leier Scenehuset, og hvor heldige de er som er fri til å gjøre det de skal og ikke må tenke på noe annet. Jeg for min del leier her på fritiden, men klarer aldri helt å fri meg fra at dette rommet, det er jobben min. Jeg ser på gulvet som Thomas malte i julen. Det er allerede fullt av merker. Jeg håper det er jeg som har laget noen av dem.

Thomas Harbo er scenemester ved Oslo Nye Teater og før det på Dansens Hus. Han er spesialist på dansegulv. I 2015 la han nytt gulv på Scenehuset og har siden malt det en til to ganger i året.



SCENE



Scenehuset på Majorstuen i Oslo er et gammelt kirkerom og tidligere bedehus for Indremisjonen og har siden 1990 vært et av de viktigste produksjonslokalene for norsk dansekunst.



Scenehuset består av en storsal med galleri. Det er ca. 9 meter under taket og gulvflaten måler hele 17 x 11 meter. Å administrere Scenehuset som produksjonslokale og alternativ scene er et viktig tilbud fra Danseinformasjonen til det profesjonelle dansemiljøet i hele landet.

HUSET



Scenehuset AS ble etablert i 1990 av av Boreas Teater, Dansdesign (Leif Hernes og Anne Grete Eriksen), RLJ-Teatret (Roy Lie Jonassen) og Scirocco Dansekompani (Un-Magritt Nordseth og Ina Christel Johannessen). Danseinformasjonen overtok leiekontrakten i 1995.



Scenehuset ligger i en bygård i Bogstadveien 49 og ble bygget i 1899. Gårdeier er Eiendomsspar AS og Danseinformasjonen har per dags dato en tiårs leiekontrakt til 2025. Les mer om Scenehuset og om å leie lokalet på www.danseinfo.no/scenehuset.

OM NAGELHUS SCHIA PRODUCTIONS

Av Mina Weider

Mina Weider (f. 1993) utdannet ved Master i Dans ved Kunsthøgskolen i Oslo 2017, og arbeider som skapende danser i egne og andres prosjekter i det frie scenekunstheltet.

Nagelhus Schia Productions: I desember 2017 ble dansekunstneren Guro Nagelhus Schia tildelt 17,5 millioner kroner fra Akershus fylkeskommune for å etablere et nytt dansekompani med base i Bærum. Tildelingen går over fire år, med årlig forlengelse for ett nytt år av gangen. Nagelhus Schia er kunstnerisk leder, Vebjørn Sundby er assisterende kunstnerisk leder og Sarah da Fonseca er produsent. Kompaniets mål er å skape, produsere og vise danseproduksjoner av høy kvalitet. De vil invitere både nasjonale og internasjonale koreografer til å arbeide med kompaniet. Foreløpig har de presentert verk av blant andre Sidi Larbi Cherkaoui, Ingun Bjørnsgaard og Shintaro Oue. Nagelhus Schia Productions samarbeider med DanseFOT, som er et fordypnings- og talentprogram for unge dansere i Akershus, og de har fått midler fra DNB Sparebankstiftelsen, fra Talent Norge og fra Bærum kommune.
www.nsproductions.no

27. november 2017 så jeg nyheten på Facebook. Guro Nagelhus Schia hadde delt en artikkel fra Budstikkas nettavis med overskriften: 'Guros nye dansekompani får 17,5 millioner'. Jeg husker at jeg sperret øynene opp. Det er uvanlig at noen får så mye penger direkte fra en fylkeskommune og etter at jeg så nyheten har jeg hatt mange spørsmål. Derfor tok jeg kontakt med dem høsten 2018 for å få litt mer informasjon, men også for å prøve å komme litt tettere på hva Nagelhus Schia Productions har som kunstneriske mål og ambisjoner.

Vebjørn Sundby, Mina Weider og Guro Nagelhus Schia
Foto: Sigrid Øvreås Svendal



Jeg møter Guro Nagelhus Schia og Vebjørn Sundby på Dansens Hus. De har akkurat hatt forestilling i samarbeid med talentutviklingsprogrammet DanseFOT i Bærum Kulturhus, hvor de viste stykkene *Sleeping Beauty* (2018 remake) av Ingun Bjørnsgaard, *A/WAY* av Shintaro Oue og *Pure* av Sidi Larbi Cherkaoui. Det er altså post-forestilling jeg møter dem.

Gratulerer med både kompani og deres første offisielle forestilling! Kanskje dere kan starte med å fortelle litt om hvordan det hele kom til?

Guro

Det hele startet med at jeg arbeidet med forestillingen til DanseFOT i 2017, *Female Future*. I etterkant av forestillingen ble jeg kontaktet av fylkesordfører i Akershus Anette Marie Solli. Hun inviterte meg til et møte, og det ble raskt flere. Vebjørn og jeg hadde en stund lett etter vår plass her i det norske dansefeltet og siden vi ikke helt fant den plassen, vurderte vi faktisk å flytte. Så det var med dette i hodet jeg gikk inn i møtene med Solli og jeg tømte ut min frustrasjon over at det finnes talentutviklingsprogram, men samtidig så få jobber til profesjonelle dansere. Vi har begge jobbet flere år i Carte Blanche og i kompanier i utlandet,

men når vi nå kom tilbake til Norge var det nærmest ingen muligheter. Fylkesordføreren hadde lest seg opp om oss og forhørt seg grundig med mange, fikk jeg inntrykk av – hun visste skremmende mye. Jeg fortalte henne at det som kan se så fint og flott ut i media – at vi har turnert verden rundt og jobbet med verdensberømte kunstnere – absolutt har vært helt fantastisk, men ikke bare en fryd. Vi har stått på beinhardt i mange år, jobbet døgnet rundt og det har absolutt ikke vært lett for oss å oppfylle våre drømmer eller komme dit vi er i dag. Alle klisjeene: blod, svette, søvnløse netter, usikkerhet og tårer har ofte vært involvert. Og fortsatt hadde vi omtrent ikke arbeidsmuligheter som dansere her i Norge. Det er så mange flotte mennesker i dette landet som gir alt for dansen, men det finnes for få jobber. Vi må skape rom for at de skal kunne utvikle seg og få lov til å gjøre det de kan så godt. Dansere er som regel en type menneske som gjerne jobber masse, yter maksimalt og aldri gir seg; det er jo en arbeidsressurs man bør ta imot og åpne opp for. 'Hvordan tør dere?', sa jeg. 'Dere lurer talentene ved å ha et fantastisk talentutviklingsprogram, men ingen arbeidsplasser til dem etterpå.'

Det jeg skisserte opp der kunne ikke hun eller Akershus Fylkeskommune være med på. Og da gikk det hele plutselig veldig raskt: Jeg la inn en søknad om støtte til å etablere et nytt profesjonelt dansekompani og omtrent to måneder senere var det hele vedtatt. Det er fantastisk at dette har skjedd. Og så er det fantastisk at Fylkesordføreren er så veldig engasjert og brenner for dans. Etter at vi har vært mye i utlandet og har sett hvor stort dans kan være i et samfunn, hadde jeg nesten gitt opp håpet her i Norge. Det betyr så mye at hun som politiker ser verdien av dans. Det betyr at det ikke bare er det lille dansemiljøet som er opptatt av dans – det er faktisk flere. Og det er veldig fint å se.

Vebjørn

Guro kom inn døren hjemme en dag og sa; Jeg skal lage kompani jeg! Vil du hjelpe meg? Og jeg svarte: Ja, selvfølgelig. Men tror du det går da? Det var jo en helt surrealistisk tanke! Vi tenkte jo at det aldri kom til å gå gjennom. Men etter at vi hadde levert søknaden og ukene gikk, skjønte vi begge to at det her kom til å gå og det var helt sprøtt.

Hva skjer etter disse fire årene som det er budsjettert til?

Vebjørn

Det vi får beskjed om er at Fylkeskommunen budsjetterer for 4 år av gangen. Bevilgningen kommer derfor til uttrykk som en bevilgning på fire år, men det er egentlig en fast støtte. Hvert år budsjetteres det for fire nye år frem i tid, så det vil si at det legges på ett år hvert år. Det gir oss en god kontinuitet og forutsigbarhet, som også er veldig viktig dersom vi skal skape arbeidsplasser.

Dere har fått en tildeling fra Fylkeskommunen Akershus på 17,5 millioner over 4 år. Det tilsvarer en sum på 4,375 millioner hvert år. Til sammenligning er basisfinansieringen av de frie scenekunstgrupper på 3,5 millioner i året. Er det dere som har fått mye eller er det basisfinansieringen som er lav?

Guro

Hm. Ja, man kan si at det er oppsiktsvekkende mye, men man kan samtidig si at det er oppsiktsvekkende at vi er de eneste som har den summen! For det koster penger å etablere et kompani og lage kunst. Og hvis vi sammenligner med andre det bevilges penger til – teater og idrett for eksempel – hvor mye er det da?

Jeg vil samtidig presisere at det var mye som lå til rette for et kompani i Akershus før vi kom inn i bildet. De hadde satset på dans i mange år gjennom både Bærum Kulturhus som regionalt kompetansesenter for dans og talentutviklingsprogrammet DanseFOT. Tanken om å opprette et kompani hadde nok derfor ligget og vokst en stund. Det var med andre ord mange ting som klaffet og ble gjort mulig på grunn av en lang satsing på dans i Akershus.

Dere har også fått penger fra Talent Norge som er øremerket til det som heter AMP – hva er det?

Vebjørn

AMP står for *Aspirant mentor program*. Med bevilgning fra Talent Norge skal vi invitere inn nyutdannede dansere til workshops og av disse blir inntil 8 nye aspiranter engasjert hvert år. De må være uteksaminert på høyskolenivå. Aspirantkompaniet gjør det mulig for nyutdannede dansere å engasjere seg og trene på et profesjonelt nivå, samtidig som de blir betalt og veiledet under deres kontinuerlige faglige utvikling. Aspirantene får en unik mulighet til å utvikle sitt eget kunstuttrykk. På denne måten bidrar vi til utvikling av det profesjonelle dansefeltet, og vi dekker en sårbar fase for nyutdannede dansere.

Guro Nagelhus Schia og Vebjørn Sundby
i PURE av Sidi Larbi Cherkaoui
Foto: Antero Hein



Hvordan organiseres kompaniet?

Guro

Vi tre som er i administrasjonen: Vebjørn Sundby, produsent Sarah da Fonseca og meg er ansatt med ulik stillingsprosent hver måned. Det er et puslespill å få det til å gå opp, siden vi alle også har andre jobber – på sikt håper vi det kan bli mer heltid. Når det kommer til ansettelse av dansere er det foreløpig per produksjon. Ambisjonene våre er jo at det skal bli en helårsaktivitet, sånn at vi kan ansette dansere på helårskontrakter. Det kan vi dessverre ikke ennå, men det er dit vi vil. Det var litt av utgangspunktet for kompaniet også – å skape arbeidsplasser.

Hva er kompaniets kunstneriske ambisjoner?

Guro

Det vi gjorde med DanseFOT nå var veldig variert. Vi har jo ganske allsidig smak egentlig. Men vi har en retning likevel – selv om det er vanskelig å sette fingeren på.

Vebjørn

Det vi er interessert i er vel egentlig mangefasetterte uttrykk: Mye bevegelse og fysisk uttrykk, blandet med tekst, musikk, sang og visuell kunst.

Guro

Vi er opptatt av at det ikke blir begrenset til ett uttrykk, men at det er åpent for å blande ulike kunstarter i en. 'We make great soup' sier hun, ler og forteller at de plukket opp dette uttrykket fra Marina Abramovic da de samarbeidet med henne på et prosjekt gjennom blant annet Sidi Larbi Charkaoui.

Hun forklarer: Vi har mange ingredienser som vi lager god 'suppe' av. Når spennende og interessante kunstnere får jobbe sammen og inspirere og utvikle hverandre, blir resultatet rikere. Sånn er det når man kommer med litt forskjellige ingredienser. Jeg synes for eksempel det er veldig fint å vite om en utøver kan spille et instrument eller synge, eller om det er noe annet han eller hun liker å gjøre. Sånn at man kan bruke hele seg i uttrykket i tillegg til dansekunnskapene sine. Vi har aldri likt å bås-sette, 'du driver med det og jeg driver med det'.

Vebjørn

Ja, vi er opptatt av samarbeid og mangfold.



Guro Nagelhus Schia og Vebjørn Sundby i PURE av Sidi Larbi Charkaoui
Foto: Antero Hein

Hva er planene deres fremover?

Guro og Vebjørn

Jo, nå har vi gjort samarbeidsforestilling med DanseFOT, og så holder vi på å finne prøvelokale i Bærum! Vi hadde egentlig funnet et studio, men nå er det noen skjær i sjøen. Vi har fått tildeling fra Bærum kommune til husleie av et fast studio. Et studio som både kan være fast studio for oss, men forhåpentligvis også for andre dansekunstnere. Det er jo veldig mangel på studioer og Bærum er jo ikke så langt fra Oslo. Vi har blitt tildelt 4,5 millioner kroner fra Sparebankstiftelsen DNB til å innrede studio for samtidsdans i Sandvika og til et treårig nasjonalt formidlingsprogram for barn og unge. Vi skal invitere skoleungdom til våre lokaler for å være med på hele prosessen knyttet til produksjonen av en forestilling – helt gratis.

Videre har vi en premiere i Bærum Kulturhus 12. juni 2019, der vi skal vise to verk. Begge av den belgiske koreografen Sidi Larbi Charkaoui. *Rein*, som vises utendørs er en duo med Vebjørn og meg, og *Orbo Novo* som er et gruppestykke med 14 dansere. Vi er det første kompaniet i verden, utenom hans eget, som får lov til å sette opp en av hans helaftens produksjoner. Det er stas!

Det blir også et nytt samarbeid med DanseFOT høsten 2019. Kompaniet samarbeider med talenttilbudet DanseFOT gjennom en årlig forestillingsproduksjon som vi er kunstnerisk ansvarlig for, og tilbyr workshop og mentorarbeid for unge dansetalenter. Ved å knytte talentutviklingen til Nagelhus Schia Productions styrker vi talentenes innsikt, erfaring og forståelse for en mulig yrkesvei. Dette årlige samarbeidet med DanseFOT er noe som er pålagt fra fylkeskommunen. Vi er også pålagt å ha en viss tilknytning til Bærum Kulturhus. Så det er de to kriteriene vi har fått fra Fylkeskommunen – men det er hyggelige kriterier da! sier de og smiler. I tillegg til dette årlige samarbeidet med DanseFOT, planlegger Nagelhus Schia Productions å ha én til to produksjoner i året.

Kommer dere til å koreografere selv?

Vebjørn

Vi kommer til å invitere inn koreografer, både nasjonale og internasjonale. Det kan være vi skal koreografere selv etter hvert, men akkurat nå er det utrolig mange hatter. Så nå setter vi dette dansekompaniet på bena, og når strukturen er litt mer på plass så kan det hende vi tar på oss den hatten etterhvert. Men vi vil også alltid invitere inn andre. Derav navnet Productions, det skal alltid være flere produksjoner, sier de begge to, om hverandre.

Hvordan er det å jobbe sammen – dere to?

Guro

Det er mange som spør om det. Vi skjønner at det er litt spesielt, men for oss er det helt naturlig. Vi har alltid gjort det. Vi møttes jo i Carte Blanche, og så har vi fått de samme jobbene hele veien. Nå har vi jo også en datter som har fått være med på turné verden over. Det er jo noen filtre som blir borte når vi jobber sammen. Vi klarer jo ikke å skjule noe som man kanskje hadde klart å skjule for andre. Det er mye mer rett til benet. Også er det jo en bra støtte. Det er jo oppturer og nedturer og da har vi alltid hverandre.

Helt til sist. Hvis dere skal drømme fritt – hva ønsker dere at kompaniet skal være?

De nøler en stund. Så griper Vebjørn ordet og sier bestemt:

Å være et produksjonshus av høy kunstnerisk kvalitet. Turnere verden over.

De ser litt usikkert på hverandre. Men så ser de begge på meg igjen: Jeg tror de mener det.



HVEM ER NABOEN DIN?

MARIE HERMO JENSEN
I SAMTALE MED
SOLVEIG LEINAN-HERMO
OG BENTE ANDERSEN

Av Marie Hermo Jensen

Marie Hermo Jensen (1979) er født og oppvokst i Hammerfest og var elev hos Solveig Leinan-Hermo ved Hammerfest Ballettverksted. Hermo Jensen studerte på Follo Folkehøgskole, Skolen for Samtidsdans i Oslo og har en BA (Hons) fra London Contemporary Dance School. Hermo Jensen ble fast ansatt i Stellaris DansTeater i 2003, og driver i dag kompaniet sammen med Solveig Leinan-Hermo. Hermo Jensen har både danset i og koreografert for kompaniet. Hun driver også stellaris dance nz (sdnz) i New Zealand, hvor hun arbeider som dansekunster. Hun var kunstnerisk leder for DanseFestival Barents i Hammerfest 2016–2018, hvor hun fortsatt bidrar innen administrasjon og markedsføring.

Gjennom vårt samarbeide kan vi skapa en ny dans sprungen ur en nordlig horisont. En dans där Barentsområdets särart, med allt vad det innebär av kulturella krockar men också stora likheter, lyfts fram.

Barents Danssamarbetet – Rapport til Barents Euro Arctic Arts Council. Maria Rydén (1999)

Bente S. Andersen (f. 1964) er utdannet skuespiller og sceneinstruktør fra Skandinavisk Teaterskole, København. Hun har solid erfaring på å utvikle og arbeide fram nyskrevet dramatik, både nasjonalt og internasjonalt. I 1990 etablert hun Samovarteateret i Kirkenes og har satt opp mer enn 50 scenekunstproduksjoner, ofte i krysningspunktet mellom tekst, bevegelse og musikk. I 1996 tok hun initiativ til å starte kunstgruppa Pikene på broen i Kirkenes. Samovarteateret besøkte Russland med deres første produksjon *sett ditt hjerte i mot mitt* allerede i 1991, og har siden da samarbeidet på ulike områder, med barn og ungdom, profesjonelle utøvere og hatt turnévirksomhet i Barentsregionen og Russland for øvrig. Hun har gjennom sitt arbeid i Samovarteateret mottatt flere priser og stipender, bl.a. Finnmark fylkes kulturpris i 1999 og 2014–2016 Statens arbeidsstipend til å fordype seg og videreutvikle 'Samovar' metodikken. I 2017 ble Andersen og Samovarteateret den norske mottakeren av det første Barentsstipendet som ble delt ut under ministermøte i Arkhangelsk 2017. Hun har også hatt regi på flere bestillingsverk, både mindre scenekunstproduksjoner og større utendørs oppsetninger. Siste oppdrag var åpningen av festspillene i Nord-Norge 2017, hvor Andersen hadde idé, regi og instruksjon. www.samovar.no

Solveig Leinan-Hermo (f. 1952) har utdanning fra Den Norske Operas Ballettskole som danser og pedagog, hvor hun også hadde sin første profesjonelle dansejobb. Solveig har studert teater- og kulturfag ved høyskole og universitet, samt koreografi, ulike danseteknikker og administrasjon. Hun la grunnlaget for en profesjonell danseaktivitet i Nord-Norge da hun opprettet *Stellaris DansTeater* i Hammerfest i 1980, med hovedvirke i Barentsregionen/Nordområdene. Gjennom mange års virke har hun bidratt til vekst innen scenisk dans både lokalt, nasjonalt og internasjonalt. Hun har arbeidet for å etablere både DanseFestival Barents og Dansearena nord (tidligere kalt Nordnorsk landsdelscene for Dans) i Hammerfest. Leinan-Hermo var en av stifterne av Forum for nordnorske Dansekunstnere, samt har lagt ned en stor arbeidsinnsats i Barents DansRåd siden 2003. Hun har fått mange priser, blant annet Senter for Dansekunst (i dag Danseinformasjonen) sin ærespris i 2003 og Finnmark fylkes kulturpris i 1990, samt at hun var festspillkunstner ved Festspillene i Nord-Norge i 1989 og DanseFestival Barents i 2010. Solveig har fått 3-årig arbeidsstipend fra Norsk kulturråd to ganger og er i dag innehaver av seniorstipendet. *Stellaris DansTeater* er i dag den eldste frigruppen innen dans i Norge. Kompaniet har utallige produksjoner bak seg og fortsatt høy aktivitet. www.stellaris.no



Bente S. Andersen og Solveig Leinan-Hermo i SVENSK-ONGAN' (1994)
Foto: Ola Røe

Barentsregionen er stadig i endring. I dag spenner regionen over 14 fylker, län og oblast i de nordlige delene av Norge, Sverige, Finland og Russland. Her bor det omtrent fem og en halv millioner mennesker (info fra barents.no). Tidligere grenset Nord-Norge kun til Finland, men etter andre verdenskrig endret landskapet seg og Russland flyttet inn i nabolaget.

