

KOR  
E  
OG  
RAFI

G  
RAPHY

C  
OREO

CHO  
C  
HOR

R  
E  
O

A  
P  
H

Y

K  
OR  
EOG  
RAFI

G  
RAPH

H  
OREO

HO  
CHO

C  
HOR

Y

K  
OR  
EOG  
RAFI



- 3 **Opning**  
Solveig Styve Holte  
Ann-Christin Kongsness  
Venke Marie Sortland
- 5 **Konst som en del av det allmänna**  
Ellen Söderhult
- 12 **En koreografi kalt DANSEatelier**  
DANSEatelier
- 16 **Det jeg vet**  
Marie Bergby Handeland
- 24 **Koreografididaktiske sammenfiltringer**  
Tone Pernille Østern
- 32 **Galerie i samtal med Galerie**  
Galerie
- 42 **Av interesse (tba)**  
Jana Unmüßig
- 48 **Skeive dansehistorier**  
Ann-Christin Kongsness / Brynjar Åbel Bandlien
- 59 **Dialog**  
Satu Herrala & Alexander Roberts
- 65 **#Metoo, herstory i dansen – om aktivisme, solidaritet og presisjon**  
Ilse Ghekiere
- 70 **inni krystallsky**  
Elina Pirinen
- 74 **Når den flytende formen blir det faste**  
Venke Marie Sortland

**KOLOFON**

KOREOGRAFI 2018

**REDAKTØRER**

Solveig Styve Holte  
Ann-Christin Kongsness  
Venke Marie Sortland

**BIDRAGSYTERE**

Ellen Söderhult  
DANSEatelier  
Marie Bergby Handeland  
Tone Pernille Østern  
Galerie  
Jana Unmüßig  
Ann-Christin Kongsness  
Satu Herrala og Alexander Roberts  
Ilse Ghekiere  
Elina Pirinen  
Venke Marie Sortland

**FOTO**

Flytende Landskap: Tom Ivar Øverlie

**ILLUSTRASJON**  
Brynjar Åbel Bandlien

**DESIGN**

Helge Hjorth Bentsen

**TRYKK**

Tallinna Raamatuträükikoja

**TYPOGRAFI**

Arnhem, Maple

ISSN 2535-5627 (Trykt utg.)

ISSN 2535-5635 (Online)



KULTURRÅDET  
Arts Council  
Norway

# Opning

Framfor deg har du no den andre utgåva av antologien KOREOGRAFI. På nytt vil vi utvide og bygge ei rik og kompleks forståing av omgrepet. Eit mangfald av stemmer virksomme i feltet for dans og koreografi i Norden vert synleg. Alle tekstene er nyskrivne for denne antologien, og alle er skrivne av kunstnarar. Gjennom å dele refleksjonar og problemstillingar, kan vi tilnærme oss koreografi som eit eige kunnskapsfelt. Vi, som uavhengig redaksjon med base i Oslo, brukar antologien for å strekke oss ut mot og bidra til å skape eit større nordisk fagfellesskap.

Initiativet bak KOREOGRAFI spring fram frå ei interesse for det språket kunstnarar sjølve kan utvikle. Skribentane er alle på ulike stadar i si tilnærming. Felles er at dei alle forsøker å finne eit produktivt forhold til språket, så språket kan nyttast til det dei treng det til i kunstnariska sine. Der nokon meistrar og brukar ei akademisk form for å stille spørsmål og skape endring – viser andre til det akademiske som uttømt for muligheter og leitar etter nye former og uttrykk.

Antologien er eit initiativ for å støtte og fremme kritiske perspektiv kring koreografisk praksis, samt strukturar vi som kunstnarar er avhengige av. Ambisjonen vår er å ta vare på eit refleksjonsrom som vi opplever er trua, nemleg tenkinga frå og kring dei kunstnariske arbeida. I ei tid då kunstnarar flest lever med konstante krav om sjølpromotering, sjølviscenesettelse og sirkulasjon, opplevast dette som desto viktigare. Når kunnskap blir delt, kan fleire få ta del i samtalen. Vi kan utfordre og destabilisere vedtatt sanningar, og nye omgrep og definisjonar kan kome til.

Mangfaldet er avgrensa, vår orientering utilstrekkelig og nokre tekster som skulle vore med er ikkje her. For oss peikar dette fram mot nye utgåver med rom for nye stemmer.

Nokre problemstillingar har vi kjent akutte. Sommaren 2017 diskuterte vi korleis det var viktig å synleggjere ulike feministiske tilnærmingar i feltet vårt. Dette var rett før #Metoo, og i etterdønningane etter hausten 2017 sine rørsler, er det annleis både å skrive og lese desse tekstene. Spørsmålet er korleis vi kan praktisere feminismen på solidariske måtar, og få til ein vedvarande samtale kring strukturar i kunstfeltet som diskriminerer på grunnlag av kjønn, legning, etnisitet, alder eller klasse.

I ei tid då den offentlege samtalen stadig polariserast og populariserast er det mange som stiller spørsmål ved kva kunsten er eller skal gjere. Å utvide den enkelte si røynd gjennom å utvikle språket, auke kunnskapen og spisse den kritiske refleksjonen, er vårt bidrag til samtalen.

Solveig Styve Holte skaper, utøver og undersøker dans og koreografi gjennom framsyningar, tekster og utstillingsarbeid. *Lightness: Fleire*, soloen ÆØÅ i ABOUT med Ann-Christin Kongsness og *Flakkande røynd* med Rannei Grenne undersøker alle kollektive arbeidsstrukturer og ulike tilnærmingar til historiske arkiv. Holte har medverka til flere bokprosjekter, vore formidlingskonsulent ved Dansens Hus, har to barn og bur i Oslo.

For mer informasjon se: [www.choreography.no](http://www.choreography.no)

Ellen Söderhult

# Konst som en del av det allmänna

Ellen arbetar med samtida dans och koreografi. Hon är baserad i Stockholm. Sedan sin andra kandidatexamen från Dans och Cirkushögskolan i Stockholm 2015 har hon i olika samarbeten skapat och dansat i föreställningar som OTHERBODIES, RUDY, Innanför Grindarna och How to do things with Romance. I 2015 initierade hon tillsammans med Eleanor Bauer och Alice Chauchat plattformen Nobody's Dance för utbyte och distribution av praktiskt kunskap inom dansfältet. Hon har framfört verk av bland andra Simone Forti, Anna Efraimsson och Sandra Medina.

Mitt uppdrag med den här texten var att utifrån min egen konstnärliga praktik skriva om feministiska strategier i ett nordiskt dansfält. I texten som följer har jag utgått från en förståelse av feminism som jämställdhet. Texten inleds med en kortsiktig beskrivning av de maktstrukturer och tendenser jag upplever som dominerande idag utifrån min roll som verksam koreograf och dansare med bas i Stockholm. I den andra delen försöker jag analysera och problematisera några aspekter utifrån vad jag tror skulle kunna möjliggöra en större representation av utövare och upphovspersoner och motverka att personer med feministiska åsikter förväntas göra feministisk konst eller konst om feminism. Texten är ett försök att reflektera kring konstens roll och utmaningar i en tid där jag upplever en stark, problematisk sammanblandning av verk och person.

Idén om »konst för konstens skull» framställs ofta som motsatsen till utilitaristiska sätt att argumentera för konstens värde. Vilka funktioner tillskrivs eller tar konsten på sig i dessa olika fall? Hur förstår vi konstens värde genom dem och genom vilken inramning möter vi den? Som i många andra länder är det i Sverige 2018 svårt att arbeta experimentellt och utominstitutionellt mot en annan tidshorisont än korta, tydligt avgränsade projekt. Projekt som i förväg ska projicera vad konstverket förväntas göra och helst på ett explicit sätt förhålla sig till minoritetsgrupper, arbeta med publikutveckling, kunna veta vilka grupp som kan tänkas vilja se konstverket och vara väl planerade innan anslag ens kan ansökas om. Därutöver kan vi se hur vissa typer av statliga anslag som till exempel Kulturbryggan prioriterar projekt som »syftar till att utveckla nya sätt att finansiera kulturell verksamhet» samtidigt som »krav på finansiering även från annan part bör ställas som villkor för statsbidrag.<sup>1</sup> Många professionella konstnärer stannar inom eller söker sig till akademien. En potentiell instrumentalisering av konsten i samtiden framstår som ett starkt fokus på konsten som kunskapsproducerande. Ett annat vanligt sätt att inordna konsten i ett nyttotänk är att motivera konstens värde som rent konkret bra för något annat, som att dans är positivt för till exempel koncentrationen på mattektionerna. Ytterligare ett sätt är sammanblandningen mellan marknadsföring, upplevelseindustri och konst. Ett annat är konsten som instrument i kampanj för social rättvisa eller kosmetisk kompensation för avsaknaden av politiska åtgärder.

Bland andra filosofen Slavoj Žižek har problematiserat tendensen att bygga in välgörenhet eller världsförbättring i konsumtion. Žižek menar att införlivandet av moraliska ambitioner i konsumtionen skapar en förment idé om att vi ska kunna rädda världen genom vår konsumtion. Rättvisemärkt-kaffe och klimatkompenserat flygande blir enligt Žižek något som etiskt räfffärdigar upprättthållandet av ett ohållbart system. Jag undrar om konsten ibland går i samma fälla genom att göra sig själv till professionaliserad aktivism? Jag undrar om det inte tilldelar konsten uppgiften att känna oss duktiga. Som att vi känner rätt känslor, på samma sätt som när vi känner oss som goda

konsumenter. Min åsikt är att det ofta urholkar konstbegreppet och blandar ihop konstnärens ansvar med konsten. Sammanblandningen mellan verk och person kan möjligtvis också förstås som kopplad till ett krav på moraliskt korrekt konst som reducerar konstens potential. Det avkräver av konstverket att det kommuniceras tydligt och presenterar konstnärens intention som ett facit för upplevelsen. Jag undrar också hur verkningsfull konsten är som politiskt slagträ? Det kan t.ex. vara svårt att ha ett kritiskt samtal om ett »politiskt korrekt» konstverk. Det är också möjligt att konsten genom politisering reduceras till sitt innehåll och inte i samma omfattning kan utmana perceptionens gränser.

Den tydliga trenden med aktivistisk konst kan förstås som relaterad till en tendens att tänka det politiska som åsikter och sätt att tänka heller än som en fråga om makt, där det sker en förskjutning av förståelsen av det politiska från en kamp om makt till en fråga om »rätt känslor». Den politiska teoretikern Wendy Brown har formulerat det så här: »Moralistiskt klander framställer politiska orättvisor som problem som inte har att göra med, historiska, politisk-ekonomiska och kulturella maktformationer, utan med kommentarer, attityder och yttranden».<sup>2</sup>

Det är rimligt att argumentera för att både lokalt- och socialt engagerad konst, rätvisemärkt kaffe och klimatkompenserat flygande är bättre än ingenting. Žižeks argument är att dessa kompensatoriska beteenden tar bort all skuld kring att bidra till ett trasigt system och skapar slöjor mellan den verkliga situationen och hur situationen framställs. Ett tydligt exempel är marknadsföring av många företag inom textilindustrin. Samtidigt som dessa företag motsätter sig eller undviker fackrörelser och produkterna sys av kvinnor som arbetar för minimilön under omänskliga förutsättningar, säljs varorna genom »feministiska rebellkroppar» eller olika variationer av budskap om allas lika värde eller »girl power». Det finns på liknande vis många sätt att urskilja en politisk dimension av konsten bortsett från ett »budskap» som konsten illustrerar eller berättar. Ett är att förstå politisering och andra former av instrumentalisering av konsten som en del av en ideologi som baseras på nytta och ett ekonomiskt system som kopplar värde med profit. Nyttotänket och politiseringen kan då framstå som något politiskt i och av sig själv, utanför ett specifikt konstverks innehåll.

Ytterligare en aspekt att ta hänsyn till är hur alla uttryck är situerade i en politisk-, social- och geografisk miljö som det konstnärliga förslaget eller en given hållning resonerar mot och är sam-konstituerad av. Genom den inramningen ger sig påstådd objektivitet (det icke-politiska och neutrala inom konst, kultur och kunskap) till känna som det som håller sig innanför den hegemoniska ordningen. Dessa uttryck (oftast institutionaliserade eller kommersialisrade) existensberättigas med och bemöts på helt andra premisser och slipper till stor del reflektera över sitt eget värde och inblandning i vidmarkhållandet av maktstrukturer. Ur den här positionen kan vi förstå all konst som politisk, även den som är utan uttalad politisk ambition eller agenda. Slavoj Žižek beskriver på ett liknande sätt ideologi som vårt «spontana förhållningssätt till vår sociala värld, hur vi upplever dess mening och så vidare och så vidare. Vi njuter på sätt och vis av vår ideologi. För att kliva ut ur den måste du tvinga dig själv till det, det gör ont.»<sup>3</sup> Kan vi likna den smärtan som Žižek

beskriver krävs för att tvinga oss ur rådande ideologi med den upplösande, omkullkastande och lite sträva känslan som konst ibland kan kräva av oss? Jag vill koppla den smärtan till den disciplin, viljestyrka, tid och arbetsamhet som krävs för att utveckla andra sätt att se, göra och uppleva än de hegemoniska.

Vad är det för konst som är tillräcklig hegemonisk för att kunna framstå som neutral eller objektiv? Vem känner sig välvkommen och representerad innanför »konst för konstens skull»? Lösningen på frågorna Žižek väcker är inte att reproducera hegemoniskt arv i form av format, teknik, dramaturgi osv. Hur kan vi istället förskjuta frågan om vad som är konst, till ett försök att förstå var och hur konsten blir meningsfull, intressant och relevant? Var och hur har konsten kraft och möjlighet att investera i en spekulation om vad en kropp kan vara och göra som i så stor utsträckning som möjligt inte hålls tillbaka av vad kroppar gör och är? En spekulation som inte styrs av externa intressen från till exempel ett ekonomiskt system eller hegemoniskt arv?

För att försvara konstens värde som något viktigt i och av sig själv och för att inte utan eftertanke reproducera givna funktioner eller motivationer behövs en ständigt pågående analys och aktivitet för att frigöra konsten från de krav, förutsättningar, förtryckande inramningar och svårigheter som den binds av. Jag vill lyfta fram några aspekter som jag relaterar till det faktum att statliga anslag och utominstitutionella projekt i stort sett omöjliggör en tillvaro som konstnär utan självexploatering, överarbeta eller krav på någon form av »brödjobb» eller arbetslöshestskassa. För mig är dessa aspekter på olika sätt kopplade till frågan: Hur kan vi möjliggöra en autonom konst? Alltså, ett konstfält som inte till samma grad styrs och formas av ekonomiska eller socio-kulturaella strukturer.

## 1

## VEM SOM SLÄPPS IN

Vem har ett tillräckligt kulturellt kapital för att våga sig in i fältet, vem har en tillräckligt stadig socio-ekonomisk bakgrund för att överväga ett arbete som är avlönat under bara en mycket liten andel av arbetstiden och under långa perioder kräver stora investeringar? Investeringar som att hyra studio, skriva ansökningar, betala för vidareutbildning, gå på föreställningar och arbeta upp ett kontaktnät. Problemet med en »dumpad marknad» eller en projektfinansiering som delar ut mindre och mindre summor per projekt, vilket innebär sämre villkor och kortare arbetsperioder (om än ibland till fler projekt), är att det implicit medför större och större

andel självexploatering och obetalt arbete. Konstnären blir sin egen hemmafru och mer och mer av arbetet blir osynliggjort. Konstnären jobbar »på provision» och får bara betalt för det som resulterar i produkter som är önskvärda av referensgrupper, teaterchefer och andra »gate-keepers» eftersom mycket få anslagsgivare vill stå ensamma i att stötta ett projekt. Ännu en aspekt av detta är att det är särskilt dyrt att bo och leva i de större städerna, där flest sammanhang och möjligheter samlas. Den samtida dansscenen är genom detta bäddad för att bli en monokultur i fråga om socio-kulturell bakgrund och kapital.

**KONST SKA SKAPAS AV  
STATLIGA ANSLAG EFTERSOM  
KONST SKA VARA EN  
ALLMÄNNING**

En viktig aspekt av konstens autonomi är att insistera på att konst ska skapas av allmänna medel. Inte för att den inte klarar sig själv, utan för att den ska vara allas. Något att mötas kring och något som möter samtida krafter. Muséer ska ha fri entré, dansföreställningar ska vara gratis och biblioteken ska fortsatt vara en allmän plats där även impopulära böcker får plats på hyllan eftersom hela idén med välfärdsstaten är att vissa saker ska vara allmänna, ska vara för alla och därför betalas med skattemedel. Det är viktigt för demokratin men också för att

vi ska kunna rädda konsten från att hållas gisslan av de med stort kulturellt, sexuellt eller ekonomiskt kapital på samma sätt som utbildning måste vara gratis och för alla för att skapa grogrund för en fungerande demokrati och social rörlighet. Kulturskolans utbyggnad, mer konst och kultur i skolan och en uppvärdning av de estetiska ämnena som viktiga för och av sig själva är centrala delar för att konst och kultur inte bara ska bli en form av lyxkonsumtion utan en del av livet som alla har möjlighet att möta både som utövare och publik.

**EKVATIONEN POPULARITET  
SOM KVALITÉ**

Ett problem med att likställa antalet sålda biljetter med konstnärlig kvalité, är att det inte ser till fenomenet att människor går till de ställen och de namn som de känner igen samt att antalet besökare också har att göra med marknadsföringsavdelningens storlek, konstkritikens plats i dagspressen osv. Om statligt subventionerade teatrar och organisationer visar den konst som redan är gångbar på den kommersiella marknaden, (vilket ofta är fallet på grund av kravet på fulla salonger), skapas en orimlig skevhets i konkurrensen med privatteatrarna, samtidigt som det medverkar till en konvergent rörelse mot ett mer homogent konst- och kulturfält. Ett av problemen med antalet sålda biljetter som mått på konstnärlig kvalité är att mångfalden går förlorad och de uttryck som innebär ett möte med något okänt, skrämmande eller obekant sållas bort. Konst och kultur har som jag ser det olika funktioner eller starkare betoning på olika aspekter. Konst är upplösande, kräver ofta en viss investering eftersom den ofta utmanar din blick. Inte

alls nödvändigtvis genom att provocera utan genom att förskjuta eller underminera en bekräftad idé om verkligheten eller skapa en slags portal som transformerar en form, en idé om kroppen eller ett format så att det gör plats för andra upplevelser som retroaktivt kan skriva om vår upplevelse av verkligheten fram tills nu. Något som är konstnärligt relevant kräver i mina ögon en viss typ av förfrämmande eller destabilisering medan kultur ofta kan bekräfta vår subjektivitet och vara både lugnande och dövande. Bägge dessa funktioner har ett stort värde, men kulturens funktion passar betydligt bättre in i ett kapitalistiskt system, där bland annat marknadsföringslogik skapat ett stort intresse för omedelbar bekräftelse, reproduktion av normer för igenkänning och produktionen av begär samt en konvergent rörelse genom algoritmer som prioriterar mer av samma. Det blir ett problem eftersom både konst, demokrati och i min erfarenhet människor behöver friktion och olikhet för att överleva, transformeras och utvecklas, vad en nu vill lägga i det sista ordet.

**DEN PERSONLIGA BERÄTTELSEN**

En enskild persons berättelse får i dagens medielandskap ofta mer plats än statistik och en djupare analys av situationen. Vid sidan av att förundras över fenomenet som fotbollsspelaren Zlatan Ibrahimović kan vi se hur hans och andras resa möjligjorts av alla idrottsföreningar

som gör idrottsutövande till ett ekonomiskt och geografiskt rimligt alternativt för en stor del av befolkningen till skillnad från dyra danslektioner. Utifrån ett statistiskt perspektiv kan vi också se Zlatan som ett extremt, positivt undantag från de tydliga siffror som visar att i

en rasistisk, homofobisk och patriarkal värld bestämmer något som ett etternamn med utländsk klang ofta mer om din framtid än utbildning och arbetsinsats. Godtycklighetsaspekten i sambandet mellan prestation och framgång och den bristande logiken i att tänka rättvisa som social rörlighet i stela strukturer, blir särskilt tydlig när vi ser till globala orättvisor och absurditeten i löneklyftor mellan till exempel anställda inom äldrevården, barnomsorgen och programmerare på företag som Google och Facebook. Hur situeras det personliga narrativet och ett starkt fokus på individen i ett större sammanhang? Vems röst blir hörd, vilka aspekter normaliseras, vilka rätfärdigas och vilka skamas? Vilka berättelser hörs aldrig, får inte plats?

Den personliga berättelsen gör oss ibland närsynta, irrationella och kortsiktiga. Den passar också ganska dåligt med klimatkrisens långsamma våld, över

en temporalitet som inte passar algoritmerna på sociala medier. Social rörlighet som rättvisa betyder konkurrens och en individualistisk idé om lycka som något som uppnås genom individuell framgång och vinnning. Det bättar för en förståelse av feminism som allas rätt till toppen, istället för en uppfattning om jämställdhet som uppvälderande av omtanke och en omfördelning av ansvar. Klimatkrisen visar hur den individualistiska idén om rättvisa som social rörlighet i ett fast system med jorden som människans resurs, *inte* är en universell sanning utan ett konstruerat sätt att förstå jorden. Ett sätt att förstå som skymmer olika ekosystems komplexitet och ömsesidiga beroenden. Jämte den personliga berättelsen kan vi ställa Judith Butlers formulering: »vad händer om vi istället för att fråga 'vem vill jag vara?' frågar oss: 'vad för slags liv vill jag leva med andra?'»<sup>4</sup>

## 5

## DET KOLLEKTIVA OCH DET OSTRUKTURERADE

I relation till kollektiva processer och organisering kan Jo Freemans »The Tyranny of Structurelessness»<sup>5</sup> påminna oss om hur en kollektiv rörelse också kan vara en rörelse där olika grupptryck kan härja fritt och det kan bli komplicerat att utkräva ansvar. En transparent struktur och insikt om vilken makt eller vilket ansvar som faktiskt delegeras och inte bara kontrolleras istället för att disciplineras blir extremt viktigt för att inte kollektivt arbete

ska bli en täckmantel för ett internaliserat eller dolt förtryck. För att möjliggöra kollektivt upphov inom ramen för ett och samma verk, kanske vi måste undersöka skillnaden mellan koreografen som designer och dansarna som de som producerar material och koreografen som den som föreslår en procedur eller »algoritm» som ger olika utfall för olika medverkande.

## 6

## COPYLEFT

Dans har ett stort antal funktioner och roller – inte minst olika former av folkdans, sociala och ritualistiska danser – som på ett tydligt sätt visar på dansens kollektiva dimension. Dansspecifik kunskap utbyts och delas oftare än inte främst genom ett gemensamt, praktiskt görande. Likt öppen källkod är varje utövande eller publikt möte med dans en form av användande och utvecklande av en pågående, kollektiv innovation över tid. Att signera ett verk kan därför ses som en form av ansvarstagande över ett nedslag i en process som pågår på flera plan, hellre än en form av äganderätt över föreställningsmaterialet. På samma sätt som vi vet att Prada själv inte har rört några av byxorna från märket Prada idag – att många konstnärer har en stab som arbetar under dem och att många stora kompositörer haft ett stort antal elever eller assistenter

som skrivit hela verk som ändå signerats med mästarenas namn – vet vi att märket fungerar som ett paraply för många människors arbete och ansträngning. I skuggan av en sådan marknadsmekanism är det viktigt att insistera på dansen som en form av immateriell allmänning som hela tiden transformeras genom olika former av återanvändande och transformation. En central fråga för konstens autonomi tycker jag relaterar till idéer om äganderätt och lagstiftning. Alla varelser och växter på planeten lever av och som en del av jorden. Om mark, idéer, djur och kunskap är ägodelar att kapitaliseras på, hur stort är steget till privatisering av all luft, allt vatten? Finns det autonom konst när en musiker stäms för 100 miljoner USA dollar för att låten är lik en annan låt?<sup>6</sup>

## ARBETETS FÖRUTSÄTTNINGAR MATERIALISERAS I KONSTEN

Om den frilansande konstnärens arbetsuppgifter inkluderar att planera och formulera nästa projekt, redovisa det förra, maila med teatrar, boka studiotid och argumentera för konstens roll och värde i samhället, finns det en stor sannolikhet för att konstens relation till hantverket – eller vad vi nu vill kalla den process som över tid kan göra en generell idé specifik och materialiseras på ett sätt bortanför det planerade, förutsedda och förväntade – försvagas. Om projektanslagen är små kommer resultaten förmodligen vara färre arbeten med många dansare som befattar sig med konst som en kollektiv konstform i bemärkelsen något kvalitativt annorlunda än personligt uttryck i bemärkelsen uttryck för individens karisma, sexuella kapital eller unicitet. Hårda förutsättningar för den utominstitutionella konsten medför

färre möjligheter att undersöka vad en kropp kan vara och göra utöver det som är exakt förbättrande eller redan tänkbart utifrån dagens förutsättningar. Perceptionens plasticitet, utvecklandet av nya färdigheter och människokroppens tillblivelse i ett ömsesidigt beroende av och samband med en specifik miljö är långsamma processer vilket verkar etablerat i vissa delar av fältet, till exempel balettskolans dagliga träning i samma teknik från årskurs fyra till årskurs tre på gymnasiet. Den frilansande dansaren och koreografen är oftare än inte fri från kontinuitet, fri från anställning och fri från trygghet.<sup>7</sup> Hon är fri från arbetsro och fri från förutsättningarna att följa en procedur eller ett konstnärligt förslag bortanför det snabbast möjliga nedslaget i en produkt.

- 1 <http://www.konstnarsnamnden.se/default.aspx?id=18360&refid=11142> 2018-08-01
- 2 Brown, Wendy, »Att vinna framtidens åter: texter om makt och frihet i senmoderniteten», Atlas, Stockholm, 2008, s. 121
- 3 «Slavoj Žižek explains ideology». Hämtat 2018-06-29 <https://www.youtube.com/watch?v=Pk8ibrfxVpQ>
- 4 Ahmed, Sara: «Interview with Judith Butler», <http://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/1363460716629607> 2018-08-01
- 5 Freeman, Jo: «The Tyranny of Structurelessness», <https://www.jofreeman.com/joreen/tyranny.htm> 2018-07-07
- 6 Aswad, Jem: «Ed Sheeran Sued for \$100 Million Over 'Thinking Out Loud', för Variety 2018-06-28 <https://variety.com/2018/biz/news/ed-sheeran-sued-again-over-thinking-out-loud-this-time-for-100-million-1202861137/> 2018-08-01. Se även
- 7 Neely, Adam: «Why the Ed Sheeran lawsuit makes no sense» 2018-07-09: <https://www.youtube.com/watch?v=Tpi4d3YM79Q> 2018-08-01
- 8 Hito Steyerl har skrivit om frilansarens frihet från allt; från välfärd, anställning och trygghet. Se: Steyerl, Hito. «Free from everything- freelancers and mercenaries». E-flux Journal #41 - January 2013 <https://www.e-flux.com/journal/41/60229/freedom-from-everything-freelancers-and-mercenaries/> 2018-06-20

DANSEatelier

# En koreografi kalt DANSEatelier

DANSEatelier, grunnlagt i 2015, er et sted og en gruppe på 11 kollegaer, dansere og venner som arbeider innenfor dansefeltet i København, så vel som internasjonalt. Initiativet stammer fra et behov for kontinuitet, et rom for kunnskapsdeling, samt sosial og kunstnerisk støtte – kort sagt å stå sammen om dans, dansing og koreografi. En stor del av arbeidet vårt består i å finne måter for å håndtere *<tankegangen>* av rhizomatisk strukturering og mangfoldige hierarkier. Ved å insistere på samhold og langsomhet, ønsker vi å ta skritt bort fra individualisering og ensomhet, enten det er gjennom å være vertskap eller å dele av vårt eget arbeid. Det er en kontinuerlig organisatorisk og kreativ forskning i kollektivitet som tilpasser seg med tid og behov. DANSE-atelier består av Sandra Liaklev Andersen, Ingvild Bertelsen, Marlene Bonnesen, Isolde Daun, Stine Frandsen, Meleat Fredriksson, Emilia Gasiorek, Snorre Jeppe Hansen, Nanna Stigsdatter Mathiassen, Olivia Riviere og Karis Zidore.

## Et rede. En sekk med 11 hester.

Forestill deg  
Forestill deg  
Forestill deg

11 fugler  
et dansehjem  
en beholder

Denne koreografien med alle dens detaljer, estetikker, formasjoner og tempo er laget i dag. Jeg beveget meg forbi deg. Du plukket opp kaffekoppen. Vi satte oss alle sammen ned i sirkelen samtidig. Du sang min sang, hun fullførte den. Vi lo. Jeg gråt. Så flokket vi inn på kjøkkenet i forskjellige individuelle baner.

Denne koreografien er en ting vi kan se på, ta parti med og bevittne. For å fortelle en annen historie enn den vi alltid forteller. For å se hva den faktisk produserer, og ikke hva den var ment å produsere.

Jeg og jeg  
Er det enklere å være mange?

Da vi startet DANSEatelier var vi påvirket av de institusjonelle strukturene vi kjente fra skolen. Vi møttes daglig, vi hadde et felles sted, og vi bestemte oss for at alle var forventet til stede, med mindre annet ble kommunisert. Dette kan virke overdrevet, men det var et utgangspunkt for oss som en gruppe mennesker, som for første gang valgte hverandre. Uten at noen andre forventet at vi skulle gjøre det. DANSEateliers form var i begynnelsen mer som en encellet organisme, organisert av oss individer som sammen dannet et flatt hierarkisk forhold mellom oss. Vi har innsett og igjen innsett at vi igjen skal innse hvordan man kan imøtekomm ønsket om at en større gruppe skal kunne nå utover de ofte brukte hierarkier for organisasjonsarbeid og kunnskapsproduksjon, i

en bærekraftig, formet, men likevel flytende struktur. Dette ser vi gjennom erfaringer med å jobbe og leve kollektivt, og engasjement i aktivisme og feministiske initiativer. DANSEatelier har sin rot i kollektiv praksis og benytter seg av disse erfaringene i organisasjonsarbeidet. Dette har vi gjort helt fra begynnelsen gjennom å ha regelmessige torsdagsmøter, distribuere ansvarsoppgaver innenfor gruppen, samt å bruke rotasjonssystemer.

En av de forløsende øyeblikkene kom ved å lese *The Tyranny of Structurelessness*<sup>1</sup> av Jo Freeman. I denne teksten presenterer Freeman sju grunnleggende prinsipper for praktisering og implementering av demokratiske strukturer. Delegering, ansvarsfordeiling og rotasjonssystemer er noen av de sentrale prinsippene som blir løftet fram, som også resonerer med DANSEateliers struktur. Ved og lese denne teksten fant vi et mer komplekst språk som kunne hjelpe oss til å jobbe som gruppe. Bare det simple faktum at det aldri vil eksistere en gruppe mennesker uten hierarkier, hjalp oss med å navngi og innse de mange hierarkiene som foregår på ulike tidspunkt i arbeidet. Etter å ha gjenkjent dette, kan man planlegge og om nødvendig om-organisere på måter som er tilgjengelige for alle. Da kan man begynne å være der for hverandre og ikke bare ved siden av hverandre. Deretter kan 11 personer bli en scene, en plattform, en avveksling fra hardt arbeid, en gruppe av separate kunstnere og en styrke.

*Du forteller meg om meg. Jeg forteller deg om deg. Du forteller meg om meg.  
Jeg forteller deg om ungdom. Ungdom forteller meg om dans. Dans forteller deg om å leve. Livet forteller skapninger om kjærighetssorg. Kjærighetssorg forteller deg om kjønn. Kjønn forteller oss om strukturer og om strukturer og om støtte. Støtte kan fortelle om vennskap. Vennskap forteller om kontinuitet. Kontinuitet forteller fluiditet om vanskeligheter. Vanskeligheter forteller tid om tetthet. Tetthet forteller om fusjon. Fusjon forteller noen om forurensning. Forurensning forteller dere begge om krise og danseterminologi. Danseterminologi forteller appropriatører om innovasjon mens innovasjon forteller produktivitet om kapitalisme. Kapitalisme forteller kunst om protokoller. Protokoller opplyser privilegerte om systemer. Systemer forteller noe om noen ting. Nøn ting forteller hvem som helst om nyanser og sommertid kjølige Hawaii som forteller deg om fritid. Fritid forteller dansere å holde seg unna. Hold deg unna forteller noen å komme som til sist forteller følelser om motsigelse og tvetydighet. Tvetydighet forteller resten om subjektivitet som forteller ensomhet om vennskap.*

Misforståelser av ord.

Stavefeil.

Trendy ord vi gjentar til trenden endres.

Språket i gruppen blir stadig utfordret og forandret. Vi påvirkes av begreper fra akademisk forskning, naturfenomener, ulike kunstneriske felt og den koreografiske diskursen generelt, for å forstå

vår posisjon og vårt forhold til kollektivitet og vårt eget koreografiske arbeid. Ofte jobber vi med begreper vi tror er helt nye, for så å oppdage, at andre kunstnere har jobbet med de eksakt samme ordene de siste 50 årene. Noen ganger er ord og uttrykk brukt i et utmattende omfang. Vi kan rulle hverandres tungar. Ved hjelp av språk prøver vi å utvikle et mangfoldig ordforråd, endre mønstre og gå tilbake til dem igjen.

*Ord vi har tilbrakt tid med:*

**Rhizomatic**<sup>2</sup> – Et bilde som ble brukt under prosessen med å lage gruppeforestillingen *the tectonics* av DANSEatelier. Begrepet kommer fra et filosofisk konsept utviklet av Gilles Deleuze og Felix Guattari, og brukes til å beskrive teori og forskning som mulig gjør flere, ikke-hierarkiske inn- og utgangspunkter i datarepresentasjon og -tolkning. I *the tectonics* arbeidet vi med ideen om en 'live kartlegging', et rhizomatisk landskap, hvor vi som performer beveget oss mellom, ved siden av og side om side med hverandre, mens vi la til lag av informasjon gjennom kroppene våre, lyd, skjermer og telepati. Vi bruker også det rhizomatiske bildet som en måte å se og praktisere infrastrukturen i DANSEatelier.

**Circlusion**<sup>3</sup> – Antonymet til penetrasjon, et begrep oppfunnet av Bini Adamczak. I 2017 arrangerte DANSEatelier den første versjonen av *thecarrierbag festival*, en festival som samler lokale og internasjonale dansekunstnere. Den ble tenkt rundt to tekster: Ursula Le Guins *The Carrier Bag Theory of Fiction*<sup>4</sup> og Bini Adamczak *On Circlusion*. Festivalen tok utgangspunkt i disse feministiske tekstene, og foreslo seg selv som en veske som kunne bære denne kunnskapen. Vi lånte det fantastiske og nyoppfunnede ordet «circlusion» for å beskrive ulike relasjoner til dans.

**Siphonophorae**<sup>5</sup> – Vansklig å uttale og det nyeste ordet i vår samlede ordbok. En siphonophorae er en masse av flere individuelle organismer festet til hverandre. Bildet av en koloni av forskjellige zooider kan være en illustrasjon av DANSEateliers vesen.

## Forestill deg

et formål med å ha et formål  
at relasjoner er en ekstra kropp  
bekreftelse  
å være borte  
å komme tilbake  
forventninger  
påvirkning i et miljø  
viktigheten av å være mange  
framtiden med mange  
mange som tar avgjørelser

*Kollektivitet har vevd historien min, gitt materiale til nåtiden og avslørt strategier for fremtiden. Senere rømte jeg. I svært lang tid var stillhet foretrukket. Jeg forsvant og sluttet å svare. Jeg tror jeg ville gitt opp. Jeg flyter inn i kollektivets masse. Alle de svingende følelsene sliter meg ut. Mest mine egne. Den andre tar over. Kroppen min trenger at du er nær, men tankene mine eksploderer. Jeg tror jeg bare er litt sliten faktisk, det er også vår og det er så trist. Jeg kan stå her i nærheten av deg, og jeg kan høre hva du tenker. Jeg tenker det samme. Du hjelper meg med å danse når jeg tar deg ned i kroppen som er min.*

Vi lever og varer gjennom DANSEatelier, som et arbeid og som en plastisk, bøyelig tilstand. Som en masse som balanserer mellom våre hender og sinn, som har evnen til å forandre seg selv, så vel som forandres av oss. DANSEatelier kan endres, og vårt forhold til DANSEatelier og hverandre kan endres.

Felles tro på å samles og å ikke være alene i en sosialistisk våt drøm av tillit, respekt og solidaritet innenfor rammen av en borgergaranti og en tidsperiode lengre enn alle kortstiktige kontrakter.

Konstant kritiserer vi oss selv. Noen ganger så kritisk at det å produsere ideer eller tanker er en problematisk handling i seg selv. Overproduksjon er ikke vår interesse, men det er vanskelig å si nei. Langsamt overtenker, re-aktiverer, gjenbruker, gjenoppbygger vi nye kunnskaper.

Noen ganger forsvinner vi som individer i massen av kollektivet. Det skjer når vi ubevisst gjør kompromisser og plutselig innser at vi ikke bare er vi, men også jeg og jeg.

Sir vi, me

Gi slipp.

Gitter.

Gi opp.

Strekk.

Fleks de

Gi det oppmerksomhet.

### Alliterer

Vierså laaaaaaaaanngsomme  
Beslutningstagning går langsomt.  
Folk er langsomme.  
Samfunnet er noe annet.

Forestill deg

et langsiktig forhold mellom 11 mennesker  
 følelser  
 frustrasjoner  
 forvirringer  
 tvil  
 forskjeller  
 illusjon

DANSEatelier er laget av 11 personer, men formet, guidet og inspirert av de mange satellittene, kollegaene og vennene som støtter oss. Disse forholdene oppmuntres gjennom vårt kuratoriske arbeid som for eksempel *Performance Feast*<sup>6</sup> og *DANSEatelier feat. Friends*, hvor vi inviterer lokale og internasjonale kunstnere til å presentere sitt arbeid. Dette er et forsøk på å legge til rette et rom for å møtes, dele arbeid med hverandre, snakke og danse. Vår interesse for feminism og viktigheten av historiefortelling formidles gjennom *thecarrierbag-festivalen*<sup>7</sup>, som også er knyttet til ønsket om å nå ut til et internasjonalt felt.

Å forme en gruppe, og jobbe kollektivt, krever en viss oppmerksomhet mot hvordan du forholder deg til andre og miljøet som en helhet. Man har et ansvar for å huske privilegiet man har når man er en del av en gruppe. Dette er et emne vi er klar over og praktiserer følsomhet overfor. Vi har et felles sterkt ønske om å rekke ut og skape plattformer med andre stemmer og kor. Hvordan åpner vi opp for andre møter? En måte er gjennom å insistere på våre individuelle kunstneriske retninger; kryssende samarbeid med visuelle kunstnere, musikere, forfattere og arkitekter. Gjennom å være med i andre kunstneres produksjoner, eksterne prosesser og gjennom å skape våre egne prosjekter, samler vi erfaringer som gir næring til vårt kontinuerlige kollektive arbeid.

*Det er et helvetes arbeid å forblí usolid. Alltid føle vekten av nederlag og de lette eksplosjoner av potensialer.  
 Hold det til et lett kompromiss. Jeg utfordrer deg ... Stedet pumper mens folk internasjonaliserer, hjemme eller ikke.  
 Det er styrken i gruppen. Mange, mange mutasjoner.*

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

*Kjære deg flytende der ute i verdensrommet, tyngdekraften gjør rare ting med deg og jeg flyter på de merkeligste måter. Drivende i et stadig skiftende hav, grusomt uforutsigbart, med stormfulle følelser og spenninger. Kanskje-landskapet av ting-som-kanskje-vil-skje glir rundt meg. Det er bygget av glatte steiner, sand i oppløsning og potensielt smuldrende murstein. Du smir noe som ikke hviler på potensialer. Tråder av ull. Ull av omsorg. Ta vare på. Ta det langsomt. Langsomt dvele. Dvele på vei. Finne vei. Finne ut. Utdelegere. Kilder som er vevd. Vevd tapet. Tapet av stemmer. Stemmer av mange. Mange polyrytmier. Polyrytmisk madrigal. Madrigal av deler. Partnerdans. Dans meg med. Igjen og igjen. På en bølge. Vink til meg. Meg og deg. Jeg har ventet, tror jeg skal gjøre det. Jeg håper på flere relasjoner, alliterasjoner, historier, sagaer, veier, muligheter, konstellasjoner og krysninger som vil vise seg. Og med det, takker jeg deg for siste gang, for i dag og for tiden som kommer.*

1 <https://www.jofreeman.com/joreen/tyranny.htm>  
 2 <http://www.karenliot.de/downloads/Deleuze%20Guattari%20A%20ThousandPlateaus.pdf>  
 3 <http://www.maskmagazine.com/>

4 [the-mommy-issue/sex/circlusion  
 http://www.trabal.org/texts/pdf/LeGuin.pdf](http://www.trabal.org/texts/pdf/LeGuin.pdf)  
 5 <http://www.siphonophores.org/SiphOrganization.php>  
 6 <https://vimeo.com/199139077>

7 [http://danseatelier.dk/wp-content/uploads/2016/02/FANZINE\\_thecarrierbag-festival-1.pdf](http://danseatelier.dk/wp-content/uploads/2016/02/FANZINE_thecarrierbag-festival-1.pdf)

Marie Bergby Handeland

Det

jeg

vet

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), Kunstademiet i Trondheim (sept.–des. 2010) og Forfatterstudiet i Bø (2014–2015). Arbeidene hennes drives frem av nysgjerrighet for hva som skjer når forskjellige folk fra ulike sosiale og kulturelle kontekster får innta scenerommet, og hvilke muligheter dette gir til å aktivere allmennheten i arbeidene sine. [www.mariebergbyhandeland.com](http://www.mariebergbyhandeland.com)

En kollega av meg fortalte at hun har begynt å bruke maske på hjemmekontoret. Jeg syntes det hørtes lurt ut. Så nå har jeg også begynt med det. Jeg har to ulike masker. Den ene fikk jeg av fadderbarnet mitt, laget i barnehagen, av hvitt papir med masse fettstiftstreker på og med to små hull til øynene. Den andre er mye streitere, liten og svart av hard papp. Stort sett bruker jeg den med fettstiftstrekene på fordi det kjennes bra å ha ansiktet fullt av farger som spriker i alle retninger. Dessuten er den hakket mer komplisert å ha på seg, og dermed lettere å ikke glemme at den er der. Hullene til øynene er litt skeive slik at jeg må ha den på meg på skeiva for å kunne se gjennom begge. Størrelsen på hullene er ulike, jeg ser litt mer på venstre øye enn på høyre, og strikken rundt hodet er litt for slakk slik at jeg ofte må surre den rundt hårnuta i nakken. Den lille svarte maska er proffere. Strikken er passe stram rundt bakhodet, og den er laga av hard papp som sitter perfekt over nesa. Lett å drikke kaffe med. Og med to store hull til øynene. Jeg vet at jeg ser bra ut med den. Stort sett bruker jeg den lille svarte til alt som har med Kulturrådet å gjøre. Jeg har også ved et par anledninger ringt Kulturrådet mens jeg ligger naken på sofaen. Dette høres sikkert tullete ut, men på tunge hjemmekontordager der jeg er en sliten koreograf med en solid dose tvil, er det langt fra tull. Det er en måte å holde fast i det jeg driver med.

Jeg liker å tro at eposter som skrives og telefoner som ringes ikledd maske, er hakket frekkere og modigere enn dem uten. Språket tør mer. Og et språk som tør mer, inneholder for meg ofte mer kropp, og et språk som inneholder mer kropp, stiller seg nærmere noe. Jeg snakker ikke om nærhet i form av et mer psykologisk språk der man deler følelser nødvendigvis, det kan være det også, men for øyeblikket er jeg mest interessert i språket som et redskap for å fantasere seg inn i nye kropper man nærmest ikke visste at man hadde. Alle de ukjente kroppene. De som ikke enda har blitt beveget. De seneste årene har jeg definert arbeidet mitt som koreograf som et langsiktig kroppspress. Kroppspresset handler om å ta en titt på disse ukjente kroppene. Få dem frem. Selv der de tilsynelatende ikke fins eller der vi ikke anerkjenner dem. Vi er alle bærere av mange potensielle språk og mange potensielle kropper. I motsetning til slik vi vanligvis kjenner ordet kroppspress, der kroppspress dreier seg om å presse kropper inn mot spesifikke idealer, og dermed lukke og avgrense dem, er det interessant å presse selve ordet inn i sin motsats: kroppspress som en bred undring rundt, og derav utvidelse av, hva en kropp er og hvordan den beveger seg. Et blikk som ser med et soft kroppslig press hele tiden.

Sommeren 2015 sendte jeg ut en e-post til seks norske skjønnlitterære forfattere. Jeg inviterte dem til å danse sine egne litterære verk. Våren 2018 sto

<sup>1</sup> *Forfatterbevegelsen* (2018) er seks soloer utøvd av de seks forfattere Gro Dahle, Tina Amodt, Henning Bergsvåg, Kjartan Fløgstad, Aina Vil-langer og Gunstein Bakke. Hver av dem har valgt ut et eget litterært verk de kunne tenke seg å utgi på nytt, som samtidssans. I sine utfall som dans har de litterære verkene fått nye titler. *Forfatterbevegelsen* består av *Tur med hunden*, *Biltema*, *Tohundreogsyttini*, *En seremoni et annet sted*, *Det blir aldri lyst her* og *En folkedans*. *Forfatter-bevegelsen* premierte på Dansens hus i Oslo mars 2018, som en del av Oslo Internasjonale Teaterfestival, etter fulgt av gjestespill på Norsk Litteratur-festival.

de på scenen under tittelen *Forfatterbevegelsen*<sup>1</sup>. I forkant av dette initiativet studerte jeg selv skjønnlitterær skriving ved Forfatterstudiet i Bø. Studiets innhold og undervisningsform åpnet opp en annen kobling mellom kropp og språk enn den jeg allerede hadde interesse for. Jeg fikk etterhvert et tydelig prosjekt på si: Jeg studerte dem som skriver. Da gjesteforfatterne leste høyt fra sine egne litterære verk, ble jeg nysgjerrig på hvordan disse skrivende kroppe ville beveget seg. De har jobbet fram store forflytninger og bevegelser i form av tekst, det er mennesker med sensitivitet rundt timing og rytme. Jeg ble gira på denne tekstu-kroppsligheten jeg oppdaget at forfattere har, og hvordan nettopp den gjør at jeg som leser opplever skjønnlitteratur som tredimensjonal og rund. Jeg satt i Bø og funderte på om jeg kunne få dem til å bevege sin egen litteratur. Jeg syntes det virket interessant for både dansen og litteraturen om vi fikk ta en titt på dem på denne måten, slippe dem ut i verden på nytt, innunder påstanden om at ved hvert nye litterære verk som skrives fram, jobbes det også fram en ny kropp. Det er noe selvfølgelig i denne påstanden, fordi kroppen tross alt henger fast i hodet, og at et hode som skriver fram spesifikke rytmer og stemninger, derfor også jobber fram disse i kroppen. Men selv om påstanden på ett vis er selvfølgelig, er den også abstrakt og umulig. Slik har den evnen til å holde på en forundring heller enn å føre til en konklusjon, både i meg selv og dem jeg jobber sammen med. En utvidelse av hvordan vi ser oss selv. Når jeg møter Gro Dahle i studio, liker jeg tanken på at paven og alle dyrene fra diktene hennes allerede finnes i henne. Det dreier seg ikke om konkrete manifestasjoner av dyrenes form og bevegelser nødvendigvis, men heller deres rytmer, deres lynne, hvordan de tar pauser, fornemmelsen av hvor man setter et punktum eller et linjeskift eller et komma for å gi noe luft, denne viten, denne fininnstilte følelsen av timing.

Etter å ha gransket forfattere i nesten tre år, kjennes det relevant å ta en titt på min egen kropp og mitt eget språk i dette arbeidet. Hvordan jeg har jobbet med å få en gjeng forfattere til å føle seg vakre og viktige. Og det er nesten slik at jeg ikke har kontroll på hverken språket eller kroppen. Folk spør meg om hvordan jeg har jobbet med dem. Hvordan jeg har gått fram. Hva slags øvelser vi har gjort. Om vi har jobbet med scores, hva vi har snakket om, hvordan jeg formulerer meg, hva jeg velger å si og ikke si, om jeg har hatt en metode. Og jeg har ofte i løpet av prosessen sett meg selv utenfra, og tenkt at, herregud Marie, tenk om kollegaer hadde sett deg nå, her du går på ski over det lille tregulvet på Hausmania sammen med Kjartan Fløgstad.

I min langvarige interesse for å arbeide med ikke-profesjonelle utøvere, er det interessant at jeg selv som koreograf er i ferd med å bli ganske forvirret rundt

hva det vil si å være profesjonell både i språk og kropp. Å oppføre seg profesjonelt, hva innebærer egentlig det? Handler det om å kommunisere tydelig? Handler det om faglig kompetanse? Om å finne en god balanse omkring hvor mye jeg deler? Vite hvor grensene går? Evnen til å kunne ta seg kraftig sammen? Eller gi etter? Lage strukturer og rammer for et arbeid?

Vinteren 2017 hadde jeg kjærlighetssorg og kjøpte meg min aller første sofa. Det gode med sorg er at den er skamløs. Ikke tankeinnholdet i den, men selve rommet og tilstanden sorgen lager for kroppen. I dette rommet er det jeg gjør, eller ikke gjør, det eneste rette og det eneste nødvendige; et kroppslig-styrt sted utenfor vilje og kontroll. Subbe rundt i morgenkåpe. Spise ostepop til frokost. Frokost klokka fire. Kvikne til på kveldstid, synge litt i morgenkåpe. Små glimt av absurd glede som ikke finnes noe annet sted enn i en sorgkropp. Hulke tre ganger om dagen. Ringe mamma tre ganger om dagen. Ligge på sofaen i flere uker uten dårlig samvittighet. Til vanlig er samvittigheten min på grensa til usunn. Og jeg savner noen ganger sorgkroppen fra 2017, som i sin tilsynelatende usunne og destruktive form, også hadde en sunnhet ved seg. Den la seg ned og ble liggende så lenge den trengte å ligge nede. Og det er noe i dette høyst private eksempelet, som trigger meg i det profesjonelle. Ikke at jeg skal legge meg ned, men jeg opplever at det profesjonelle rommet der de profesjonelle befinner seg ofte er et *for* elastisk rom, der det å være profesjonell handler om å ta ting på strak arm, være grenseløs, uendelig fleksibel, tåle å ta imot alles tvil, et rom der det jobbes og jobbes og purres og purres på e-poster, for sånn er det bare, skal man klare seg. Det siste året har jeg øvd meg på å ha fritid. Jeg har drukket mer øl, startet en pensjonistklubb der jeg spiser kake, går på kino på dagtid, sitter på benker i parker, spaserer, slike ting, og jeg har kjøpt meg perler på IKEA. Over arbeidsbordet mitt har jeg perlet med gul skrift på svart bakgrunn: Jeg vet ingenting.<sup>2</sup> Og når jeg tar på meg maska full av farger som spriker i alle retninger, og samtidig påminner meg om at jeg ikke vet noen ting, kan liksom alt skje. Det er oppløftende. Det å være profesjonell må også handle om å kunne redefinere, restarte, gi slipp og gi opp nettopp hva det vil si å være profesjonell.

En gjeng profesjonelle dansekunstnere ville fått planen du har lagt for dagen til å funke på en eller annen måte, de ville forstått språket ditt, øvelsen din, selv om det ikke nødvendigvis fungerer optimalt, og man kanskje prøver noe annet neste dag, men dog, arbeidsdagen ville beholdt en viss struktur. Men med forfattergjengen har jeg måttet venne meg til å kaste alle kort gang på gang, at jeg liksom må stoppe opp dagen fordi jeg ser at den ikke funker. Så har vi måttet drikke litt kaffe, snakke litt om hva som helst, før jeg bare må

<sup>2</sup> «*Filmmakers should be aware that they don't know anything*» – John Cassavetes. Jeg vet ingenting er tittelen på eksamensoppgaven til den norske filmskaperen Mariken Halle, fra Akademin Valand Film, Göteborgs Universitet, 2010.

begynne et sted igjen, hvilket som helst sted, typ, «okey, hva liker du av fysisk aktivitet, du liker å gå på ski ja, ok, la oss late som om vi går på ski over gulvet, snakke om svikten i knærne, vinden i håret i nedoverbakkene», eller, «ok, jeg tror rett og slett vi bare lukker øynene resten av uka jeg», og «du vil skru av lyset i tillegg sier du?, ok, la oss skru av lyset og lukke øynene resten av uka.»

Mitt arbeid med ikke-profesjonelle og interessen for å presse dem ut i ukjente situasjoner, fordi det er en estetikk i både kroppene og språkene som befinner seg der jeg kicker på, går i stor grad den andre veien også; seks forfattere presser en profesjonell koreograf ut på glattisen. Glattisen handler om å måtte stole så til de grader på prosessen. Det er nervepirrende å bruke en hel uke av vår produksjonsperiode på å sjekke om det å danse med lukkede øyne i et mørkt rom, fører oss riktig vei. Slik kan man kanskje også tenke at de metodene vi finner, fra dag til dag eller uke til uke, er sterkt knyttet til dagsform, personen som gjør øvelsen, og møtet mellom folka i rommet. Øvelsene blir personlige og nødvendige. Vi tar altså i bruk redskaper fra alle lag av våre liv som profesjonelle og amatører og idioter, og det er noe her som aktiverer både kroppen og språket mitt på en måte jeg blir totalt utslitt av. Slik er det jo i mer eller mindre grad i alle kunstneriske prosesser, la det være sagt, man går inn i arbeidet, man grubler, stiller seg sårbar, og det funker aldri å være rigid ovenfor alt man har tenkt fram på forhånd som mulige metoder og resultater. Men det er allikevel ganske ekstremt i et arbeid som dette. Jeg mister kontroll over det profesjonelle og det ikke-profesjonelle, over forholdet mellom pedagogikk og kunst, over arbeidsmetoder og livsformer, terapi og gode samtaler, privat og offentlig, venner og kollegaer, over kropp og hode.