11. januar 1993 ble Kirkeneserklæringen undertegnet med mål om at kultursamarbeid skulle bidra til utveksling og stabilisering innenfor regionen og Europa. Det skrives gjerne at det var Thorvald Stoltenberg som tok initiativet til samarbeid og at startskuddet var denne dagen. Formaliteter er viktige, men de er bare en liten del av historien. Det ligger i vår natur å være nysgjerrige på naboer, og vi hadde allerede kultursamarbeid over grensa gjennom musikk og idrett lenge før 1993. Også historisk har vi samhandlet med russerne gjennom Pomortiden helt tilbake til 1700-tallet, hvor handel, språk, mat og kultur har gått hånd i hånd. Dette folk-til-folk samarbeidet har skapt et klima som har båret frem ønske om videre kontakt, dialog og forståelse. Samtidig har det vokst frem en ny kultur og nye kunstuttrykk vi ikke ville hatt uten å være nettopp nysgjerrige naboer.

Ildsjelene

Styrken til kunstneren ligger i sjela som skaper røde tråder og knytter bånd i møtet med samfunnet og menneskene som bor der. Det de opplever, eller oppfattelsen av det de opplever, ligger ofte til grunn i deres arbeid. Jeg er så heldig å ha fått være sammen med to damer som har omfavnet Barentssamarbeidet og Russland, scenekunstner Bente Andersen og min mor, dansekunstner, Solveig Leinan-Hermo. Gjennom samtaler med dem har jeg forsøkt å trekke frem noen tanker fra dette ståstedet. Samtidig er det også viktig å huske at det ikke er noen enkeltpersoner som kommer seg dit de er uten en heiagjeng og skikkelig drahjelp, noe begge damene poengterer. Det er mange som har vært sentrale i ulike konstellasjoner av Barentssamarbeidet, som har jobbet knallhardt for å finne krysningspunkter og møteplasser gjennom å opparbeide festivaler, residenser og nettverksorganisasjoner.

Bente Andersen er kunstnerisk leder for Samovarteateret, som hun dannet i 1990. Samovar betyr sjølkoker, den er vakker å se på, man kan fylle på og tappe ut – og den står hele tiden på kokepunktet, slik hun mener et teater også skal fungere. Hun hadde to hovedgrunner til å flytte tilbake til Kirkenes etter endt utdanning; smeltedigelen av historier som strekker seg på tvers av landegrensene, og Malmklang; et stort teaterlokale som stod tomt. Målet for Andersen var å bruke to til fem år i Kirkenes, for så å fortsette karrieren et annet sted i landet. Nå har det gått snart 30 år og Samovarteateret og Andersens kunstnerskap utvikler seg fortsatt.

Solveig Leinan-Hermo er kunstnerisk leder for Stellaris DansTeater, som hun dannet i 1980. Leinan-Hermo kom til Hammerfest fra Alta som to-åring. Hun forteller at som barn ble de ofte skremt med den 'russiske faren', for seinere å oppdage at de hadde felles interesser som nabofolk. Hun reiste også ofte på ferie til Nord-Sverige og Nord-Finland som barn slik at Barentsregionen ble et opplagt område for Leinan-Hermo å forholde seg til. Hammerfest var også fra tidlige tider en del av Pomorhandelen, slik at besøk fra russiske kunstnere senere ble naturlig. Det var i denne sammenhengen Leinan-Hermo for første gang fikk se en ballerina, en medvirkende årsak og inspirasjon til hennes karriere som dansekunstner. I den tiden var Russlands grenser mer eller mindre stengt, men kulturutveksling var likevel en døråpner til det vakre landet med all sin kunst- og kulturtradisjon. Stellaris DansTeater dro til Murmansk i 1990 i forbindelse med at Hammerfest og Kola var blitt vennskapskommuner. Den gang observerte Leinan-Hermo hvordan levevilkår gjorde tilgang til både matvarer og klær krevende for mange. Leinan-Hermo visste ikke i starten hvordan hun kunne gjengjelde gjestfriheten og den store gavmildheten fra russernes side. Russerne delte det de hadde. Hun gav bort både dongeribuksa og t-skjorta si, noe som ble meget godt mottatt den gang. Dette var starten på et mangeårig samarbeid over grensa.

Solveig: Jeg synes jeg har vært privilegert med dans som inngangsport i møte med Russland, ettersom russisk ikke var et språk vi lærte på skolen. Heldigvis har dette endret seg i dag, da det er ulike tilbud for å tilegne seg språket. Med dansen som 'fortellerspråk' fikk jeg egne verktøy og metoder i hvordan skape felles 'fortellinger', selv om dansetradisjonen og formspråket var ulikt. Det jeg oppdaget etter hvert var at vi hadde mange felles historier siden jeg som koreograf gjerne var inspirert av egen natur og de folkene som levde i den. Dette er et fellestrekk som Stellaris DansTeater og Samovarteateret har, slik at vi har hatt en felles plattform å stå på i vårt samarbeid.

Leinan-Hermo og Andersen har løftet hverandre opp gjennom samarbeid, både av og på scenen, i Norge og over grensa. Kompaniene har funnet styrke i sin beliggenhet og den nordlige særegenheten. Ved å legge sin kunstneriske aktivitet til Nord-Norge ble de begge pionerer innen sine felt. De er også like i det at de har hovedkurs horisontalt på Nordområdene. Kanskje ikke så rart. Det er mye nærmere til de nordlige delene av Sverige,



Finland og Russland enn til Oslo, som mange tradisjonelt har sett på som inngangen til utlandet. Infrastrukturen for å reise innad i Norge og til Europa er fremdeles overraskende vanskelig og kostbart sett fra et nordnorsk perspektiv, spesielt med scenografi og teknikk på lasset. Ikke at dette har stoppet dem fra å gjøre dette også. Men det er kun 40 km fra Kirkenes til Nikel, samt at grensen over Storskog med tiden har blitt mer og mer åpen. Andersen er grenseborger, noe som betyr at hun i dag kan reise fritt over grensa. Leinan-Hermo har hatt multivisum i lang tid. Etter å ha knyttet mange bånd i ulike samarbeid syntes Leinan-Hermo at det var naturlig å markere dette. I 2017 feiret hun sin 60. grensekryssning ved å sykle over grensen ved Storskog, og markerte samtidig da sitt samarbeid og vennskap med russiske partnere i Barentsområdet. Storskog har også vært i rampelyset gjennom de mange flyktingene som syklet over grensa, og for Leinan-Hermo var dette også en støtteerklæring til de mange som må flykte fra egne land for å få en fremtid. Andersen lånte henne sykkel.

Våre historier

Bente: *Hele livet har jeg samlet på historier. Som liten lå jeg under bordet eller bak stolen og hørte de voksne fortelle. Dette var tiden før fjernsyn, kassettspilleren hadde akkurat gjort sitt inntog, men det var historiene og magien i disse fortellingene som oppslukte meg. Måten de ble fortalt på, hvordan historiene ble bygget opp mot et klimaks. Dramatiske historier, historier fulle av humor og latter, historier om han eller hun som hadde gjort en bragd, historier fra krigen, historier som var fulle av varme, respekt og medmenneskelighet. Historier som ikke hadde noen geografisk avgrensing, men kunne godt ha sin start på russisk side, for å avslutte i Finland.*

Det finnes flere steder der våre veier møtes og krysses på tvers av språk og kultur. På flere plasser utvikler det seg hybridsamfunn med et særegent klima og egen kultur. Sør-Varanger kommune og Nikel i Murmansk Oblast er et slikt område, med et eget 'folkeslag' som heter 'Grenseboerne'. Her krysses grensa fritt for de som bor der, skilt står på norsk og russisk, kles- og mattradisjonene har blitt blandet, og kjærligheten har blomstret mellom folk. Med dette kommer helt spesielle stemmer, helt spesielle historier og også egne kunstneriske metoder for kunstnerne som jobber i området. Siden folkene som bor her har ulike tradisjoner, og det er disse tradisjonene som skaper kontrastene, kan kunsten, ved å ta utgangspunkt i dette, settes inn i en historisk kontekst og utfordres med nye uttrykk.

Samovarteateret utvikler ny dramatikk, som bygger på historier fra grenseregionen i nord. Dette gir forestillingene et internasjonalt format, og har ført teateret ut i verden – til andre grenseregioner som Kaukasus, Karpatene og Baltikum. Samovarteateret har et sterkt

samfunnsengasjement og et klart mål om å skape forestillinger som stiller spørsmål ved samtiden. Som et resultat av de transnasjonale produksjonene Samovarteateret og Andersen har gjort, har de naturlig nok utviklet en egen arbeidsmetode, 'Samovarmetodikken'. I den blir tekst, bevegelse, musikk, ulike kulturer og språk likeverdig og flettet sammen til en helhet. Det søkes etter fysiske uttrykk, klang og dynamikk, ulikheter og likheter i det sceniske uttrykket. Troen på at scenekunst kan kommunisere og berøre der politikk og ord ikke strekker til, er en sterk drivkraft og bidrar til å produsere forestillinger som i utgangspunktet vil kommunisere over landegrenser og med ulike kulturer. I den nyeste produksjonen til Samovarteateret *Lost in the horizon* var tema menneskeverd og fokus på de grensene som lukkes igjen i Europa i dag. Denne produksjonen var i samarbeid med det Karelske Nasjonalteateret i Petrozavodsk, Russland, som Samovarteateret har jobbet tett med i flere år. Det er ikke tilfeldig at det har blitt et svært verdifullt samarbeid med akkurat dette teateret. Teateret er tospråklig, og i tillegg til russisk som scenespråk, bruker de også finsk.

Leinan-Hermo presiserer at Stellaris DansTeater alltid har vært et Barentskompani i sin ånd og aktivitet, og var tidlig ute med å blande norske, svenske, finske og russiske utøvere i sine forestillinger. I 2008 skapte blant annet Stellaris DansTeater i samarbeid med finske Flow Productions *Touching Point* av koreograf Maria Littow med utøvere fra hvert land. Forestillingen var inspirert av et sitat fra den finske poeten/forfatteren Vuokko Koistinen: 'Du berørte meg så mykt, og allikevel rystet du så mye inni meg'. *Touching Point* endret seg hver gang, da den relaterte til menneskene som satt i salen. Hver forestilling ble bygd på improvisasjon og publikum fikk velge musikken. Verket ble svært aktuelt, ettersom det handlet om nettopp møtet mellom mennesker med ulik bakgrunn, røtter og verdier. Stellaris DansTeater har også gitt bruksrett på sine stykker i Russland. Kompaniets mest spilte forestilling er danseteateret *Dunongen og Tempusegget* av Leinan-Hermo, som i dag er i repertoaret hos kompaniet Druzhba i Arkhangelsk. Forestillingen ble laget i 2000, og hadde nypremiere i 2001 på norsk, finsk og russisk. Den har vært spilt i Sverige, Finland og Russland, turnert skolene i Finnmark flere ganger og vært på gjestespill på festivaler i Nord-Norge. Show-ballett i Nikel har også fått flere koreografier, heriblant *Godt at Gråmåsan Song* og *Natten er min Søster*. I Russland har de tradisjon med å ivareta repertoar, og slik har også Leinan-Hermo sikret lengre levetid til norsk koreografi. Samtidig er den norske samtidsdansen ikke 'dagligvare' i Russland, så dette har vært en forespørsel fra Stellaris DansTeaters samarbeidspartnere. Likeledes har Leinan-Hermo vært en pådriver for at russisk koreografi og tradisjon skal ha sin plass på den norske scenen, noe som har vært helt tydelig i arbeidet hennes gjennom årene.

Andersen og Leinan-Hermo har tviholdt på at Barentssamarbeidet er en selvfølge, og at stemmene fra nord bør høres. De må høres fordi de gjennom mindre historier, hverdagslige historier, skildringer, musikk og bevegelse også forteller de store historiene om politikk, natur, samfunn og folkeskjebner. Derfor er det også viktig at disse historiene fortelles fra nord. Gjennom å formidle de, formidler vi ikke bare en levende historie og samtid, men vi er også med på å skape fremtiden gjennom opplevelse, dialog og kunnskap. Sammen har Stellaris DansTeater og Samovarteateret skapt bl.a. *Svensk-ongan* (1994) som forteller etterkrigshistorien til to jenter fra Finnmark som ble sendt til Sverige etter krigen for å 'fetes opp'. Med seg på scenen hadde de tidsvitnene Svea Andersen og Kirsten Basma. Dette var deres virkelighet – deres historie. Ensomheten, frykten, trøsten i leken og følelsen av ikke å være ønsket griper meg fortsatt når jeg tenker på denne forestillingen. *Svensk-ongan* satte et visuelt og følelsesmessig avtrykk i meg. Setningen 'Klarvær er bombevær' kommer jeg aldri til å glemme. Jeg trodde at dette måtte vi helt sikkert ha lært om på ungdomsskolen, men Leinan-Hermo fortalte meg at dette faktisk ikke var pensum. Dette poengterer hvor viktig det er at våre historier fortelles, ikke bare på scenen, men også gjennom å gi scenekunsten

sin plass i skolen. Scenekunsten har sin særegne form, og kan kommunisere på et helt annet plan. Leinan-Hermo og jeg begynte i 2016 å snakke mye om flyktningssituasjonen i Europa og den nordnorske flyktningehistorien om tvangsevakueringa under 2. verdenskrig. Dette arbeidet førte til *Morgendagens Vitner* (2018), et samarbeid mellom Stellaris DansTeater og LAVA-Dansproduksjon med koreograf Benno Voorham. Forestillingen trakk linjene fra 2. verdenskrig til nåtiden ved å ta utgangspunkt i erfaringer fra de som har opplevd tvangsevakueringen av Finnmark, samt refleksjonene rundt flyktninger som nylig hadde rømt fra krig og konflikt og bosatt seg i Hammerfest. Dette var fortiden og samtidens historie i samme grep, og verket trakk helt virkelige paralleller i vårt nære samfunn. Gjennom bevegelser og visuelle scenebilder fikk også de som medvirket en ny stemme, som formidlet det språket ikke klarte eller stemmen ikke våget å forklare.

Eivind Linn, Ekaterina Nikitina, Oksana Smirnova og Pavel Dudal, Ksenya Veselkova, Semen Dudal og Tatiana Papulova og Aleksandr Dudal i ADNAZDI (2018). Foto: Kirill Agnev



Den som våger

Gjennom sitt virke har både Leinan-Hermo og Andersen skapt et fellesskap og et vennskap der utveksling og respekt har stått sentralt – med hverandre og med sine samarbeidspartnere på andre siden av grensa. Dette mener jeg er grunnen til at de har hatt suksess med sitt arbeid. Det er preget av åpenhet, evnen til å lytte og samtidig våge å tenke gjennom egne og andres reaksjoner. I sentrum ligger ofte et personlig møte og en personlig historie.

Bente: *Møter mellom mennesker er fascinerende – i møte mellom to mennesker kan alt forandres. Jeg vil lage møteplasser, hvor ulike generasjoner fra ulike miljøer og kulturer kan møtes, hvor vi kan konversere sammen, direkte – ikke online, men se hverandres reaksjoner, smil, latter og bekymring. Hvor vi kan snakke sammen om de små og store hendelsene som berører oss som mennesker.*

Leinan-Hermo har jobbet hardt med egne forventninger og ønsker, og har skapt vennskap hvor utveksling og gjensidig respekt står sentralt. Gjennom årene har kontinuerlig samarbeid utviklet tillit, noe som har båret frukter i form av nye sceniske uttrykk. The Karelian National Song and Dance Ensemble 'Kantele' inviterte Leinan-Hermo i 2016 til å skape et verk som samlet Kantele og Stellaris DansTeater i en felles produksjon hvor hun skulle behandle de ulike kulturene, gjennom det vespiske og det samiske. *Adnazdi* hadde premiere i Petrozavodsk

i Karelia oktober 2018 og besøkte deretter Kondoponga, Kem, Lovozero, Murmansk, Nikel og Hammerfest. Russisk tradisjonell dans og norsk samtidsdans ble blandet med rytmen, fargene og gleden i førersetet. Halvdan Nedrejord, samisk komponist og musiker, og Kanteles vokalgruppe *Aino* skapte sammen et unikt og vakkert lydbilde for forestillingen som ljomet av både karelsk og samisk kultur. *Adnazdi* ble virkelig feiret av publikum, både på russisk side og i Hammerfest. De russiske samarbeidspartnerne opplevde forestillingen som en eksperimentell forestilling som er nytenkende i sin karakter, som vektlegger verdien i vår historie og tradisjon i et samtidsuttrykk.

I 2017 var jeg i Hammerfest som kunstnerisk leder av DanseFestival Barents, en av festivalene og møteplassene i Barentsregionen som har utviklet seg fra Barentssamarbeidet gjennom

BarentsKræsje ble produsert av
DanseFestival Barents og
Stellaris DansTeater.
Konsept og regi Jon Tombre
**Kunstnerisk researcher og
konsulent** Solveig Leinan-Hermo
**Dansere fra Murmansk,
Arkhangelsk, Petrozavodsk:**
Daria Pereverzeva, Egor Evalon,
Tatiana Papulova, Pavel Dudal,
Dmitrii Melnikov, Zinaida
Gagarskaia, Andrei Ponomarev,
Kristina Rudzhianskene,
Daria Mishchenko
Musikk Amund Ulvestad
Film Kim S. Falck-Jørgensen
Lysdesign Torbjørn T. Sandnes
Initiativ og med-produsent
Marie Hermo Jensen

Stellaris DansTeater. Festivalen ble åpnet av bestillingsverket *BarentsKræsje*.

Her ble tradisjonelt russisk repertoar innenfor klassisk ballett iscenesatt sammen med folkedans fra Murmansk med norsk regi, film og lys. Igjen innenfor et norsk samtidsuttrykk, men denne gang med kontrastene i førersetet. Repertoarenes tradisjoner ble plukket fra hverandre og satt sammen i nye konstellasjoner. Verket strakk seg inn i lange toner og stillhet, i stor kontrast til de rytmiske, raske føttene og høye hoppene som tradisjonelt stod i samsvar med musikken og ikke som et kontrapunkt. Uttrykket var også mørkt, og ikke typisk underholdende, slik russernes tradisjonelle kunstrepertoar ofte er. Jeg vet at prosessen var vanskelig, ikke bare fordi ensemblet kun hadde få dager til å sy forestillingen sammen på, men fordi vi rørte i tradisjoner. Reaksjonene fra russerne var splittet. Elementer som de så på som sentrale, blant annet de fargerike kostymene, var byttet ut med sorte antrekk. Noen forstod ikke meningen med en slik produksjon, da den ikke styrket tradisjonelle verdier. Den største innvendingen var at koreografien var til feil musikk. Alle samtaler som

fulgte, og hva de medvirkende syntes, ble også en viktig del av denne produksjonen. Siden dette var festivalens åpningsforestilling ble det mye diskusjon gjennom festivaltiden, og jeg fikk også vite at det fortsatt var et tema på bussen på vei tilbake til Russland. De fleste hadde en stor opplevelse av verket, men noen syntes det var vanskelig å se tradisjonelt repertoar bli demontert på denne måten. I mine øyne var resultatet banebrytende surrealistisk og vakkert. Verdien av at dyktige russere har ivarettatt sitt fantastiske repertoar var soleklar. Begge disse produksjonene, dog med veldig forskjellig utgangspunkt, var en øyeåpner for meg med hensyn til hvor langt samarbeidet var kommet og hvor lang tid dette har tatt. Tillitsforholdet som Leinan-Hermo har bygd opp med kompaniene spilte en enorm stor rolle for begge verkene, noe som viser at et langsiktig tidsperspektiv må være en essensiell brikke i kulturutvekslingsarbeid. Leinan-Hermo er nå invitert til å skape en ny scenisk forestilling med Kantele i 2019 samtidig som det planlegges videre turné med *Adnazdi*.

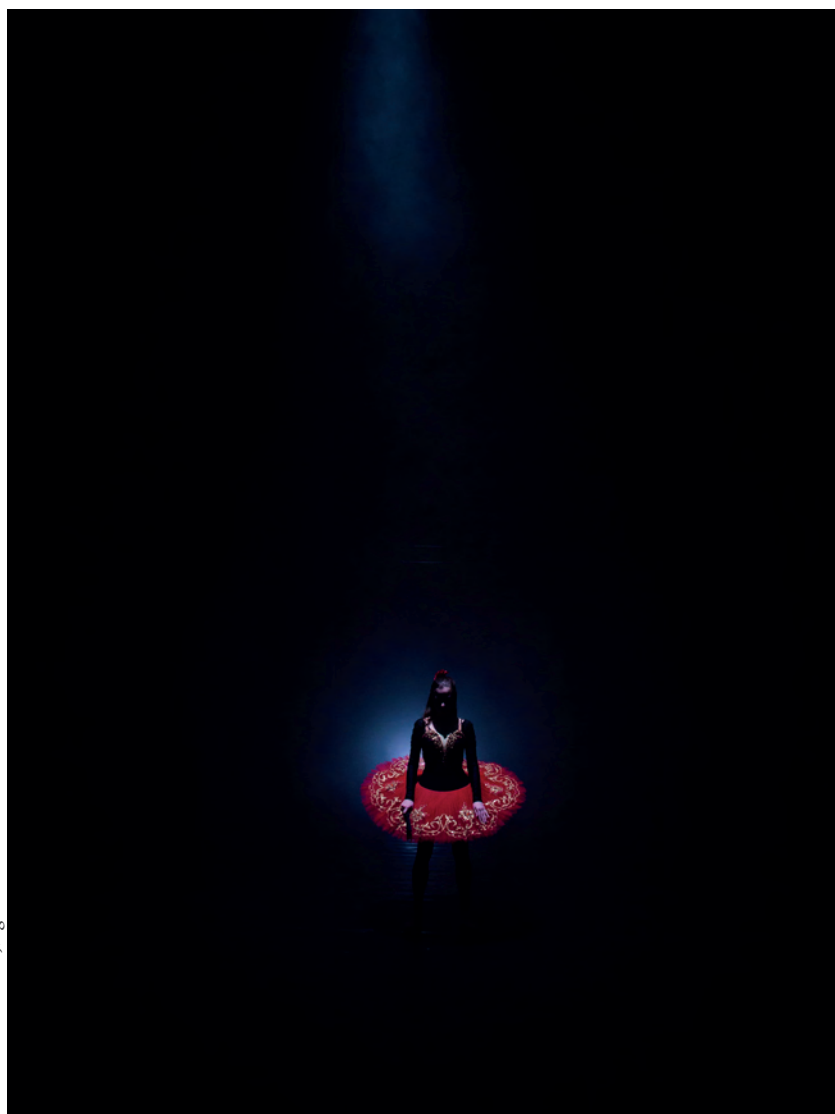
Solveig: Selv den lille bevegelsen kan være starten til noe stort. Om du intet våger, får du heller ikke noe tilbake. Det å bli kjent med din nabo åpner nye dører som du ikke visste eksisterte. Ved å forme nye veier, fargelegge, gi innhold og reflektere over møter med nye mennesker, vil jeg være med på å skape. Dette er å bidra til et fellesskap som gir flere personlige og mange ulike stemmer.

Gjennom samarbeid tar vi del i hverandres utvikling, en utvikling som kan være nyttig på et personlig og profesjonelt plan for alle parter. Andersen og Leinan-Hermos virke som samarbeidspartnere over den russiske grensen har skapt et vidt nettverk av profesjonelle aktører som stoler på hverandre, og som våger å satse sammen for å lete i nye uttrykk og gi nye muligheter på begge sider av grensen. Utvekslingen som finner sted skaper nye

utgangspunkt for begge sider. Gjennom møtet med nye folk og ny kjennskap til ulike kulturer får vi flere døråpnere til også å bedre kjenne oss selv. Gjennom kulturutveksling utfordrer vi egne holdninger og fokuserer heller på hverandre, for gjensidig utvikling. Dette legger også grunnlag for endringer i folks holdninger, noe som kan bryte ned fremmedfrykt, samt skape forståelse for både andres og vår egen kultur. Dette gjør oss alle rikere og er noe vi må ta vare på. Hvis man klarer å sette det hele i en kontekst, og skape et produktivt samarbeid med fokus på kulturutveksling over grensene, så kan en sikte høyt og kalle dette fredsarbeid - en fredelig og positiv form for utenrikspolitikk. Det sentrale i kulturutveksling er at den er kontaktskapende og gir rom for menneskelige møter og refleksjon. Som Margrethe Alnes i Barentssekretariatet sa det da hun besøkte Hammerfest og DanseFestival Barents i november 2017: 'Når det er konflikter er det lettere å kontakte den andre siden hvis du har en venn der'. Jeg spurte Andersen og Leinan-Hermo om hva som ville skje med Barentssamarbeidet hvis bevilgninger kuttet og grenser igjen stenges. De svarte begge momentant det samme, og det med kraft i røsta: 'Desto viktigere!'. Ingen pyser altså.



*Daria Pereverzeva i BARENTSKRÆSJ (2017)
Foto: Kim S. Falck-Jørgensen*



POST-DANCE

EN UTVIDET DANSEFORSTÅELSE

Av Amanda Øiestad Nilsen

Amanda Øiestad Nilsen (f. 1992) er utdannet teaterviter og dramaturg med bachelorgrad i teatervitenskap fra Universitetet i Bergen og mastergrad i dramaturgi fra Aarhus Universitet. I 2017 skrev hun masteroppgave om post-dance med fokus på post-dance som et opprør for en rehabilitert danseforståelse i det frie scenekunstfeltet. Hun arbeider som kritiker og skribent, og som sufflør ved Nationaltheatret. Følg hennes blogg: www.post-dance.com

Post-dance-begrepet dukket opp som et begrep på konferansen *POST-DANCE: Beyond the kinesthetic experience and back* på MDT (tidligere Moderna Dansteatern) i Stockholm i 2015. Begrepet har siden da fått fotfeste i diskusjonen og selvrefleksjonen omkring dans i det frie dansekunstheltet. I 2017 ble boken *Post-dance* (red. Danjel Andersson, Mette Edvardsen, Mårten Spångberg) utgitt, men til tross for både konferanse og bok består begrepet på nåværende tidspunkt mer av intensjoner enn konkret innhold.

På festivalen Ravnedans sommeren 2018 holdt jeg et foredrag om post-dance for et knippe dansere, eller dansekunstnere eller utøvere – alt ettersom hva de kaller seg. Der fikk jeg spørsmålet: Hvem er post-dance for? Det fikk meg til å tenke. Jeg forstår post-dance som et begrep *for* og *fra* danseheltet på danseheltets egne premisser, men hva gjør at det ikke nødvendigvis oppleves slik innad i det utøvende danseheltet? Hvem er det som har behov for begrepet?

Post-dance – noe nytt?

'What we know is that dance is no longer enough', skriver dansekunstner og medredaktør for Post-dance-boken Mårten Spångberg i sitt bidrag 'Post-dance, An Advocacy'¹. Det er vanskelig å svare på akkurat hva post-dance er, men det er ikke så vanskelig å definere intensjonen til begrepet og bevegelsen rundt det. Post-dance er en reaksjon på en danseforståelse som oppleves som utdatert og for begrensende for å kunne romme helheten av hva dans er i dag. Det er en aktuell problemstilling som har fått mye oppmerksomhet i det frie dansekunstheltet, men som i dets aktualitet og popularitet også tidvis gjør at post-dance reduseres til et flyktig trendbegrep uten varighet og substans. Men er post-dance egentlig noe nytt?

I boken *Critical Moves* fra 1998 etterspør den amerikanske danseren og sosiologen Randy Martin, på samme måte som post-dance-tenkerne gjør, det han betegner som en rekonseptualisering av dans.

*It could be said that, until recently, the specifying point of reference for dance had been body movement. Now, however, the departure from this definitional base must be conceptualized.*²

1 Spångberg M. (2017) Post-dance, An Advocacy. I: Andersson, D., Edvardsen, M., Spångberg, M. (red.) *Post-dance*. MDT, Stockholm. Side 350.

2 Martin, R. (1998) *Critical Moves – Dance Studies in Theory and Politics*. Duke University Press, Durham/London. Side 183.

Randy Martin spør etter det samme som Mårten Spångberg indikerer ved å si at 'dans ikke lenger er nok'. Begge konkluderer med at vi har et behov for en danseforståelse frigjort fra og utvidet utover dans forstått som *kun* dans. Randy Martins *Critical Moves* kan på mange måter sees som en forgjenger for post-dance. Det kan også André Lepeckis bok *Exhausting Dance* fra 2006. Lepecki er en av de fremste teoretikerne i det 'alternative' dansefeltet og har også bidratt til boken *Post-dance*. Han spør etter en rekonfigurering.

[The] theoretical dialogue departs from the observation that the dances that refuse to be confined to a constant 'flow or continuum of movement' indicate a reconfiguration of dance's relationship to its coming into presence.³

Rekonseptualisering, rekonfigurering eller post-dance er alle forsøk på det jeg har valgt å betegne som en utvidet danseforståelse. Tidslinjen fra Randy Martin i 1998 til post-dance viser også en kontinuitet i diskusjonen om hva dans er – og at forståelsen av dans som *kun* 'body movement' eller 'flow or continuum of movement' ikke kun oppleves som begrensende i dag, men også har gjort det de siste tiårene.

En utvidet danseforståelse

Post-dance føyer seg på mange måter inn i rekken av, og må sees i forlengelse av, andre post-begreper som postmodernisme og postdramatiske teater. 'No more popular prefix has emerged in the critical discourse of the last fifty years than post' skriver den amerikanske teaterviteren Marvin Carlson i sin artikkel 'Postdramatic Theatre and Postdramatic Performance'.⁴ *Post* er et virkningsfullt prefiks som både indikerer en aktualitet og en endring ved å være noe nytt og identifiserbart annerledes enn det som kom forut for begrepet, altså *pre*-begrepet. Ordbokdefinisjonen av post (etter) i motsetning til pre (før) er enkel å forstå. Likevel virker det som at det er en uklarhet i hvordan vi bruker post som prefiks og hva det rent faktisk indikerer. Hvordan skal vi for eksempel forstå posten i post-dance?

Et post-begrep etablerer i sin funksjon et skille fra et pre-begrep. Akkurat hvordan et slikt skille utarter seg kan oppleves som kontekstavhengig og dermed ulikt fra begrep til begrep. Det kan for eksempel være et avvisende skille. I post-dance sitt tilfelle ville det i så fall utarte seg som en avvisning av dans. En slik (mis)forståelse av begrepet belyser en svakhet i begrepets terminologi. Kunstnerisk leder for MDT Danjel Andersson anerkjenner i sin introduksjon til *Post-dance* at begrepet er et 'clumsy project' og fortsetter: 'you might get a sense that something is missing: post ... something ... dance'.⁵ Til sammenligning er det i postdramatisk teater tydeliggjort i selve begrepet hvilken teatertradisjon-/forståelse begrepet bryter med eller kommer etter, nettopp det dramatiske teatret og ikke teater i seg selv. Til post-dance sitt forsvar er det vanskelig å finne et 'something' som ville gjort begrepet tydeligere. Jeg tviler på om post-dance-dance ville slått an.

I det frie dansekunstheltet i Norge blir begrepet danse-dans brukt for å definere en distinksjon mellom mer tradisjonelle dansende danseforestillinger og ikke-dansende danseforestillinger. På BIT Teatergarasjens festival Oktoberdans i 2018 holdt jeg en post-dance-workshop hvor vi blant annet diskuterte kvaliteten av danse-dans-begrepet. På mange måter er begrepet effektivt og selvforklarende, mer enn post-dance kanskje er, men det utvasker

3 Lepecki, A. *Exhausting dance – Performance and the politics of movement*. Routledge, London/New York. Side 5.

4 Carlson, M. (2015) Postdramatic Theatre and Postdramatic Performance. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*. Sept/Des 2015. Side 578.

5 Andersson, D., Edvardsen, M., Spångberg, M. (red.) *Post-dance*. MDT, Stockholm. Side 15.



på mange måter også vår forståelse av dans som begrep. Oktoberdans presenterer en stor bredde av dansekunst fra den mer tradisjonelle danse-dansen til eksperimenterende og grenseoverskridende danseuttrykk. Det oppleves som at det finnes en skala av dans fra den velkjente danse-dansen til ikke-dans – men hva som ikke er dans virker nesten like vanskelig å svare på som hva dans er. Danse-dans-begrepet er på mange måter blitt det nye begrepet for den tradisjonelle danseforståelsen, men hvordan skal vi da forstå dansebegrepet?

Den britiske teaterviteren Karen Jürs-Mundby som oversatte Hans-Thies Lehmanns *Postdramatic Theatre* i 2006, forklarer en alternativ forståelse av post i sitt forord til boken. Hun argumenterer for at et post-begrep ikke kun kan forstås som en avvisning, men som et 'beyond'.

*[...] 'post' here is to be understood neither as an epochal category, nor simply as a chronological 'after' drama, a 'forgetting' of the dramatic 'past', but rather as a rupture and a beyond that continue to entertain relationships with drama [...].*⁶

'Beyond'-perspektivet kan forstås som en utvidelse forbi det opprinnelige begrepet. Det fungerer både som en avvæpning av post som et avvisende og absolutt skille, men åpner også opp for et mer romlig og ikke så temporalt skifte fra før til etter. I et slikt perspektiv kan post-dance forstås som en betegnelse på en danseforståelse som beveger seg utover rammene av vår eksisterende danseforståelse. Med andre ord en utvidelse av hva dans er og kan være, ikke bare i dag, men også i fremtiden. Post-dance er i et slikt perspektiv et begrep som anerkjenner at dans over tid har utvidet seg, og vil fortsette å ekspandere. Post-dance har, slik jeg ser det, størst verdi som en utvidet danseforståelse, ikke en avvisning og utdatering av dans forstått som *kun* dans (bevegelse). Et post-begrep gir slik jeg ser det kun mening i relasjon eller friksjon med pre-begrepet og kan med det ikke være absolutt isolert fra hverandre.

Dansedramaturgi

Mårten Spångberg påpeker i sin artikkel 'Post-dance, An Advocacy' at '[...] dance history is written by the wrong people'.⁷ I mitt arbeid med å finne teori relatert til post-dance har særlig en gruppe danseteoretikere dukket opp i søkemotorene, nemlig dansedramaturgene. Paradoksalt nok er jeg selv utdannet dramaturg, men kanskje derfor har jeg også belegg til å komme med følgende spørsmål: Har egentlig (danse)dramaturger mandat til å skrive dansehistorien? Leser man noen av bøkene som dukker opp i søkemotorene finner man fort ut at de egentlig handler mer om en utvidelse av hva dramaturgi er enn hva dans er. Er det ikke på tide at dansefeltet tar eierskap for sin egen historie og utvikling?

Å ikke lenger forstå det å danse som bærebjelken for dans som kunstform er ikke en manøver som enkelt lar seg konkludere. Konklusjonsfrykten kan muligens bunne i en opplevelse av at det er å fjerne selve essensen av hva dans er. André Lepecki forklarer det slik: '[...] it challenges absolutely the very 'saleability' of the dance object by withdrawing quite often from it what should be its distinctive (market) trait: dance.'⁸

Ved å forstå post-dance som en utvidelse og ikke en avvisning, mener jeg derimot at post-dance gir mer enn det tar. Det handler ikke om en fornektelse av den dansen som har vært, men en utvidelse som gir rom for en mer kompleks og likestilt dansekunst.

6 Lehmann, H-T. (2006) *Postdramatic Theatre*. Routledge, London/New York. Side 6.

7 Spångberg M. (2017) Post-dance, An Advocacy. I: Andersson, D., Edvardsen, M., Spångberg, M. (red.) *Post-dance*. MDT, Stockholm. Side 390.

8 Lepecki, A. (2004) Concept and presence – The Contemporary European Dance Scene. I: Carter, A. (red.) *Rethinking Dance History*. Routledge, London/New York. Side 177.

Likestilt dans

Post-dance er ikke noe nytt. Diskusjonen omkring hva dans er, og eventuelt ikke er, har pågått lenge, men fremdeles venter vi på en konklusjon. Jeg synes det er naturlig å sammenligne intensjonen bak post-dance med intensjonen bak postdramatisk teater, fordi en utvidet forståelse av dans fordrer en likestilling av dansens virkemidler. Til forskjell har den tyske teaterviteren Hans-Thies Lehmanns *Postdramatic Theatre* (2006) etablert seg som et konkluderende verk for en utvidet teaterforståelse, som i sin romlighet har potensial til å bli et paraplybegrep som også kan romme den alternative dansen, men ikke nødvendigvis på dansens premisser. Det oppstår et paradoks i en slik innlemming av den ikke-dansende dansen i den postdramatiske teaterforståelsen. For det første er dans og teater to ulike disipliner, og for det andre har ikke dans i like stor grad en dramatisk tradisjon å bryte med. I boken *Dramaturgy in Motion* reflekterer dansedramaturg Katherine Profeta omkring Hans-Thies Lehmanns forsøk på å kontekstualisere eller avskaffe 'interdisciplinary work' som begrep, ved å lansere postdramatisk som et alternativ og en ny (kunst)form.