Dette er en type utfordring jeg trekkes mot i flere av mine arbeid. Jeg er interessert i et nedstrippet utgangspunkt mellom meg som koreograf og dem jeg har invitert med meg i arbeidet, der vi må finne fram til innholdet fra et sted der vi vet lite. I arbeidet med seks forfattere, finnes få felles referanser. Nærmest ingenting er innforstått. Jeg tiltrekkes av prosesser der eneste løsning er å gi seg hen, hvor det dumme og banale er uunngåelig, der jeg ikke lenger kan holde meg, men er nødt til å slippe meg inn i hele spekteret. Det er en god følelse når en prosess virkelig røsker i meg.

I arbeidet mitt *De Grønne* (2015)<sup>3</sup>, prøvde jeg meg på en arbeidsmetode der jeg selv kun brukte språk. Jeg demonstrerte ingen bevegelser, foreslo aldri med kroppen. Det jeg ønsket å oppnå med det, utover å jobbe med presisering av mitt eget språk, var minst mulig fysisk påvirkning. Det var et tidvis umulig eksperiment, men også svært interessant å se hvordan en gruppe

<sup>3</sup>  
*De Grønne* (2015) er en danseforestilling med fire ikke-profesjonelle utøvere i et aldersspenn på 26–80 år. Forestillingen ble jobbet fram gjennom bevegelsesutforskning og samtaler over flere år. Det er laget en dokumentarfilm fra arbeidet. Både filmen og forestillingen premierte under Ravnedans i 2015, og har siden vært vist i ulike kontekster.

folk da setter igang å bevege seg. En av utøverne sto for det meste i et hjørne de første øvelsene. Det var vanskelig en god stund. Men etter flere samtaler om forutinntatte holdninger og forestillinger om hva vi trodde samtidsdans var, både fra min og deres side, ble dansingen modigere og modigere. Det er selvfølgelig umulig å ikke påvirke, og heller ikke noe mål i seg selv. Men jeg er interessert i å finne måter å gjøre det på som ikke legger for mange føringer for rett og galt, som klarer å holde på lystbetontheit og naivitet, og derav kanskje også klisjeer. Jeg jobber med dette i arbeid der jeg selv er utøver også, ved å gå inn i kunstformer jeg ikke er profesjonell i. Forhåpentligvis kan jeg der bidra med en utsatthet selv, som ligner den jeg er interessert i i arbeidet med ikke-profesjonelle dansere. Jeg og kollegaen min Morten Liene, har jobbet fram to konserter, *Alle Angrer* (2016) og *Orgelet er en forlengelse av våre og Tegens lunger* (2017). Jeg kan ikke noter og behersker ingen instrumenter godt. Når jeg setter meg ved stueorgelet skjelver jeg på fingrene slik at det noen ganger er vanskelig å bevege tangentene. Hjertet dunker gjennom hele første låt, jeg blir fort varm i ansiktet, stemmen prøver seg på sjærmerende historier mellom låtene slik musikere ofte gjør. Vi har øvd veldig mye. Arbeidsmetoden minner om slik jeg øvde på dansenumrene jeg skulle fremføre på kulturskolen i bygda der jeg vokste opp. Jeg repeterte på nytt og på nytt med stor glede og iver. En slags forelskethet til materialet. Og som voksne kunstnere, er det interessant å kjenne på store og varme følelser i kropp og stemme i møte med et publikum. Det gjør oss flau, skamfulle, myke og begeistret på samme tid. Vi jobber aktivt med sjarm, inderlighet og sjenanse som en del av uttrykket.

Jeg leste nylig en artikkel av forfatter og samlivsterapeut Sissel Gran om Tinder-dating og *romantikkens død*, som hun kaller det, i Morgenbladet (Nr. 22/8.-14. juni 2018). *Romantikkens død*. Et hardt og trist utsagn. Og jeg skal ikke gå videre inn på hva hun tenker at denne døden er, bare gi en kort oppsummering à la noe slikt som helgardering og lite selvtlevering, mye forbeholdshet, mye snakk om ting og greier og steder og folk og filmer, mye om å være kul og tilbaketilt og avslappet, for det å være *needy* er frastøtende. Etter at jeg hadde lest artikkelen ble jeg naturligvis sittende å tenke på mitt eget romantiske liv, for jeg har vært innom Tinder og sveipet litt det siste året selv, men først og fremst dukket ordene *kroppens død* opp i hodet. Dramatisk, ja, men Sissel Gran har ofte den effekten på meg og kanskje er det nettopp det som gjør at jeg leser henne igjen og igjen, jeg vil gjerne bli truffet av ytterpunktene, for der befinner det seg masse levende kropper. De ukule kroppene, de som ikke er tilbakelente og avslappede, men som skjelver litt på hendene, nettopp fordi de lener seg fram uten forbehold.

Det er interessant at jeg, med min fascinasjon for estetikken av kropper som forsøker, og hvor vakkert det kan være, ikke tør å gå på morgenklasser for profesjonelle dansere fordi jeg ikke tror kroppen min lenger funker i det rommet. Den er blitt for stiv for å være der. Den er for treg. Dessuten har jeg jo egentlig aldri vært en type danser som får til alt det profesjonelle, i alle fall ikke på mer enn et helt greit nivå, og på morgenklassene kan jeg risikere å bli avslørt som for lite profesjonell av en gjeng kollegaer som kanskje lever i troen om at Marie Bergby Handeland har en profesjonell kropp. Og jeg skammer meg litt over denne dobbeltmoralen på et vis, for ikke å snakke om selvbevisstheten, der jeg hyller de ikke-profesjonelle mens jeg selv er redd for å bli avslørt som slapp og dårlig. Hver gang får dette meg til å tenke på diktet *The Genius of the Crowd* av Charles Bukowski, som ble brukt i avgangsforestillingen jeg gjorde på Den Islandske Kunsthøgskole i 2011. Jeg gikk inn på scenen hver kveld sammen med de andre i klassen, vi sto stille mens dette diktet ble spilt av, innlest av Bukowski selv, og vi sto der og grudde oss, for med en gang diktet var over skulle vi fyre av tidenes mest hektiske og voldsomme danseshow til heavy metal og hver kveld lurte jeg på om jeg kom til å klare det. Uansett, det Bukowski sier, er «*The best at murder are those who preach against it, and the best at hate are those who preach love, and the best at war finally are those who preach peace. Those who preach god, need god, those who preach peace do not have peace, those who preach peace do not have love. Beware the preachers, beware the knowers, beware those who are always reading books, beware those who either detest poverty or are proud of it, beware those quick to praise for they need praise in return.*

Deilig dramatisk, ja, og det er noe i dette, for jeg tiltrekkes ofte av det banale og enkle og upolerte, nettopp fordi jeg ofte er redd for å være banal og enkel og upolert selv, og at jeg derfor har en stor tro på viktigheten av arbeid som viser seg fram på denne måten. Det har ingenting med kunst som terapi å gjøre, hverken for meg selv, eller dem jeg jobber sammen med. Det dreier seg om en grunnleggende tro på hvor kunstens evne til å berøre ligger, både i prosess og resultat.

Før hver spilling av *Forfatterbevegelsen* er det siste jeg gjør å hviske ordet mozzarellaost til Gro. Jeg gjør det mest for min egen del. Ordet gjør meg rolig før innslipp. Men jeg er ganske sikker på at Gro setter pris på at jeg gjør dette hver kveld hun også. Og i beste fall, slik funker det på meg i alle fall, er det som om mozzarelaosten klarer å oppsummere alt, på et vis kanskje også forenkle, at den lar det man har jobbet fram sammen ha kommet dit det har kommet. Nå er det ikke annet å gjøre enn å kjøre på med mozzarellaost liksom. Det

er digg å ha jobba komplekst, hatt mange problemstillinger, for så å kunne oppsummere det hele i ett ord. Når kroppen til Gro er fylt av mozzarellaost, jobber den med lyst og saftighet. Det er et ord hun selv har funnet som funker, som hun fyller dansen sin med. Vi har jobbet mye med dette ordet, og jeg ser hvordan osten har en helt konkret effekt på måten hun er i arbeidet på. I en anmeldelse av *Forfatterbevegelsen* på Scenekunst.no sammenlignet anmelderen Gro Dahle med Ole Brumm. Det er interessant at man som anmelder av et arbeid som så åpenlyst jobber med å utvide hva slags kropper som ses på en scene, allikevel velger å bruke sin taletid på å redusere og forenkle. Å sammenligne Gro, som er den eneste med en stor kropp blant forfatterne, med en tykk bamse, er for meg malpassert i denne konteksten. Det er å kritisere arbeidet for akkurat det arbeidet ønsker å utfordre. I en annen anmeldelse i Norsk Shakespearetidsskrift, brukes det andre ord om Gro og resten av arbeidet. Arbeidet gis politisk kraft og tyngde, i form av å være noe ganske annet enn den skråsikkerheten og overtydeligheten som ofte dominerer offentlig. Jeg er enig med denne anmelderen i at jeg gjerne skulle sett flere skjelvende hender offentlig, ikke minst hos kritikerne selv.

Jeg var nylig på et møte med en sjef for et av teatrene i Norge. Jeg kom rett fra en liten forestilling jeg hadde gjort sammen med Morten Liene, i arbeidet vårt *ÅPNINGER*<sup>4</sup>, som jeg skammet meg over. Jeg og Morten har en fysisk skammekrok vi setter oss i når vi føler at arbeidet går skeis. Jeg befant meg fremdeles mentalt i denne kroken i det jeg gikk inn på møtet. Så jeg startet med å si det, at jeg skammet meg over utøvelsen jeg akkurat hadde gjort, og jeg husker det som om jeg nærmest bare deiset inn på kontoret. Det resulterte i en fin prat om skam generelt, der teatersjefen fortalte meg om sin første store kjærlighet og kjærlighetssorg. I etterkant vet jeg ikke om dette er det minst eller mest profesjonelle møtet jeg har vært på. Jeg skulle i alle fall ønske at profesjonalitet oftere så slik ut.

Jeg ber Kjartan om å være vakker. Jeg ber ham om å være så vakker han bare klarer. Jeg ber ham om å kjenne etter når han krysser scenen i starten av soloen sin, hvor fryktelig vakkert det er når lyset treffer paljettjakka hans, at jeg kunne sett bare på dette, hvordan han krysser gulvet i paljettjakke, stiller seg opp, tar en pust, før han begynner. Før siste forestilling legger jeg armene mine på Kjartans skuldre, rister forsiktig i ham, og sier at i dag vil jeg at du skal tørre å være enda vakrere. Etter forestillingen hører jeg en av de andre forfatterne komme løpende i gangen og rope: «Kjartan, du var vakrere i dag!»

<sup>4</sup> *ÅPNINGER* (2016) er et langtids arbeid der Marie Bergby Handeland og Morten Liene utvikler og tilbyr en meny bestående av ulike tjenester på festivaler. De tilbyr en meny bestående av ulike tjenester publikum kan bestille når de möchte ønske gjennom festivalen. [www.apninger.com](http://www.apninger.com)

Tone Pernille Østern

# Koreografi-didaktiske sammenfiltringer

Tone Pernille Østern, med doktorgrad i dansekunst fra Theatre Academy/UniArts Helsinki, er dansekunstner og professor i kunstfagdidaktikk med fokus på dans ved NTNU Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet. Hun er aktiv som kunstner/forsker/lærer, med spesiell interesse for sosialt engasjert (danse)kunst, dans i dialog med samtiden, kroppslig læring, estetisk tilnærming til læring, koreografiske prosesser, kvalitativ og post-kvalitativ forskningsmetodologi, samt veiledning. Hun er leder av masterstudiet i kunstfagdidaktikk og veileder master- og ph.d.-studenter i inn og utland.

Efva Lilja (2016, s. 5) skriver om hvordan alt flere kunstnere forsøker å påvirke samfunnsutviklingen og skape engasjement hos individer. Hvis man skal gjøre det, må man bevege seg, skriver hun. Jeg har over tid beveget meg gjennom ulike tekster om koreografi og ulike koreografiske praksiser, drevet av en nysgjerrighet på hva koreografisk tenkning, sansning og handling kan få i stand, sette i gang.

På det kunstfagdidaktiske feltet har jeg samtidig over tid hatt høy aktivitet som forsker, inklusive koreografisk orientert forskning<sup>1</sup>. Jeg har aktivt deltatt i utvidelse av (kunstfag)didaktikkbegrepet. Bevegelsene og utvidelsene på det koreografiske feltet er for meg påfallende kunstfagdidaktiske, og motsatt. Bevegelsene, utvidelsene, på begge feltene fremstår som *entangled*, sammenfiltret. *Entanglement* er et konsept brukt av Karen Barad (2007) for å vise hvordan fenomener som ofte forstås som adskilte fra hverandre – som kropp og sinn, eller forskeren og det utforske – alltid allerede er sammenfiltrede, injisert i hverandre, alltid konstituerende av hverandre. Verden er sammenfiltret, og, som er mitt poeng her, det er også den kritiske bevegelse og utvidelse som foregår innenfor det koreografiske og det kunstfagdidaktiske feltet i dag. I dette essayet utredes jeg hvordan. Jeg begir meg ut på en slag *koreografididaktisk bevegelse* gjennom spørsmål om hva koreografi kan være og få i stand, hvordan og hvorfor koreografi, og også når, hvor og av hvem koreografi kan utvikles. *Koreografi* ser jeg som et begrep som lenge har vært i et slags fritt fall, litt som en flytende valuta som ikke bindes til samme stabile forankring i «det å lage dans» som koreografibegrepet tradisjonelt har blitt bundet til.

#### ET UTVIDET KOREOGRAFIBEGREP

Når jeg har beveget meg på tvers av de tekstene om koreografi jeg bruker her, støter jeg gang på gang mot noen særlig sterke impulser som har satt koreografiforståelsen i kritisk bevegelse. Disse gjenkommende, ofte overlappende impulsene oppfatter jeg som en orientering mot

- koreografi som kunstnerisk prosess og (ut)forskning
- koreografi som agent (jfr. Barad, 2007) i samfunnet (og ikke bare i støvete kulisser)
- koreografi som situert, lokal, relasjonell og erfaringsbasert
- demokratisering av koreografi og koreografi som

makt- og normkritisk praksis

- sammenhengen mellom kroppslig erfaring og språk
- utvikling av teoretiske konsepter *fra* koreografisk erfaring, samt koreografisk dialog med teoretiske konsepter *utenfra* (og dermed artikulering av koreografisk kunnskap).
- frigjørelse av koreografi fra dansens etablerte estetikker, og også fra dans i det hele tatt.

Ved hjelp av Brian Massumi (2002) forstår jeg disse impulsene som produktive intensiteter som får koreografipraksiser og –forstålser til å flytte på seg, endres. Intensitete produserer nye spørsmål. Kirsi Monni har vært aktivt praktiserende, filosoferende og teoretiserende i det (fin-ske) koreografiske landskapet fra 1980-tallet. Hun beskriver to typiske postmoderne trekk ved nåtidens kroppslige utforskende tilnærming til koreografi (Monni, 2018, s. 89). Det ene er en løsrivelse fra en universal, ideell og standardiserende koreografisk estetikk til utvikling av koreografi som et partikulært, situert og i-verden-værende utgangspunkt for bevegelse. Det andre er en orientering mot utforskning og bearbeiding av et meningskrapende språk, tekst og skriving knyttet til dans.

Per Roar (2016, s. 309) skriver at spørreord som *hva*, *hvor* og *hvorfor* sammen med begreper som å *utforske* og *undersøke* hyppig er blitt brukt på dansekunstfeltet de seneste 10-årene. Fenomenet sammenfaller med framveksten av kunstnerisk forskning siden 2000-tallet i Norge, skriver han. Spørreordene er samtidig sentrale didaktiske spørsmål (*hva*, *hvor*, *når* og *hjem*). Det å stimulere til utforskning og undersøking er gjenkjennelig fra kunstpedagogens eller kunstner-lærerens arbeid.

#### ET UTVIDET DIDAKTIKKBEGREP

Didaktikk beskrives ofte som kunsten å undervise. Jeg liker godt å vri litt på det og tenke på didaktikk som

kunsten å legge til rette for læring. Dermed handler didaktikk om forholdet mellom meningsskapning<sup>2</sup>, læring og undervisning (Selander, 2017). Opplevelse står sentralt for meningsskapning. Didaktisk er kunn*skaping* som prosess mer fokusert enn kunnskap som objekt – litt som å ha mer fokus på den koreografiske prosessen enn på resultatet; verket. Kunstoffagdidaktikk innebærer derfor en både kroppslig, kritisk, kreativ og etisk handling og tenkning som kryper tett på kunstfaglige praksiser der kunn*skaping* gjennom meningsskapning, læring og undervisning foregår og spør: Når og på hvilke arenaer foregår læring? Hvem kan ta del i aktiviteter, og hvem fal-ler utenfor? Hvorfor undervise sånn? Hvorfor ikke gjøre det på en annen måte? Å finne vedvarende svar på spørsmålene er ikke det sentrale – det viktige er å (tørre å) stille dem, og bli værende i dem.

Kunstoffagdidaktikk som begrep er nytt. Staffan Selander (2017, s. 24) beskriver hvordan didaktisk forståelse i Norden har orientert seg mot den tyske danningstradisjonen og brede didaktiske tenkning. Det betyr at fagdidaktikk i nordisk kontekst vektlegger kommunikasjon, formidling, og spørsmål om hvordan man dannes til et moden, klokt og ansvarlig menneske gjennom fagene (se Selander, 2017). Jeg forstår dermed kunstoffagdidaktikk i samtiden som et praksisnært fagfelt som bidrar til

- Basale fagtvil, kritikk, reform og endring som skaper praktisk og teoretisk bevegelse knyttet til forståelse av opplevelse, meningsskapning, læring, undervisning og kunn*skaping* i kunstfagene
- En mulighetssøkende holdning hos undervisere og forskere som holder læring og kunnskap i stadig tilblivelse og motvirker sementering
- Å forstå læring og kunn*skaping* som noe som foregår med distribuerte ressurser på ulike analoge og digitale arenaer i samfunnet, lokalt, globalt – alltid sammenfiltret (entangled)
- Å forstå opplevelse, meningsskapning, læring, undervisning og kunn*skaping* som alltid tilstede som både praksis, språk og diskurs, alltid inneholdende etiske perspektiver og dilemmaer.

Å tenke slik om kunstoffagdidaktikk er en normkritisk øvelse, som potensielt skaper bevegelse i hvordan man tenker kunn*skaping* gjennom meningsskapning, læring og undervisning i kunstfagene. Min artikkel *Oppdragelse til nikkedukkedanser eller dansekunstner?* (Østern, 2016) kan være et eksempel på en slik normkritisk, kunstoffag-didaktisk impuls som skapte bevegelse – og motstand, en viktig koreografisk kvalitet – knyttet til opplevelse,

læring og undervisning i høyere samtidsdanseutdan-ning i Norge.

Motsatt kan jeg oppfatte den bevegelse kunstoffagdidaktikken kan sette i gang som koreografisk. Den kan skape sprekker i eksisterende strukturer, frammane nye møn-ster, nye kvaliteter, utforskning, nye relasjoner, kan-skje ny meningsskapning. Nytt språk. Alt dette er koreo-grafiske kvaliteter: Strukturer, restrukturering, sprekker, mønster, nye mønster, (affektive) (bevegelses)kvaliteter, utforskning, relasjoner, flyktig meningsskapning. Hele tiden i bevegelse.

I lys av min forståelse av kunstoffagdidaktikk, kan jeg lese den pågående undersøkelsen av koreografi som skjer på feltet som koreografididaktiske bevegelser. Dette slår meg gang på gang i det jeg beveger meg gjennom og møter ulike praksiser og tekster. I det følgende diskuterer jeg noen eksempler på det.

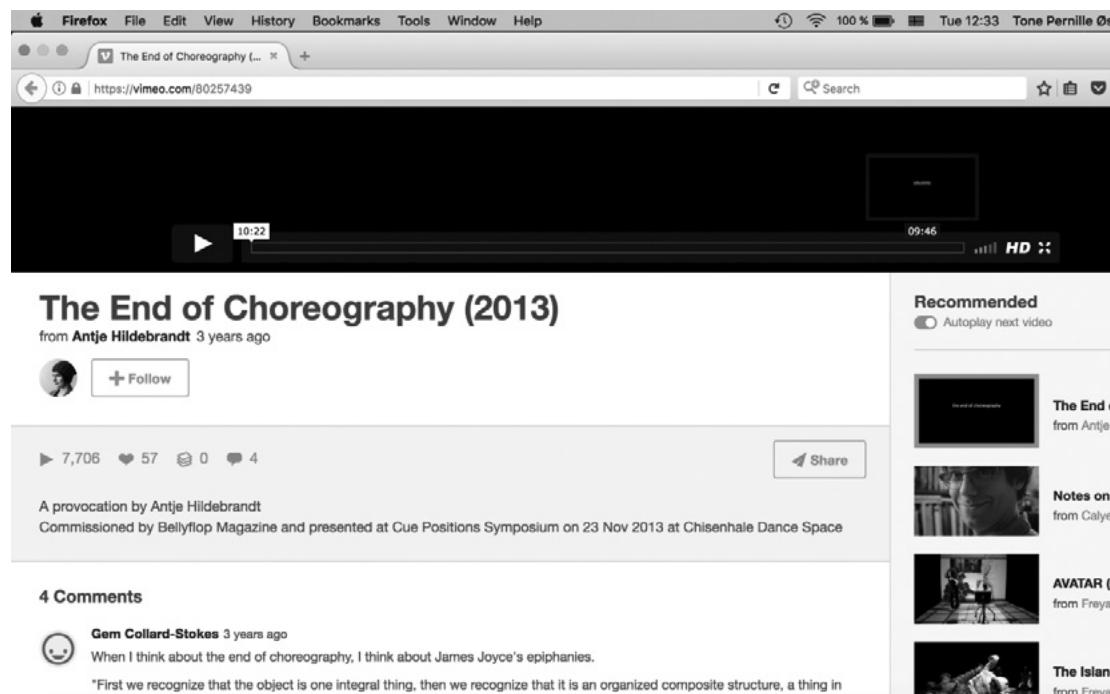
### KOREOGRAFIDIDAKTISKE BEVEGELSER – KOREOGRAFI SOM UTVIDET PRAKSIS

År 2018 kom det ut en antologi ved Kunsthøgskolen i Helsingfors som hette (på finsk) *Postmoderne dans i Finland?* med Niko Hallikainen og Liisa Pentti som redaktører. Legg merke til spørsmålsteget. I forordet konsta-terer redaktørene at begrepet «postmoderne dans» aldri fikk fotfeste som begrep i Finland, men at den postmo-derne dansens ideer likevel har hatt kraftig innflytelse på det finske dansekunstfeltet fra 1980-tallet og framover. Mange av forfatterne i antologien er sentrale koreografer som har virket på det finske dansefeltet over mange tiår, mange av dem med doktorgrad, siden Finland fikk dok-to-grad innenfor kunstnerisk forskning i dans allerede tidlig på -90-tallet. Kirsi Monni er en av dem, og å lese hennes kroppslige, melodiøse, dypt praksisnære, dypt teoretiske tekster er som å ta del i en koreografisk hen-delse. Det finske språket egner seg særlig godt for poesi og tekstlig koreografi, da det med sin ordrikdom og mange kasuser lar uante kroppslige nyanser tre fram. I sitt kapittel *Situuerhet, kroppslighet og språklighet [Situua-tio, kehollisuus ja kielellisyys]* i antologien (Monni, 2018, s. 77–108) beskriver hun sin reise mot dans som kunst-nerisk prosess, erfaring og utforskning.

Hun framhever særlig møter med en lang rekke beve-gelsesfilosofier og bevegelsesundersøkende praksiser som sentrale for sin kontinuerlige tilblivelse som koreo-

graf. Det samme tenker jeg om den kontinuerlige tilbivelseren av koreografi som utvidet praksis: ulike koreografers møter med det nye og ukjente, en undersøkende og utforskende tilnærming, situerhet og affekterhet i kropp, tid og rom, orientering mot prosess, samfunn, språk, teori-skaping og teori-dialog har vært sentralt for den utvidelse som har skjedd (og skjer). Monni (2018, s. 82) beskriver dans som en mulighet til å oppleve øyeblikkets ubegrensethet og kroppslig tilstedeværelse i det man gjennomstrømmes av ulike dansekulturers rikdom, kvaliteter og fragmenter av bevegelser, nettopp gjennom den egne kroppsigheten<sup>3</sup>. Hun skriver videre om danserens store frihet til å kunne erfare, i samtidighet, sin

egen kroppsighet som både autentisk, skolert, relasjonskulturell, tenkende, artikulerende, performativ og kulturell. Hun peker på en rekke strategier som henger sammen med det postmoderne, og som i min forståelse har vært med på å forvandle en tradisjonell koreografiforståelse til en utvidet: bruk av humor, å reise fritt (og frekt) over estetiske grenser, å låne bevegelser der man vil, å blande sammen det personlige med det offentlige, å være personlig, å pirke borti og forstyrre modernismens krav om renhet. Sentralt står spørsmålene hva, hvordan, hvorfor (og hvorfor ikke), når, hvor og av hvem koreografi kan utvikles – som hele tiden fungerer best som spørsmål, og ikke som klare svar.



Screenshot fra Antje Hildebrandts provokasjon *The End of Choreography*.<sup>4</sup>

I *The End of Choreography* sier Antje Hildebrandt (2013) at koreografi som estetisk fenomen vender ryggen til etablerte danseriske estetikker, til å bli assosiert med håndverk, spesielle evner og kontroll over dansen og de dansende. Koreografi strekkes til *expanded choreography* og undersøkes på en måte som åpner en slags sprekk mellom «dans» og «koreografi», litt som den distansen man har skapt mellom «musikk» og «musikalitet». Det kan finnes musicalitet også der det ikke finnes musikk. Det kan kanskje finnes koreografi der det ikke finnes dans. Dette er et eksempel på kraftfull og kritisk bearbeidelse av spørsmålet *hva* koreografi er, og *hva* det ikke er – len-

ger. Venke Marie Sortland (2016, s. 84) skriver at koreografi som kritisk praksis

[...] handler om å tørre å si: Alle koreografer skal ikke ha dansestudioet som arbeidssted! Alle prosjekter skal ikke ende opp som forestillinger! Alle koreografier skal ikke inneholde dans!