... Lehmann makes a good point when he argues against the 'interdisciplinary' label and promotes instead consideration of a new form (but which, by calling it postdramatic, he unfortunately pins more decisively to its theatre legacy).⁹

Tendensen i dagens frie dansekunstheltet synes heller å være at den blir mer dramatisk eller tekstorientert, med et større fokus på tekst, språk og narrativitet. Et eksempel i denne sammenheng er dansekunstneren Mette Edwardsens verkstriologi *Black* (2011), *No Title* (2014) og *We to be* (2015) og hennes etterfølgende verk *Oslo* (2017). Edvardsen arbeider med tekst som et materiale hun kan koreografere i rom og tid. Forestillingene hennes er nesten blottet for kroppslige dansebevegelser, i stedet er det teksten som er omdreiningspunktet og som beveger seg i rommet over tid, og tidvis også evner å transportere publikum utover rommets fire vegger. Hennes mest dramatiske verk *We to be* fikk hun blant annet dramatikprisen Ibsenprisen for i 2016. Edvardsen utfordrer sånn sett både hva dans er og hva en danser gjør, selv om hun selv betegner seg som utøver. Edvardsen er utøver i sine egne forestillinger, men hun er også skaperen av dem. Hun arbeider koreografisk, men kaller seg ikke koreograf. Hun er utdannet og har lang erfaring som danser, men kaller seg ikke danser. I dagens frie dansekunstheltet er det veldig individuelt hva danserne, utøverne eller dansekunstnerne kaller seg selv. Mange velger å bruke dansekunstner, da utøver og danser oppleves som en passiv rolle. Mange bruker også utøver, som i en internasjonal kontekst enkelt lar seg oversette til 'performer'. Å utøve noe er derimot ikke kontekstavhengig, man kan utøve vennlighet eller være en utøver på ski. Utøver-begrepet kan dermed muligens oppleves som frigjørende ved å ikke være grensesettende, men jeg forstår det også som et begrep som tar avstand fra et dansefelt som oppleves for snevert.

Konklusjonsfrykt

Kunstnere sprenger grenser og det er kanskje derfor motstridene for dem å konkludere. Det er helt klart en kvalitet og en åpenhet i å forstå post-dance som et begrep på idéstadiet, men det er også ufarlig og vagt. Det kan diskuteres om grensesetting er veien å gå, spesielt i dagens samfunn. Mitt argument er likevel at vi må tørre å definere rammene for hva post-dance er for at det skal få størst verdi og gjennomslagskraft i et kunstnerisk, men også i et vitenskapelig og kulturpolitisk perspektiv.

⁹ Profeta, K. (2015) *Dramaturgy in Motion*. The University of Wisconsin Press, Wisconsin. Side 28.



Hvem er post-dance for? Post-dance har potensial til å bli et begrep *for* og *fra* dansefeltet på dansefeltets egne premisser, men det fordrer at man tør å ta standpunkt og klarer å se de større perspektivene. Behovet for en utvidet danseforståelse er kanskje ikke størst innad i det utøvende dansefeltet, der den muligens allerede er relativt veletablert. I 2014 kritiserte en av Norges mest velkjente kritikere Mona Levin Norges nasjonale kompani for samtidsdans Carte Blanche for å 'servere samtidsdans uten dans'.¹⁰ Dette er bare et av mange eksempler der ulike danseforståelser står i konflikt med hverandre. Som utenforstående dramaturg opplever jeg en miskommunikasjon mellom dansefeltet og dets publikummere og kritikere – en miskommunikasjon som muligens også vil kunne få følger for ikke-danserne i møte med for eksempel kulturpolitiske instanser. Hvor søker for eksempel en utøver prosjektmidler fra?

Slik jeg ser det skyter dansekunstnere seg selv i foten ved å ta avstand fra et dansefelt som oppleves for begrensende, i stedet for å kjempe for å utvide det slik at de får plass. Når jeg trer inn i dansefeltet, som for eksempel på Ravnedans eller Oktoberdans, møter jeg reflekterende og teoretisk opplyste dansere i diskusjon med seg selv. Jeg etterlyser at denne diskusjonen beveger seg utover det frie dansekunstfeltets marginale rammer og at danserne (selv om ikke alle kaller seg det) setter agendaen for sin egen utvikling og forståelse av den. Randy Martin var inne på noe da han skrev *Critical Moves* for 20 år siden, men konkluderingen har latt vente på seg. Post-dance kan ende opp som et trendbegrep som etter hvert vil blåse forbi, men begrepet kan også være det verktøyet vi trenger for å kontekstualisere en utvidet forståelse av hva dans er.



10 Levin, M. (2014) 'Carte Blanche serverer samtidsdans uten dans'. *Aftenposten*, 21.01.14. Tilgjengelig fra: <https://www.aftenposten.no/oslo/byliv/i/G1qKq/Carte-Blanche-serverer-samtidsdans-uten-dans>.

JEG ER KVOTERT INN

Av Kamelia Javadi

ورودیہ ویژه (سهمیه اقلیت چند فرهنگی)

کاملیا جوادى

Kamelia Javadi (1988) er ansatt på Danseinformasjonen som faglig konsulent i en ettårig stilling, finansiert gjennom aspirantordningen i Kulturrådet. Hun danser i Tabanka Dance Ensemble og underviser blant annet i cubansk salsa og hip-hop. Javadi har en mastergrad i filosofi fra Universitetet i Oslo.

En tidlig morgen i januar passerer jeg Henrik Ibsen og Bjørnstjerne Bjørnson på vei inn til Nationaltheatret på frokostmøte, jeg ser til venstre så til høyre, statuene er store. Svære menn. Jeg går inn, henter meg litt yoghurt og setter meg ned i den fullsatte salen. Frokostmøtet har tema 'Bør vi avkolonialisere kulturlivet?'. Er det egentlig et spørsmål? Jeg spiser litt yoghurt.

*Då eg var fjorten, blei eg banka opp. Dette er det vanskelegaste.
Eg hugsar ingenting.
Eg hugsar eit spark i ryggen.¹*

Jeg kjenner klumpen vokse i halsen. Jeg må bøye hodet ned for å svelge yoghurten. Jeg var ikke forberedt på å høre en sånn historie inne fra en av Norges hovedscener for teaterkunst. Et rom med vestlig barokkstil fra 1800-tallet. Jeg ser på Camara Lundestad Joof, fortsetter å høre på at hun leser opp fra boken sin *Eg snakkar om det heile tida*, samtidig som jeg lar blikket sveve rundt i rommet.



Eg tenkjer på Benjamin. Før Benjamin og etter Benjamin. Eg tenkjer at det er så lenge sidan at alle saman er ute igjen no. Dei som drap han, er ute. Har sona ferdig. Eg veit ikkje korleis dei ser ut. Kan eg ha halde døra oppe for ein av dei på veg ut av ein butikk? Har vi sete saman på bussen?²

Jeg ser på Camara igjen, hun er vakker og hun er brun. Noe føles rart med dette bildet – samtidig ekstremt riktig. Det er som om det er historien i veggene og mennene som bygget dem som dikterer hva vi skal forvente, og ikke vi som dikterer hva slags historie som skal ligge i veggene. Hvorfor føles det som en trekantet kloss som ikke faller lett på plass i det firkantede hullet? Sånn vi lekte med da vi var små. Er det vi melaninrike som er den trekanten som prøver å presse oss inn i firkanten? Firkanten liker det ikke, den gir ikke etter for trekanten. Jeg har uansett ikke lyst til å være som firkanten for å passe inn. Jeg nekter å la det være min skyld. Det handler vel heller egentlig ikke om å skylde på noen.

Da jeg ble ferdig med mastergraden min i filosofi ved Universitetet i Oslo i starten av 2016 var jeg veldig håpefull. Jeg tenkte, *nå* skulle jeg omsider få en 'voksenjobb'. En dagjobb ved siden av dansejobbingen. Jeg var klar over at det ikke kom til å bli en enkel sak (jeg studerte tross alt filosofi og var nyutdannet), men at jeg ikke skulle komme på et eneste intervju, det hadde jeg ikke forestilt meg. Jeg søkte mange jobber. For det meste innen offentlig sektor, NAV, UDI, ulike prosjektstillinger i kommunen, men ingen intervjuer. På et tidspunkt ble jeg motløs og orket ikke å søke like aktivt lenger. Det gav meg lyst til å skylde på noen. Jeg har da gjort det som forventes at en bør gjøre, tatt høyere utdanning, oppført meg ordentlig og ønsket å jobbe.

1 Joof, Camara Lundestad, *Eg snakkar om det heile tida*, Samlaget 2018, s. 68.

2 Joof, Camara Lundestad, *Eg snakkar om det heile tida*, Samlaget 2018, s. 71.

Jeg drømte til og med at jeg ringte en arbeidsgiver jeg søkte stilling hos og 'droppa en bar' fra en Karpe-låt fra 2004, '...pass deg, pass deg bunad blir burka'. Jeg ville ansvarliggjøre noen. Noen som har gjennomslagskraft, og noen som har makt til å gjøre en forskjell – noen som kan fikse det. Jeg drømmer videre med Karpe: 'Det er ville tilstander i Tigerstaden, og er du bitte litt brun så er du bitte litt Bin Laden'.

Det begynte å bli vanskelig å tro på at noen ville kalle meg inn til intervju. Jeg vurderte om jeg skulle fjerne det avsnittet i søknaden min om at jeg har opprinnelse fra Iran, men at jeg er født og oppvokst i Norge, og at jeg snakker flytende norsk, men også flytende farsi. Jeg vil egentlig ikke ha med det avsnittet i det hele tatt. Søknaden min er i grunn lik Kari Nordmann sin. Forskjellen er at jeg har noen bonuselementer. Jeg er flerspråklig og flerkulturell. Kari Nordmann blir jo applaudert og ansett som en ressurs etter fire måneders språkreise i Italia. Jeg kutter ikke ut avsnittet i håp om at det kan betraktes som en fordel. Hadde jeg kuttet avsnittet hadde uansett navnet mitt avslørt meg. Jeg har så lyst til å tro at det leses som en fordel, men jeg tar det egentlig med for å gjøre det mindre fremmedgjørende. Jeg tar det med for å svare på spørsmålene som leseren antageligvis har. Samtidig tenker jeg ofte at det ville virke som en 'løgn' dersom jeg blir innkalt til intervju og ikke har forklart opprinnelsen min i søknaden. Alle ser jo uansett forskjellige ut, og jeg er tross alt født og oppvokst her.

I mai 2018 skjedde det noe stort, veldig stort! Jeg ble kalt inn til intervju hos Danseinformasjonen! Du kan bare forestille deg den dagen. Hvilke følelser som eksploderte i et fyrverkeri. Jeg ble så innmari glad! Jeg fikk ikke stillingen grunnet manglende dansefaglig kunnskap, men jeg kom til intervju! De kontaktet meg til og med kort tid etter og ønsket å søke **Kulturrådets aspirantordning** for å kunne ansette meg fulltid i ett år.

Gjennom aspirantordningen i Kulturrådet kan institusjoner i kunst- og kulturfeltet søke om tilskudd for å ansette en kunstner eller en kulturarbeider med etnisk minoritetsbakgrunn i en 100 prosent stilling som aspirant i ett år. Aspirantordningen skal styrke aspirantens arbeidsmuligheter i kunst- og kulturlivet. Institusjonen må søke med en navngitt kandidat.

Foto: Kamelia Javadi



Jeg brukte hele sommeren på å vente.

17. september 2018 hadde jeg fått et ubesvart anrop fra Danseinformasjonen. Jeg var på miljøterapeut-jobben i Bærum og ringte tilbake etter en time. Det var Sigrid Øvreås Svendal fra Danseinformasjonen: 'Vi har fått støtte!'. Følelsen jeg fikk var helt ekstrem. Jeg husker jeg spurte om hun tulla med meg. Etter telefonsamtalen gikk jeg rett inn på toalettet på jobb, tok en 'selfie' og skrev til mine nærmeste at vi hadde fått støtte, samtidig som tårene trillet ned kinnet.

Tilbake på Nationaltheatret i januar 2019 påpeker Camara noe annet som treffer meg. Hun snakker om at vi må gjøre noe mer konkret, men at det ofte er penger som står i veien. I stedet for å tenke at man alltid må ha ekstra penger for å gjøre plass til de som burde være der, burde en klare å gi plass til de menneskene innenfor eksisterende budsjetter.

Det er meg hun snakker om. Den trekanten som så iherdig skal prøve å få plass i firkanten. Jeg har blitt ansatt på Danseinformasjonen via midler fra Kulturrådet. Midler som er øremerket et knippe mennesker med minoritetsbakgrunn. En form for spesialbehandling. Det er gjerne de vanskeligstilte i samfunnet som får spesialbehandling. Trenger jeg spesialbehandling? Eller trenger de offentlige instansene spesialopplæring? Det er ingen tvil om at institusjonene må kartlegge egne strukturer som bidrar til å opprettholde diskriminering og rasisme, og gjøre

konkrete endringer som bidrar til bedre representativitet og like muligheter for alle. Det er ikke nok å skrive 'vi er en IA-virksomhet'. Vis meg det. Det er et kollektivt ansvar.

Jeg er for kvotering. Det er i alle fall et konkret tiltak og et steg i riktig retning. Kanskje noen til og med endrer de negative tankene og holdningene sine. Kulturrådets aspirantordning er et slikt tiltak. Ordningen har som formål å fungere som en døråpner til videre arbeid i kunst- og kulturfeltet. Kjersti Horn er teaterregissør, og sitter blant paneldeltakerne på Nationalteatret denne morgenen, og hun belyser noe viktig – vi må kreve mer fra kunstinstitusjonene slik at man inkluderes på lik linje med alle andre, og ikke forblir i 'hjelpe-klassen'. Den klassen som skal få spesialbehandling. Hun understreker at vi må tenke mer konkret og ikke så teoretisk. Hun er ivrig, hever stemmen for å understreke det, og virker nesten frustrert. Jeg liker det. Det er nettopp dette jeg håper er steget videre etter kvotering. At vi alle kan stå på samme plattform, og dermed med like muligheter. At vi ikke for evig og alltid skal være den fargeklatten på siden. Det er et stykke igjen før vi er der, men på veien dit er det vanvittig viktig at vi tematiserer det, gjør noen konkrete endringer og prater om det. Hele tiden.

Vi må bli våre fordommer bevisst og utvikle et språk som gjør det mulig å diskutere det. Kulturfeltet må gjøre noe med egne strukturer som opprettholder rasisme og diskriminering. Vi må slutte å tro at vi ikke har holdninger som bidrar til disse strukturene. Utgangspunktet burde heller være hvordan vi skal håndtere det, fremfor spørsmål om det er et faktisk problem. Det er det.

Jørn Mortensen, rektor ved Kunsthøgskolen i Oslo (KHiO), sitter også i panelet på frokostmøtet på Nationalteatret. Opptil flere ganger tenkte jeg at hans utsagn bidrar til at det faktisk ikke skjer noe konkret. Han snakker om at han driver en institusjon som ikke er en midlertidig kampanje, men som skal ha en forutsigbarhet i både måten å jobbe på, men også hvor den skal hen. Han nevner ikke at dette faktisk er en utfordring hos dem. Han sier det er viktig at vi prater om disse temaene, og at det er en av grunnene til at han sitter i panelet. Det er bra. Videre sier han at han ikke tror det blir noe revolusjon som sådan, men at de hele tiden bedriver et kvalitetsarbeid på skolen. Hva slags kvalitetsarbeid, tenker jeg? Det er på tide at KHiO ruller opp gardinen og ser ut vinduet.

Hver gang Camara prater kjenner jeg meg igjen. Hun setter ord på det som jeg og så mange andre føler på. Hun sier at for oss som navigerer i disse strukturene så handler det om ubehaget. Ubegaghet ved å være den som alltid tar det opp. Denne takknemlighetsgjelden vi skal bære det sekundet vi får stå på scenen, at vi får være med. Den kritiske anspenheten, fordi man må oppføre seg så godt at de andre skal få plass etterpå. Det ubegaghet gidder vi ikke å bære lenger. Dette ubegaghet er deres. Dere skal få lov til å kjenne på den anspenheten, sier



Kamelia Javadi i LIMBO (2017) med Tabanka Dance Ensemble på Den Norske Opera & Ballett
Kor: Thomas 'Tilawa' Prestø
Foto: Rob Sloettry Covell

Camara. Det er sant. Det *må* bæres kollektivt, og det kan kanskje løse en del av problemet. Første gang jeg så Tabanka Dance Ensemble opptre for flere år siden ble jeg imponert. Imponert over kunsten de skapte, men også over at et svart kompani stod på de store scenene ved Dansens Hus og i Operaen. Lenge vurderte jeg å studere dans, men jeg hadde inntrykk av at jeg i så fall måtte studere ballett eller jazzdans, og de som fikk seriøse jobber innenfor disse stilene, ofte var hvite. Jeg så sjeldent noen på scenen jeg kjente meg igjen i. Med Tabanka på scenen hadde jeg noen jeg kunne relatere til og se opp til. Tabanka er et profesjonelt kompani, med Thomas 'Talawa' Prestø som kunstnerisk leder, som jobber politisk og som tar plass i dansekunstheltet. Et kompani som jobber med samfunnstemaene jeg synes er viktige – et kompani med dansere og deres erfaringer med å vokse opp i Norge som jeg kan relatere meg til.

Tabanka Dance Ensemble v/Sarjo Sankareh, Luciano Wolman Michelle, Grace Tabea Tenga, Lacky Jasmin Shakur, Pearl Tawiah, Rena Onye, Victor Amel Olivares Pedersen, Kamelia Iavadi, Joel Ramirez i I:OBJECT (2018) på Dansens Hus. Kor: Thomas 'Talawa' Prestø. Foto: Lars Opstad



Jeg tok jevnlig dancehall-klassene til Thomas og sommeren 2015 spurte han om jeg ville komme på Tabankas audition. Det var fem tøffe og lange timer, men jeg var én av to som ble valgt ut. Jeg hadde gangspærre ut av en annen verden i en hel uke etterpå. I Tabanka danser vi afrikansk og karibisk samtidsdans. Hver fredag kveld og søndag ettermiddag møtes vi til trening i fire til fem timer. Det er både hardt og gøy, men aller mest føles det som 'hjemme'. Min første helaftens produksjon med Tabanka var *Limbo* i Operaen i 2017, og den andre *I:OBJECT* på Dansens Hus i 2018. Noe jeg alltid kommer til å huske fra både Operaen og Dansens Hus var da iranske ungdommer kom bort til meg og sa at de var rørt og overrasket over å se en profesjonell iransk danser og jente på scenen. De fortalte at de hadde lyst til å starte å danse, men at de ikke trodde de kunne bli profesjonelle, og at de ble motivert av å se oss og meg på scenen. Jeg kjente igjen følelsen tenåringsjentene satt med. I motsetning til meg hadde de en de kjente seg igjen i på scenen.

På Danseinformasjonen er jeg med på det meste som skjer. Jeg får innblikk i en del av kunstfeltet som jeg ikke har erfaring fra før. Jeg gjør alt fra å skrive artikler til hjemmesiden, svare på henvendelser, være med å organisere Dansens Dager, til å dykke dypt ned i Dansearkivet hvor vi ordner i gamle avisartikler og dokumenter samt digitaliserer foto. Det er masse spennende stoff om norske dansekunstnere i arkivet og når vi sitter der og jobber oss gjennom materialet spør jeg ofte om hvem de forskjellige er. Da forteller dansehistorienorden (Sigrid) meg masse interessant om alle navnene og ansiktene som dukker opp. Marianne

Albers forteller personlige historier fra da hun var utøvende dansekunstner og jeg får se gamle videosnutter og bilder fra forestillinger hun har medvirket i. Jeg blir stadig introdusert for dansekunstnere som kommer innom kontoret, og det er ofte noen av dem som vi har sett i arkivet tidligere. Jeg er med på faglige møter, arrangerer ulike faglige arrangement, deltar i ulike nettverk og i tillegg ser jeg mange danseforestillinger. Vi diskuterer og reflekterer over de forestillingene og faglige arrangementene vi har vært på, og noen ganger er vi enig og andre ganger er vi uenig. Men heldigvis er det ikke slik at de andre fem ansatte på Danseinformasjonen tenker helt likt og at jeg alltid er den som står i motsetning til de andre. Som oftest er det en god blanding. Jeg tror det bidrar til at vi lærer av hverandre.

I masteroppgaven min skrev jeg om menneskerettigheter og toleranse. Om det stadig mer pluralistiske samfunnet vi lever i, og de utfordringene det fører med seg. Vi har ulike verdier og det skaper normkonflikter. Jeg mener at menneskerettighetene ikke er tilstrekkelige, men de er nødvendige. Menneskers rett til å praktisere sin kultur uansett bosted er verdifull, og omhandler vår kulturelle overlevelse. Jeg konkluderte med at toleranse gjør ulikheter mulig og ulikheter gjør menneskerettigheter nødvendig. Dette er veldig viktig for meg, jeg identifiserer meg med hele min bakgrunn og ikke bare den delen som passer best inn i firkanten. Jeg er stolt av min persiske bakgrunn. Jeg vil ikke betegnes som *bare* norsk, men jeg er det og!

Faktum er at jeg er kvotert inn, men jeg er født og oppvokst i Skien akkurat som Hilde, Anders og Jannicke. Som oftest går jeg ikke rundt og føler at jeg er noe annerledes enn dem, men når jeg opplever å bli forskjellsbehandlet, utsatt for rasisme eller når jeg omtrent gir opp etter x-antall jobbsøknader – da trer jeg ut av mitt eget skinn og betrakter meg selv fra utsiden. Da føler jeg meg annerledes.

Så har du de som ikke står for disse holdningene. De som betrakter oss alle på lik linje og som mener at det ikke er noen forskjell på deg og meg. De som hever stemmen i solidaritet og som igangsetter tiltak for å skape bevegelse i riktig retning. De som ser og de som inkluderer. De som viser forståelse og toleranse. De som ikke insisterer på å holde på firkanten. Dessverre er de ikke mange nok til å styre den politiske bevegelsen i riktig retning. Jeg håper vi en dag kommer dit at vi melaninrike ikke trenger å ha med et helt avsnitt i søknaden vår som forklarer hvorfor vi heter det vi heter og at vi kan snakke norsk. Jeg håper alle kan tenke på Mohammed, Hilde, Andisheh, Anders, Pablo og Jannicke i en og samme boks. At det er like naturlig å plukke ut Pablo som å plukke ut Hilde. At det er mer fokus på bevisstgjøring og opplysning i kulturfeltet og generelt forøvrig. At ansvaret, byrden og jobben tas kollektivt. En dag håper jeg at vi alle kan tenke at det er fordeler ved det pluralistiske samfunnet fordi det multikulturelle beriker oss. Det være seg god mat, klesmoter, musikk, dans, tradisjoner og verdier. Samtidig må vi ikke glemme menneskene som bidrar med disse kulturuttrykkene. Jeg håper vi sammen kan rundes av i kantene så de ikke er så skarpe. Da får kanskje alle plass.

På Dansens Hus, en solfylt, men kald formiddag i februar starter Sigrid et foredrag om norsk dansehistorie for en gjeng dansestudenter, '... med meg i dag har jeg min kollega Kamelia Javadi'. Kollega. Det er fint. Jeg blir stolt, men om en liten stund tar pengene slutt.



STARTEN PÅ NOE STORT HØVIK BALLETT

50 ÅR I 2019

Av Sigrid Øvreås Svendal

Sigrid Øvreås Svendal (f. 1979) er historiker/førsteamanuensis med doktorgrad i historie fra Universitetet i Oslo (UiO), hvor hun har forsket på scenedansens utvikling i Skandinavia. Hun har vært ansatt ved UiO, Kulturdepartementet og er nå daglig leder ved Danseinformasjonen. I 2016 var hun redaktør for antologien **Bevegelser - Norsk dansekunst i 20 år** som Danseinformasjonen ga ut. Svendal arbeider i tillegg frilans med skribent- og undervisningsvirksomhet, og har også en treårig danse- og pedagogutdanning.

Dette er en tekst om Høvik Ballett. Aldri hørt om Høvik Ballett? I så fall er du ikke alene. For det er nemlig mange som ikke kjenner til Høvik Ballett eller som vet at de var første frigruppe i Norge som baserte seg på moderne dans. Dette på tross av at de holdt på i tjue år og at etableringen av gruppa i 1969 også kan regnes som starten på det frie dansekunstheltet. Starten på et felt som i løpet av fem tiår har ekspandert kraftig og som i dag er så omfattende at det i gjennomsnitt spilles fem – *fem* – danseforestillinger av og med norske dansekunstnere *hver eneste dag hele året gjennom*.¹ Totalt produseres det rundt 400 danseverk hvert år. Det frie danseheltet, også kalt det utenom-institusjonelle feltet, består av frilansere som i hovedsak jobber fra prosjekt til prosjekt, med varierende arbeidsmengde og ustabil inntekt. Veldig mange initierer også egne prosjekt, og bruker mye tid på å administrere eget kunstnerisk virke. Dette er kunstnere, men også selvstendig næringsdrivende, gründere, entreprenører, initiativtakere, festivalarrangører og pedagoger som bidrar til at dansekunsten i Norge i dag blomstrer. Og man kan altså påstå at dette hadde sin spede start for 50 år siden, da Høvik Ballett ble etablert i 1969.

Vriene startpunkter

Å definere et bestemt tidspunkt for starten på noe nytt er alltid vanskelig. Kanskje kunne startpunktet for det frie danseheltet vært 1914, da dans som kunstart fikk gjennomslag som selvstendig kunstart i Norge? Gyda Christensen hadde da i noen år drevet et dansekompani tilknyttet det private teatret Nationaltheatret i Oslo, og gjennombruddet kobles til en helaftens oppsetning av verket *Dukken* (*Coppelia*). Her ble dansen løftet frem som selvstendig kunstform og ikke som et tillegg eller underholdende element i en teaterforestilling. Problemet med denne hendelsen som et eventuelt startpunkt for det frie feltet er at kompaniet kun få år senere ble oppløst, grunnet manglende finansiering. Og selv om danserne arbeidet videre, noen etablerte ballettskoler, mens andre danset videre på andre teatre, førte ikke gjennombruddet til fremveksten av lignende kompanier.

Hva med etableringen av Ny Norsk Ballett i 1948? Med kompaniet som blandet ulike dansesjangre, og som også lot seg inspirere av norsk folkløse, ble dansekunsten igjen synlig som selvstendig kunstuttrykk på norske scener. De presenterte helaftens danseforestillinger og fikk stort gjennomslag, både hos presse og publikum. Ny Norsk Ballett sto på egne ben, og var i høyeste grad ikke-institusjonell. De fikk riktignok tilhørighet på Norsk Folkemuseum på Bygdøy, hvor de disponerte utescenen gjennom sommerhalvåret, men de hadde ingen stabil finansiell støtte. Likevel dro Ny Norsk Ballett på flere turneer, både med det nyopprettede Riksteatret og til England. Kompaniet, med Gerd Kjølås i spissen, fikk engangsstøtte fra kommune og stat, men det var krevende å drive et dansekompani uten forutsigbarhet og med få midler. Økonomiske vanskeligheter førte til at Kjølås inngikk et samarbeid med

¹ Tallet er hentet fra Danseinformasjonsstatistikk, som baserer seg på tallmateriale fra Forestillingsbasen.

Norsk Operaselskap sammen med ballettpedagogen og -danseren Rita Tori, og som en del av Norsk Operaselskap dannet de Den Norske Ballett i 1952. Dette ble forløperen til dagens nasjonalballett ved Den Norske Opera & Ballett. Ny Norsk Ballett er et sentralt kapittel i norsk dansehistorie, men det er likevel vanskelig å definere dette som starten på det frie dansefeltet, da det heller ikke den gangen kom flere grupper til i etterkant.

Noen tiår senere skapte Ragni Kolle og Elsa Quale debatt og kraftige reaksjoner da de danset *Missa Vigilante* i kirkerommet under en eksperimentgudstjeneste i Torshov kirke i 1967. De skulle begge markere seg som dansekunstnere, i ulike rom og sjangre, og fikk begge lange liv i og med dansen. Kanskje kunne deres arbeid blitt ansett som en sped start på det frie feltet?

Valg av startpunkt får betydning for hvordan historien leses i ettertid, og gir tyngde til dem som får stå som førstekvinner ut. Samtidig har etterdønningene konsekvenser for lesningen av startpunktet. Dersom det ikke hadde kommet flere frigrupper, kunne vi heller ikke regnet Høvik Ballett og 1969 som et startpunkt for det frie dansekunstfeltet. Vi har som nevnt sett flere viktige enkeltinitiativ i dansehistorien, men det er først da det ble en rekke grupper og kompanier at man kan snakke om et felt.



Wenche Lund, Marianne Lulhm, Runar Borge, Anne Grete Lingsom, Kjersti Engabrigtsen, Merete Bergersen, Kari Fjeld i MOMENTS & OSSOSKY av Sheldon Ossosky, Høvikodden (1969)
Foto: Bjørn Høgrann

De seks kvinnene som etablerte Høvik Ballett hadde alle utdannet seg ved det første kullet ved Ballettinstituttet (i dag Norges dansehøyskole), heldagsskolen som Jorunn Kirkenær etablerte sammen med Gerd Bugge i 1966. De var studenter i samme klasse og deretter var det naturlig å etablere seg som en frigruppe med utgangspunkt i moderne dans. Høvik Ballett var eneste frigruppe innenfor dans i flere år. Deretter fulgte etableringen av Collage Dansekompani og Fri Ballett i 1974, The Modern Jazz Dance Group (senere Frostad Dansecompagni, og enda senere Kantarellen Dansekompani) i 1976 og Dansdesign i 1978. Dette gjør at man ser konturene av dagens felt allerede i 70-åra. Men det var først på 1980-tallet at dansefeltet



virkelig ekspanderte. Antall frigrupper eller kompanier økte fra fem til omtrent 20, og det ikke-institusjonelle dansefeltet var et faktum. Det var også tidlig på 1980-tallet at de frie gruppene fikk gjennomslag for statlig støtte til ikke-institusjonell kunst. Kunstnerne i de frie gruppene organiserte seg i fagforbundet Norsk Ballettforbund (i dag Norske Dansekunstnere) og interesseorganisasjonen Teatersentrum (i dag Danse- og teatersentrum), og vant i 1982 kampen for en fast støtteordning for de frie gruppene. For Høvik Ballett kom dette gjennombruddet etter 13 års virksomhet, og det første året fikk de 380 000 kr.²

Seks piker – et aksjeselskap – et styre – ingen penger – ingen gutter – ingen leder

Fra starten besto Høvik Ballett av Kjersti Kramm Engebriksen, Kari Fjeld Glesne, Marianne Luihn Hermansson, Anne Grete Lingsom, Wenche Lund og Merete Bergersen, som etterhvert ble hovedkoreograf i kompaniet. De ville skape arbeidsplasser for dansere og koreografer i Norge. De eneste mulighetene for å arbeide profesjonelt med scenedans i 1969 var i Nasjonalballetten og i revyer og musikalene ved teatrene. Disse unge kvinnene ville noe annet. De ville arbeide i et moderne formspråk og uttrykke seg med den moderne dansen, som den gangen i stor grad var ensbetydende med Graham-teknikken, som kommer fra den amerikanske dansekunstneren Martha Graham. I premiereprogrammet kan vi lese om ferden frem til gruppas første forestilling i juni 1969: 'Februar 1969: Seks piker – et aksjeselskap – et styre – ingen penger – ingen gutter – ingen leder!'³

En jusstudent anbefalte de seks å etablere et aksjeselskap og derfor løp de rundt og solgte aksjer til Ballett 69 A/S sommeren 1968. De holdt sin første generalforsamling på det da nyetablerte Henie Onstad Kunstsenter i Bærum, og tok deretter kontakt med stedets direktør for å undersøke mulighetene for å holde sin første forestilling der, og kanskje også få stedet

2 Les mer om dette i Svendal, Sigrid (2016) 'På skuldrende til kjemper' i Svendal, Sigrid (red.) *Bevegelser - norsk dansekunst i 20 år*, Skald forlag, s. 161–185.

3 Høvik Ballett premiereprogram 1969, i Dansearkivet / Danseinformasjonen.

som fast base. De troppet opp på direktør Ole Henrik Moes kontor, som stilte seg positiv: 'For oss som ledet en institusjon som skulle ta vare på alle kunstarter og bidra til norsk kultur var tanken på å ha en ung, fritt eksperimenterende dansegruppe i arbeide innen husets vegger en absolutt fulltreffer. Det ble sluttet avtaler og dansen inntok vårt hus.'⁴ Gruppa skiftet navn til Høvik Ballett, slik ble tilknytningen også tydelig utad. Gjennom sin tilhørighet på Henie Onstad Kunstsenter, kom Høvik Ballett tett på modernistiske og avantgardistiske strømninger i kunstfeltet på 1970-tallet. Dette var med på å prege profilen til Høvik Ballett, som koreograferte forestillinger og improvisasjoner i samspill med billedkunst og skulpturer, og som forente jazz, lyrikk og dans i flere verk. Disse tverrkunstneriske forestillingene appellerte til et annet publikum enn det ordinære, mer konservative opera- og ballettpublikummet. Bruken av alternative visningsarenaer førte til at flere kunstinteresserte fant veien til frigruppenes forestillinger.

Miriam Skjørten, som hadde studert dans i USA, la merke til den lille notisen i avisa, som informerte om salg av aksjer til Ballett 69 A/S. Skjørten kjøpte to aksjer á 50 kroner og møtte opp på den første generalforsamlingen. I denne forsamlingen uttalte hun seg om sitt syn på dansen i Norge og deretter ble hun spurt om å være gruppas daglige leder. Med Skjørten fikk Høvik Ballett en daglig leder som kunne dans, og som hadde klare ideer om hvordan man kunne kommunisere moderne dans til et publikum som ikke var kjent med kunstformen. Skjørten hadde selv gjennom utdannelsen sett hva som rørte seg i den moderne dansen i USA og ga de norske danserne impulser om alle mulighetene og åpningene som fantes i det moderne formspråket. I USA hadde den moderne dansen utviklet seg fra tidlig 1900-tall, og det var her det nyskapende foregikk i tiårene etter andre verdenskrig. Graham-teknikken var et grunnlag for danserne i Høvik Ballett – det var det de hadde lært på Ballettinstituttet – men også Grahams koreografiske form var en inspirasjon for det kreative. Samtidig utvidet Skjørten gruppas orientering til også å inkludere andre retninger og uttrykk, men USA ledet helt klart an. Det var derfor naturlig å hyre inn en amerikansk koreograf, Sheldon Ossosky, til gruppas første produksjon.

I juni 1969 hadde Høvik Ballett sin første premiere, og på plakaten sto syv mindre verk av seks koreografer. Fem av gruppas seks medlemmer står oppført som koreografer, blant annet Kjersti Kramm Engebrigtsen med *Mikrokosmos*, *Lagnad* av Wenche Lund og Merete Bergersens *Glimt og strålar* inspirert av Tarjei Vesaas' roman *Isslottet*. En milepæl var nådd, og forestillingen fikk fine kritikker. Men det var nå kampen virkelig begynte. Det tok lang tid å få anerkjennelse for at frigruppene i dans var profesjonelle kunstnere, for at den moderne dansen var et kunstuttrykk som måtte tas på alvor og for at det ikke-institusjonelle feltet var verdt å bruke offentlige midler på. Kampen for å kunne leve som dansekunstner var hard, men danserne i Høvik Ballett viste stor utholdenhet. Gjennom sine 20 år lagde Høvik Ballett 80 verk og spilte 1700 forestillinger.⁵

Det er ikke lett å si noe klart om hvilken stil eller sjanger Høvik Ballett befant seg i. De hadde gjennom årene en rekke samarbeidspartnere og det var den tverrkunstneriske inngangen som preget Høvik Balletts virksomhet. Ikke fordi det var viktig eller riktig å være tverrkunstnerisk, men fordi inspirasjonen kom fra ulike steder. Merete Bergersen, som var den eneste som fulgte Høvik Ballett fra start til slutt, sier selv at hun ble oppfattet som litt kontroversiell fordi hun tok utgangspunkt i bevegelsen, musikken og temaet. 'Jeg gjorde det jeg ville, og bevegelsene måtte ikke tilhøre en mal eller bestemt form. Derfor lot jeg meg inspirere av både

4 Høvik Ballett 1969–1979. Tiårsjubileumsshefte, s. 1, i Dansearkivet / Danseinformasjonen.

5 Kjelsrud, Anne Brit, 'I går, i dag, i morgen. Visjoner, pionervirksomhet og kjærlighet' i Norsk Ballettforbunds 50-års jubileumsskrift.



moderne dans, jazzdans og klassisk ballett.⁶ Dette ga Høvik Ballett et mangefasettert uttrykk. Hennes koreografier har gjerne en dypere undertone, men var ofte både humoristiske og med underfundige betraktninger om livet og samfunnet.

Philip Johnston, Kathryn Bresée og Anne Brit Kjelsrud i *ALT ER BEVEGELSE* av Høvik Ballett (1987. Verket hadde premiere i 1973)
Foto: Ragge Strand



I tillegg til de tverrkunstneriske verkene, produserte også Høvik Ballett en rekke verk som var tilpasset barn og unge. *Alt er bevegelse* (1973) var ett av verkene som ble mest spilt. *Risj, Rasj og Ramona* (1979), som rettet seg særlig mot barn med psykisk utviklingshemming, ble også filmet av NRK og sendt gjennom barne-TV på 1980-tallet.

1970-tallsprodukt

Frigruppene var tidstypiske 1970-tallsprodukter hvor fellesskapet sto sterkt. Gruppene var ofte organisert i flat struktur hvor de fleste beslutninger ble tatt på allmannamøter. Arbeidsformen samsvarte med det kunstneriske prosjektet. Det var krevende, men samtidig betydningsfullt fordi den demokratiske strukturen harmoniserte med kunsten og tendenser i tiden: Moderne dans gjenspeilet seg som moderne holdninger, hvor likhet og individenes fellesansvar var viktig. Den flate strukturen ble vanlig for de fleste frigruppene som ble etablert på 1970-tallet, og kan også sees som en protest mot hierarkiet som ofte preget institusjonene og den klassiske kunsten. For eksempel var det tydelig i den klassiske ballettens verden, hvor koreografen og ballettsjefen, ofte menn, satt i maktposisjonene. I Høvik Ballett var man derimot likeverdig, med lik lønn og deling av arbeidsoppgaver. Alle danset og de fleste koreograferte også. Noen likte det å koreografere bedre enn andre, og slik ble det også til at noen gjorde mer av det. Nevnte Merete Bergersen hadde for eksempel både evner og interesse for det å skape dans, og ble den som gjennom gruppas tjueårige eksistens koreograferte flest verk for Høvik Ballett. Likevel, alle hadde muligheten og alle måtte bidra for å få det til å gå rundt.

⁶ Samtale Merete Bergersen, 23. august 2018.

At Høvik Ballett, og de andre frigruppene som fulgte etter, i hovedsak besto av kvinner var også typisk. Den moderne dansen har vært preget av kvinner fra starten. Etableringen av frigruppene på 1970-tallet kan også sees som en del av kvinnefrigjøringen som fant sted samme tiår. I frigruppene var de sine egne sjefer. De sto for alt av logistikk og produksjon; de koreograferte, danset, underviste, vasket gulv før forestillinger og trening, rigget opp og ned til forestillinger, lastet turnébussen, skrev kontrakter, utbetalte lønn, skrev søknader, sydde kostymer og innkalte til møter. Samtidig er det et paradoks at inntjeningen var så dårlig at flere var avhengig av sin manns eller families inntekt for å kunne overleve som dansekunstnere. Mange hadde også inntekt fra undervisning eller lignende arbeid, som var helt nødvendig for å kunne virke som kunstner.