Hildebrandt siterer fra teksten «The Swedish Dance History, 4. Volume»<sup>5</sup> når hun forklarer koreografi som utvidet begrep:

Choreography is not the art of making dances, a directional set of tools, it is a generic set of capacities to be applied to any kind of production, analysis or organization. Choreography is a structural approach to the world, and dance its mode of knowing the world it ventures into. Dance is the embodied future, a promise of that to come.

Koreografi blir en slags tilnærming til verden, situasjoner eller fenomener. Forståelsen av *når* koreografi kan foregå, og *hvordan*, diskuteres dermed kritisk, og eksplanderes. Spørsmålet om *hva* koreografi er, er tilbahevendende: Hva karakteriserer en koreografisk tilnærming, eller eksplandert koreografi, til en situasjon, en produksjon, en analyse? Lilja kaller det koreografiske arbeidet en måte å håndtere en opplevd ubalanse. Man reagerer, på noe. Reaksjon er bevegelse (Lilja, 2016, s. 5). Jenn Joy (2015) skriver at koreografi er å engasjere seg. Å engasjere seg koreografisk innebærer å plassere seg i forhold til en eller flere andre og gi impulser, vente, lytte og delta i en dypt dialogisk tilstand av oppmerksomhet. Marte Reithaug Sterud (i Talawa Prestø, Henriksen & Reithaug Sterud, 2016, s. 18) sier at for henne er koreografi språk og situasjoner og den konstante forhandlingen som foregår mellom dem. Hun forteller om hvordan det koreografiske arbeidet oppstår fra kollektive situasjoner der det ikke alltid er så lett å spore ifra hvem initiativet oppstod. Her oppstår dermed diskusjoner om *hvem* som koreograferer. Videre forteller hun om koreografi som diskursive tiltak, noe jeg forstår som samfunnsengasjement, og ofte aksjonisme og ønske om endring, vist gjennom sosiale og språklige praksiser der bevegelse står sentralt. Styre Holte (2016, s. 267) skriver at det å fristille koreografi fra koreografens rolle gjør at koreografi kan bli en kompetanse som kan forvaltes av flere. Koreografi som praksis blir demokratisert. Her står spørsmålet om *hvem* sentralt, men samtidig tangenes også spørsmålet om *hvorfor*. Hvorfor er endring av koreografforståelse nødvendig? Dette er kanskje det (koreografididaktiske) spørsmålet jeg finner minst diskutert gjennom de koreografiske tekster jeg har beveget meg gjennom, der spørsmålene hva, hvem, hvordan, hvor og når synes mest framtredende. Hvorfor-spørsmålet oppfatter jeg likevel som knyttet til makt og demokratisering, og det har derfor særlig aktualitet. I mine øyne eksploderte hvorfor-spørsmålet med #Metoo. Eller rettere sagt: #Metoo ble et kraftfullt symbol på at spørsmålet *hvorfor?* eller *Hvorfor ikke?* ikke har blitt nok adressert på dansefeltet. Hvorfor skal en danser ikke ha makt over egen kropp? Over egen koreografi? – som uttrykker noe villet, noe strukturert, noe subjektivt. Hvorfor skal dette

villede, denne viljen, ikke ligge hos dansekunstnere som team, som egne subjekter? Hvorfor skal ikke en danser ha råderett over egne (koreografiske) grenser? Hvorfor skulle arbeidsstrukturen med en koreograf på toppen isteden for flere koreografiske dansekunstnere i samarbeidende team være mest hensiktsmessig eller interessant? Koreografi trenger på en måte sin «fair play», slik som idretten har.

Hvorfor-spørsmålet er viktig på et menneskelig plan og med tanke på verdispørsmål fordi maktutøvelsen i koreografiske prosesser er mellomkroppslige, ofte tause, uartikulerte, og fordi tradisjonell koreografisk ledelse innebærer videreføring av måter å lede og strukturere arbeider på som stammer fra helt andre tider og århundre med helt andre menneskesyn, inklusive kvinnesyn. Dette har jeg skrevet om ved tidligere anledninger (f.eks. Østern 2014, 2016, 2017). For dansekunsten er hvorfor-spørsmålet viktig for å gjøre koreografisk arbeid relevant og etisk i samtid og samfunn.

## PRODUKTIVE KOREOGRAFISKE SPREKKER OG SPRÅK FRA KROPPSLIG ERFARING

Det skapes altså i disse utvidede koreografiforståelsene som jeg har gitt eksempler på flere sprekker: et mellom «koreografen» og «koreografi», og et annet mellom «dans» og «koreografi». Disse sprekken er det mulig å smette inn i for å se om de kan være produktive. Fordelen med å frigjøre koreografi fra dans, er at begrepet dans er vanskelig å frigjøre fra ideen om estetisert bevegelse. Dans kan framstå som alltid estetisert. Hvis man – sannsynligvis temmelig hypotetisk – frigjør koreografi fra dans, og dermed koreografi fra dansens estetikk, så står man igjen med en slags «direktekontakt» mellom koreografi og bevegelse, uten at dansen ligger imellom. Hvis jeg samtidig forsøker å kople sammen forholdet koreografi-som-bevegelse med den nære forbindelse mellom bevegelse og språk som blant annet Maxine Sheets-Johnstone (2009) skriver fram, så kan koreografi få (ny) betydning som tilnærming til språk. Flere koreografer har vært opptatt av denne forbindelsen mellom koreografi og språk, f.eks. Solveig Styre Holte, Janne-Camilla Lyster, Mette Edvardsen, Ann-Christin Kongness, Marte Reithaug Sterud, Ingrid Berger Myhre, Marie Bergby Handeland, Eva-Cecilie Richardsen og Runa Norheim i Norge, og Kirsil Monni, Liisa Pentti, Annika Tudeer, Riitta Pasanen-Willberg og Soile Lahdenperä i Finland<sup>6</sup>.

Tradisjonelt, i vesten, så sier man at det som kommer før språket – kroppslige erfaringer, anelser, stemninger og forståelser – er pre-refleksivt. Sheets-Johnstone skriver at det er mere riktig å isteden si at språket er post-kinestetisk. Altså at språket kommer *fra* kroppens kinestetiske oppdagelser, undersøkelser og erfaringer. Språket utvikler seg fra kroppslige erfaringer, fra bevegelse (jfr. barns språklige utvikling), og vi vandrer gjennom livet akkompagnert av en slag kinestetisk melodi (en term skapt av nevrologen Alexander Luria, her brukt av Sheets-Johnstone, 2009, s. 61). Vi oppfatter alt og alle kroppslig, som kropper, og vi er hele tiden, så lenge vi lever, i bevegelse. Den kinestetiske melodien er der hele tiden. Man tenker og agerer gjennom bevegelse, skriver Lilja (2016, s. 6). Man sanser, føler og relaterer gjennom bevegelse, vil jeg tillegge. Slik kan det å engasjere seg koreografisk, å engasjere seg oppmerksomt lyttende i bevegelse mot andres bevegelse og mot bevegelser i verden, være en måte å tenke, agere og engasjere seg i verden. En koreografisk tilnærming, der bevegelse og en orientering mot forståelse gjennom bevegelse står sentralt, aktiverer lytting, engasjement og oppmerksamhet mot andre kropper, situasjoner, kontekster, materialer, strukturer og mot samfunn. En slik tilnærming skaper en spesiell koreografisk tid, en slags økologisk tidsopplevelse med nærvær og sammenfiltrering med alt og alle involverte. Jeg vet med meg selv, for eksempel, at jeg tenker, sanser og relaterer grunnleggende koreografisk også når jeg er i posisjon som leder, arrangør, lærer eller forsker. Som leder for forsknings- og utviklingsprosjektet *200 milliarder og 1* skrev jeg om min forståelse av relativt og distribuert lederskap at det handlet om å bevege meg, bli beveget og skape bevegelse<sup>7</sup>.

#### KONTINUERLIG KOREOGRAFISKE SPØRSMÅL MED FLYKTIGE, TILBLIVENDE SVAR

Sortland (2016, s. 79) spør seg hva som skjer med kunsten når kunstnere begynner å eksperimentere med måten de strukturerer kunstnerisk arbeid på, og om slik koreografisk eksperimentering kan sees som koreografi som kritisk praksis. Sortland peker ved hjelp av Bojana Kunst (2015, her i Sortland, 2016) på at eksperimenteringen kan – og bør – gjelde både hvordan man organiserer arbeidet, om tid, relasjon og kontekst, samt om kunstneriske metoder, refleksjon rundt dem, samt valg av formidlingsform for det kunstneriske produktet.

Når koreografifeltet dermed, som Per Roar (2016) skriver, over tid har spurt seg hva, hvordan og hvorfor koreografi (og videre hvor, når og hvem) og når Sortland peker på koreografi som kritisk praksis, så kan jeg altså fra min sammenfiltrede posisjon som koreograf og kunstfagdidaktiker oppfatte dette som koreografididaktiske bevegelser. Det er feltet selv som kritisk og kreativt spør seg hva koreografi kan være, hva koreografi kan sette i stand, hvor koreografi kan oppstå og hvem som kan igangsette koreografisk tenkning, sansning eller bevegelse. Et (koreografididaktisk) spørsmål å fortsette å undersøke, artikulere og diskutere er *hvorfor*.

De koreografididaktiske spørsmålene er spørsmål som fungerer best nettopp som spørsmål som stilles på nytt og nytt, uten at noen svar etableres, i hvert fall ikke annet enn flyktig. Slik holder seg feltet hele tiden i kritisk og produktiv bevegelse.

## REFERANSER

- Barad, K. (2007). *Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham and London: Duke University Press.
- Hildebrandt, A. (2013). *The End of Choreography*. <https://vimeo.com/80257439> (tilgang 04.04.2017).
- Inclusive Dance Company. *Koreografi som poetisk, politisk og pedagogisk handling i samtiden* <https://www.dance-company.no/choreography-as-2016-20> (tilgang 11.04.2017)
- Joy, J. (2014). *The Choreographic*. Cambridge, MA og London: The MIT Press
- Lilja, E. (2016). Lyssnandets villkår. I S. Styve Holte, A-C, Berg Kongsnes & R. Borch Skolseg (Red.), *Koreografi* (s. 5–8). Utgiver: Redaktørene og forfatterne.
- Kunst, B. (2015). *Artist at Work. Proximity of Art and Capitalism*. Hants, U.K.: Zero Books.
- Massumi, B. (2002). *A shock to thought: expression after Deleuze and Guattari*. London: Routledge.
- Monni, K. (2018). Situaatio, kehollisuus ja kielessyys. Merkintöjä modernin jälkeisestä koreografiasta 1980-luvulta tähän päivään [Situering, kroppslighet og språkhets. Kommentarer på postmoderne koreografi fra 1980-tallet til idag]. I N. Hallikainen & L. Pentti (Red.), *Postmoderna tanssi Suimessa? [Postmoderne dans i Finland?]* (s. 77–108). Helsinki: Taideyliopisto.
- Talawa Prestø, T., Henriksen, E.S. & Reithaug Sterud, M. (2016). Appropriate appropriation. I S. Styve Holte, A-C, Berg Kongsnes & R. Borch Skolseg (Red.), *Koreografi* (s. 15–20). Utgiver: Redaktørene og forfatterne.
- Roar, P. (2016). Kunstnerisk forskning og morgendagens dans. Utprøving og refleksjon for utvikling av ny innsikt og praksis. I S. Øverås (red.) (2016). *Bevegelser – Norsk dansekunst i 20 år* (s. 309–19). Leikanger: Skald forlag.
- Selander, S. (2017). *Didaktiken efter Vygotskij. Design för lärande*. Stockholm: Liber.
- Sheets-Johnstone, M. (2009). *The Corporeal Turn. An Interdisciplinary Reader*. Exeter and Charlotteville: Imprint Academic.
- Sortland, V.M. (2016). Arbeidsstrukturer som kritisk praksis. I S. Styve Holte, A-C, Berg Kongsnes & R. Borch Skolseg (Red.), *Koreografi* (s. 79–86). Utgiver: Redaktørene og forfatterne.
- Styve Holte, S. (2016). Koreografens død – spira til ei ny forståing av koreografi. I S. Øverås Svendal (red.), *Bevegelser – Norsk dansekunst i 20 år* (s. 207–307). Leikanger: Skald forlag.
- Østern, T.P. (2014). Den skapende og undervisende dansekunstneren. I E. Angelo & S. Karl-snes (Red.), *Kunstner eller lærer? Profesjonsdilemma i musikk- og kunstpedagogiske utdanning* (s. 206–217). Oslo: Cappelen Damm Akademisk.
- Østern, T.P. (2016). Oppdragelse til nikke-dukkedanser eller dansekunstner? Hegemoni, diversitet og motstand i norske samtidsdans-utdanningers dansefaglige forstålser. I S. Øverås Svendal (Red.), *Bevegelser – Norsk dansekunst i 20 år* (s. 207–307). Leikanger: Skald forlag.
- Østern, T.P. (2017). Norske samtidsdans-utdanninger i spennet mellom modernisme og postmodernisme – tidligere danestudenter reflekser over påvirkningen av en danseutdanning. *På Spissen*, 2017 (2), 1–23.
- Østern, T.P., Strømme, A. & Aagaard Petersen, J. (Red.) (2017). *Jakten på dybdelæring – og evig liv*. E-bok. [https://issuu.com/ntnu5/docs/200\\_millarder\\_og\\_1](https://issuu.com/ntnu5/docs/200_millarder_og_1) (tilgang 02.06.2018).

KOREOGRAFER  
SOM OMTALES I TEKSTEN

Solveig Styve Holte  
Janne-Camilla Lyster  
Mette Edvardsen  
Ann-Christin Kongsness  
Marte Reithaug Sterud  
Ingrid Berger Myhre

Marie Bergby Handeland  
Eva-Cecilie Richardsen  
Runa Norheim  
Per Roar  
Eva Lilja  
Venke Marie Sortland

Antje Hildebrandt  
Kírsi Monni  
Liisa Pentti  
Annika Tudeer  
Riitta Pasanen-Willberg  
Soile Lahdenperä

- 1 Se for eksempel prosjektet Koreografiske prosesser som poetisk, politisk og pedagogisk handling i samtiden <https://www.dance-company.no/choreography-as-2016-20> (tilgang 11.04.2017) (Inclusive Dance Company)
- 2 Jeg går ikke inn på en diskusjon av begrepet meningsskapning her, men henviser til min tidligere definisjon, utviklet i danserisk kontekst: "Meaning-making is not just an inner, personal process. Neither is meaning-making only a thought process. Instead, the making of meaning is a lived act, it is a bodily act, it can only be partly narrated, it happens between people, it is multimodal and it energizes and changes people" (Østern, 2009, Lectio Praecur-
- 3 oversettelsen mine av Monnis tekst er forsøksvis. Hun skriver poetisk og det finske språket tillater flere nyanser enn det norske. For den som har mulighet, anbefaler jeg å lese originalteksten.
- 4 Provokasjonen ble først presentert år 2013 på Cue Positions Symposium på Chisenhale Dance Space i U.K. Etterpå har den blitt mye delt og vist på vimeo. Tilgang på <https://vimeo.com/80257439> 04.04.2017.
- 5 Redaktørene av The Swedish Dance History, 4th Volume, skriver på sin blogg at «The Swedish Dance History is published without publisher, editorial team, proof readers or economical interest and is not attached to any venue, festival or state agency, but is an attempt to conceive a book through strong democratic practices. Consequently every person or group engaged in dance is invited to contribute and no contributions are rejected». (Tilgang 04.04.2017 på <https://theswedishdancehistory.wordpress.com/about/>)
- 6 Jeg har særlig fokus på norske og finske koreografiske bevegelser fordi jeg har særlig tilhørighet i begge landene.
- 7 Se e-boken «Jakten på dybdelæring – og evig liv» [https://issuu.com/ntnu5/docs/200\\_millarder\\_og\\_1](https://issuu.com/ntnu5/docs/200_millarder_og_1) (tilgang 02.06.2018)



Galerie

GALERIE

i somtale med

GALERIE

Galerie er et immaterielt kunstgalleri, der udelukkende beskæftiger sig med immaterielle kunstværker. Galerie bruger tillægsordet immaterielle til at betegne kunstværker, der ikke kan reduceres til et fysisk objekt eller til dokumentationen af en handling.

Siden 2014 har Galerie på én gang opereret som en kommercial enhed, en tænkemønster og en performance. Samtidig med at sælge kunstværker har Galerie taget mange former, der er opstået og har grebet ind i forskellige kontekster: samtidskunsten, scenekunsten, det akademiske, på institutioner og i undergrunden.

Galerie drives af Adriano Wilfert Jensen og Simon Asencio.

Galerie: Redigeringen af denne samtale er informeret af Chloe Chignell, Stefan Govaart og Michelangelo Miccolis generøse tanker.

### Galerie

Jeg husker Karina Sarkissova sige, at koreografi er et lagen, man kaster over et spøgelse for at afsløre dets form og bevægelser.

### Galerie

Nå?

(dyb indånding)

G

Er kuratering også et lagen?

G

Jeg ville nok sige, at de begge er måder at organisere på. Eller måder ting bevæger sig på. De befinner sig i, eller har relationer til, processer og handlinger snarere end at være ting i sig selv. De har begge brug for et allerede eksisterende indhold eller materiale for at finde deres nødvendighed og finde deres væren, ellers eksisterer de ikke. Måske er de lagnerne, der afslører spøgelserne, som i sig selv er lagner?

G

Det er interessant at se, hvordan en kuratorisk tilgang vinder frem inden for dansefeltet, mens koreografi er blevet meget populært inden for samtidskunstens kontekster. Ironisk nok er der en del kuratorlede i samtidskunsten på grund af udbredelsen af en kuratorisk ‘forfatterskabspraksis’ (når kuratoren bliver metakunstner). Og samtidig er der en voksende skepsis i nogle dele af dansefeltet omkring en overbetoning af koreografi.

“en kuratorisk tilgang vinder frem inden for dansefeltet”: I tendenser som sampling af koreografier fra YouTube, dans som ready-made og repertoire som samling, observerer vi et skifte i forfatterbegrebet. Fra at være dansens oprindelsespunkt går forfatteren over til at appropriere eller fungere som vært for allerede eksisterende danse. Den kuratoriske tilgang bliver derfor relevant for dansekunstnere.

G

Det føles altså, som om græsset altid er grønnere på den anden side?

G

Eller som Jeanine Durning engang sagde: »Der er altid en citron på den grønne mark.«

Jeanine Durning er koreograf, performer og underviser fra New York, som har produceret solo- og gruppeværker siden 1998. Hendes research tager udgangspunkt i koreografi som ontologisk undersøgelse med fokus på spørgsmål om hvem vi er, erkendelsens natur, relationer samt det vanlige terræn udgjort af opdigtede narrativer om selvet og den anden.

G

Vi havde en samtale om, hvordan udstillingen af dans, performance og koreografi på museer har medført en interesse for 'det koreografiske' aspekt i udstillinger og kunstværker: hvordan de genererer bevægelser og relationer med og iblandt publikum.

G

Det koreografiske tillader på den måde en besynderlig genkomst af relationel æstetik...

G

Ja, koblet med at museet stadig hjemsøges af minimalismens teatraliske element: bevidstheden om at æstetisk produktion ikke er begrænset til kunstværket, men også inkluderer den besøgendes krop/psyke i rummet. Det vil sige: at betragte et kunstværk er at se sig selv se.

G

Det vækker genklang med museumsøkonomien og behovet for at imødekomme oplevelsesøkonomien med museer som fabrikker for »Zombies of Immaterial Labor«.

G

Præcis. På en måde oplever vi den samme bevægelse inden for to forskellige felter: den ene inden for det æstetiske og den anden inden for det økonomiske. Begge prøver på at forstå og mobilisere betragterens samskabelse eller indblanding. Og det koreografiske er meget brugbart i begge tilfælde.

G

At forme opmærksomhed og koreografere erfaring...

(akavet stilhed)

G

Jeg tænker på Galeries første offentlige 'aktion', The Booth, på Poppositions kunstmesse og de problemer vi havde med repræsentation: Hvordan kunne vi udføre et galleris rolle og funktion, det vil sige, hvordan kunne vi repræsentere værker, når vi ikke kunne medbringe dem, fordi de enten er knyttet til kunstnerens krop eller til de særlige forhold, hvor de bliver aktiveret? Det blev et spørgsmål om at finde andre veje ved hjælp af værkernes egne virkemidler. At producere noget i verden, som kunne videregive en oplevelse af de partikulære værkers eksistens.

I tilfældet med Powered by Emotion af Mårten Spångberg repræsenterede vi en dans med en dans i forlæn-

I 1995 brugte den franske kurator Nicolas Bourriaud udtrykket relationel æstetik til at beskrive »A set of artistic practices which take as their theoretical and practical point of departure the whole of human relations and their social context, rather than an independent and private space«. Bourriauds begreb er senere blevet kritisert af blandt andre Claire Bishop, som spørger: »If relational art produces human relations, then the next logical question to ask is what types of relations are being produced, for whom, and why?«

Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics*, Les presses du réel, Paris (1998), oversat fra fransk af Simon Pleasance og Fronza Woods med Mathieu Copeland, Les presses du réel (2002).

Claire Bishop, »Antagonism and Relational Aesthetics«, i *October*, 110 (efterår 2004), s. 51–79, MIT Press.

Michael Fried fremlagde i 1967 en kritik af minimalismens nyopdunkende bevægelse, hvor han beskrev de involverede kunstnere som afvige fra en modernistisk æstetik: »The literary espousal of objecthood amounts to nothing other than a plea for a new genre of theatre; and theatre is now the negation of art«. Minimalismen introducerede, ifølge Fried, en bevidsthed om kunstgenstanden som indlejret i en situation, der indbefatter betragteren: »One is more aware than before that he himself is establishing relationship as he apprehends the object from various positions and under varying conditions of light and spatial context«.

Michael Fried, »Art and Objecthood«, i *Artforum*, 5 juni 1967, s. 12–23; også i Gregory Battcock, red. *Minimal Art: A Critical Anthology*, E.P. Dutton, New York, 1968, s. 116–147.

I sin artikel »Zombies of Immaterial Labor« benytter Lars Bang Larsen zombiefiguren til at dramatisere en kontekst defineret af kreativitetens kapitalisering, fremkomsten af museer som oplevelsesfabrikker og kunstnere som eventdesignere: »Today in the era of immaterial labor, whose forms turn affect, creativity, and language into economical offerings, alienation from our productive capacities results in estrangement from these faculties, from visual and artistic production —and from our own subjectivity«.

Lars Bang Larsen, »Zombies of Immaterial Labor: the Modern Monster and the Death of Death«, i *e-flux journal* 15 april 2010.

The Booth er en tom kunstmessenestand, hvor to gallerister repræsenterer et udvalg af immaterielle kunstværker via værkernes egne midler og sætter dem til salg gennem økonomiske formater, der er tilpasset værkerne. Tilgangen til repræsentation eksemplificeres i samtalen. Det gør tilgangen til økonomi ikke. Kort fortalt repræsenterer Galerie kunstværker frem for kunstnere og tilgangen til disse værkers økonomi afhænger af at definere, i samarbejde med kunstneren, singulære transaktionsprotokoller for hvert enkelt værk, vi sætter til salg, i sådan en grad at man kan se transaktionsaspektet som en integreret del af værket: Vi forsøger at sælge en vittighed som en vittighed og en konflikt som en konflikt til forskel fra, hvad der normalt er tilfældet, når disse værker indgår i kunstmarkedet, hvor de sælges som certifikater, dokumentation eller spor. Hervil vi gerne nævne gallerist Jan Mot og hans vigtige bidrag til at praktisere økonomi i relation til immateriel kunst, som kunsthandler der repræsenterer kunstnere som Ian Wilson og Tino Seghal. Andre, der har dannet præcedens for eksperimenteringen med erhvervelse og transaktion er kunsthandler og

gelse af værkets centrale protokol ved at lære, hvordan Mårten dansende Steve Paxton. Eller i tilfældet med Political Therapy af Valentina Desideri førte vi publikum ind i et baglokale og gav dem en teaserversversion af værket. Vi fulgte proceduren fra *Political Therapy* (inklusiv en samtale om et politisk problem og en *Fake Therapy* ‘behandling’) og afbrød forløbet i det øjeblik publikum (faktisk er der ikke engang tale om et publikum, men en besøgende) begyndte at slappe af, så de fik en fornemmelse af værket, uden ‘rigtig’ at have oplevet det, uden at have ‘modtaget’ det.

Det spørgsmål om repræsentation viste sig at være ret centralt for vores aktivitet som galleri på grund af hvordan det kunne facilitere et besøg uden at supplere kunstværkerne, og hvordan besøget dramatiserede de problemer, der ligger i at forme opmærksomhed og koreografere erfaring.

#### G

I den forbindelse vil jeg fokusere på ideen om et *besøg*: det at besøge noget, men også at blive besøgt af noget (du ved, som at blive hjemmøgt af en ånd). Så opstår spørgsmålet: Hvordan skal man agere som vært for noget eller nogen, der er på besøg? Og, i Galeries situation, hvordan kan manus for et galleri udvides når man beskæftiger sig med kropslige praksisser? Der er et etableret netværk af traditioner, konventioner og dispositiver, vi står i som Galerie i vores tomme stand. Vi er ikke ‘stand-ins’ for kunstnerne. Vi agerer som repræsentanter og som repræsentationer. Og kurateringen handler om, hvordan værkerne ‘hænges op’, hvordan de positioneres i galleriets *krop* for at blive vist for den *besøgende*. Det andet aspekt handler om at koreografere et sæt repræsentationer i realtid for at give nogen mulighed for at *besøge* messestanden. Det er en form for improvisation hvor vi gennem besøget definerer hvor mange værker kommer til at manifestere sig og hvordan. Situationen er en scene for værket at manifestere sig på...

#### G

Jeg ville endda sige, at mødet er scenen, og at det samtidig er udtrykket. Kan du huske, hvordan det var i starten, da vi prøvede at finde ud af, hvordan vi skulle indlede møderne? Uden et mellemled i form af et objekt at kunne pege på måtte vi bruge andre principper, andre koreografier til at indlede mødet med den besøgende: Strategier til at tiltrække opmærksomhed og opbygge meddelagtighed (ved at flirte, for det meste). Og når mødet så sker, skal vi regne ud, hvem denne her person er, hvad deres dagsorden er, hvor samtalen er på vej hen for at vide hvornår vi kunne begynde at repræsentere *Internal Conflict* af

konceptkunstsadvokat Seth Siegelaub, samlerne Josée og Marc Gensollen, den belgiske samler Herman Daled og den immaterielle samling på kunstcentret FRAC Lorraine (Metz, Frankrig) med flere.

Powered by Emotion (2003–2033) er en soloforestilling skabt og udført af Mårten Spångberg. Den stammer fra ønsket om at danse og synge uden at have faglige og tekniske færdigheder. Omkring halvdelen af værket består af Mårten, der danser en velkendt improvisation af den legendariske danser Steve Paxton med høj præcision. Senere i værket synger han sange indspillet af cubanske musikere fra Buena Vista Social Club. Mårten har ingen færdigheder inden for improvisation eller spansk. Det vi ser og hører både er og er ikke Steve Paxton danse og Buena Vista Social Club sygne sentimentale kærlighedssange. *Powered by Emotion* er fuldstændig kunstighed i dets mest naturlige form.

*Political Therapy* (foregår nu) er en praksis opfundet af Valentina Desideri, som hun har udbredt til forskellige offentlige og private sammenhæng i de seneste år sammen med *Fake Therapy*. Både *Political* og *Fake Therapy* leger med det terapeutiske set-up og kan praktiseres og modificeres af hvem som helst hvor som helst. Terapeuten og patientens roller er vilkårlige og udskiftelige, ingen kur er tilsigtet eller garanteret. Tværtimod fejrer terapien problemers potentialer til at udfolde tanker og billede gennem berøring og samtale.

et objekt at kunne pege på: På alle kunstmesser vi har besøgt indtil videre har vi observeret en trianguleret koreografi: A (den besøgende) kigger på B (kunstværket) og på et tidspunkt stiller C (galleristen) sig ved siden af A for at tale overbevisende om B. I vores tilfælde optog B og C den samme krop, hvilket tvang os til at udvikle andre måder at indlede møder på.

Krōōt Juurak, fordi det ville være et interessant værk for den person at opleve, eller måske ville *Operating Theatre* af Audrey Cottin være mere relevant for lige præcis denne besøgende i stedet. Hvilket er ligesom en læsning: at læse kurateringen, den kuratoriske kortlægning, ud af mødet.

G

Ja, besøget tager form i takt med, at mødet udvikler sig. Og vi kan ikke fuldt ud forudsige, hvad der kommer til at ske, også fordi vi er to. Strukturen eller dramaturgien i vores relation gør, at mødet hurtigt kan forandre sig. Som når én gallerist afbryder den anden og overtager mødet, eller når de to gallerister performer en tilsyneladende promiskuøs relation, eller når de veksler mellem professionelt og privat indhold.

G

Jeg kan huske den samtale vi havde i rygerummet på PAF omkring kontaktimprovisation som en form for kuratering...

G

Ja... det minder mig om hvor smukt John Hoobyar beskrev kontaktimprovisation i en anden samtale. Han beskrev det som en færdighed i at 'bane vej' han kan åbne for at modtage og støtte forskellige bevægelseslinjer. Og jo mere han opbygger den færdighed, jo flere veje har han at vælge imellem.

Vi kunne tænke mødet på kunstmessen på en lignende måde: Forskellige fingerpeg eller stemninger eller andre ting kan dukke op i mødet, og derfra kan vi 'bane vej' og således kuratere, hvilke værker den besøgende kommer til at opleve under deres besøg ved Galeries stand.

G

Det vil sige, kuratering kan tænkes som det at 'bane vej', en kontaktimprovisation 'à la Hoobyar'.

G

Ja, hvilket relaterer sig til et centralt aspekt af, hvordan Galerie forstår cirkulationen af kunstneriske praksisser: Mund til mund, affekter, viden, vaner og attituder bliver udtryk og medier igennem hvilke værkerne kan sprede sig fra krop til krop, fra møde til møde.

G

Det får mig til at tænke på kuratorens ansvar når de laver udstillinger: Udvælgelsen og udfoldelsen af værker former, hvad den besøgende ser og ikke ser og, som kon-

*Internal Conflict* (2014–) af Krōōt Juurak er en improvisatorisk, intra-institutionel performance, der løbende manifesterer sig som tegn på interne konflikter i et arbejdsteam. Hensigten er at give en tilfældig tilskuer, offentligheden eller medierne et indtryk af indre spændinger og uprofessionalisme på holdet. Denne performance kan opleves i tilsyneladende tilfældige, mere eller mindre åbenlyse hændelser, f.eks et skænderi, en offentlig tale, stemningen på et kontor osv.

*O.T. Operating Theatre* (2013–) af Audrey Cottin er en serie af skræddersyede WiFi-operationer. I antikken var en operationsstue et ikke-steriliseret amfiteater hvor elever og nysgerrige tilskuere kunne observere kirurgiske procedurer. Nu til dage giver kommunikationsteknologier kirurger mulighed for at udføre operationer på afstand, sågar på astronauter på rummissioner. Dette kaldes »e-health«, eller telemedicin, og dannede udgangspunktet for Cottins performanceserie *O.operating T.heatre O.T.*, der udkom i afsnit, hver med live videotransmissioner mellem bestemte lokaliteter.

PAF (Performing Arts Forum) er et sted, der henvender sig til professionelle og endnu-ikke-professionelle udøvere og aktivister inden for performance, scenekunst, billedkunst, litteratur, musik, new media og internettet, teori og kulturel produktion og forskere, der undersøger og definerer deres egne arbejdsvilkår. PAF er for folk, der kan aktivere deres egne kunstneriske praksis og vidensproduktion og ikke blot reagere på mulighederne, der tilbydes af det institutionelle marked. Som et sted etableret og drevet af kunstnere, teoretikere og udøvere er PAF en brugerdefineret, brugerinnovativ uformel institution. Det er hverken et produktionshus eller et forskningscenter, men en platform for alle, der ønsker at udvide mulighederne i deres arbejdspraksis.

John Hoobyar er danser baseret i New York. Udover at være en fantastisk performer og inspirerende samtalepartner eksperimenterer han med radiofortælling og kunstjournalistik. Han har performet i værker af kunstnere som Sarah Michelson, Heather Kravas og Will Rawls og er også en lejlighedsvis udøver af kontaktimprovisation. Han kommer fra Eugene, Oregon.

sekvens, hvilke værker den besøgende bærer med sig fra udstillingen (forstået som de fornævnte former for circulation, fremfor erhvervelse i den gængse forstand). I forhold til en kunstkanon er det et stort ansvar at styre, hvad der inkluderes og ekskluderes og hvilke former for liv der kultiveres eller usynliggøres.

G

På den måde kan det være trygt for kuratorer at bruge et sæt værker til at transmittere en forudbestemt betydning.

G

Hvorfor er det trygt?

G

Fordi når man fokuserer på at transmittere en forudbestemt betydning, forsøger man konstant at afgrænse formerne, så de betyder det samme for alle: en formodet universel læsning. Det er sikkert et udtryk for omsorg, men omsorg kan også blive til en form for kontrol. Jeg tror omsorg lige så meget handler om at lade ting ske uden for ens kontrol, at lade værkerne operere på forskellige måder og gennem forskellige møder.

G

Det minder mig om et citat fra teksten »Artworks Curate Too«: »Kunstværker er måske de eneste fuldtidskuratorer jeg kender.«

G

Som jeg tænker relaterer sig til vores praksis, der består af at lytte til kunstværkerne, at lytte til værkets behov. Eller, hvis jeg må, en form for spekulativ essentialisme: At give opmærksomhed til en essens samtidig med, at vi går ud fra, at vi aldrig kan være helt sikre på, hvad den essens er. Ikke for at spole for meget tilbage, men Galeries præmis var et fokus på værker, der ikke tager den situation de bliver præsenteret i for givet, men snarere producerer deres egne betingelser og omformer deres kontekst. Det hænger sammen med vores insisteren på at bruge ordet immaterialitet frem for dematerialisering: En given slip på værkets objektivitet og dermed dets autonomi til fordel for en opmærksomhed omkring de sammenfiltringer det spinder med mennesker, rum, infrastrukturer og historier; implicit en problematisering af værkets agens og afgrænsning.

Vores 'lyttepraksis' handler, når det kommer til disse værker, om at give opmærksomhed til deres sammenfiltringer.

G

Former for liv er et udtryk, der bruges på forskellige måder. For Galerie har Franck Leibovici's forskning i kunstneres 'former for liv' og de 'økosystemer', der skabes af en kunstnerisk praksis været en stor inspiration: »when looking at an artwork, I often ask myself what form of life is behind it. In other words, I wonder what form of life the author has implemented to make the production of such an artwork possible. I also ask myself the opposite question: what form of life flows out of the work I am looking at?« [www.desformesdevie.org/en/page/forms-life-franck-leibovici](http://www.desformesdevie.org/en/page/forms-life-franck-leibovici) (sidst identificeret i august 2018).

I denne samtale refererer vi både til tilvalgte former for liv og pålagte former for liv, samtidig med at vi anerkender, at pålagte former for liv er afgørende for, hvem der overhovedet har adgang til en kunstnerisk praksis og præsentation.

Raimundas Malašauskas, »Artworks Curate Too«, i Raimundas Malašauskas, *Paper Exhibition Selected Writings*, Sternberg Press, Sandberg Institute, Kunstverein Publishing & The Baltic Notebooks of Anthony Blunt (2012), s. 81

Ja, og om at lytte til hvilken rammesætning et værk behøver for at kunne generere sådanne sammenfiltringer. I en samtale med Alice Chauchat snakkede vi om kunstværker, der har forladt eller fortsat er i et åbent forhold med dominerende visningskontekster (teatre, museer, gallerier osv.): Værker, der finder sted i stuer, i svømmehaller, i workshops osv. Hendes værk *The Telepathic Dance* dukkede op i samtalen. Værkets mobilitet nødvendiggør at der lyttes godt efter hver gang, det aktiveres for at kunne definere dets kropsliggørelse, men også dets rammesætning. Hvilken formidling har det brug for? Hvordan kan man tale om det? Hvor og hvornår kan det aktiveres? Disse spørgsmål bliver afgørende for, at værket fungerer. Det interessante ved *The Telepathic Dance* og mange andre værker som Galerie har re/præsenteret er, at rammen er en integreret del af kunstværket.

G

Det minder mig om Frida Sandströms essay om Derridas begreb om det såkaldte parergon: Når rammen og værket påvirker hinanden på samme tid i sådan en grad, at de ikke kan adskilles. Hvis vi kigger tilbage, var det en lignende situation med Group Show: Et format til at præsentere flere immaterielle kunstværker i hinandens umiddelbare nærhed. Det kuratoriske arbejde med *Group Show* var en proces, der bestod af at lytte til de forskellige værkers dispositiver og derfra at finde ud af, hvordan de forskellige dispositiver kunne placeres ved siden af hinanden. Igennem den process fandt hvert værk sin form til *Group Show* samtidig med, at de formede hvad *Group Show* var.

G

Kan vi derfra sige, at i *Group Show* er forskellen mellem værkerne (hvordan de forholder sig til tid, rum, deltagelse, publikum osv.) det, der konstituerer værkerne? Det, der konstituerer deres ‘tingslighed’?

Og, på samme tid, er det præcis de forskelligheder, der skaber muligheden for at opleve *Group Show* som en udstilling? På grund af de forskelle kan du have oplevelsen af at gå igennem forskellige rum og opleve forskellige værker, selvom udstillingen finder sted i en kontinuerlig tid og mere eller mindre det samme rum. Værkerne er rummene i sig selv.

G

På en måde, ja. Den måde vi tænker kuratering på i *Group Show* er igennem forandringer såsom, hvordan vi konstant formår at ‘genindlæse’ rummet, samtidig med at vi forbliver i det samme lokale.

G

et åbent forhold: Her tænker vi både på værker, der er fuldstændig polyamorøse og ikke etablerer hierarkier mellem deres relationer med, f.eks. en aktivistisk kontekst og et museum, og på værker, som praktiserer et primært partnerskab med én bestemt kontekst og lejlighedsvis bygger relationer til andre sammenhænge.

stuer: *Performances for Pets* (2014), Krööt Juurak og Alex Baileys performances i husdyrs hjem.

svømmehaller: *La Piscine* (2015), et kollektivt projekt initieret af blandt andre Myriam Lefkowitz, Valentina Desideri, Jean-Philippe Derail, Ben Evans, Alkis Hadjiandreou, Julie Laporte og Géraldine Longueville Geffraud, som samler forskellige kunstneriske praksisser og værker.

workshops: *Poetic Procedures* (2016) er et koreografisk format skabt af kunstner Pontus Pettersson for at dele hans interesse for poesi. Det startede som en aktivitet, der blev afholdt tirsdag aftener i Stockholm i efteråret 2016, hvor Pontus var vært for åbne sessions, som alle kunne deltage i.

Alice Chauchats værk *The Telepathic Dance* (2014-) består af verbale instrukser og en dans, der udformes via telepati. *The Telepathic Dance* er blandt andet blevet aktiveret i workshops, i Alices værk *Togetherness, a Group Solo* (2015), i en udgave af *Walk + Talk* (2017, som svar til en invitation fra Philipp Gehmacher), i Galeries *Group Show* (2017) og som score i Alices publikation *Companions, Telepaths & Other Doubles* (2015).

Frida Sandströms praksis lægger sig i skæringspunktet mellem kunstkritik og pedagogik med skrift og performance som kerne. Hun er medredaktør af Paletten Art Journal og en aktiv skribent i diverse svenske kulturtidsskrifter. Sandström kuraterer kunstprogrammet på Norbergfestival og The Romanian Cultural Institute i Stockholm samtidig med at hun er kandidatstuderende i Æstetik på Södertörn Universitet. Hendes oplæg om parergon var en del af hendes aktuelle forskning i koreografiens rolle i samtidskunst og præsenteret som en del af *The Publication*.

Jacques Derrida, »The Parergon«, i *October*, 9 (Summer, 1979), oversat fra fransk af Craig Owens, The MIT Press, s. 3–41.

*Group Show* er en udstilling, der performs. Den præsenterer kuraterede bidrag af performance- og billedkunstnere, som performses af Galeries to kroppe. Samtidig med at være en udstilling af autonome elementer kan performance også ses som et ‘sample show’ hvor to gallerister, ved at præsentere andre kunstneres værker, skaber forskellige situationer i rummet og med publikum.

Måske er det her meget esoterisk, men hellere end forandringer ville jeg sige variationer i nærvær. Fordi kunstværkerne er alle sammen tilstede, men de udtrykker sig forskelligt. Lidt ligesom et hjemmøgt hus hvor værelset er spøgelsen i værelset. Og der er flere af dem.

(kort stilhed)

G  
Clairvoyanten som kurator...

G  
Ja! Hvis du tænker på de læsninger Valentina lavede sammen med Samir og Nadira af Jason Dodges udstilling. Deres læsninger af udstillingen var også en måde at 'skrive' udstillingen. Jeg tænker at, vi i vores arbejde altid udlever en ærlig løgn: Vi agerer som medier, der lader værket passere igennem os eller prøver på at lytte til, hvor og hvordan værket tager sig ud... det refererer tilbage til besøget og det at blive besøgt... hvilket er meget fjallet, men...

G  
Det hænger sammen med vores interesse for hyperstition, både i forhold til de værker vi arbejder med, men også til Galerie i sig selv.

*rrrh(o)m rrrh(o)m rrrh(o)m, rrrh(o)m rrrh(o)m  
rrrh(o)m  
(lyden af at spise kokosnød)*

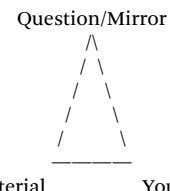
G  
Jeg vil gerne vende tilbage til spørgsmålet om ansvar sammen med ideen om at være impliceret eller indblandet. Om du koreograferer eller kuraterer, tror jeg, at du indbyder materialet eller værket for selv at kunne blive inviteret ind i det materiale eller værk. Derfor findes der ingen objektiv position for dig at indtage. Du er altid impliceret, altid i relation.

G  
Min bedstemor plejede at sige: »Hvor der er en buket, er der en hånd, der plukkede blomsterne«.

G  
Ja, det forklarer yderligere umuligheden af kunstens autonomi. Dine hænder er beskidte lige så snart, du engagerer dig. Indblandingen er kompleks og dynamisk (følelsesmæssig, fysisk, økonomisk, politisk, æstetisk, social). Så oveni ansvaret medført af materialet eller værket skal du også forholde dig til det her relationelle

de læsninger: I anledning af Jason Dodges udstilling inviterede Valentina de to healere Nadira og Samir Hachichi til at lave en læsning af udstillingsstedets energi. Valentina bidrog med forskellige noter om det at læse som et muligt score for besøget.

Uddrag fra Valentinas noter:



»Reading begins with a question. Any question. The question you choose will reorient your perception (after all, perception is instantaneous foresight). You might notice the way a C crawls and LOUD swells and shadows disappear into an inflating light these are the signs that are the sensations you use to make sense.«

Jason Dodge, CAConrad, Valentina Desideri, *Ready To Get Bleeding*, Institut d'art contemporain Villeurbanne, Lyon (2016), katalog fra udstillingen *Behind this machine anyone with a mind who cares can enter* af Jason Dodge.

Hyperstition er en neologisme, der kombinerer de engelske ord »hyper« og »superstition« (overtro) til at betegne hvordan ideer får medgang i den kulturelle arena. Vi bruger ordet til at beskrive fiktive ideer, der, selvom de bevarer deres status som fiktion, bliver virksomme og griber ind i kulturelle og sociale sfærer (de bliver altså virkelige alligevel).

Delphi Carstens, »Hyperstition«, Xenopraxis.net (sidst identificeret i august 2018)

ansvar. I forhold til hvordan du bearbejder det. Forhåbentlig har værket eller materialet en agens uden for din kontrol, men der medfølger altid et ansvar når først du engagerer dig.

G

Relaterer denne ide om relationelt ansvar sig til en venskabspraksis?

G

Det tror jeg... Måske er det noget andet at være impliceret når du bliver venner med et problem? Det var smukt, da Jennifer Lacey lavede en læsning af *Group Show* og sagde, at dramaturgien var vores venskab. Jeg tror, hun har ret, for så vidt som hendes læsning iberegner vores venskaber med værkerne og kunstnerne, der har skabt dem.

G

Venskabets væv har været temmelig fremtrædende i Galeries aktiviteter. Forhåbentligt ikke som en form for nepotisme, men snarere som en måde at indblande os selv i forskellige praksisser, personer og attituder (skabe nye forbindelser). Med The Publication blev dette relationelle væv meget udtalt da projektet bragte mennesker, der deler venskaber og tæt beslægtede undersøgelser og praksisser, sammen.

G

Ja, udarbejdelsen af indholdsfortegnelsen til *The Publication* var en afgørende rammesætning for det. Den aktiverede et relationelt væv ved at fungere som et grid, så andre former for indhold kunne opstå »off the grid« i løbet af middage, kaffepauser, gáture osv... Det blev en alibi for at indlede nye samtaler og relationer mellem Galeries kunstnere og konspiratorer og den lokale scene i København.

G

Og samtidig var indholdsfortegnelsen en ramme vi kunne bruge til at forbinde og sætte forskellige former for indhold i proksimitet. Indhold, der som regel marginaliseres i institutionernes programmering. Med vores rammesætning blev de 'udgivet', hvad det så end betød for de forskellige bidrag.

G

Hvilket er meget lig den dobbelte funktion, der ligger i at kalde Galerie for Galerie. På den ene side giver det os mulighed for at støtte forskellige praksisser som kun et kommersIELT galleri ville kunne. Og på den anden side

læsning: Jennifer Lacey performede *A consultation with an ephemeral, absent collection to address equally ephemeral but very present problems of a personal or professional nature. Together we can perform the possibility of resolution* (2015) i anledning af *Group Show* på Ménagerie de Verre og for at overføre værket til Galerie. Værket består af en en-til-en konsultation hvor kunstneren tilbyder en læsning og fortolkning af ikke-åbenbare spørgsmål og problemer igennem et udvalg af kunstværker. Hervar Galeries spørgsmål, »Hvad er dramaturgien i *Group Show*?« som blev fortolket igennem de værker, der blev præsenteret på det specifikke *Group Show*.

The Publication foldede sig ud over en uge i København og adresserede den immateriel kunsts aktuelle tilstand. Tænkt som beholder og samlingspunkt for forskellige former for indhold, offentliggjorde *The Publication* 'udgivelser' i form af foredrag, kunstneroplæg, samtaler, øvelser og performances. En indholdsfortegnelse blev opdateret jævnligt. Noget af indholdet var planlagt på forhånd mens andet blev defineret løbende i samarbejde med besøgende og inviterede gæster.

marginaliseres: Det indhold, der blev udgivet under *The Publication* henvises for det meste af museer til deres formidlingsafdelinger, hvis de overhovedet finder sted på kunstinstitutionerne.

åbner forestillingen om Galerie som et kommersIELT gal-  
leri op for at mange forskellige praksisser kan finde sted  
under navnet Galerie og at Galerie kan betyde forskellige  
ting for forskellige mennesker.

G  
Ja, vigtigheden af navngivning som dække og  
som besværgelse...

G  
Røgslør?

SLUT

som dække og som besværgelse: I teksten »Esthetic Entities« observerer Florin Fleuras fremkomsten af en æstetisk operativitet inden for dansen og billedkunsten i Bukarest: »The esthetic entities are not objects to be exhibited, nor performances to be seen or texts to be read. They are not research or experiments nor immaterial art, but they can be all of these and more. They don't have a sharp and clear presence. (...) They include artistic processes and products but their esthetic capacities are somehow always beyond their appearances. (...) They work as worlds, in the sense of complete behavioral spaces«. Ideen om »worlding art worlds« blev yderligere udfoldet i teksten »The Artworld and the Artworld« af den rumænske kunstner Alina Popa efter en invitation til at bidrage til *Post Dance*. Samtalens fortsatte under *The Publication* mellem Florin, Alina og deltagere i København.

Florin Fleuras, »Esthetic Entities«, på postspectacle.blogspot.com (sidst identificeret i august 2018).

Alina Popa, »The Artworld and The Artworld«, i *Post Dance*, redigeret af Danjel Andersson, Mette Edvardsen og Mårten Spångberg, MDT Stockholm (2017).

Røgslør: I teksten »The Militarization of Peace« undersøger Reza Negarestani brugen af Taqiyya, eller dissimulation, i nutidig terrorkrigsforelse og forskyder dermed det gængse begreb om en slagmark. Inden for hypercamouflagens logik fungerer Taqiyya som en dissimulation af selvt og den anden i form af en agent, der går i ét med de civile. En sådan strategi udløser autoimmune reaktioner fra nationalstater og regeringer, der ikke er i stand til at adskille deres borgere fra agenten. Hypercamouflagens operativitet har haft en stor indflydelse på Galeries præfigurerende principper.

Reza Negarestani, »The Militarization of Peace: Absence of Terror or Terror of Absence?« i *Collapse Vol. 1: Numerical Materialism, Urbanomic*, Falmouth, (2006), s.62.

Galerie er et immaterielt kunstgalleri, der udelukkende beskæftiger sig med immaterielle kunstværker. Galerie bruger tillægsordet immaterielle til at betegne kunstværker, der ikke kan reduceres til et fysisk objekt eller til dokumentationen af en handling som f.eks. en konflikt, en skræddersyet socio-praktisk mantra (joke) eller et terapiformat. Galerie repræsenterer værker af Krööt Juurak, Alex Bailey, Mårten Spångberg, Valentina Desideri, Audrey Cottin, Pontus Pettersson, Jan Ritsema og Hana Lee Erdman og har præsenteret værker af Adriana Lara, Angela Goh, D D Dorvillier, Dora Garcia, Hana Lee Erdman, Jan Ritsema, Jennifer Lacey, Eva Rowson, Jonathan Burrows, Krööt Juurak, Alex Bailey, Maria Hassabi, Mårten Spångberg, Nina Kurtela, Pavel Sterec, Audrey Cottin, Valentina Desideri, Will Rawls and Diego Tonus, Alina Popa, Anne Juren, Cecilie Ullerup Schmidt, Cæcilie Østerby Sørensen, Clara Amaral, Florin Fleuras, Frida Sandström, Klara Utke Acs, Ruth-Johanne Anderssen, Claudia Pagès med flere; og blomster kompositioner af Johan Munter, Alexander Kartozia, Ana Vega, Tage Andersen, Olympia Allium, Thierry Boutemy, Sandrine Vaillant.

Siden 2014 har Galerie været en polymorf enhed, på én gang en forretning, en tænkemønster og en performance. Samtidig med at sælge kunstværker har Galerie taget mange former såsom *Group Show*; en performet udstilling, *The Consultations*; en serie af konsultationer om immaterielle problemer, *The Business Meeting*; et forretningsmøde, *The Intensive Curses*; kropsliggjort kunsthistorisk undervisning, *The Intensive Curse*; en workshop om repræsentation i kunstværker og kunstnere, *Dreamworks*; en kunstmesse hvor oplevelsen og erhvervelsen af kunst foregår gennem subliminale transaktioner og *The Publication*; et mødepunkt for forskellige former for indhold, der behandler den immaterielle kunsts aktuelle tilstand.

Disse former er opstået og har grebet ind i forskellige kontekster: samtidskunsten, scene-kunsten, det akademiske, på institutioner og i undergrunden...

Tøv ikke med at kontakte os på contact@galerie.international, hvis du har spørgsmål eller forespørgsler.

Berøring,  
Simon & Adriano  
Galerie.international

Oversat fra engelsk af Nina Cramer

Nina Cramer er uddannet cand.mag. i Kunsthistorie fra Københavns Universitet. Hendes primære forskningsinteresser er kolonialismens aftryk i kunsthistorien samt bearbejdelsen af disse i den afrikanske diasporas samtidskunst.

Jana Unmüßig

# AV INTERESSE (TBA)

Jana Unmüßig studerte teater i Paris (Sorbonne), samt dans og koreografi i Salzburg (SEAD), Berlin (HZT) og Helsinki (doktorgrad ved TUTKE, TEAK). Hennes koreografiske arbeider har blitt vist på f.eks. Spring-dance Utrecht, Hebbel am Ufer Berlin, Impulstanz Wien. Hun var artist-in-residence på K3 Hamburg, Movement Research New York og Forum Danca. Fra 2011–2015 veileddet hun studenter på HZT Berlin, noe hun likte veldig godt. Mer info: [www.jana-unmussig.com](http://www.jana-unmussig.com)

Jeg forsvarte doktorgradsarbeidet mitt ved Forskningscenteret for teater, dans og performance (Tutke) ved Teaterhøgskolen, Kunstudiversitetet i Helsinki (Uniarts) den 31. august 2018. Tittelen på avhandlingen min er *Composition and Choreography – Critical Reflections on Perception, Body and Temporality* (Komposisjon og koreografi – kritiske refleksjoner rundt persepsjon, kropp og temporalitet). Forskningen min er en undersøkelse fokusert på koreografi og studiobasert komposisjon som visuelle prosesser der det å se vektlegges. I relasjon til dette vurderer jeg tid som kjed somhet i konteksten av et utvidet koreografibegrep. Det praksisbaserte kunstneriske doktorgradsprogrammet består av tre kunstneriske og en skriftlig komponent. I arbeidet med doktorgraden har jeg tatt stadig større distanse til min tidligere koreografiske praksis, både av personlige grunner, men også fordi jeg oppdaget forskningen som et felt der jeg fant rom for å gjøre mer eksperimentell koreografisk tenkning. For tiden er jeg kunstnerisk engasjert i utforskningen av ulike skrivepraksiser.