De frie gruppene arbeidet ikke bare for å skape arbeidsplasser for seg selv. De kjempet også aktivt for å fremme vilkårene for dansekunsten generelt. Mange av dem var for eksempel aktive i styrer og verv i fagforeningen Norsk Ballettforbund og i interesseorganisasjonen Danse- og teatersentrum. Da kampen for et Dansens Hus – en egen scene for dans – pågikk for fullt på siste halvdel av 1990-tallet var også mange av kunstnerne fra de tidlige frigruppene sterkt involvert i dette arbeidet. Fra Høvik Ballett var særlig Anne Brit Kjelsrud og Merete Bergersen involvert i arbeidet for et Dansens Hus, gjennom sine verv og stillinger i Norsk Ballettforbund (nå Norske Dansekunstnere) og Senter for Dansekunst (nå Danseinformasjonen).

Høvik Ballett, som første frigruppe innen moderne dans, banet vei. Heldigvis fulgte flere frigrupper etter, og det høyst levende dansefeltet vi ser i dag er resultatet av den pionervirksomheten som fant sted på 1970-tallet. For kampen for anerkjennelse og økonomisk støtte som fant sted da, la grunnlaget for veksten i 80-åra, som videre førte til at flere fikk øynene opp for dansekunsten. På 1990-tallet ble dansekunst for første gang nevnt som satsningsområde i politiske dokument, og både antall forestillinger og aktive dansekunstnere vokste raskt. I det nye årtusenet har vi både fått en egen scene for dans, Dansens Hus, en rekke regionale kompetansesentre for dans, som jobber for profesjonell dansekunst i hele landet, og turnénettverket Dansenett Norge. Og veksten bare fortsetter.

Gjennom de 50 årene som har gått siden 1969 har dansekunsten i Norge fått en tradisjon å regne med. Den er riktignok ikke like lang som nabolandene som kan skilte med flere hundreårs lange kongelige ballettradisjoner, ei heller like lange som andre kunstarter som taleteatret eller billedkunsten. Disse tradisjonene vil dansekunsten aldri nå opp til, men ser vi i egne rekker, har det frie dansekunstfeltet mange tiår å se tilbake på. Og inkluderer vi også Ny Norsk Ballett, Gyda Christensens ballett på Nationalteatret og alle enkeltinitiativ i dansen, har vi i Norge en over 100-års lang tradisjon med eksperimenterende dans. Fordi dansekunst sjelden er inkludert i den generelle kunsthistorien og kunnskapen om scenedansens utvikling i offentligheten er svært liten, er heller ikke Høvik Ballett og starten på det frie dansekunstfeltet godt kjent. Men om du nå har kommet deg gjennom denne teksten vet du litt mer om norsk dansehistorie og noen av dens hemmeligheter.



COMMUNITY DANCE

ET PERSONLIG PERSPEKTIV

Av Siri Wigdel

Siri Wigdel (1968) er født på Bryne og vokste opp på Jørpeland. Hun begynte tidlig å danse hos Irene Newermann og Egon Weng i Stavanger, og fortsatte dansestudier i Oslo, Regensburg og Manchester, før hun flyttet til Wales hvor hun etablerte sin egen praksis i 1990. Siri har arbeidet som danser, koreograf, pedagog, kunstnerisk leder og leder for danseutvikling med Arts Council of Wales i en tiårs periode fra 2002-2012. Fra 2018 er hun kunstnerisk leder for DanseFestival Barents i Hammerfest.

Som ung nyutdannet danser i 1990 takket jeg nei til den første turnéjobben jeg ble tilbudt, fordi jeg hadde tenkt å starte min egen praksis på landsbygda i Wales, uten egentlig å vite hvorfor eller hva den praksisen skulle bestå av. Jeg hadde ungdommens entusiasme, men også en sterk følelse av at det var noe annet jeg kunne bruke dansen til enn å stå på en ny scene, i en ny by hver kveld, uten egentlig å få kontakt med folk. Det var vel det som alltid har drevet meg, dette med å få kontakt med folk. Det var sånn jeg begynte å danse, allerede som lita jente hadde jeg et behov for å dele det jeg oppdaget i dansen. At man kan uttrykke ting med kroppen, føle noe, og dele den følelsen gjennom kroppen, uten å bruke ord, det føltes kraftfullt. Allerede som barn begynte jeg å koreografere stykker som jeg viste på det lokale eldresenteret, lenge før det var noe som het 'dans for eldre' eller 'dans og demens'. Jeg hadde min egen danseskole for andre barn hjemme i stua. Jeg vokste heldigvis opp i et åpent 1970-talls hus med stort parkettgulv, så det var god plass.

*Fra prosjektet CROSSING BORDERS (1996)
som Wigdel gjorde sammen med Simon Whitehead
på Harlech Beach i Wales
Foto: Dafydd Roberts*



'Movement, freedom and improvisation'

Da jeg begynte å utdanne meg innen dans oppdaget jeg at denne frihetsfølelsen ikke nødvendigvis fulgte med. Som mange andre dansekunstnere har jeg hatt mange år med ballettrening. Ofte i dansestudioer uten vinduer, og uten kontakt med omverden. Jeg oppdaget etter hvert at jeg var blitt del av en kunstform med lange timer, dager og uker, hvor jeg bare hadde kontakt med dansere. Til slutt følte jeg at jeg levde i en egen verden uten kontakt med andre. Jeg levde i en kunstform som separerte meg fra samfunnet, i stedet for å være en del av det.

Alt dette forandret seg en dag i 1988 da jeg tilfeldigvis befant meg på Manchester Dance Studios hvor jeg studerte Labannotasjon. En ettermiddag tittet jeg tilfeldigvis inn en dør hvor jeg hørte masse latter. Ria Higler og Julyen Hamilton holdt workshop i 'Movement, freedom

and improvisation'. De vinket meg inn og jeg begynte å droppe ballettimene for å bli med på denne nye postmoderne dansen. I Ria Higlens workshops ble jeg oppfordret til å lytte til min egen kropp og søke en dypere forståelse for fysiske, mentale og følelsesmessige mønstre. Hun oppmuntret meg til å bli mer åpen i det kreative. Julyen Hamilton tok utgangspunkt i de samme prosessene som han brukte for å lage forestillinger. Han førte oss dypt inn i komposisjonelle aspekter og essensen i kreativitet. Jeg ble invitert til å dra på en reise i tid og rom, i min egen kropp. Det ble en slags åpenbaring som førte meg tilbake til meg selv og kroppen min.

Community dance blir definert som en deltakende kunstform, hvor man utforsker hvor kunsten møter livet. Profesjonelle dansekunstnere kan arbeide med alle typer mennesker i samfunnet. De kan inkludere mennesker av alle aldre og forskjellige grupperinger. Det som gjør det forskjellig fra andre typer medvirkende dans blir bestemt av følgende:

1. Hvor aktiviteten finner sted (hvor, med hvem og hvorfor)?
2. Målet med aktiviteten, som er informert av en bestemt filosofi og et sett med verdier.
3. Verdien den fremmer gjennom aktiviteten som gjøres.

Community dance kan inkludere mange forskjellige typer dans, dansere og dansing. Community dance er ikke definert som en bestemt type eller stil av dans. Her er ingen fasit på hva som er rett eller feil. Det handler om å engasjere mennesker til kreativitet og om å danse i trygge omgivelser, hvor man kan utforske forskjellige typer dans, ideer og egne uttrykk. I mangel på et dekkende begrep for Community dance på norsk har jeg valgt å bruke den engelske terminologien i denne artikkelen.

Etter flere år med dans begynte jeg å utvikle mine egne ideer, metoder og praksis som dreide seg om *mennesket* i sin helhet. Da jeg flyttet til Wales i 1990 oppdaget jeg **Community dance** og flere likesinnede kunstnere som ønsket å arbeide på mer inkluderende måter. I Wales fant jeg plassen min og følte jeg hadde kommet 'hjem'. Nå kunne jeg endelig jobbe med mennesker i samfunnet, undervise og skape arbeider med og for andre. Dette ble en forfriskende motreaksjon til det fastlåste jeg hadde opplevd innen ballett og dans tidligere.

Community dance begynte gradvis å bli mer og mer akseptert som en egen sjanger. Det følte godt å få den anerkjennelsen, men det var også mange spørsmål og en viss skepsis: 'Er du en ekte kunstner når du jobber på denne måten?' hørte vi ofte. Vi måtte lære oss et nytt språk for å kunne forsvare denne nye måten å jobbe på. Mye av kritikken handlet om estetikken i å arbeide med amatører som utøvere, men det som drev oss profesjonelle var ønsket om å skape et uttrykk som var relevant og som relaterte til tiden og samfunnet vi levde i. Jeg fikk muligheten til å jobbe som 'the only dancer in the village'. Det ga meg frie tøyler til å eksperimentere med de rundt meg som var nysgjerrige. Men vi fortsatte å få kritikk, og kritikken kom ofte fra høyeste hold. Den anerkjente britiske dansekritikeren Judith Mackrell i avisa *The Guardian* var blant dem som ikke alltid var like begeistret for Community dance. Jeg husker godt hvor sjokkert jeg ble over en artikkel hun skrev om Royston Maldoom i 2008. Han var en av de store Community dance pionerene og levde etter filosofien 'vi danser med hvem som helst, hvor

som helst og når som helst'. I artikkelen beskrev Mackrell han som en middelmådig og politisk korrekt kunstner.¹ Jeg følte at Mackrell ikke så verdien i det flotte arbeidet hans, og kanskje hun ikke helt skjønnte hvor hans filosofi kom fra?

Utviklingen av Community dance i USA og Storbritannia

Det historiske opphavet, og det som skiller Community dance fra andre former for dans, er forbindelsen til folkelig teater og det som Judson Dance Theatre (1962–1964, New York USA) kalte dansekonserter. Her kom en gruppe med koreografer, komponister og visuelle kunstnere sammen i The Judson Memorial Church i Greenwich Village i Manhattan for å forme et kunstnerisk kollektiv som avviste dansestilen og teorien som rådet den gangen ved å skape en ny stil som de kalte postmoderne dans. Det er også en forbindelse til det som på 1970-tallet ble kalt New Dance som bygger på hverdagslig bevegelser og kontaktimprovisasjon som kom fra den postmoderne dansen i USA. Trisha Brown var blant pionerene i Judson Dance Theatre,

1 Mackrell, Judith (2008): 'About Royston Maldoom' i *The Guardian* What's On Guide, 1. november 2008. <https://www.theguardian.com/stage/2008/nov/01/royston-maldoom-project-overture-2012> [lest 15. januar 2019]

og som fortsatte å eksperimentere med form og stil resten av sin karriere, og som påvirket den neste generasjon dansere med sin eksperimentering i ren bevegelse. Dette arbeidet oppmuntret kunstnere til å forske i nye muligheter. Det oppsto metoder som fikk amatører til å danse og til å komme for å se dans. Det som ble sett på som banebrytende kunst, kunne faktisk ligne på Community dance. Med ny metodikk basert på improvisasjon, hverdagslige bevegelser og egen kroppskunnskap kunne utrente dansere, amatører og 'non-dancers' inkluderes. I en smeltedigel oppsto et nytt uttrykk som en nødvendig reaksjon.²

En viktig grunn til at dette arbeidet fikk grobunn i Storbritannia var at flere nye initiativ ble støttet av Arts Council of Great Britain (etablert i 1946) i tidlig fase. Tidligere Sadlers Wells danser Jane Nichols ble ansatt som den første Ballet Officer, i musikkavdelingen, og i 1979 ble det opprettet en egen danseavdeling. De første regionale dansesentrene ble etablert i løpet av 1970-tallet, og har med tiden utviklet seg til å være relevante og viktige medspillere i utviklingen av dans i samfunnet.

En annen viktig grunn til at arbeidet fikk utvikle seg i takt med tiden var at det som hadde vært Arts Council of Great Britain i 1994 ble delt opp i nye nasjonale kulturelle råd i **Scotland, Wales og Irland**. Etableringen av disse betød at kulturelle rådene kunne agere raskere i forhold til hva som brant på grasrota i de enkelte landene. Dette har bidratt direkte til å utvikle en sterkere kunstnerisk stemme, samt eierskap til kunstformen i alle landene. Samtidig støttet The National Lottery mange Community-prosjekter i årene som kom.³

Jeg føler jeg var heldig som befant meg på rett sted til rett tid, nye muligheter åpnet seg. Man kunne jobbe med mange forskjellige uttrykk samtidig. I denne nye formen var det ingen restriksjoner, alt var lov og alt gikk an. Slik begynte en variert karriere hvor jeg ikke lenger ble satt i bås. Jeg jobbet med undervisning, med funksjonsnedsettelse, med teater, med film og med stedsspesifikk kunst. Jeg tror at det at alt var lov og at alt gikk, er en av grunnene til at Community dance har utviklet seg og fortsatt er relevant i dagens samfunn. Et annet viktig element er at det for mange betød et levebrød. Hvis vi kunne arbeide med kunsten innenfor så mange varierte arenaer, og vi kunne strekke oss kunstnerisk, så fikk vi utviklet et stort repertoar som betød at vi faktisk kunne leve av kunsten vår.

Da jeg senere ble Head of Dance for Arts Council of Wales i 2002 fikk jeg oppleve en rekke utrolige arbeider, både fra de profesjonelle kompaniene, men også grensesprengende og gripende Community-prosjekter som overrasket og beveget meg. Jeg var fremdeles opptatt av og litt bekymret for kritikken av Community dance og ville til bunns i den. Dette ledet meg til å finne andre kunstnere som jobbet på denne måten for å se om vi kunne bli flinkere til å identifisere vår metodikk, og uttrykke tydeligere hva arbeidene og begrepene gikk ut på. Jeg mente at vi måtte våge å stille spørsmål ved vår egen metode. Det hjalp å ha et forum hvor



Fra en av Wigdels Community dance workshop i 1995 i Penrhyndeudraeth, Wales. Foto: Josie Gitten

De første regionale sentrene var Yorkshire Dance i Leeds, Rubicon Dance i Cardiff og Royston Maldooms første dansesenter i Dundee. Disse sentrene feirer nå 40-årsjubileer.

Scottish Arts Council ble til i 1994, og i 2010 ble det slått sammen med Scottish Screen, og ble til det som i dag er Creative Scotland (Alba Chruthachail på Gaelisk). The Welsh Arts Council ble til i 1946, og i 1994 ble det slått sammen med de tre regionale Arts Associations i Wales, og ble til det som i dag er Arts Council of Wales (det walisiske navnet Cyngor Celfyddydau Cymru er ikke forandret siden begynnelsen). Arts Council of Northern Ireland ble etablert i 1962, som en etterfølger av The Committee for the Encouragement of Music and the Arts (CEMA), som hadde eksistert siden 1942. Det nye Arts Council of Northern Ireland (Irish: Comhairle Ealaíon Thuaisceart Éireann, Ulster-Scots: Airts Cooncil o Norlin Airlan) ble til i 1995.

2 Perron, Wendy (2017): 'Celebrating Postmodern Dance from Coast to Coast' i *Dance Magazine* januar 2017. <https://www.dancemagazine.com/celebrating-postmodern-dance-coast-coast-2307055952.html> [lest 15. januar 2019]

3 Burns, Susanne og Sue Harrison (2016): *Dance Mapping – A window on dance 2004–2008*, Arts Council of England. <https://www.artscouncil.org.uk/publication/dance-mapping> [lest 15. januar 2019]



man kunne dele slike tanker. Gjennom The Foundation for Community Dance UK, som ble etablert i 1989, ble magasinet *Animated* regelmessig utgitt. I magasinet delte vi artikler med kunstnere fra andre steder i verden om det som opptok oss, mens vi fortsatte å utforske og utvikle vår praksis.

I Wales hadde vi Community Dance Wales (også etablert i 1989) som ga ut et eget to-språklig tidsskrift. Vi greide gjennom disse fora å overbevise både regjeringer og departement om verdien av denne kunstformen, og økt finansiering ble gjort tilgjengelig for sektoren for videreutvikling av arbeidet. Community dance som kunstform og metode er i dag veletablert på den britiske dansearenaen. Jeg tror mye av årsaken er at det gjennom 1980- og -90-tallet var en politisk drevet anti-elite strategi som fokuserte på å ta kunsten ut til folket. Dette var en direkte reaksjon til kritikken av at Arts

Council of Great Britain den gang var for elitefokusert. I løpet av disse årene sprang det ut flere nye organisasjoner og kompanier som utviklet Community-arbeidet videre. Jeg var selv med på å starte en Community dance organisasjon som jeg kalte for 'Dawns i Bawb/Dance for All' i 1996.⁴

Etter årtusenskiftet så det ut til at denne trenden svingte tilbake til et ønske om å fremme de større, nasjonale kompaniene. Samtidig var det tydelig å se at flere av dem hadde blitt påvirket av Community-arbeidet, og vi så dem ta på seg ansvaret for å fortsette denne trenden hvor flere av dem utviklet en undervisningsmetode eller en oppsøkende arbeidsmetode. De nasjonale ballett-, teater- og operakompaniene så verdien av å jobbe med mennesker, både filosofisk, men også som et verktøy for publikumsutvikling. Denne nye forståelsen formet også en viktig del av arbeidet de utviklet med barn og unge, for å rekruttere nye talenter inn i kunstformen. I løpet av alle disse årene har både den offentlige støtten og estetikken i dansekunsten forandret seg, men målene til Community dance har stor sett forblitt de samme, basert på et forholdsvis konsistent verdisystem:

Community dance

- Plasserer deltakerne i sentrum av aktivitetene
- Har respekt for forskjeller
- Er et verktøy for mestring
- Jobber inkluderende i stedet for ekskluderende

Etter all denne verdifulle erfaringen, og følelsen av å komme i mål med min egen praksis fikk jeg muligheten til å bruke min erfaring i et nytt initiativ. Jeg var så heldig å bli valgt ut til å være en av mentorene for en gruppe kunstnere i et pilotprosjekt som het cARTrefu (2015–2017), som betyr 'å bo' på walisisk. Med dette prosjektet (produsert og støttet av Age Cymru

⁴ Young, Catherine (2019): 'Response-Relationship-Engagement-Dance' (om Dawns i Bawb), I *Animated Autumn/Winter* 2018/19. <https://www.communitydance.org.uk/DB/animated-library/response-relationship-engagement-dance?ed=43892> [lest 15. januar 2019]

og Arts Council of Wales) ønsket vi å utvikle en ny metodikk som kunne bidra til å skape kunstneriske opplevelser på aldershjem, men samtidig gi kunstnerne i prosjektet en sjanse til å utvikle og styrke sin egen kunstneriske praksis. Prosjektet har ført til økt selvtillit blant kunstnerne, og har gitt 1500 beboere på over 120 aldershjem 2000 timer med kunstopplevelser. Dette prosjektet er det største av sitt slag i Europa, og det gav meg inspirasjon til å produsere en kortfilm med Mary som var 104 år da vi laget filmen.