Denne teksten består av

Introduksjon (1), hvor jeg kort presenterer min aktuelle interesse for skriving og dens spesifikke form, performativ skriving;

Omvei (2), hvor jeg funderer på nåværende ubehag ved koreografi og forbereder leseren på det som følger;

*Main Act in Minor*, et skriftlig arbeid, hvor leseren inkluderes i de mulige veiene jeg fremdeles vurderer i relasjon til koreografi.

Komma.

### Introduksjon

Jeg er interessert i performativ skriving. Det er to grunner til at jeg for tiden har en voksende interesse for skriving: a) Jeg er lei av å slite meg seg selv ut med produksjonsbetingelsene for å organisere 'live' forestillinger og b) Jeg har to små barn og måten jeg ønsker å leve et familieliv på muliggjør ikke produksjoner i større skala med turnering og så videre.

Så,

performativ skriving er, i følge performanceteoretikeren Della Pollock, en «diskursiv praksis som – mistolket – kan ha katastrofale konsekvenser som kan være dårlige – og for den saks skyld kan være gode». <sup>1</sup> Performativ skriving er et alternativ til akademisk skriving, men samtidig er det ikke kreativ skriving. Performativ skriving er ikke nødvendigvis skrevet for teateret eller scenen. Ulik et danse-score hverken beskriver eller noterer det forestillinger. Linken til koreografi er heller ikke mulig å gripe som en spesifikk måte å organisere tekst på en side. Den åpenbare linken mellom performativ skriving og dans er at de begge er materialbaserte praksiser.

Innenfor rammen av denne teksten vil jeg legge særlig vekt på ett aspekt ved performativ skriving: «Den former seg selv i handling av å snakke/skrive». <sup>2</sup> Performativ skriving er et sammensurium, som springer ut fra krysningen mellom tale og ord. Den inviterer en type lesing som ikke er en stille avkoding av symboler, men som på en høylytt måte 'snakker med teksten'. Innenfor rammen av denne teksten, tolker jeg performativ skriving som en form for skriving hvor leseren kan gripe inn gjennom å si teksten ut høyt når som helst og i hvilket som helst volum, eller legge den til andre performative situasjoner, for eksempel diskusjoner.

Jeg håper du, leseren, kan gjøre noe med det jeg skriver her; jeg håper denne teksten gjør noe for deg.

Komma.

## Omvei

Så,  
dilemmaet jeg møter mens jeg skriver:  
Jeg skriver for en antologi dedikert til koreografi, men jeg føler ikke at jeg representerer koreografi fordi jeg ikke koreograferer lengre. Jeg kan selvfølgelig argumentere for hvorfor min nåværende praksis er koreografisk; men jeg har aldri vært veldig fan av ideen om at alt kan være koreografi, eller at alt kan være dans. Når jeg startet doktorgraden min kroppsliggjorde og levde jeg lidenskapelig ut rollen som koreograf og regissør og jeg følte at jeg hadde mye å si om koreografi. Nå for tiden har jeg ikke mye å si om koreografi. Men jeg ønsker likevel å tro at denne biten av ‘ikke så mye’, er nok.

Komma.

I relasjon til min kunstneriske praksis,  
så er den minste relasjonen jeg fortsatt har til koreografi  
å skrive om det. Jeg liker å utøve min skriving om koreografi foran et video-kamera: Jeg sitter med et papir i hendene mine og leser det jeg har skrevet mens et videokamera spiller det inn. Jeg overveier nøyne vinkel og lys når jeg gjør dette. Med andre ord: Jeg lager korte soloer for video. Jeg har aldri likt å utøve ‘live’ og video gir meg trygghet nok til å møte opp. Og så er det redigeringsprosessen som jeg også gleder meg over. Måten jeg redigerer på har likheter med hvordan jeg pleide å koreografer: Jeg lar meg selv lede av toner av intuisjon og en følelse for rytme. Ingen forhåndsbestemte oppskrifter for å komponere, redigere.

Jeg må også si,  
i relasjon til min tilbøyelighet til skriving – Pollock: «Performativ skriving er, for meg, nettopp ikke et spørsmål om formal stil (...).<sup>3</sup> Men: jeg liker repetisjoner og lister. Jeg begynte å arbeide med lister i 2007 da jeg startet å skrive ned en setning hver dag, uavhengig av innhold. På den tiden jobbet jeg allerede med video som et verktøy for å spille inn meg selv når jeg fremførte teksten jeg skrev. Jeg iscenesatte min lesning av listene jeg hadde skapt. Også i 2007/2008, lagde jeg ukeslister. De så omrent ut sånn som dette:

Mandag: blå  
Tirsdag: rosa  
Onsdag: gul  
Torsdag: gå ut en tur  
Fredag: blå  
Lørdag: sove  
Søndag: grå

Jeg skriver alt dette for å gi deg, leser, noen rammer for det neste som kommer. Det er en liste over ideer og konsepter som jeg for tiden er interessert i. Jeg lister mine interesser. Det kan hende andre praktiserende i feltet dans, koreografi, kunst deler dem, siden ingenting faller ut av himmelen sånn uten videre, ut av det blå, uten et forstadium før oppnåelse av synlighet. Ikke engang regn. Med andre ord: de tanker som er artikulert i disse konseptene, de ideer jeg presenterer er en del av verden, av livsverdenen til de som er kunstnere i 2018. De er ikke særegne eller på noen måte originale; de er særegne fordi de stammer fra min erfaring.

Jeg prøver å gjøre dem mer spesifikke ved å legge til fotnoter. Det å inkludere fotnoter synes kanskje motstridende til den formen for performativ skriving jeg har introdusert tidligere, fordi fotnoter stammer fra den akademiske skrivingens verden. Jeg legger ikke til fotnoter for å hevde at jeg driver med akademisk skriving. Heller det motsatte. Fotnoter forstyrre leseflyten; de deler oppmerksomheten<sup>4</sup>, tillater andre assosiasjoner å skje samtidig, og til slutt fasiliterer det Pollock kaller «usammenhengende strøm av (utøvende) erfaring».<sup>5</sup>

Komma.

Main Act in Minor

Jeg er interessert i min interesse.  
 Jeg er interessert i samarbeid.<sup>6</sup>  
 Jeg er interessert i å danse i et rom.<sup>7</sup>  
 Jeg er interessert i koreografi som en sinnstilstand.<sup>8</sup>  
 Jeg er interessert i hva det vil si å være kunstner og samtidig være fullstendig engasjert i en annen form for arbeid enn kunstnerisk produksjon.  
 Jeg er interessert i om jeg fremdeles ville kalt meg selv kunstner da.  
 Jeg er interessert i å forstå hvordan utdanning i dans og koreografi har fått meg til å kalle meg selv danser og koreograf.  
 Jeg er interessert i hvordan disiplin skaper identitet.  
 Jeg er interessert i min interesse og om denne interessen eksisterer for å få meg selv til å fremstå interessant for andre.  
 Jeg er interessert i koreografi skilt fra dans og dansing, selv om dette kanskje er gammeldags, på en måte fra 90-tallet.  
 Jeg er interessert i Eva Hesse, Agnes Martin, Simone Forti.  
 Jeg er interessert i kvinnelige kunstnere.  
 Jeg er interessert i Feminist Artists Program (FAP) fra 70-tallet.  
 Jeg er interessert i forskning.<sup>9</sup>  
 Jeg er interessert i en bærekraftig livsstil for meg som kunstner, mor og kone.  
 Jeg er interessert i en jobb som har med koreografi å gjøre og som brødfør meg og familien min (vennligst send tilbud til [jana.unmussig@uniarts.fi](mailto:jana.unmussig@uniarts.fi))  
 Jeg er interessert i økonomi.  
 Jeg er interessert i en bærekraftig økonomi.  
 Jeg er interessert i å jobbe ræva av meg hvis det er gøy.  
 Jeg er interessert i å tilbringe ferier uten laptopen min.  
 Jeg er interessert i å gjøre koreografi for en stor gruppe mennesker.  
 Jeg er interessert i hvordan jeg ville komponere en slik koreografi.<sup>10</sup>  
 Jeg er interessert i min gamle lidenskap for å komponere og hva jeg gjør med denne hvis jeg ikke får muligheten til å koreografere en stor gruppe mennesker.  
 Jeg er interessert i å holde koreografi «in the air»: Jeg er interessert i koreografi som en immateriell praksis som ikke produserer et synlig resultat.  
 Jeg er interessert i ulike koreografiske kulturer.  
 Jeg er interessert i hvorfor jeg nettopp skrev denne siste setningen.  
 Jeg er interessert i tomme teaterscener.  
 Jeg er interessert i teaterscener som er tomme.  
 Jeg er interessert i hvordan et publikum «leser» slike situasjoner.  
 Jeg er interessert i hva som er igjen av arbeidet hvis det ikke finnes et publikum.  
 Jeg er interessert i hva som er igjen av min identitet som kunstner hvis det ikke finnes et publikum.  
 Jeg er interessert i å undervise koreografi uten dans.  
 Jeg er interessert i metodologi for å undervise koreografi uten dans.<sup>11</sup>

Oversatt fra engelsk av redaksjonen.

- 1 «discursive practice that – misprisioned – might have disastrous consequences that may be *bad* – and for that matter may be *good*». Pollock, Della. 1998. «Performing Writing.» I *The Ends of Performance*, redigert av Peggy Phelan og Jill Lane, 73–103. New York: New York University Press.
  - 2 «It forms itself in the act of speaking/writing». Ibid.
  - 3 «Performative writing is, for me, precisely not a matter of formal style (...).» Ibid.
  - 4 Se: Grafton, Anthony. *The Footnote*. Harvard: Harvard University Press, 1999.
  - 5 «discontinuous rush of (performance) experience». Pollock, Della. 1998. «Performing Writing.» I *The Ends of Performance*, redigert av Peggy Phelan og Jill Lane, 73–103. New York: New York University Press.
  - 6 Se: Silke Bake, Peter Stamer, Christel Weiler (red.). *How to collaborate? Questioning Togetherness in the Performing Arts*. Vienna: Passagen Verlag, 2016.
  - 7 Se: Woolf, Virginia. *A woman needs a room of one's own*. [http://seas3.elte.hu/coursematerial/PikliNatalia/Virginia\\_Woolf\\_-\\_A\\_Room\\_of\\_ones\\_Own.pdf](http://seas3.elte.hu/coursematerial/PikliNatalia/Virginia_Woolf_-_A_Room_of_ones_Own.pdf), (sist nedlastet 16. juli 2018)
  - 8 Koreografi som en sinnstilstand er hengiven i persepsjon. Jeg oppfatter og denne persepsjonen er allerede koreografisk for den som oppfatter. Koreografi som sinnsstilstand er ikke for utsiden, det er en slags
- 'indre kunstpraksis'. Den opererer på grunnlag av antakelser: Du antar at alt du gjør, sier, tenker eller føler er koreografisk. Effekten av koreografi som en sinnstilstand er at du føler deg roligere i relasjon til deg selv og din omverden. Koreografi som sinnstilstand hjelper mot angst, depresjon og stress. Ingen tidlige trening i dans eller koreografi er nødvendig.
- 9 Når jeg snakker om forskning mener jeg kunstnerisk forskning, praksisbasert forskning, praksis-ledet (practice-led) forskning. I alle disse formene for forskning verdsetter jeg erfaring over teori.
  - 10 Mer om mitt syn på komposisjon, se: Unmùßig, Jana. *Composition and Choreography – Critical Reflections on Perception, Body and Temporality*. Helsinki: Theatre Academy Helsinki, August 2018.
  - 11 Når jeg snakker om å 'undervise koreografi uten dans' refererer jeg til en term og tilhørende koreografiske praksis som ikke er media-spesifik, men utvidet slik Jenn Joy's forståelse i *The Choreographic* når hun skriver på side 1: «I imagine the work of the choreographic as one possibility of sensual address – a dialogical opening in which art not only is looked at but also looks back, igniting a tremulous hesitation in the ways that we experience and respond.» Å undervise en slik ide om koreografi inviterer kunstnere fra ulike bakgrunner til å komme sammen for å

praktisere «this possibility of sensual address» uavhengig av kunstnerisk medium, men båret av en interesse for «trespassing into the discourses and disciplines of visual-sculptural-audial-philosophic practice».

Jeg tenker på et forskningsprosjekt om koreografiens pedagogikk (the pedagogy of choreography) i konteksten av høyere utdanning, kunst-universiteter. Jeg tenker på å plukke opp den samtidige trenden om å åpne den koreografiske prosessen gjennom for eksempel Jonathan Burrows' *A Choreographer's Handbook* (2014) eller Meg Stuart's *Are we here yet?* (2010). Og å spørre: Hvordan overlevere eksperimentell koreografi i konteksten av BA og MA (danse-)kunstprogrammer uten nødvendigvis å følge kulten til stjernekunstneren som underviser hans/hennes metode til studentene – men heller tenker jeg hvordan en koreografisk pedagogikk kan bli implementert, levd og teoretisert i høyere utdanning fra perspektivet til kunstner-forskeren som dypper tå i et basseng av spørsmål: Hvordan forbedre undervisningen i koreografi? Hvordan skrive, reflektere og lære koreografi? Hva om vi, for å gjøre dette, må se mindre til dansepædagogikken, men heller snu oss mot teorier og praksiser i den visuelle kunstens pedagogikk?

Ann-Christin Kongsness / Brynjar Åbel Bandlien

noen uttrykk  
går til ekstremitetene  
av kjønnets bevegelse, og  
beveger seg på hele denne skalaen,  
fram og tilbake, som er helt motsatt strategi  
av å forsøke å holde  
seg midt på skalaen  
ikke er lejonna  
i det hele tatt

# SKEIVE DANSEHISTORIER

Ann-Christin Kongsness (f. 1987) har base i Oslo og er utdannet i dans og koreografi fra blant annet Skolen for Samtidsdans. For øyeblikket tar hun en BA i Estetiske studier og litteraturvitenskap ved UiO. Hun jobber både som utøver og koreograf, og har gjort flere produksjoner, den forrige produksjonen ABOUT ble nominert til Kritikerprisen for dans 2018. Kongsness skriver for blant andre Dansens Hus, arrangerer diskursive arrangementer, og er redaktør for nettsida framtidsdans.no og for KOREOGRAFI (2016/18).

Tekst av Ann-Christin Kongsness

Brynjar Åbel Bandlien (1975) er klassisk trent fra Statens Balletthøgskole, nå KHiO (1991–93) og fra Hamburgische Staatsoper (1993–95). Deretter arbeidet Bandlien i tre år som danser ved Nederlands Dans Teater 2 i Den Haag, Holland, med hvilket han turnerte Europa, USA og Sør-Afrika. I 1998 startet han å arbeide freelance i Skandinavia, Europa og USA. I perioden 2004–2010 var han med å etablere Centrul National al Dansului-Bucuresti (CNDB) i Romania. Bandlien er for tiden stipendiat ved Kunsthøgskolen i Oslo.

Tegninger av Brynjar Åbel Bandlien

*Skeiv dansekunst – en samtalerekke*<sup>1</sup> bestod av seks samtaler og et foredrag som foregikk i forkant av og under Pride Oslo 2018. Samtalerekka ble arrangert av Marte Reithaug Sterud og jeg, Ann-Christin Kongsness. Vi har jobba sammen siden 2011, med dans og koreografi i det frie feltet. Vi er opptatt av å koble språk og teori opp i mot vår egen kunstpraksis og bidra til å synliggjøre og fasilitere kompetanse rundt dans og koreografi som kunstart. Skeiv dansekunst er ikke et etablert begrep, men ble konstruert fra vår side for å gjøre synlig et landskap som vi opplevde at ennå ikke hadde blitt satt på kartet. Dette landskapet består av dansekunstnere fra ulike generasjoner som aktivt tar stilling til spørsmål rundt kjønnsuttrykk og seksualitet i sine kunstnerskap. Med et mangfold av strategier, tilnærninger og holdninger, leker de med forventninger rundt identitet generelt, i opposisjon til det normative. I samtalene fortalte de ut i fra egne erfaringer på hvilke måter det personlige og emosjonelle får konsekvenser for og nærer det kunstneriske arbeidet.

*Skeiv dansekunst – en samtalerekke* foregikk i både dansekunstneriske og skeive sammenhenger. Vi var først på Dansens Hus og snakka med Maja Roel og Henriette Pedersen om skeivfeministiske strategier. På Kunsthøgskolen i Oslo snakka vi med Brynjar Åbel Bandlien og Per Roar om blant annet skeive strategier innen kunstnerisk forskning. Magnus Myhr, Øyvind Jørgensen og Terje Tjøme Mossige var med oss på Scenehuset under tittelen *Menn danser og danser og fortsetter å danse*. På utestedet Elsker tok vi for oss *Samtidsdrag* med Alexander Emanuel Waal Hem, Jens Martin Hartvedt Arvesen og Marianne Kjærsum. Videre fortalte Steffi Lund, Ulf Nilseng og Karstein Solli fra sine skeive kunstnerskap på Pride House, der jeg også holdt foredraget *Skeiv dans*.<sup>2</sup> Den siste samtalen fant sted på Kulturhistorisk Museum med Malin Hellkvist Sellén, i forbindelse med at hun spilte forestillinga *Missionären* i Oslo under PRIDE 2018. Denne teksten er både en dokumentasjon av og refleksjon rundt alle samtalene som fant sted i mai og juni 2018, både de offisielle som ble annonser og de uoffisielle som skjedde i forkant.

*Vi sitter på en benk på St.Hanshaugen og skal intervju hverandre, Marte og jeg, noen dager før første samtale. Vi har vært så opptatt av alle andre, at folk skal ha det bra og føle seg ivaretatt og møtt, at vi nesten har glemt at vi jo også skal delta selv. Jeg forsøker å sette ord på for Marte hvordan jeg tenker når jeg jobber med koreografi. Marte svarer at det jeg sier gir gjenklang i kroppen hennes, hun klarer ikke å ordlegge seg like presist som meg, men sånn jeg tenker, det er sånn hun danser. Og jeg sier at det er jo ved å danse med henne og å se på henne danse at jeg har utvikla tenkinga mi, jeg klarer bare ikke gjøre det like presist med kroppen min som det hun kan. Over de neste ukene vil den lille men viktige samtalens vår utvides, og vårt skeive, dansekunstneriske fellesskap vil vokse seg stort for å romme fler og fler.*



### HISTORIEN SOM BLE BORTE

For et par år siden ble vi gjort klar over hvor mye som har skjedd, av nær skeiv dansehistorie, som vi ikke visste om. Det er noen ganger et gap når det kommer til nær historie, den ligger ikke langt nok tilbake i tid til at den enda har blitt ordentlig dokumentert, men det er likevel såpass lenge siden at en del av oss ikke fikk det med seg. Vi ville ha tilgang på denne, vi ville høre de som dreiv på

fortelle, og slik ble denne samtalerekka til. Vi oppdagde at vi slettes ikke står utenfor historien, men at vi har mange å slekte på. I forberedelsene hadde vi omfattende samtalere med alle bidragsyterne der vi fokuserte på å spore hvert kunstnerskap tilbake i tid, både av nysgjerrighet og for å bli kjent, men også for å finne ut hvor og når ulike interesser og behov har oppstått. Flere påpekte hvor uvant dette var. Vi dansekunstnere er vant til å tenke framover, vi er nødt til det, vi må tenke på neste prosjekt

og neste søkeradsfrist. Å snakke om alt som har skjedd, alt man har fått gjennomført, føltes som en luksus vi sjeldent unner oss.

Et av prosjektene vi dykket ned i var *Menn danser*. Dette fungerte som en plattform for dans virksom gjennom hele 90-tallet. *Menn danser* ble initiert av dansekunstnerne Øyvind Jørgensen og Odd Johan Fritzøe, sammen med Marius Kjos og Karstein Solli. En hel rekke andre mannlige dansekunstnere har også vært innom plattformen på et eller annet tidspunkt. Det var flere motivasjoner bak prosjektet; en av dem var en opplevelse av at mannen enda ikke hadde tatt et oppgjør med seg selv, slik kvinnen hadde gjort i forbindelse med kvinnefrigjøringen på 1960- og 70-tallet. Dessuten hadde de mannlige danserne fram til da først og fremst løfta og båret rundt på kvinnelige dansere, i forlengelse av tradisjonen innen klassisk ballett. Initiativtakerne opplevde et behov for å utvide forståelsen av den mannlige dansens rolle; prosjektet var en statement, som tittelen også

tilsier, det føltes nødvendig å konstatere at menn danser også! Prosjektet ble satt opp på Black Box teater under Skeive dager i 1992 og 1995, og i 1998 i forbindelse med Verdens aidsdag 1. desember. Det var en kveld fylt med flere mindre forestillinger, ut ifra hva de ulike initiativtakerne og inviterte dansekunstnerne ønska å bidra med. Mange av forestillingene iscenesatte homofile relasjoner og narrativ eller inneholdt skeive referanser, da mange av kunstnerne som bidro var homofile. Men en homofil legning var ikke et krav for å bidra. *Menn danser* hadde også et fast team av andre aktører som muliggjorde prosjektet, blant annet Henning Winger på lysteknikk og scenografi og Preben Landmark, som var informasjonssjef på Den Norske Opera på den tida og tok i bruk sine kontakter for å markedsføre prosjektet. Prosjektet utspilte seg dog mot et dystert bakteppe; HIV-epidemien som oppstod på 1980-tallet fortsatte å kreve liv langt ut på 90-tallet. Epidemien rammet det homofile miljøet i omfattende grad. Både Preben og Henning døde av AIDS i 1996.



Mangel på dokumentasjon og språkliggjøring av erfaringer, som ofte er en forutsetning for synlighet, er en felles utfordring for alle som opererer utenfor samfunnets normer og konvensjoner. Både skeive mennesker og dansekunstnere kan falle inn under denne kategorien. Marginale grupper blir ofte forgitt eller utelatt idet historieskrivingen finner sted. Dette er også et fokus i den svenske koreografen Malin Hellkvist Selléns forestilling *Missionären*. Den omhandler lesbiske kristne misjonærer nord i Sverige under første halvdel av 1900-tallet. Gjennom to utøveres kropper møter publikum et mylder av kvinner som på ulike vis valgte å følge sitt kall. Med tekst, bevegelse og sang gestaltes fortellinger om kvinnens liv, arbeid, seksualitet og tro. Forestillinga har vokst fram som like store deler fakta og fantasi, og er slik en leken måte å gi et stykke slettet historie en kropp igjen. Å gå tilbake for å omskrive historien ved å tilføre flere perspektiv, og dermed utfordre det gjeldende dominerende perspektivet, er et grep som mye teori basert på opplevelser av utenforsk tar aktivt i bruk. Ved å kunne lene seg på en mer inkluderende, mangfoldig og rik historikk, får man bedre fotfeste for å kunne praktisere sin skeivhet eller annerledeshet med fornyet styrke.

### ET ANNEN SPRÅK

Ordet skeiv, oversatt fra «queer» på engelsk, har blitt brukt som et skjellsord mot LHBTI-mennesker opp gjennom historien, men LHBTI-aktivister har tatt eierskap til ordet, snudd bruken av det og gitt det nytt innhold. Av definisjon er det skeive i opposisjon mot det normale, legitime og dominerende, men det refererer ikke nødvendigvis til noe spesifikt. Det er en identitet uten essens eller nesten mer en kritikk av identitet i seg selv. Skeiv teori ble etablert tidlig på 90-tallet som et eget kunnskapsfelt og fokuserer på uoverensstemmelser mellom biologisk kjønn, kjønnsuttrykk og begjær, og forsøket på å gjøre disse synlige ved å bruke en forståelse av identitet som noe ustabilt og flerfoldig. Skeiv i denne sammenhengen omhandler både seksuell legning og kjønnsuttrykk, altså en annen seksuell legning enn en heterofil og andre kjønnsuttrykk enn heteronormative.<sup>3</sup>

Å bruke skeiv som en definisjon eller kategori slik vi gjorde i forbindelse med samtalerekka var sånn sett en paradoksal øvelse. Dansekunstner og professor i koreografi Per Roar påpekte nettopp dette, og utvidet en skeiv opplevelse til å inkludere alle opplevelser av utenforsk, av å eksistere utenfor normen. For dansekunstner Brynjar Åbel Bandlien er også det skeive å finne i blik-

ket til den som ikke får plass. Den som står utenfor og ser inn, den har et skeivt blikk. I 2004 flyttet Brynjar til Bukarest i Romania og var aktivt med på å bygge opp dansmiljøet der i perioden 2004-2009. I forbindelse med blant annet at han kuraterte en scenekunstfestival i 2008 kalt *Zilele Strîmbe*, begynte han å ta i bruk ordet «strîmb» som et rumensk ord for «queer». På rumensk finnes det bare skjellsord for skeiv, og «strîmb» betyr egentlig skakk og er en diagonal bevegelse. Gjennom Brynjars bruk av ordet fikk de inneforståtte endelig en benevnelse som ikke var degraderende, og utenforstående forstod ikke hvilken utvida betydning ordet hadde fått.

### DEN TVETYDIGE KROPSEN

Karstein Solli forteller at den friheten han opplevde da han begynte å jobbe som scenekunstner, minna ham om hvordan det var å komme ut av skapet som homofil. I begge tilfeller oppstod det et rom der han endelig kunne være seg selv, et lekent og utforskende rom som tillot annerledeshet. Marte sa også en gang at å drive med dans i seg selv er en skeiv affære, når man danser går man inn i ulike kroppsligheter og ulike identiteter. Danseteknikk for henne er som et stilisert bilde av en identitet. Magnus Myhr forsøker i sin egen forestilling *IDET FJERNE, TROJA* å fysisk riste, kaste, bølge og skylle ut all skam han har følt på i forhold til det å være feminin. Han har gjennom oppveksten opplevd problematisering rundt sitt feminine kroppsspråk, blant annet innen dansutdanning. Magnus har alltid identifisert seg mest med de kvinnelige karakterene, gjennom å forske i et feminint bevegelsesspråk oppdaget han hvor sterkt det feminine er, og hvor kort avstand det er mellom det som blir sett på som feminint og det som blir sett på som maskulint. Karstein tenker på kjønn som et aktivt uttrykksmiddel på linje med andre uttrykksmidler man tar i bruk i scenekunsten. Sånn sett blir fremstilling av kjønn noe alle som driver med scenekunst bør forholde seg aktivt til. Det viktigste blir imidlertid å praktisere et mangfold av kjønnsuttrykk på scenen, slik at ikke stereotypiene får ráde.

Samtidsdanser Marianne Kjærsund har gjennom sitt langvarige samarbeid med Malin Hellkvist Sellén gitt kropp til en karakter som har dukket opp i flere av Malins produksjoner.<sup>4</sup> Karakteren er en tvetydig skikkelse som tar i bruk flere elementer som kan knyttes til drag, og den skapes i stor grad av og gjennom det fysiske materialet. Hun vet akkurat hvor skulderbladet skal være og hvilket tempo karakteren beveger seg i. Hva karakteren ville gjort eller hvordan den ville oppført seg i andre setninger vet hun imidlertid lite om, dette står sånn sett i



kontrast til hvordan drag-karakterer vanligvis blir bygget opp. På et tidspunkt i prøveperioden jobba Marianne og de andre utøverne med en nærmest fysisk umulig oppgave gitt av Malin. De hadde tidligere tatt for seg karakterbygging med utgangspunkt i menn de hadde observert på gata, og de fikk beskjed om å prøve å gjøre det umulige igjen, bare denne gangen skulle de gjøre oppgaven i karakter. Marianne erfarte da at oppgaven lot seg gjøre, fordi karakteren ga henne tillatelse til å bevege seg på en måte som hun vanligvis ikke tenkte at hun var i stand til. Som kvinne hadde hun ubevisst satt begrensninger for seg selv som utøver. Marianne har jobba med å kroppsleggjøre denne karakteren i over ti år, det er et tidskrevende arbeid å få tilgang på en annen kroppsighet.

### KRAFTEN I DET SAMMENSATTE

I prosjektet *I slipped in between two wor(l)ds* etablerer danseskunstner Maja Roel de tre karakterene han, hun og hin. Prosjektet ble startet opp i 2006, en god stund før hen begynte å bli tatt i bruk som et tredje kjønnspronomen i Norge. Både hen og hin peker mot en kjønnsidentitet som er hverken han eller hun, eller muligens begge deler.

Det er her de har møtt på den største utfordringen i prosjektet; hvordan gjøre hin til noe mer enn kun fraværet av han og hun? Når det maskuline og feminine er så sterkt etablerte kategorier og uttrykk blir det en utfordring å få det *inbetweene* til å framstå som tydelig i seg selv, og ikke forbli vagt og udefinert. Prosjektet har tatt mange former, som forestillinger og workshops, og er fortsatt virksomt. Det å gi hin en egen kraft og tyngde har vært en motivasjon for å fortsette prosjektet over så lang tid.

Jeg tenker prosjektet til til Maja på mange måter er teorien om kjønn som performativt satt i praksis. Denne teorien<sup>5</sup> beveger seg vekk fra kjønn og i grunn all identitet som noe essensielt, stabilt og konstant, og mot kjønn som noe man gjør eller utøver, gjennom repetisjon. Likevel er forventningene om hvordan vi skal oppføre oss der allerede før vi blir født, så det lille handlingsrommet vi har ligger i de små variasjonene i repetisjonene av utøvelsen av oss selv hver eneste dag. Disse kan gjøre synlig det konstruerte i det vi tenker på som naturlig. Med dette som bakgrunn er det kanskje ikke så rart at det tar en del år å etablere karakteren hin som noe eget og tydelig – det er i repetisjonene kraften ligger.

Det er flere ulike innganger til å jobbe med et skeivt uttrykk innen danseskunst. Noen jobber med et fysisk

uttrykk eller materiale som kan leses som skeivt, andre skaper plattformer eller rammer der skeive verk kan produseres, og andre igjen har en tematisk tilnærming til det skeive. I mitt eget arbeid ligger det skeive aspektet nettopp i hvordan jeg tenker koreografi, da koreografi forstått som en utvida praksis.<sup>6</sup> Jeg jobber alltid mot et sammensatt uttrykk som peker i mange retninger samtidig. Jeg er interessert i det konstruerte i det å operere med flere lag. I arbeidet med å adressere og undergrave forventninger tenker jeg at det er en parallel mellom forventninger du møtes med ut i fra ulike identitetsmarkører du bærer, og alle konvensjonene som finnes innenfor dansekunst som gir et publikum forventninger til hva de skal få oppleve.

### DET SKEIVE FRIOMMET

Koreografen Henriette Pedersens kunstnerskap tar utgangspunkt i det eksplisitt skeive rommet en gaybar

er. Hun ble tatt med på homsebaren Enka i Oslo på slutten av 90-tallet og opplevde det som en ekstrem befrielse idet hun oppdaga at det fantes noe annet; et alternativ til det heteronormative regimet hun opplevde at hun var omgitt av ellers. Hun fortsatte å dra på dragshow hver søndag, og dette var inngangen hennes inn i det performative. Henriette skaper et slags skeivt rom for utøverne sine ut i fra logikken og mulighetene som finnes og oppmuntres i arbeidssituasjonen. Med en interesse for å jobbe i ytterkantene av menneskelig oppførsel er logikken til Henriette at går du langt nok ut i det ekstreme, så ender det opp med å bli skeivt.

Jens Martin Hartvedt Arvesen og Alexander Emanuel Waal Hem jobber begge som både dragartister og dansekunstnere, og har dermed tilgang til både dansekunstneriske og skeive sammenhenger. Jeg husker jeg var på mine første dragshows med Alexander Emanuel for over ti år siden, lenge før RuPaul's Drag Race var en greie. Alexander var viktig for meg blant annet ved å gi meg en inngang til både dragkultur og det skeive mil-





jøet generelt. Dragshows pleier som regel å finne sted på skeive utesteder, spesielt Elsker har vært en viktig dragplattform i Oslo. På et utested er det helt andre konvensjoner i spill enn på en scene for samtidsdans; publikum er jo egentlig ute på byen, det er alkokoholinntak i varierende grad og sjekking på gang. Kravet til underholdning er sterkt, et nummer må fenge umiddelbart for at ikke folk skal gå lei og bevege seg til andre deler av lokalet. Jens Martin arrangerte i løpet av våren 2015 konseptet *Draglaboratoriet* på Elsker, der et nytt element ved drag ble satt under lupen hver gang. Det var til sammen fem kvelder som tok for seg lipsync, kostyme, dans, humor og tid. Dragkunst tar ofte i bruk andre uttrykk og et dragshow kan også samtidig være et stand-up show, en konsert, en forestilling eller en catwalk. *Draglaboratoriet* som konsept tar utgangspunkt i en framgangsmåte som vi kjerner godt igjen fra samtidsdansen, en utforskende og eksperimentell tilnærming. Særlig det siste elementet, tid, utfordrer drag-sjangeren; hvordan jobbe med varighet og oppbygning i et dragshow?

#### DE EKSPLISITTE HELTENE

Om et dansekunstnerisk verk blir annonseret eksplisitt som skeivt eller om det skeive aspektet behandles implisitt har mye å si for hva slags publikum arbeidet eksponeres ovenfor. Toyboys har vært de mest eksplisitt homo innen dansekunsten i Norge, med sitt slagord «We're here, we're queer, get used to it», lånt fra den amerikanske LHBTI-aktivistgruppa Queer Nation som ble startet i New York i 1990 av HIV/AIDS aktivister fra ACT UP. Det var denne organisasjonen som først tok i bruk begrepet «queer» om seg selv for å avvæpne homofober, som nevnt tidligere. Dansekompaniet blei stifta i 2002 av og med Ulf Nilseng og Terje Tjøme Mossige, fram til 2013 skapte de hele ti forestillinger sammen, dedikert til å utvide kjønnskategorier og oppfattelsen av hva som er normalt og naturlig. Idet utforskning og eksperimentering ses på som et definerende aspekt av samtidsdansen, hvorfor ikke eksperimentere videre ut i den fysiske utforskningens ytterste konsekvens, som da også kommer til å omhandle kjønn?

En annen eksplisitt skeiv dansekunstner er Steffi Lund. Hun har jobba med å synliggjøre lesbisk dan-

sekunst i mange år. Der mannlige homofile er overrepresentert i dansefeltet har lesbiske vært tilsvarende underrepresentert. Steffi har tatt på seg ansvaret med å selv skape den representasjonen hun savna på norske dansescener. Jeg tenker at nettopp denne motivasjonen, å bidra med det man selv savner og kunne ønske man hadde blitt eksponert for, er selve drivkraften bak de fleste kunst- og populærkulturelle uttrykk med skeiv representasjon av høy kvalitet opp gjennom årene. Både Steffi og Toyboys har drevet et dobbelt synlighetsarbeid; synliggjøring av skeivhet som influerer det dansekunstneriske uttrykket innen dansefeltet, samt synliggjøringen av dansekunst i det skeive miljøet. Denne tradisjonen kan også samtalerekka vår ses i lys av. En strategi flere av oss har benyttet oss av er å vise arbeid og ha arrangementer under festivalen som i dag heter Oslo Pride. Den ble etablert i 1982 av LLH Oslo og Akershus (nå FRI Oslo og Akershus) som Homodagene. Festivalen byttet navn til Skeive dager i 1993 før den ble Oslo Pride i 2014. Toyboys arrangerte dessuten også en queer festival i forbindelse med forestillinga *The Man at the Tramstop* på

Dansens Hus i 2008, et stykke nær skeiv dansehistorie jeg dessverre gikk glipp av.

### DET AVGJØRENDE FELLESSKAPET

Noe som gikk igjen i de ulike samtalene var viktigheten av skeive fellesskap. Per Roar fortalte om det tverrfaglige homomiljøet han var en del av på Blindern på 80-tallet, der de forska på kjønn før kjønnsstudier i det hele tatt fantes ved institusjonen. De som har skapt slike skeive fellesskap, som plattformen *Menn danser* og kompaniet Toyboys, har skapt et frirom for seg selv, en forutsetning for at det skeive blikket virkelig kan få gjennomsyre alle aspekter av et arbeid. Man skal ikke undervurdere hvordan disse forestillingene har åpna opp mulighetene for og gitt håp til yngre, skeive kollegaer; det finnes flere måter å være dansekunstner på! Spesielt de gangene folk har blitt invitert inn i og fått lov til å delta i de skeive arbeidsrommene som har blitt skapt, får det store ringvirkninger. Alle som har sett eller vært med på *Menn Dan-*



ser er et godt eksempel. Terje var blant annet med der, og Magnus hadde på et tidspunkt Terje som lærer og var med i en forestilling av Toyboys. Marte jobba med Brynjar og ble invitert inn i hans skeive arbeidsrom, hvilket jeg har dratt nytte av når vi har jobba sammen seinere. Norsk, skeiv dansekunst historie er en mangfoldig vev av folk

som har gått foran og skapt frirom og muligheter for hverandre, på kryss og tvers. Denne samtalerekka var dog ikke et forsøk på å skape en kanon innen norsk, skeiv dansekunst. Som andre historiefortellinger må også denne utvides, andre og nye fortellinger må tilføyes og den vil kanskje også bli utfordra fra andre aktører.

*Vi satt på rommet mitt, Marte og jeg, da det første gang gikk opp for oss den emosjonelle dimensjonen av det ambisiøse prosjektet vi hadde satt i gang. Vi hadde vært opptatt av å være profesjonelle, ha koll på alle fakta, få oversikt og knytte alle enkelthistorier ihop på et vis. Det skeive hadde i prosessen blitt en faglig greie for oss, en kunstnerisk interesse blant andre kunstneriske interesser. Selv da jeg sa at vi måtte være forberedt på at vi kunne bli emosjonelle under samtalene, var tonen min saklig. Før stemmen brast. Så satt vi der, i flere timer, og bytta på gråte mens vi fortalte. Vi har alltid omtalt vår skeivhet som en styrke og noe vi setter pris på, mens nå fortalte vi hverandre om alt det vonde og vanskelige, om å vokse opp og skjonne at du er annerledes enn alle andre. Å sakte innse at det ordet, som noen uttaler med avsky, det er deg. Slike erfaringer setter alltid spor, selv om man har hatt det relativt greit og framstår sterkt og mer eller mindre avslappa utad.*

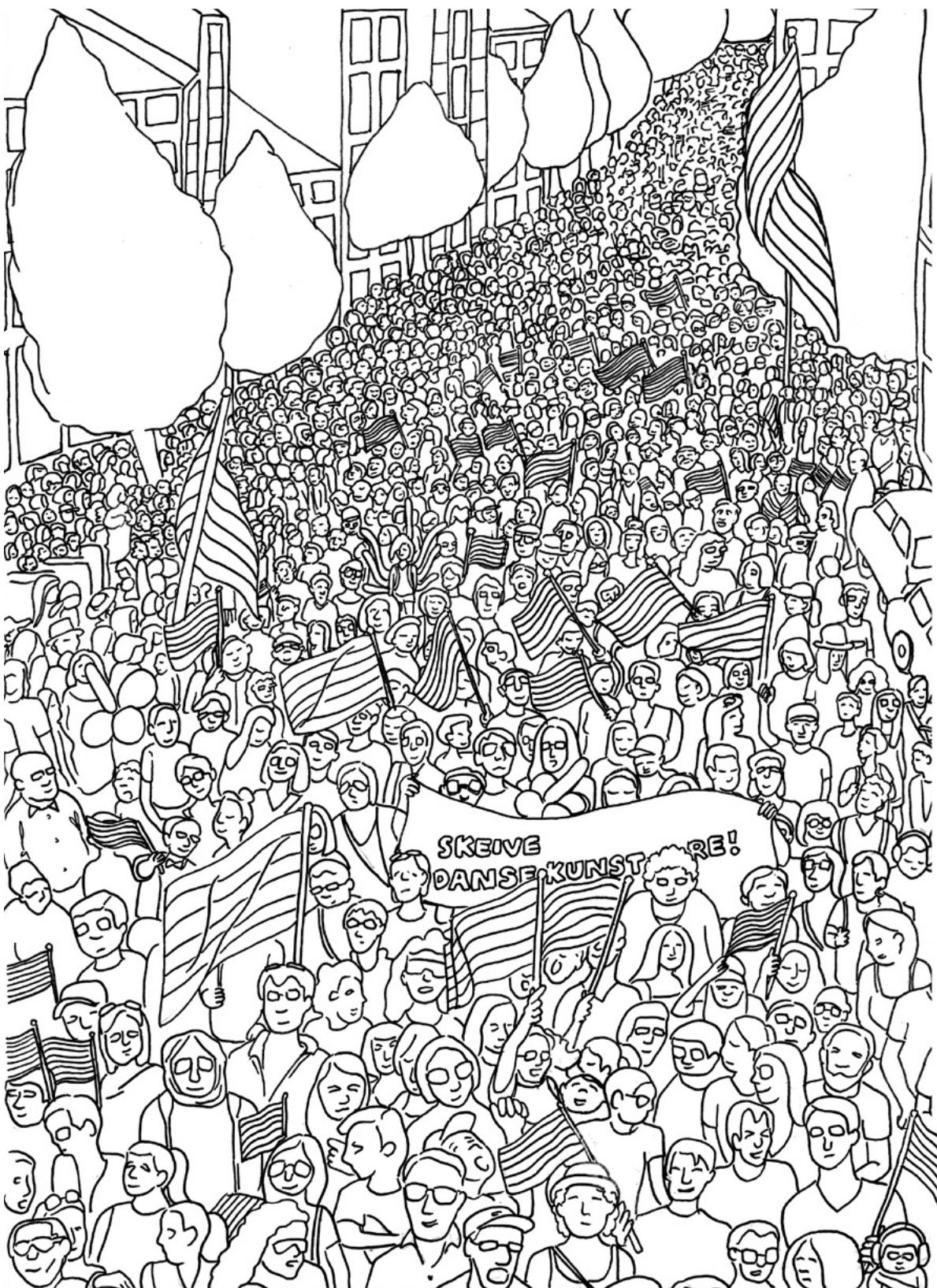
*Et av de vakreste øyeblikkene i juni 2018 er for meg når Marte skal fortelle om samtalene mellom Alf Prøysen og Kim Friile, og stemmen hennes brister. Likevel insisterer hun på at hun skal fortelle denne historien, fordi den er viktig. Og jeg kjenner det når hun insisterer, jeg kjenner de gråkvalte ordene hennes i hele kroppen min. Idet et blikk som kommer fra en opplevelse av utenforskap får selskap av et annet blikk med de samme erfaringene, så er det magisk.*

*For noen år siden møtte Marte og jeg tilfeldigvis på Steffi i Prideparaden. Hun utbrøt: «Endelig finnes det flere av oss, nå er jeg ikke alene lenger!» De to siste årene er vi flere som har gått bak vårt eget banner i paraden. Vi er en voksende gjeng med Skeive Dansekunstnere!*

1 Skeiv Dansekunst – en samtalerekke ble støttet av Kulturrådet og co-produsert av Danseinformasjonen – nasjonalt kompetansesenter for dans. Alle samtalene har blitt videoarkivert for arkivering i Dansearkivet/Riksarkivet og Skeivt arkiv. For mer info se: [www.skeivdansekunst.no](http://www.skeivdansekunst.no)

2 Kuratert av Andreas Breivik til hans skeive lesegruppe for ungdom *It is better* i 2016, også blitt kuratert inn i teoriundervisningen av Snelle Hall for BA Jazz og Samtidsdans på KHIO i 2017/18.  
3 Heteronormativitet innebærer tradisjonelle kjønnsroller/uttrykk for menn og kvinner ut fra en heterofil relasjon, der en

heterofil legning blir sett på som naturlig og tatt som en selyfølge.  
4 I *Bättre folk* (2006) og *Rosa löften* (2008)  
5 Utviklet av den amerikanske kjønnsteoretikeren Judith Butler med flere.  
6 Slik Tone Pernille Østern gjør rede for i sin tekst *Koreografididaktiske sammenfiltringer* i denne antologien.



Satu Herrala & Alexander Roberts

Satu Herrala er en Helsinki-basert kurator med bakgrunn fra dans og koreografi. Fra 2015 har hun arbeidet som kunstnerisk leder for Baltic Circle International Theatre Festival. Hun er utdannet koreograf fra kunstakademiet i Helsinki og tar nå en doktorgrad på deltid ved Aalto-universitetet, med utgangspunkt i spørsmålet om hva som er mulig i kunsten, som ikke er mulig andre steder. Hun er også fast veileder ved Islands kunstakademi.

# DIALOG

Alexander Roberts er kurator og kunstner basert i Reykjavík. Som kunstnerisk leder for Reykjavík Dance Festival sammen med Ásgerður G. Gunnarsdóttir fra 2014, er han en av flere kuratorer for Every Body's Spectacular, Teenagers in Reykjavík og A! Performance Festival i Akureyri og programsjef for det nylig opprettede masterprogrammet i scenekunst på Islands kunstakademi. Han arbeider i tett kunstnerisk samarbeid med kunstnere som Ásrún Magnúsdóttir, Aude Busson, Katrín Gunnarsdóttir, Brogan Davison og Pétur Ármansson, som skapende kunstner og dramaturg.

To kolleger og venner, Satu Herrala og Alexander Roberts, har skrevet denne teksten samtidig som de hver for seg har reist gjennom Europa i løpet av sommerferien og de første dagene på jobb etter ferien. Satu har skrevet fra Tyskland og Finland, Alexander fra Storbritannia, Italia og Island, i en løpende e-postdialog fra 14. juli til 4. august 2018. I det som ble den mest intense hetebølgen noen av de to kan huske, har de sammen reflektert rundt sine kuratorpraksiser, vilkår og kontekster, samtidig som de har vært ved sjøer, havet og svømmebassenger.

**SH:****La oss begynne!****Hva er din besettelse for tiden?****AR:**

Hmm...

Å svømme i havet er en sentral besettelse. Å gå på stranden og å gi meg over til det kalde havet.

Jeg har gjort det siden april, og det er blitt en enorm del av livet mitt. Jeg bader i havet kanskje fem eller seks ganger hver uke. Hver gang svømmer jeg i ti-tjue minutter, før jeg går i badstue og i varmebassenget, og så går uti en gang til. Havet har vært fra fire til elleve grader Celsius. Det er så kaldt, men det er likevel ikke like kaldt som det blir om vinteren.

Det er blitt et familierituale. Som du vet har jeg en toåring og en treåring, og familien går sammen. Vi voksne bytter på å bade i havet mens den andre sitter med barna i varmebassenget. Så griller vi på gassgrillene som er satt ut for felles bruk. Det er blitt et slags andre hjem for oss som familie, og vi har en stadig voksende vennekrets som vi har møtt der. En ting er svømmingen, det andre er menneskene vi møter. Gjennom svømmingen kommer vi i snakk med alle slags mennesker fra byen, og vannet gjør noe med samtalene. Vi snakker og lytter på en annen måte her.

Så, ja, det er en verden jeg akkurat nå bruker mye energi på.

Enn du – dine besettelser?

**Jeg skulle ønske at jeg også hadde en slik hobby, et miljø som er bygd rundt en delt lidenskap.**

**Det du sa om måten vannet og dampen påvirker samtalene minner meg om hvordan vi to ble kjent med hverandre og begynte å jobbe sammen, i februar 2013: Du og Ásgerður drev festivalen, og dere inviterte meg til et arbeidsopphold i Reykjavík. Temaet var på en eller annen måte knyttet til vann, var det ikke? Jeg foreslo å kuratere et program av saunaforedrag, og det ble til et program for varme bassenger for å passe lokal kontekst. Jeg var interessert i måtene fysiske forhold former måtene vi tenker og snakker sammen. Hvordan kroppene våre slapper av og lider i varmen, hvordan det påvirker tidsfølelsen og hvordan det å dele de samme betingelsene kan gjøre empati mulig.**

**I mitt arbeid som kurator legger jeg vekt på å skape betingelser for at noe skal kunne skje.**

**Jeg er besatt av å finne frem til en grunnstruktur for å få tanker og energier til å bevege seg mellom delta-kerne. Jeg kuraterer ofte verksteder, laboratoriesamlinger eller kunstneriske diskusjonsarrangementer med mål om å tenke sammen. Spørsmålet om grunnstrukturer er avgjørende der. For det meste er slike arrangementer enten så fylt med forhåndsavklart innhold, eller de er så åpne at når en finner frem til en struktur, er tiden løpt ut. Noen ganger er grunnstrukturen bare et sted og mat, men hva slags sted og hva slags mat betyr mye. Det krever mye omtanke for å gjøre stedet trygt og tilgjengelig samtidig som uventede møter kan skje. Hvordan kan en tilrettelegge rommet og tiden slik at det oppstår**

**en slags mellomtilstand, der en kan synliggjøre slikt som ikke allerede er åpenbart eller føyer seg inn i allerede eksisterende kategorier? Jeg tror ikke det er mulig verken å vite nøyaktig hvordan slike steder oppstår, eller å kontrollere hva som skjer innenfor dem. Det er dette som gjør det til en stadig besettelse for meg. Nå svømmer jeg også. Jeg trives aller best med brystsvømming, men ikke i fryktelig kaldt vann. Østersjøen er en algedam, så jeg svømmer i basseng.**

På en måte juksset jeg...

Kanskje er ikke svømming besettelsen min, men en flukt fra besettelsen min. Det er et sted der jeg kan være borte fra alt jeg er opptatt med.

Sannheten er nok at arbeidet mitt er besettelsen min. Og slik det også er for deg handler det – i bunn og grunn – om å skape betingelser for at noe skal kunne skje.

Du snakker om å tenke sammen, men jeg tror at for oss begge handler det om å være oppmerksom på hva som får oss til å tenke sammen, men like mye på hva som får oss til å handle sammen, skape sammen og snakke sammen.

En venn av meg sa en gang at kunstverk ikke egentlig blir vist for et publikum, men at de faktisk skaper spesifikke publikum gjennom det som skjer. Underoffentligheter som kan gjøre noe, skape noe, snakke sammen og tenke sammen, og samtidig reflektere over det de gjør. Jeg er opptatt av hvordan vi betrakter vår egen eksistens i verden, og den innflytelse vi har på andre rundt oss (mennesker og andre vesener).

Jeg synes verden er et vanskelig sted å leve, og samtidig er jeg svært bevisst at min eksistens og mine aktiviteter – som hvit, vestlig og privilegert mann spesielt – gjør verden til et veldig vanskelig sted for andre å leve i.

Så, for meg, spesielt i mitt arbeid som kurator, handler kunst i stor grad om å skape betingelser for at vi skal kunne reflektere over vår eksistens og våre måter å være i verden. Men det handler om mer enn å tenke, det handler også om å sette noe sammen på nye måter, om å utfordre og å forvandle, for et publikum som er (som du sier det) kritiske til det åpenbare eller til allerede eksisterende kategorier. Dessuten, som har viljen til å lytte, og som er rikt på omsorg, ømhet og fantasi. Og, dette er avgjørende, som er pro-quærer, antirasistisk, antikolonialistisk, som inkluderer artsmangfold og som er feministisk, for denne mellomtilstanden som du beskriver handler for meg om å åpne opp og å legge betingelser for at vi sammen skal kunne lete etter bedre måter å være sammen på (sosialt, politisk, seksuelt, økologisk...) og at vi sammen skal kunne ta opp spørsmål som handler om dette målet.

Dette er det jeg ser etter, og i arbeidet er det dette jeg er besatt av.

For at jeg skal få noe ut av denne besettelsen, må jeg ta disse prioriteringene med meg inn i arbeidet – altså arbeide med dem – gjennom å være særlig oppmerksom på visse sammenhenger. Vi har arbeidet mye sammen, og jeg tror jeg trygt kan si at dette er en holdning vi deler? Jeg kan ikke se på arbeidet uavhengig av stedet det skal vises. Dermed tenker jeg alltid på åpne, symbiotiske måter å gå inn i det på, hvordan vi i størst mulig grad kan la det kunstneriske arbeidet sive ut i byen og hvordan vi kan la byen sive inn i det kunstneriske arbeidet, hvordan vi kan utvikle formater og initiativer som kan engasjere byen i det vi gjør (og hvordan vi kan få med oss dem som bor her som samarbeidspartnere), hvordan byen og arbeidet kan gi næring til hverandre, og hvordan de kan forstyrre og smitte over i hverandre.

### For eksempel:

Performancekunstner og musiker Gerald Kurdian har arbeidet med oss de siste tolv månedene, og vi har tenkt å fortsette samarbeidet. En nøkkelenkomponent i samarbeidet er å utforske hvordan vi kan sette hans spørsmål og utøvelse inn i en islandsk kontekst. De siste to gangene han har vært her, har han ledet en skeiv feministisk lesegruppe som treffes for å lese tekster med spørsmål til og visjoner for kjønn og seksualitet. Denne lesegruppen fungerer også som et kor, som reagerer på det de leser og diskusjonene etterpå gjennom å skape sanger og musikk sammen. Koret kalles Wonder Blob. Dette er bare en liten del av det arbeidet Gerald kom til Island for å gjøre med oss, men for meg er det en enormt viktig del. Miljøet han samler i dette arbeidet er interseksjonelt og mangfoldig, også når en ser på hver enkelt persons personlige og politiske årsaker til å delta. Så er det all læringen og ikke-læringen som finner sted innenfor denne rammen, solidariteten som utvikles og kunsten som skapes. Det er alt dette. Og det har en fremtid. Gruppen kan fortsette å møtes. Den kan vokse og omfatte stadig flere mennesker. Sanger kan fortsette å bli skrevet, og koret kan fortsette å syngе.