Bilde av Mary Keir som danser i filmen (2017)
Foto: Gareth Vaughan Jones



I det jeg reflekterer over mitt eget virke så minner jeg meg selv på hvor viktig det er å huske at dette ikke handler om trender. Jeg har vært en del av Community dance, som er en bevegelse med bakgrunn i dans, filosofi og pedagogikk. I denne praksisen er det deltakerne som er kunstnerne, med kontroll over innhold, form og kontekst. Dette er en praksis hvor vi er opptatt av å fasilitere gjennom dans og ikke drille deltakerne i en viss stil eller tradisjon. Dette er en pedagogikk som er mer opptatt av hvordan det føles enn hvordan det ser ut. Vi som jobber innenfor dette feltet har måttet bli eksperter på kroppen, hva den kan og hva den ikke kan, hva den har lyst til og hva den ikke har lyst til. Dette er pedagogikk i prosess med stor horisont og som gjør at vi fortsetter å utvikle nye tanker og metoder.

I det jeg er i gang med min neste utfordring – å drive verdens nordligste dansefestival på 70 grader nord – vet jeg at denne tidligere, verdifulle erfaringen vil hjelpe meg med å skape en inkluderende festival hvor folk kan oppleve, ta del i og bli utfordret av denne fantastiske kunstformen som har gitt meg så mye innsikt i livet og i den menneskelige tilstanden.



Referanser:

Martin, Rebecca (2011): 'Is ballet dead?' i *Dance Informa Magazine* <https://www.danceinforma.com/2011/02/01/is-ballet-dead/> [lest 15. januar 2019]

Higler, Ria (2016): Movement Research – Stories and Journeys.

Bartlett, Ken (2009): 'A workforce for the future' i *Animated magazine*, spring 2009. <https://www.communitydance.org.uk/DB/animated-library/a-workforce-for-the-future?ed=14051> [lest 15. januar 2019]

Filmen om Mary: <https://www.dropbox.com/s/pjk3pm3yc7cquag/Mary%20Lovely%20as%20a%20Tree.mov?dl=0>
cARTrefu prosjektrapport: <https://www.ageuk.org.uk/cymru/our-work/arts-and-creativity/cartrefu>

I AMBIVALENSENS TIDEVARV

Av Karl Svantesson

Karl Svantesson (f. 1974) är kritiker/frilansjournalist/lärare på gymnasiet, og medlem i europeiska kritikerkollektivet Writingshop.

Karl Svantesson har efter att ha recenserat Danseinformasjonens bok *Bevegelser - Norsk dansekunst i 20 år* (2016) blivit kontaktad därifrån av redaktör Sigrid Øvreås Svendal för att i en ny publikation ge ett utifrån perspektiv på danskultur i Norge. Karl tackar ja men hamnar i en återvändsgränd efter att ha insett sin begränsade kunskap inom området, svårigheten med att sammanfatta och påbörjar ett brev.

Kära Sigrid

'Do you want to hear my theory of secrets?' 'Do I have a choice?' 'My theory is that identity consists of two contradictory imperatives.' 'OK.' 'There's the imperative to keep secrets, and the imperative to have them known. How do you know that you're a person, distinct from other people? By keeping certain things to yourself. You guard them inside you, because, if you don't, there's no distinction between inside and outside. Secrets are the way you know you even have an inside. A radical exhibitionist is a person who has forfeited his identity. But identity in a vacuum is also meaningless. Sooner or later, the inside of you needs a witness. Otherwise you're just a cow, a cat, a stone, a thing in the world, trapped in your thingness. To have an identity, you have to believe that other identities equally exist. You need closeness with other people. And how is closeness built? By sharing secrets.'

Jonathan Franzen, *Purity: A novel* (New York, 2015), s. 275

Det började egentligen på Dansens Hus i Stockholm 1992. Carolyn Carlson koreograferade Cullbergbaletten i *Sub Rosa*. Gavin Bryars musik. Yvan Auzely i titelroll som vilsen poet med den blå elden brinnande i centrum bland fladdrande rosa skuggor. Jag var hänförd. Blev beroende. Såg alla föreställningarna. Följde med på tåget till Östersund. Såg föreställningen där. Kände mig som ett Cullbergbaletten-fan. Förstod inget, men upplevde för första gången i mitt 18-åriga liv att allting äntligen hörde sam, hängde ihop. Att det fanns ett språk som bevisade och gjorde närvaron möjlig, meningsfull.

Nästa år besökte Pina Bausch och Tanztheater Wuppertal Dansens Hus med *Café Müller* och *Våroffer*. Det rädde nu inget tvivel. Utan dansens språk gick det inte att förklara, förstå någonting alls. Utanför scenen väntade alltid vardagen och dansen tvingade mig nu att börja skriva, försöka förklara vad jag upplevt och sett, men jag visste redan då Sigrid, 18 år gammal, att det inte var någon idé. Aldrig skulle jag kunna ge rättvisa med mina egna ord vad mina sinnen fått uppleva. Dansens språk förblev den enda plats där fullkomlig meningsfullhet kunde råda, växa och utvecklas. Därför sökte jag mig alltid tillbaka dit. Och jag som inte ens kunde dansa.

Många gånger har jag sen återvänt till dessa första föreställningar. Dels i egenskap av den konstnärligt höga kvalité de höll, både i tekniskt utförande och inneboende konstnärlighet, men även som en grundläggande förståelsehorisont för mig själv som skrivande danskritiker. Hur börjar allting egentligen? När bestämmer vi oss Sigrid, för det vi bara *måste* göra?

Idag, 2019, många, många år senare, har jag inte blivit ett dugg klokare. Dansens värld är fortfarande likadan. Den hänför, är beroendeframkallande som ingen annan konstart och går inte att leva utan. Och ändå är det vad jag gör, till större del. För väl tillbaka där i mörkret på bakre raden, fullständigt beredd, öppen, vet jag att ögonblicket kommer att ta slut innan det börjat och jag kommer tvingas återvända till mitt egna liv. Berikad, ifrågasatt, berörd och aldrig besviken. Men, lämnad ensam till min egna vardag och det är aldrig samma sak, på samma sätt.

Sakta, men säkert har jag så tvingats till insikt om att dansen språk för mig blivit nuets egna skrift; en rörelse som fortsätter utanför scenrummet. För varje bokstav jag skriver efter en föreställning, om föreställningen eller inspirerat därifrån, så ingår jag i föreställningens nu och får vara med och delta. Skriften blir så, till slut, mitt sätt att dansa.

Det har blivit svårare att skriva Sigrid, men jag försöker. Jag är kanske alltför medveten nu om min bakgrund i en tid av konstnärlig kritisk praxis. Alltför många skriver alltför många välskrivna, nydanande texter om kritik, dans och koreografi. Speciellt ur/av/kring en norsk och/eller nordisk kontext och jag upplever så starkt att jag inte har något väsentligt att tillägga eller bidra med. Min tänkande rör sig kring detta som en humla som funnit sin sommaräng efter en lång vinter och upptäcker att alla blommorna är upptagna. Det som får mig att fortsätta denna gång är minnet av [Ravnedansfestivalen 2017](#). Arbetsglädjen då i all mix up. Samtalen. Föreställningarna och de med artisterna och producenterna gemensamma morgonbaden i iskalla havet. Tänk vilken kooperativ kraft som finns i gemensamma morgonbad Sigrid. Nyvakna, prestigelösa och sköra kastar vi oss ut i morgondagens utmaningar. Tillsammans.

Ravnedansfestivalen
Sedan 2010 en samtida
dansfestival i Kristiansand.
I 2017 kurerad av
scenkonstnärerna Julie
Rasmussen, Tone Kittelsen,
Irene Theisen och
Maren Fidje Bjørneseth.

Jag blir ju som ett barn varje gång jag ser en föreställning. Fullständigt uppslukad. Oavsett. Denna form av kritik är kanske inte ens kritik utan mera en slags poetik, metamorfos? Alla mina längre artiklar har utformats så och inte sällan blivit kritiserade för sitt barnsliga och naiva språkbruk. Så säkert även här. Kanske felet vi begick du och jag (mest jag) var att fastna vid att artikeln skulle handla om danskultur i Norge. Jag blev så himla glad när du hörde av dig. Inspirerad och nyfiken och rädd. Jag vill utgå ifrån det jag sett och läst Sigrid, Ludvig Daae, Ingri Fiksdal, Oktober- och Ravnedansfestivalerna, Koreografi-böckerna och lite om och av Kulturrapporterna från Kulturrådet.

Har nu hittat något att pyssla med igen då fingrarna och hjärtat vill annat än leta sig över tangenter. En myntsamling. En plåtlåda full med osorterat som dök upp bara. Jag och min snart 10-åriga son sitter och plockar ihop gamla mustaschprydda generaler och kungar och älvlika, maktstarka drottningar i olika plastfickor och snackar om nationerna förr i tiden, om skillnaden mellan mynt och mynt, då och nu och allt tar tid. Tioåringar ställer svåra frågor. Som till exempel: Varför finns så många nya norska mynt, men inga nya tyska? I bakgrunden alla möjliga slags impulser utifrån världen. Krig. Sport. Mode. Hur hänger allt ihop egentligen? Hur går det att på ett transparent och ödmjukt vis förklara för sitt barn hur allt har, om inte en röd tråd, så i alla fall många, meningsfullt sammanflätade. Det är lätt att hemfalla åt sentimentalitet eller generella fördomar eller både och. Det är en ytterst svår tid, begreppsligt och strukturellt. Men det är vår tid. Din och min. Och alla andras också för den delen.

Visst är det lätt att glömma bort att vi inte är ensamma i försöket, Sigrid? Varför blåser vi upp oss så? Vad är det som gör oss så oförmögna att acceptera att alla våra misslyckanden också är lärdomar?

Foto: Danseinformasjonen



Samtidigt med den dansexplosion som kom i början av 2000-talet växte en parallell rörelse fram. Koreografer och dansare började forska alltmer i textform. Allt sedan John Cage bröt upp begreppen i konstmusiken hade partituret, både inom dans och musik, blivit ett konstverk i sig och i Norge har denna tradition att skriva dans, forska dans i skrift, synnerligen blomstrat upp från enskilda händelser och pågående trender till att bli ett eget fenomen. Av de otaliga skrifter som utgivits vill jag nämna två sammanhängande publikationer och genom dem försöka belysa fältets mångfald och kvalitet. Publikationerna *Koreografi/Choreography* utgavs 2016 och 2018 och innehåller i båda ett hopkok av fri text om, ur, kring dans. Artikelförfattarna kommer från olika bakgrunder och miljöer men sammanflätas vid en samläsning och bidrar alla till det totala intrycket av vitalitet, skaparglädje och framtidstro just genom mångfalden av sina helt egna, pågående självständigheter. Här återfinns texter om behovet av en förändring inom strukturen av konstnärlig utövning; begreppsutredningar; koreografiska anteckningar; dagboksanalogier; #metoo rörelsens historia i dansfältets Belgien; och ingenstans har en överredigering skett eller på något vis en agenda styrt över innehållet. Här råder samarbete tvärs genom hela fältet och det är mäktigt imponerande att läsa i en tid då så mycket text ofta hamnar specialiserat under en alltför tydlig, antingen rent konstnärlig eller alltför akademisk kontext. Här blandas det sam och får på så sätt vingar. De återkommande redaktörerna, Solveig Styve Holte, Ann Christin Berg Kongsness, Venke Marie Sortland och Runa Borch Skolseg, har gjort ett Sisufosarbete med detta och jag hoppas verkligen böckerna sprids utanför Norge då de är utgivna på både norska och engelska. De är för mig, helt unika som dokument från danslivet i Norge, Norden, Världen ja men framför allt då i sitt tillvägagångssätt, sitt kollektivt fria uttryck av det dansande ordet, bär de upp vad ordet innovation borde innebära i framtiden: nytänk tillsammans med representerade enskildheter, och dessutom ödmjukt. Bravo!

③

(3)
- lug
- kullpin
- reolen
- lug en
- i skubst
- en loden
- en knude
- der
x-

Line-
12 up.
my
all

in die Folgezeiten als
unvergessen zu verbleiben;
ma. Tag und Nacht
in der menschlichen Gesellschaft
hinzugehen; diese plethorische
in ständiger Not
Nöten und Not
in einem Augenblick
in der Welt
all das es mit sich
als freies
als eine
als sentimentale
phänomen
Din als ein



Handwritten annotations on the map include:

- Till Sign 2. S. Insel** (Till Sign 2. S. Island)
- Dawsonformagenen** (Dawson Formations)
- Vulkan 1** (Volcano 1)
- 1882 Oslo**
- Norge** (Norway)

Printed labels on the map include:

- NORD-AMERIKA**
- Vereinigte Staaten** (United States)
- ROSSER ODER** (Ross or)

I mitt möte med danskulturen i Norge har det ofta uppstått diskussioner kring detta med hur liten gruppen med utövare faktiskt är och om deras ständiga kamp för statsmedlen. Alltid är det någon som antingen ansöker, har ansökt, skall ansöka eller arbetar med ansökningarna. Detta är inte unikt för Norge på något sätt men låt mig ändå kalla det överskådligt och tydligt. Bidragen, vare sig det gäller produktionsstöd, basstödet eller projektbidraget är alltid med på bordet, diskuteras och utreds. Vid Oktoberdans 2018 lyckades jag delta passivt i ett samtal om hur vida kollegor måste kämpa om samma medel för att överleva och om detta var en naturlig sak, en ansträngd sådan eller något där emellan. Märklig stämning rådde. Vid ett annat, inte lika infekterat, diskuterades hur all kraft läggs på själva ansökningsprocessen, speciellt vid projektbidragen, vilket gör att när medlen väl kommer, om de kommer, så upplevs halva projektet redan vara i land och kan just därför, farligt nog, punkteras helt på all kreativ kraft och lust, och detta innan det ens startat. Hur underlätta själva ansökningsprocessen? Hur skapa självständighet kring det administrativa och göra det enkelt för utövarna? Tänk inte bara Norge här Sigrid, många länder har samma problem med detta. EU-bidragen inte minst!

Ofta återkommer jag till tanken om behovet av en internationellt aktad och nyanserad dansutbildning med fokus på klassisk och modern dansteknik. Om det inte finns dansare som kan dansa så tvingas koreograferna dansa sina egna stycken eller anpassa sina koreografier efter de dansare som finns tillgängliga, vilket jag tycker mig ha märkt på de föreställningar jag sett, allt ifrån grupper som Human Works till mer etablerade koreografer som Ingri Fiksdal. Om danskulturen blivit mer experimenterande i sin form och i sitt uttryck handlar det både om överlevnad, anpassning men också om att faktiskt välja. Många vill allt men kan inte allt. Många vill både ock, men får inte ihop det. Få kör på en väg och alla vill överleva. Jag tror att begrepp så som autentisk och auktoritet är viktiga här. Vem tillhör egentligen dansen, Sigrid? Utövarna? Publiken? Ofta är ju de flesta i publiken utövarna själva. Approprieringen av det autentiska uttrycket sker vid varje ny föreställning. Alla letar efter nya former, nya moves och grepp. Här blir **basstödet** till danskonstnärer intressant att kontextualisera inom ramen för pedagogik. Kan det ingå obligatoriskt pedagogiskt ledarskap som ett krav för att få basstödet; ett slags undervisningskrav för de som garanterats sina 12 år?

Norska kulturrådets basstöd till fria scenkonstnärer/ scenkonstgrupper blev etablerat 2007. Basstödet syfte är att stärka den konstnärliga verksamheten, skapa en ekonomisk trygghet för att därmed kunna planera produktion och förmedling av scenkonst över tid. Stödet ges som ett fast årligt belopp i upp till fyra år. Det kan förlängas, vilket görs ofta, i upp till 12 sammanhängande år. 2017 mottog 14 scenkonstnärer/ scenkonstgrupper basstödet. Stödet uppgick till 46,5 miljoner norska kronor och var därmed det största stödet som givits inom scenkonstområdet.

Våren 2018 har Kulturrådet gjort ändringar i Basisfinansiering för fria scenkonstgrupper, og ordningen heter i dag Fri scenekunst – kunstnerskap. Med ändringen fulgte også nye retningslinjer. (Red. anm.)

Kultursfären har blivit så stor att den inte går att urskilja från sig själv, den är sin egen marknad och forskningslabb, speciellt idag då relativiseringen av begreppen gått så långt att vi inte längre vet riktigt om vi talar om samma sak. Oavsett var, när, hur, vem eller varför. Här tycker jag danskulturen i Norge utmärker sig med sin höga tvärdisciplinära professionalitet, kvalité och internationalitet. Det satsas mycket, det skapas mycket och det mesta är oerhört genomarbetat och medvetet. Men jag står fast vid att det är ett litet fält även om just det påståendet väcker förargelse hos kollegor. Alla känner till alla och alla ansöker om samma medel och inte bara det, många närmar sig Norge utifrån, med bidragsbehov i sinnet. Norge är en mötesplats för många hungriga nordiska kulturaktörer. Somliga, om du frågar mig, borde inte få uppbära det stöd de får från Norge. De utnyttjar systemet på bekostnad av andra, enligt mig så mycket mer välförtjänta lokala aktörer. Inga namn nämnda, men här vill jag vara så pass konservativ att påstå att om konstnärlig kvalité går att bedöma borde även konstnärligt teknisk kvalité ingå i den bedömningen. Och när det kommer till danskultur så bör även dansens tekniska kvalité finnas med. Detta kan endast säkerställas av en hög kompetens inom

området av bedömarna, men även vikten av att säkerställa sådana utbildningsplatser. När slutade koreograferna att dansa, Sigrid? När blev danskonsten mera konst än dans?

Även om den klassiskt skolade balettens tid till viss del är förbi och har ersatts av tvärvetenskaplig konstnärlig utbildning för dansare så betyder inte det att dansen per se kräver mindre teknikalitet. Vi får inte ersätta dansen med enbart koreografi, ett begrepp som enligt mig alltför vidlygt används för att stödja all möjlig konstnärlig praxis idag; självklart inte bara på ont. Jag kanske verkar räddas förändring i detta påstående och agera bakåtsträvande, men faktum kvarstår att så många aktörer rör sig inom danskulturområdet idag utan att faktiskt kunna dansa, (jag är ju en av dem), att det ofta blir en fråga om att se bortom dansen för att kunna bevittna den, ja för att överhuvudtaget delta i föreställningen. Metakunst i all

ära, melodifestivalen är ett utmärkt exempel på detta, individen framför melodin, att det högst privata som budskap kan räcka för att nå ut. Om alla plötsligt kan kalla sig artister och påstå att det räcker med att visa sig själv för att kunna kalla det konst, då har begreppet konst bytts ut av en märklig form av kultur. Konstens uppgift är väl fortfarande dold, meningsskapande och innefattande en form av nödvändig katharsis? Men gäller det konstverket eller konstnären eller betraktaren eller alla inblandade? Jag är osäker här huruvida danskonst kan vara danskonst om det vare sig finns dans eller konst med i föreställningen eller om dessa bara är underställda det privata uttrycket. Och visst finns det superstjärnor därute, just som i melodifestivalsammanhang, kompanier, operabaletter och dansare/koreografer som utom alla tvivel är artister men som alla superstjärnor så är de sina egna institutioner, hov av sig själva och imiteras därför desto mer. Alla vill ju vara som dem men få vill gå den långa skolning det krävs att utföra de imitationer som bör ligga som grund för att kunna utvecklas. För om det är någonting som binder dem alla samman så är det just den långa, tekniska skolningen de alla har bakom sig. Därför bör det vara ett krav att de som givits basstödet också borde utbilda andra. Eller? Kanske svårt att tillämpa. Men tänk att få ha [Ingri Fiksdal](#) eller [Mette Edvardsen](#) som huvudlärare?

Ingri Fiksdal koreograf baserad i Oslo. Just avslutat sin ph.d. Affective Choreographies varav hens sista verk *Deep Field* (2018) är en del. Andra verk som fortfarande spelas/turnerar är *Diorama* (2017), *STATE* (2016), *Shadows of Tomorrow* (2016) och *Cosmic Body* (2015).

Mette Edvardsen koreograf, scenkonstnär baserad i Bryssel. Arbetar sedan 2002 med egna verk. Arbetar med andra media såsom video, böcker, skrivande. Samarbetar ofta med andra artister. En retrospektiv föreställning om hens verk gjordes på Black Box teater i Oslo 2015.

Båda innehar basstödet från Norge samt liknande EU-medel från apap-Performing Europe 2020.

De flesta verksamma inom fälten dans, performance och koreografi har utbildat sig på flera ställen runt om i världen och fortsätter att göra så. Få yrken inom kultursektorn har en sådan internationell prägel. Detta har flera orsaker. Vissa skolor anses bättre passa ens egen kontext och intresse. Vissa typer av rörelseträning lärs endast ut på vissa platser. Att överleva som frilansdansare/frilanskoreograf eller performanceartist har dessutom under 2000-talet krävt allt mer resor, uppdrag, projekt utomlands, ibland långt hemifrån. De flesta kompanier runt om i världen består av dansare från hela världen. Koreografer får uppdrag av dessa kompanier, byts ut, får andra. Det gäller att överleva, att utvecklas och gå vidare. Kampen om rätten att få utveckla sin konstnärliga kvalitet och profession är tuff och många slåss som sagt om samma medel. För EU-medlemmarna finns riktade men ganska svårtillgängliga pengar att söka. Annars gäller samma statliga medel för alla. Ett stort kontaktnät är ett måste och många knyter band till varandra i flera omgångar, under många år. Endast ett fåtal blir kvar hemma, stannar kvar. Gör internationaliseringen av dansen själva konstformen mer sårbar, eller är den en förutsättning för dess överlevnad? Intressant att belysa i förhållande till var pengarna kommer ifrån, var och hur de spenderas och hur utövarna själva förhåller sig till detta att nästan tvingas utomlands för både utbildning och turné. En enkätundersökning på detta kanske. Vad tror du, Sigrid? Nej. Förmodligen inte enkät. Stryk det. Så himla uniformt.

Ludvig Daae tar morgnenbad på Ravnedans 2018
Foto: Måna Weider



Om Ravnedansfestivalen i Kristiansand kom att bli en ögonöppnare för mig till dansscenen i Norge och till den arbetslust och glädje som rådde där med alla implikationerna ovan nämnda, så blev mötet med Ludvig Daae och hans produktioner, workshops och samarbeten en bekräftelse på något av detta med behovet av dansträning för utövarna. Det går inte att säga att Daae representerar danskulturen i Norge, för han är, i likhet med många av sina kollegor, sällan hemma men i stilen, nyfikenheten och ödmjukheten återfinner jag samma parametrar som ofta gjort sig gällande i mötet med dansscenen i Norge i stort. Daae utbildade sig i Stockholm på Danshögskolan och på PARTS i Bryssel och har varit verksam i Sverige under en längre tid. Ofta i olika samarbeten med Moderna Dansteatern eller i konstellationer därifrån. Det som enligt mig skiljer ut Daae från många i hans generation och som gör att jag vill lyfta fram hans arbeten här, är med vilken teknisk grund han alltid utgår ifrån i sina föreställningar. Här bör återigen nämnas behovet av en ny begreppsapparat gällande dans, performance och koreografi av idag. De tillgängliga begreppen för att beskriva vad koreografi, dans och performance bör tydliggöras och till och med göras om. Efter post-dramatic; post-dance; (se artikel om post-dance side 82. Red.anm.) post-choreography, post-performance står vi vid en relativisering av vad innebörderna egentligen står för. Vi som skriver om dans behöver göra detta tydligt, om än åtminstone medvetandegöra att en ny tid är här och med den ett nytt förhållande till all form av scenkonst. Ludvig Daaes arbeten berör enligt mig alla ovan nämnda begrepp men jag vill ändå framhålla att det bakom denna iver, denna digitala medvetenhet och kritiska och intellektuella nyfikenhet, alltid kvarstår en dansare med tydlig skolning och preferens. Det tog länge innan jag själv förstod vem det var jag tänkte på när jag såg Daae dansa. Det var först i och med *Hyperfruit* (2016) som jag kom att tänka på koreografen och dansaren **William Forsythe**, på hans soloarbeten och den tekniska briljans med vilken han utför dessa. Inte så att Forsythe och Daaes arbeten är lika, de tillhör ju olika generationer och kontexter nej, men den tekniska briljans, den självsäkra och trygga dansaren bakom allt bling-bling och disco, strömmar igenom hos Daae och detta är, enligt mig, sällsynt idag bland de otaliga koreografer som turnerar runt världen och dansar sin egen repertoar.

William Forsythe var ledare av Ballet Frankfurt (1984–2004) och The Forsythe Company (2005–2015). Numera konstnärlig rådgivare vid USC Glorya Kaufman School of Dance i Kalifornien.



Det andra med Daae som jag vill ta upp är att hen även utforskar, just som Forsythe gjorde, nya former av rörelser. I Daaes fall handlar det om disco, i Forsythes fall en utveckling av den klassiska balettens solo. Sen att båda visat upp själva processen, utvecklingen av detta rörelsemönster, ja bådas färdiga arbeten innehåller ju allt som oftast denna process liknade grund, vilket gör dem både lätta att följa samt inspireras av. Bakom dem lurar även många frågor om grundexistensen, om självkritik och konstnärlig legitimitet. Detta maskeras inte

Daae dansar i *MM* en digital tryckare med sig själv. Dvs så är han inspelad i rummet som en projicerad kropp på en skärm och är samtidigt där, nu, som fysisk person.

Wiki sier dette: **Tryckare** är en typ av pardans som består av långsamma rörelser under intim omfamning. Tryckare dansas framför allt till lugna ballader och är ursprungligen en variant av foxtrot. Ordet tryckare uppkom troligen under 1950-talet. Red.anm.

utan förhålls ödmjukt till, så som i Daaes *MM* (2011). Att dansa *tryckare* med sig själv och samtidigt stå och se på blir så här med några års avstånd till verket och händelsen allt mer kongenialt. Det intressanta är också att det är svårt att göra om, imitera, appropriera någon som är så uttalat självkritisk. I Daaes ofta mjuka rörelsemönster finns väldigt lite av Forsythes geometriska, inte ens energin är densamma, men nyfikenheten och villkoret är där. De känner ingen lagbunden tidsgräns. Att vara autentisk 2019 är svårt, ja så pass svårt att det är bättre att sträva dit än att faktiskt vara där. Alla vet hur imitation leder till kunskap, både inom grammatik och dans men sen är det upp till en själv vad en gör med språket. Pennans eller kroppens lika? Att utveckla och förnya sig är ju nog så svårt. Speciellt då något redan är funnet, fördjupat och bevistat. Därför var det så oerhört vackert att få se Ludvig Daae dansa med en robot i

Robin Jonssons *The Most Human* (2018). Här kunde Daaes tekniska dansfärdigheter verkligen sättas på prov mot en annorlunda like och sällan har det blivit så tydligt vad en människa är och vad hen försöker vara. Långt hemifrån, med sig själv bara och en mekanisk kompis bredvid.

Och detta lyckades hen med utan att vara en av dem som har det 12-åriga basstödet från norska Kulturrådet. Jag kan inte låta bli att tänka på vad ett basstöd skulle innebära för en aktör som Ludvig Daae. Hur skulle det främja hens konstnärlighet och utveckling? Skulle det skapa de socioekonomiska förutsättningar som krävs för att kunna arbeta i lugn och ro? Förmodligen. Men hur skulle Daae utvecklas utan stödet? Detta är ju också intressant att belysa i relationen till de som innehar stödet. På vilket sätt utvecklas fria aktörer

inom danslivet utan det? För det är ju fortfarande så att de flesta aktörerna bara innehar projektbidrag eller inte ens det. På vilket sätt kan de olika stöden utvärderas långsiktigt, bredvid varandra och med konstnärlig kvalitet, produktiv utveckling och mångfald som frågeställningar? Här skulle det vara extra intressant att göra en komparativ analys med Sverige eller ett annat nordiskt land. I Sverige stötts det ju på ett annat vis. Fler grupper får dela på färre miljoner men fler bidrag finns att söka. Mångfaldskriteriet står säkert i Sverige än högre upp på listan än i Norge medan det i Norge, som sagt, är konstnärlig kvalitet som gäller. Jag menar, varför exportera något som är skapat av många, till många, men som inte håller hög konstnärlig kvalitet? Ett begrepp som ofta dyker upp i Sverige som ett kriterium är *innovation, innovativ kultur*. Vad menas egentligen med det? Bara för att något är nytt behöver det inte innehålla kvalitet. Och vad menas egentligen med konstnärlig kvalitet? Snårig terräng. Viktig terräng. Behöver nog utreda djupare här Sigrid, men ids liksom inte. Det blir för stort och krångligt igen. Kanske i en annan text till sommaren och hösten. Varför är jag så rädd för akademiseringen av konst och kultur?

Jag har även, liksom många med mig, bekymrat mig över, institutionaliseringen av danskulturen i en tid av individualism, nationalism och kapitalism. Jag har försökt skapa mig en uppfattning om hur förutsättningarna är för utövare inom dansområdet i Norge, Sverige och Europa beroende på var en är född, vilka utbildningar som varit tillgängliga samt med vilket kontaktnät en ställts inför och eller själv lyckats skapa. Det jag kommit fram till är att det skiljer sig avsevärt mellan olika länder och personer. Så klart. Den specifikt norska kontexten, gällande både kulturpolitisk agenda och den faktiska dansscenen utgör inget undantag. Det är svårt att sammanfatta, ja omöjligt egentligen att beskriva utan att göra dessa fattiga generaliseringar, tyckanden som slutligen faller tillbaka på mig själv och tvingar mig att börja om. Än mer ambivalent, okunnig, försiktig.

En bra påföljd då är att läsa om allt en gång till. Någon som jag tycker kommit med många kloka, kritiska och genomtänkta idéer om danskultur i Norge idag, men som absolut även går att läsa som en referens till en internationell kontext för dansfältet är Venke Marie Sortland. I artikeln *Work structures as a critical practise* från 2018 klargör hon kring den senaste forskningen om hur arbetsförhållandena kommit att förändrats för utövarna inom dansfältet de senaste 10 åren genom kapitaliseringen av dansen som konstnärligt uttryck, samt kommer med ett par explicita förslag till olika förhållningssätt inför framtiden. För att förstå utmaningen för utövarna inom dansfältet i Norge behövs som sagt ingen fantasi. Mellan 12 och 14 olika individuella eller kollektiva utövare får i Norge, via basstödet, dela på över 40 miljoner norska kronor årligen. Projektbidragen som sen utdelas är till för många, många fler och ungefär lika stort. Dansfältet i Norge omsätter varje år 100-tals miljoner norska kronor och bygger egentligen på samma princip som på många andra ställen i Europa, däribland Sverige: statliga medel utdelat till dem som kan uppvisa en utpräglad konstnärlig kvalitet, eller vara innovativa och samtidigt kunna marknadsföra sin produkt inom och utanför landets gränser. *Varför behöver detta upprepas Sigrid? Varför återkommer jag till detta med basstödet? Vad är det jag vill säga?*

I Norge beskrivs den kulturpolitiska agendan inom dansfältet vara som ett slags *ekosystem*. De statliga utredningarna och uppföljningarna är många och välskrivna. De senaste fem åren har uppvisat ett större statligt engagemang gentemot dansen som en kulturell och nationell händelse. Med detta sagt, behöver inte det betyda att danskulturen fått en större genomslagskraft ute i samhället, snarare då att de statliga medlen mer noggrant och fördjupat riktats tillbaka till utövarna själva med än mer krav på professionalisering och administrativ

kompetens. Och här kommer Sortlands sammanfattning väl till pass, för enligt henne bör både institutionerna och dansfältet omstrukturera sina arbetsstrukturer via en mer gemensam och utförlig kritisk praxis. Det gäller att sluta gnälla på kulturpolitiken/politikerna och utforma mera experimentella samarbeten ute på fältet. Kooperationer? Eget ansvar, egen marknad? Enligt Sortland är det upp till institutionerna och utövarna själva att låta detta ske. Om än med risk att det egna varumärket skadas. På så vis är ju danskonsten sårbar. Den behöver lokaler för att verka i och skapa arbetsro, den behöver en scen för att nå en publik och den behöver en administrativ flotta för att kunna flyta. Samtidigt bör den vara fri att skydda sin egenart. Att stödja den fria dansscenen/danskulturen utan att göra den till en ny institution blir därför svårt. På samma vis som det är svårt att både vara trygg och sökande samt konkurrenskraftig. De flesta dansare har dessutom en relativt kort yrkesbana framför sig. Dansens fysiska krav är så mycket mer krävande för kroppen än någon annan konstform. Detta tror jag är en av nycklarna till att kunna förstå dels akademiseringen av dansfältet, med tvärdisciplinära samarbeten och nya koncept såsom utvecklingen mot mer textbaserad koreografi med mindre krävande dans som nämnts ovan men även de mer rent konstnärligt uppbyggda grundutbildningarna för dansare. Idag ser vi en danskultur med utövare inom performancefältet, konstfältet, filosofifältet och teaterfältet. Och många är de som har flera, olika slags examen bakom sig. Färre och färre av de verksamma, fri aktörerna inom dansfältet har som sagts en gedigen, klassiskt skolad dansutbildning bakom sig. Det är som om teknikaliteten ersatts av akademisk mångfald. Opera-balletterna och några fria kompanier med starkt statligt stöd till trots. Att vara dansare idag innebär någon helt annat än för 20 år sedan och det märks tydligt i det sceniska uttrycket. Få är de som klarar av att enbart kalla sig dansare för att överleva. Idag krävs nya titlar.

Vi lever samtidigt i en tid då den personliga erfarenheten i mångt och mycket kan tillhöra alla. Tack vare den digitala revolutionen kan våra personliga erfarenheter spridas och delas samtidigt som vi själva upplever dem och kan därigenom snabbt komma att tillhöra andra, alla. Betyder det att kunskapen per se blivit opersonlig? Varje erfarenhet, varje kritisk bearbetning, bidrar till en gemensam meta-personlig kunskapsbas. Men hur mycket kunskap hinner vi egentligen bearbeta? Hur många hemligheter orkar vi dela innan vi tar slut?

Jag har under en tid nu intresserat mig extra mycket för danskultur i Norge. Jag har rest till festivaler, varit med på workshops, seminarier, sett föreställningar och dansvideos. Jag har diskuterat och läst och jag har försökt skaffa mig ett kritiskt förhållande till alltihopa genom att försöka tänka själv. Mina olika identifikationsprocesser och krockar mellan det svenska och norska och europeiska och världsliga i en tid av stark internationalisering har gjort mig mycket förvirrad. Jag har lärt mig att försöka tycka mindre och veta mindre och detta har gjort mig medveten om flera saker jag i detta brev delat med mig av till dig. Om än i upprepningar och frågetecken och tidshopp.

Vi lever i ambivalensens tidevarv Sigrid. Det är svårt att välja idag. Samtidigt som jag skriver detta brev till dig är jag och inte du dess första kritiska läsare. Så har det väl alltid varit. Det första en skapande människa möter är sig själv, sin egen skapelse, sitt egna verk. All kritisk reflektion bygger ju på att där finns något att reflektera över, som i det här fallet, detta brev om dans. Och nu är jag klar. Nu har jag dansat mina hemligheter för dig. Nu är mina bokstäver dina, kära Sigrid, med hälsningar från ön. // Karl Svantesson



Litteratur:

- Arntzen, Knut Ove (2010): *Independent performing arts in Norway*, Danse- og teatersentrum.
- Cueto, Barbara, Bas Hendrikx m. fl. (2017): *Authenticity?: Observations and Artistic Strategies in the Post-Digital Age*, Making Public/Valiz.
- Fieldseth, Melanie (2015): *Fri scenekunst i praksis*, Kulturrådet. <https://www.kulturradet.no/vis-publikasjon/-/fri-scenekunst-i-praksis> [lest 15. februar 2019]
- Franzen, Jonathan (2015): *Purity: A novel*, New York.
- Holte, Solveig Styve, Ann Christin Berg Kongsness, Venke Marie Sortland (2018): *Koreografi/Choreography*, Tallin.
- Holte, Solveig Styve, Ann Christin Berg Kongsness, Runa Borch Skolseg (2016): *Koreografi/Choreography*, Tallin.
- Hylland, Ole Marius og Sigrid Røyseng (2013): *Koreokrati: En evaluering av pilotprosjekt for utvikling av profesjonelle dansemiljøer*, Kulturrådet. <https://www.kulturradet.no/vis-publikasjon/-/publikasjon-koreokrati> [lest 15. februar 2019]
- Kleppe, Bård, Ola K Berge, Ole Marius Hylland og Chris Erichsen (2018): *Basis og overbygning - en evaluering av tilskuddsordningen for basisfinansiering av frie scenekunstgrupper for perioden 2010–2017*, Kulturrådet. <https://www.kulturradet.no/vis-publikasjon/-/basis-og-overbygning> [lest 15. februar 2019]
- Sortland, Venke Marie (2018): 'Work structures as a critical practice' i Holte, Solveig Styve m. fl. (red.) *Koreografi/Choreography* (2018), s. 79–86.



Foto: Karin Blomquist



DANSEINFORMASJONEN

**NASJONALT
INFORMASJONSKONTOR
OG
KOMPETANSESENTER
FOR DANSEKUNST**

Hverdager 0900-1600

post@danseinfo.no

Vulkan 1, Oslo

23 70 94 40

DANSEKALENDER

DANSENS DAGER

DANSEARKIVET

SCENEHUSET

ÆRESPRISEN

VEILEDNING

SEMINARER

FOREDRAG

BIBLIOTEK

SAMTALER

KINO

og mye mer...

www.danseinfo.no

MER BEVEGELSE er et magasin med tekster om dansekunst utgitt av Danseinformasjonen.

Danseinformasjonen er det nasjonale informasjons- og kompetansesenteret for dansekunst. Danseinformasjonen er organisert som en stiftelse og ble opprettet i mars 1994.

Vi har kontor på Vulkan, Oslo, i administrasjonsdelen i Dansens Hus. Kom gjerne på besøk!
Våre åpningstider er hverdager fra kl. 0900 - 1600.

Ansvarlig redaktør: Sigrid Øvreås Svendal

Redaksjon: Marianne Albers, Kamelia Javadi, Sindre Jacobsen, Anne Golberg Stavn, Randi Urdal, Sigrun Drivdal Johnsen og Sigrid Øvreås Svendal.

E-post til redaksjonen: post@danseinfo.no

Postadresse: Danseinformasjonen, Vulkan 1, 0182 Oslo

Telefon: 23 70 94 40

www.danseinfo.no

MER BEVEGELSE er gratis

Opplag: 3000

Design: Sindre Jacobsen

Designkonsulent: Lise Amy Hansen

Satt med: Minion Pro og Johnston ITC

Forsidefoto: *Frontal Solos* av og med Tone Kittelsen på Scenehuset i 2017. Foto: Tale Hendnes

Papir: 100g Soporset / 300g Soporset

Trykk og innbinding: UnitedPress Corp., svanemerket trykkeri.

MER BEVEGELSE ser dagens lys takket være et lite overskudd i driftsmidlene til Danseinformasjonen i 2017. Så en takk til Kulturdepartementet som indirekte har finansiert magasinet gjennom driftsstøtten til Danseinformasjonen.



DANSEINFORMASJONEN