**Reykjavík Dance Festival** er et internasjonalt senter for koreografi, dans og scenekunst på Island, med mål om å kuratere en helårs samtale med publikum, gjennom kunstnerne som presenteres, støttes og produseres. RDF ble grunnlagt i 2002, og hovedaktiviteten har hele tiden vært den internasjonale festivalen i august. Fra 2014 har RDF utvidet fra august-aktivitetene til å omfatte nasjonale og internasjonale arrangementer året rundt. I tillegg til festivalprogrammene (*Everybody's Spectacular* finner sted hvert år i november i samarbeid med den internasjonale teaterfestivalen LÓKAL, *Teenagers in Reykjavík* annet hvert år i mars, og *A! Performance Festival* i Akureyri arrangeres også hvert år i

November i samarbeid med kunstmuseet i Akureyri og den internasjonale teaterfestivalen LÓKAL), tar RDF initiativ til kunstneropphold, kunstnersamtaler og mer året igjennom.

Et annet eksempel er Teenagers in Reykjavík. De siste to årene har jeg og min kuratorkollega Ásgerður G. Gunnarsdóttir arbeidet tett med tenåringer i byen. I løpet av de to årene har også Ásrún Magnúsdóttir og Aude Busson, med flere, vært involvert gjennom nære samtaler om kunst og kuratering.

Gjennom historien har vi alltid gjort en viss mengde arbeid med ikke-profesjonelle, og en god del av det har hatt som mål å engasjere tenåringer, uten at vi har fordummet det vi gjør av den grunn. Dette har alltid vært en særskilt tilfredsstillende del av jobben, og vi har alltid vært overrasket over hvor åpne folk i Reykjavík stiller seg til samarbeid. Samtidig har vi også følt frustrasjon over at ikke-profesjonelle bare har møtt opp til de deler av festivalen som de selv har vært involvert i. Om de ble hentet inn som utøvere, stilte de opp, men hvorfor var de ikke blant publikum på andre visninger, hvorfor var de ikke på festene, eller på verkstedsamlingene? Hvordan kunne de få mer innflytelse på tanke- og produksjonsnivå? Med bakgrunn i disse spørsmålene ville vi eksperimentere med formater og initiativer som kunne hente inn dem vi deler byen med i alle nivåer av arbeidet – ikke bare som utøvere eller publikum, men også i samarbeider som kuratorer, kritikere, festdeltakere. Hvordan kunne de ta del i vårt arbeid? Som følge av dette har vi de siste to årene utviklet et program vi kaller *Teenagers in Reykjavík* (norsk: Tenåringer i Reykjavík), der vi samarbeider med tenåringer i byen. Tenåringer som utøvere, tenåringer som kunstnere, tenåringer som kritikere, publikum, verksteddeltakere, festdeltakere, skapere av publikasjoner, rådgivere og alt imellom.

For oss er dette kanskje bare begynnelsen. Det neste kan være å utvide til et større miljø av Reykjavík-beboere.

Tenåringer og kjæledyr i Reykjavik. Tenåringer, kjæledyr og pensjonister i Reykjavik. Og så videre, og så videre. Selv om Teenagers in Reykjavik er rettet spesifikt mot tenåringer, dreier det seg også om å kunne utvikle formater der byen kan ta del i alle nivåer av arbeidet vi gjør, fra å skape til å se, å kuratere, feire og tenke kritisk.

Vi vil arbeide med byen og gjennom formater som virkelig utforsker hvordan slike samarbeid kan få kraft og betydning.

Et tredje eksempel ville være saunaforedragene vi inviterte deg til å gjøre. Dette var ett av våre tidlige prosjekter i Reykjavik. Og mens dette prosjektet utstrålte alle de verdiene jeg beskriver, handlet også konteksten for selve arbeidsoppholdet om å utforske hva det betyr for en kunstner å ha arbeidsopphold på et sted. Hvordan knytter vi oppholdet til det spesifikke stedet? Hvilken lokal kunnskap skal vi koble kunstneren og prosjektet opp mot? Hvem kan delta lokalt for at prosjektet skal få utvidet sine mål? Hvordan kan prosjekter forankres lokalt på måter som både dekker prosjektets behov, og som gir det størst mulig innvirkning på byen? Vårt arbeid handlet om å åpne lokale samarbeid og om, sammen med deg, å tenke gjennom hvem som i lokal sammenheng kunne hentes inn for å gjennomføre dette med deg. Det handlet alltid om å styrke din rolle i byen, og om å gi maksimal uttelling til byens stemme i ditt arbeid.

I alle tilfeller begynner arbeidet med de kravene, de spørsmålene og de målene prosjektet og kunstneren bak prosjektet har. Vi lar disse kravene styre oss gjennom byen. At byen oppleves som om den er satt sammen på en ny måte er et uunn-gåelig resultat av arbeidet. Stemmer, kropper, kunnskap og behov som ellers ikke ville blitt hørt blir forstørret.

Til slutt – jeg er delt – jeg har lyst til å stille deg spørsmål, men samtidig blir jeg glad om du svarer slik du selv vil. Så kanskje jeg kan stille spørsmål, og så kan du overse dem om du vil.

Jeg er nysgjerrig på dine tanker om samarbeid som kurator. En venn av meg sa en gang til meg at

«samarbeid er vanskelig, men alt annet er umulig», og for en kurator vil jeg tro at dette er absolutt sant. Hva mener du?

P.S: Jeg elsker også svømmebas-senger. Ett av de mest interseksjonnele stedene på Island, og et sted for flyt (ordspillet var utilsiktet). Det føles som om alle slags kropper er innom der i løpet av en dag. Og brått kan hvem som helst ha et menings-fylt møte med en annen. Stemmer, steder og væske er felles.

**Først må jeg si at jeg svømte i tre ulike sjøer i går. I den første var det et dådyr som vasset ut i vannet.**

**Jeg har lyst til å svare på spørsmålet ditt om samarbeid, for som kurator er jeg veldig enig med den vennen din som sa at «samarbeid er vanskelig, men alt annet er umulig». Men før jeg kommer så langt, vil jeg prøve å si noe om lekkasje.**

**I to år har jeg arbeidet (veldig sakte) med en doktorgrad der jeg ser på forholdet mellom kunstneriske hendelser og politiske hendelser med særlig interesse for det øyeblikket der den ene lekker over i den andre. Jeg har to casestudier som begge er kunstneriske diskusjonsprogrammer som fant sted innenfor Baltic Circle-festivalen, med fokus på politisk strategi-planlegging eller politisk kamp. Make Arts Policy ble arrangert på rådhuset i Helsinki i november 2014 og var et forsøk på å uttrykke finsk kunstpolitisks fremtid, med politikere fra ti partier, samt mange kunstnere og eksperter på kulturpolitikk. Dette var på en og samme tid teatralsk performancekunst og et toppmøte om kunstpolitikk, styrt av Dana Yahalom fra Public Movement og kuratert av henne sammen med Eva Neklyeva, Terike Haapoja og meg selv. Programmet Vuosttaš álbmogat (det betyr de første nasjonene) ble holdt i november 2017 på Konepajan Bruno i Helsinki. Dette hadde fokus på urbefolkningsrettigheter og på nordisk kolonialisme, og det var kuratert av Pauliina Feodoroff i dialog med meg. Innenfor begge disse formatene utforsket vi hvordan vi kan bruke den kunstneriske kontekstens uavhengighet til å skape situasjoner med**

**spesifikke formater og gjestekonstellasjoner til å presentere og diskutere visse temaer på måter som ikke ville vært mulige innenfor rent politiske sammenhenger. Slik kan en kanskje inspirere fantasiens, så en kan se for seg en annen fremtid. Så langt har jeg ikke funnet ut hva som lekket over fra det ene til det andre, men grensene mellom det kunstneriske og det politiske virker for meg mindre åpenbare og mer åpne. Det kan hende at dette er umulig å konkretisere eller dyrke fram, men det som interesserer meg, er å gjengi hva som er mulig innenfor den kunstneriske konteksten, og ikke mulig andre steder.**

Baltic Circle Festival er en internasjonal teaterfestival som arrangeres hvert år i Helsinki. Den er en plattform for lokale og internasjonale visninger og samtal, et laboratorium for eksperimentelle former for scenekunst, og et møtested for kunstnere og publikum. Festivalen deltar i flernasjonale nettverk og bidrar til å støtte, bygge opp og forme det uavhengige kunstfeltet i Finland.

Baltic Circle bygger på en sterkt tro på kunstens muligheter til å bringe mennesker sammen og til å bidra i samfunnssendringer. Kunst kan gi rom for å forestille seg det som ennå ikke eksisterer, å synliggjøre det skjulte, å omorganisere måtene vi forstår verden, og å finne måter å dele vår forståelse. Hjørnestenen er tillit til kunstnere, partnere og kolleger på like fot, samt motet til å håndtere nye fenomener og fortidde realiteter. Baltic Circle legger vekt på fellesskapstankegang, samarbeid og forpliktende engasjement som nøkkelementer i å bygge en festival, og oppmuntrer til sosial rettferdighet, solidaritet og likestilling mellom kjønn.

**For meg som kurator handler arbeidet mer enn noe annet om å forhandle på kryss og tvers, en kan til og med si samarbeide med alle de ulike aktørene, i alle fall til et visst punkt. Jeg kunne nok ha sagt at jeg samarbeider med alle kunstnerne og**

**alle institusjonene jeg arbeider med, samt med støttegiverne. Men en bør være forsiktig med å utvanne samarbeidsbegrepet: Jeg mener maktforhandlingen er en essensiell del av det. I alle festivalene jeg har arrangert har jeg invitert andre til å kuratere alene eller sammen med meg, men selvfølgelig er ikke makten likt fordelt når jeg er den som kommer med invitasjonen, og når sammenhengen er temmelig klart forhåndsdefinert, som for eksempel Baltic Circle Festival. Å si ja til invitasjonen er det første samtykket, og deretter forhandler vi mer eller mindre om alt. Hvordan vi arbeider, hvordan vi forhandler og hvordan vi fordeler makt og ansvar er like viktig som det vi arbeider med. Hvordan tar vi avgjørelser? Hvem arbeider vi med? Hvilke rom bruker vi? Hvordan fordeles vi budsjettet? Hvordan formidler vi arbeidet til publikum og presse? Hvem snakker når? Og så videre. For meg betyr samarbeid først og fremst delt ansvar. Dernest at vi anerkjenner at vi sammen gjør noe ingen av oss kunne ha gjort alene.**

**På sitt beste er samarbeid som å danse sammen. Å føle at energiene våre beveger seg i samme retning. Vi trenger ikke nødvendigvis å være enige om alt, men vi må fortsette å bevege oss, tenke og handle sammen, å uttrykke noe ut fra vår felles mellomtilstand i tiden, stedet og sammenhengen. Alt dette beveger seg også kontinuerlig. Jeg synes dette er så mye mer interessant og givende enn å arbeide alene, selv om det kanskje ikke går an å arbeide alene her i verden. Det er sant at det er umulig ikke å samarbeide, vi kan bare oppføre oss som om vi arbeidet alene, men det er vanskelig, kunnskapsløst og utdatert. Vi må anerkjenne våre privilegier og vår avhengighet av hverandre, og vi må kreditere ut fra det. Tiden for mesterhjerne-kuratører er over, vi arbeider i og vi never komplekse nettverk, og det er enklere og mer tilfredsstillende om vi omfatter det og omstrukturer programmene (og budsjettene) slik at de passer målene vi reelt arbeider på.**

**En ting til: Arbeidsoppholdet jeg hadde hos deg og Ásgerður lærte**

**meg så mye om å kuratere i samarbeid. Måten du støttet meg på var så åpen og generøs, da vi gjorde om saunaforedragformatet til å koke i en stor menneskelig suppe i det varme sjøvannsbadet på Laugardalslaug, de tre kveldene da vi sammen med våre tre gjesteforelesere reflekterte over spenninger mellom sosiale og politiske realiteter og fiksjon. Du omfavnet ideen min og du gjenomgikk hvert enkelt trinn i prosessen med meg, og du holdt deg åpen og støttende samtidig som vi utforsket mulige utfall. Mitt kuratorkonsept ble utdype og lokalt forankret i dialog med deg. Denne erfaringen har hjulpet meg til å utvikle mine egne strategier for samarbeid med inviterte kuratorer på Baltic Circle. Erfaringene jeg har hatt som gjeste-kurator eller som kunstner i arbeid hos institusjoner av annet slag har lært meg enormt mye om betydningen av omtanke og forpliktelse. Jeg har også hatt skrekkelige opplevelser som kunstner, i arbeid hos upålidelige institusjoner uten omsorg, og selv om disse erfaringene var smertefulle der og da, har de vært ekstremt nyttige for meg i min nåværende rolle.**

**Mitt neste spørsmål til deg: Hvordan mener du at konteksten du arbeider i har utviklet seg og forandret seg de siste fem årene eller så? Hvor tror du, eller håper du, at du er på vei? Du står fritt til å svare som du vil.**

Våre arbeidsmetoder har hele tiden forandret seg, vil jeg tro, men generelt har prinsippene vi arbeider etter ikke blitt veldig endret. Det som har forandret seg betydelig, er sammenhengen og miljøet vi arbeider i.

Noen av disse forandringene tror vi at vi har spilt en stor rolle i. Når jeg sier vi, mener jeg både oss i festivalledelsen og alle de gruppene vi arbeider med, samt kunstnerne og tilskuerne. Vi er mange som sammen har fått det til å skje, gjennom felles tenking og handling.

Jeg tror at det at vi sa «vi er her i byen på lang sikt og hele året» endret mye i seg selv. Det tillot oss å tenke langsiktig på våre samarbeid med kunstnere, programmeringspartnere og publikum, samtidig som vi

fikk rom for å reflektere, justere og samles på ny.

Fordi vi sluttet å tenke på festivalen som avgrenset festival, og heller ikke så den bare som en produksjons- og presentasjonsplattform, kunne vi se på RDF som en flytende ressurs, som kan gi en plattform til alle slags samarbeidsformer mellom byen og kunstnerne vi vil arbeide med. Dette ga oss nye og helt annerledes muligheter til å lytte til behovene og potensialene i hvert enkelt samarbeidsforhold, og til å utvikle formatarene ut fra det (festivaler, arbeidsopphold, verksteder, laboratorier, middagsklubber, fester, internasjonale samproduksjoner, landsdekkende radioprogrammer, bybaserte kunstbestillinger, publikasjoner og så videre). Dette handler ikke om å avvise festivalformatet, men om å innse hva en festival kan og ikke kan gjøre, og når vi skal arbeide med det formatet og når vi skal gå inn for noe annet.

Til slutt, fordi vi insisterer på at prosjektene til kunstnerne vi arbeider med (enten det er snakk om en produksjon, en samtale eller en versted-samling) bør innta hovedscenene, småscenene, galleriene, konserthusene og dansegulvene, men like mye barene, gatene, svømmebassenget, radioen, gateplakatene og kontorbyggene, har vi satt oss selv i et polyamørt forhold til byen. Kunstnerne og prosjektene vi gjør med dem er vidåpne for alle slags uvanlige forbindelser, og det kan til sist berike både arbeidet og byen stort.

Gjennom å gjøre disse grepene tror vi at kunstnerne vi arbeider med er blitt betydelig mer tilgjengelige og til stede for byen, og samtidig at byen er mer tilgjengelig og til stede for prosjektene. Videre tror vi at der nå finnes et fellesskap av lokale og internasjonale kunstnere og publikummere som samles med alvor og engasjement rundt prosjektene til kunstnerne vi arbeider med. Selv for fem år siden skjedde ikke det på samme måte.

I begynnelsen hadde vi nærmest ingen ressurser til rådighet, og forståelsen eller entusiasmen for det vi

gjorde var mindre. Vi følte at vi ikke hadde andre muligheter enn å snylte på institusjonene, som med trojanske hester. Vi snek til oss ressurser som vi kunne bruke på prosjekter av kunstnere vi hadde tro på. Nå vil de samme institusjonene ha oss og kunstnerne vi arbeider med. De vil bli brukt. Vi vil alle sammen ha dialogen, utvekslingen og samarbeidet.

Vi kan snakke om den økonomiske krisen i 2008, og innsparingene som fulgte den, om den stadig verre skrekken som klimaforandringene er, om kraften i #metoo-bevegelsen, som har hatt enorm virkning her på Island, om oppgangen til ytterste høyre i Europa og Nord-Amerika, og selvfølgelig også om mange andre sosiale, politiske og miljømessige akuttutsitasjoner som vi står overfor i dag. Men jeg vil si at nesten alle institusjonene vi nå arbeider med anerkjenner at, 1. ingen har svarene vi trenger for å løse problemene vi står overfor, 2. vi må arbeide annerledes for å finne disse svarene og 3. vi må tenke veldig mye mer gjennom hvem vi arbeider med og hvordan vi arbeider med dem. I denne konteksten henvender de seg til oss og kunstnerne vi har arbeidet med, fordi det er en voksende idé at disse kunstnerne og deres arbeidsmetoder kan bidra til tanke og handling i institusjonene.

Selvfølgelig har vi alltid hatt allierte, og der har vært mange flotte mennesker som har arbeidet med oss helt siden starten, og også mange som har gjort sitt eget sterke arbeid uavhengig av oss (og før oss), og uten dem hadde ingenting vært mulig, men mye har forandret seg. Der er flere av oss nå, og selv om vilkår og ressurser fortsatt er begrenset, har de bedret seg betydelig, fordi flere institusjoner og støttegivere tar del i ansvaret med å støtte vårt arbeid og kunstnernes arbeid.

Ut fra tidligere samtaler forstår jeg at du har tenkt mye på forholdet mellom kunstnere og institusjoner, og hvordan det kan utvikles. Kan du skrive litt om det?

I det siste har jeg tenkt mye på institusjonskritikk. Siden vi begge har

**bakgrunn som utøvende kunstnere kjenner vi de mulige spenningene fra kunstnerens vinkel. Kanskje er det derfor vi begge mener omsorg er så viktig.**

**Da jeg begynte å arbeide som kunstnerisk leder for Baltic Circle i 2015 innså jeg at folk behandlet meg annerledes fordi jeg arbeidet i og var del av ledelsen for en institusjon. Mange kunstnere ser ut til å mene at institusjoner utnytter kunstnere, og at en må kjempe ellers i det minste mot dem. Det er helt klart et symptom på dårlige arbeidsvilkår i kunstfeltet – det finnes sannsynligvis ingen andre felt der høyt utdannede mennesker gjør så mye gratisarbeid. Det handler også om ujevn fordeling av makt og om institusjonenes manglende vilje til å forhandle eller være fleksible i egen drift og strategi.**

**Historikk, betingelser og sammenhenger former institusjoner, men viktigst er menneskene som arbeider for dem, og valgene de tar i driftsen. Som art, og spesielt som privilegerte hvite europeiske kolonialister må vi snarest foreta noen store paradigmeskifter i måten vi tenker og lever på, ellers kommer vi til å ende med fullstendig ødeleggelse av planeten, andre arter og andre mennesker, samt oss selv. I denne konteksten føles det som om masse tid og energi kastes bort, når kunstnere og kunstinstansjoner kjemper mot hverandre. Vi er nødt til å jobbe sammen og å utnytte kunstens potensial til å skape vesentlig forandring. Kunsten kommer ikke til å redde oss, men den skaper rom der ting kan skje. Slikt som vi hadde glemt eller ikke kunne se eller forestille oss uten kunsten, slikt som kan bringe oss sammen for å lytte, å sørge, å reflektere, å håpe og å handle.**

**For at dette skal skje må vi gjøre en innsats for å gjøre institusjonene våre åpne, tilgjengelige, mangfoldige, rettferdig betalende, omsorgsfulle, modige, fleksible for kunstnernes behov, og bærekraftige for alle involverte vesener. Vi gjør stadig feil, men vi må fortsette å prøve. Jeg mener at de viktigste kvalitetene en institusjon kan ha er de samme som de viktigste kvalitetene en person kan ha: Evnen**

**til å innse når en har gjort noe galt, ydmykheten til å innrømme det og til å be om unnskyldning, og evnen til å forandre seg. Om en kan gjøre dette er alt annet også mulig.**

Ja. Mer ydmykhet, mot, åpenhet, tilgjengelighet, mangfold, rettferdig betaling, håp, omsorg... Det vil jeg være med på.

Oversatt fra engelsk av Lillian Bikset

Lillian Bikset er teaterkritiker for Dagbladet og Norsk Shakespeare tidsskrift, skribent og oversetter. Hun er ansvarlig for flere av scenekunst-kategoriene i Store Norske Leksikon, og medlem av Heddjuryen.

# #Metoo, herstory i dansen

— om aktivisme,  
solidaritet  
og presisjon

Ilse Ghekiere danser, forsker og skriver. Hun studerte dans ved konservatoriet i Antwerpen, og har en mastergrad i kunsthistorie fra universitetet i Brussel. Som danser har hun blant annet arbeidet med Michèle Anne De Mey, Mette Ingvartsen, Jan Martens, Pavle Heidler og Stina Nyberg. Fra 2016 la hun om sin praksis for å kunne vektlegge forholdet mellom litteratur, kroppspolitikk og kjønnsrollehistorie, og på kunstnerens rolle som aktivist. Hun bor og arbeider i Oslo og Brussel.

I kjølvannet av #metoo har mange dansemiljører gått aktivt til verks i kampen mot seksuell trakassering. Selv om det nå er tydeligere enn noen gang at seksuell trakassering skjer i alle deler av verden og i alle bransjer, er det fremdeles avgjørende at vi møter disse problemene på mikronivå og i de miljører som er oss nærmest. I den forstand er det åpenbart at #metoo-bevegelsen ikke bare har satt fart i behandlingen av trakasseringsspørsmål på globalt nivå, men at den også medførte endring innen flere profesjonelle felter, blant dem dansefeltet.

Denne #metoo-relaterte aktivismen burde sees som et spennende punkt i herstory i dansen<sup>1</sup>, et punkt for solidaritet og handling for dansende kvinner (womxn)<sup>2</sup> og allierte som tar opp direkte konsekvenser av de underliggende patriarkalske mekanismene som finnes i vårt felt. Samtaler med en rekke internasjonale kolleger som har vært aktive i denne diskusjonen har gitt meg muligheten til å reflektere over bevegelsen ikke bare utfra mine egne erfaringer, men gjennom erfaringer fra andre dansemiljører. I dette perspektivet må #metoo i dansen sees som internasjonal herstory. Hvert miljø har sin egen historie, men disse historiene ligner hverandre og veves på ulike måter sammen.

Mine egne erfaringer med #metoo-bevegelsen begynte våren 2017, da jeg mottok stipend fra den flamske regjeringen for å forske på sexism i det belgiske dansefeltet. Samme høst ble jeg bedt om å skrive en artikkel for å dele mine funn fra intervjuer med 30 kvinnelige kolleger. Så oppsto #metoo. Artikkelen, som nærmet seg endelig versjon, måtte skrives fullstendig om.

Hvorfor? Hva hadde forandret seg? Da #metoo ble et massefenomen skjedde mye, men først og fremst ble vi vist en ny nettbasert varslingsstrategi, som spredte seg fra kjendiskulturen til massene. Det enorme omfanget av bevegelsen var avgjørende for å kunne bryte gjennom en taushetskultur, men nærmest med det samme overtok en opphetet og rotete mediedebatt (eller sosiale medier-debatt), som lette etter overgripere, heller enn å lytte til spørsmål om strukturell undertrykkelse. Samtidig som noen ganske enkelt brukte taggen for å vise solidaritet, så andre på bevegelsen som en mulighet til å poste sine personlige fortellinger i sosiale medier, samtidig som de pekte ut enkeltpersoner i en sammenheng uten noen garanti om rettslig beskyttelse. Disse kan ha kjent igjen versjoner av Harvey Weinstein i sine egne liv, men det virket som om de så bort fra at Facebook ikke er

New York Times, og at de selv manglet den status (eller det gjennomslag) som Hollywood-stjerner har. Dette skriver jeg ikke for å dømme. Det er kun en observasjon.

På det tidspunktet vi fikk vite at taggen #metoo var annektert fra den afrikanskamerikanske borgerrettighetsaktivisten Tarana Burke<sup>3</sup>, følte jeg meg allerede dypt splittet av den retning bevegelsen var i ferd med å ta. Med det i tankene visste jeg ikke om mine forskningsfunn kunne møtes av interessen for bevegelsen, uten å bli slukt av den. Omskrivingsprosessen dreide seg om å finne balansen mellom å varsle om problemet (på en måte som kunne vekke oppmerksomhet), og å vise hva sexism kommer av (for å kunne tilrettelegge for konstruktiv kollektiv samtale).

Da min artikkel, *#Wetoo: What Dancers Talk About When They Talk About Sexism* (som betyr *Også vi: Hva dansere snakker om når de snakker om sexism*)<sup>4</sup> omsider ble publisert, fikk den mer oppmerksomhet enn noen av oss hadde forventet, og den ble øyeblinkelig en del av en større (og ikke spesielt presis) #metoo-debatt i Belgia. Kort tid etter opprettet belgiskbaserte dansere en hemmelig Facebook-gruppe som de kalte #wetoo #makemovement, en idé som både var støttet av og inspirert av dansere som allerede var medlemmer av tilsvarende grupper i Sverige, Norge og Island. I løpet av kvinnedagsmarkeringen i mars 2018 ble det arrangert en offentlig lesning av de innsamlede vitnemålene på Kaaitheater, og en nettside med en uttalelse og med handlingsverktøy ble lansert under navnet *Engagement Arts*<sup>5</sup>. Tanken var å utvide samtalen til alle kunstdisipliner, og samtidig legge press på ulike aktører ifeltet (som kunstnere, arbeidsgivere, institusjoner, pedagoger, tilskuere og skyldige) for å få dem til å ta ansvar. I løpet av forholdsvis kort tid førte dette ikke bare til økt bevissthet om sexism og seksuell trakassering. Det påvirket også debatten om disse temaene på et politisk nivå. Selv om dette lyder som

en tvers igjennom positiv fortelling, fortsetter diskusjonen om hvert enkelt aspekt av den. For eksempel: Hva er danserens rolle i dag, etter å ha ført bevegelsen dit den er nå? Hvordan er det å være aktivist og kunstner samtidig?

Når en tenker på måtene de #metoo-relaterte bevegelser utviklet seg i ulike dansemiljøer, er det tydelig at mange av oss hadde liten eller ingen erfaring med kampanjevirksomhet, og at prøving og feiling var utbredt. For meg har det vært betryggende å se at jeg ikke var den eneste som aldri hadde sett på meg selv som aktivist, særlig ikke i dansesammenheng. I små kunstmiljøer der frilansarbeid er normen, gir det ikke status å delta i aktivisme.

Det vil si at høykulturell, offentlig støttet kunst sjeldent går overens med aktivisme. Samtidig som kunsten angivelig skal bryte regler, blir kampanjevirksomhet ofte vurdert som dogmatisk og dømmende, spesielt når den kobles opp mot kritikk av maktmenneskers og portvokteres oppførsel i feltet. Ingen kunstner ønsker å bli stemplet som moralistisk, eller, i #metoo-sammenheng, å bli feilbedømt som prippen eller negativt innstilt til sex. Å uttrykke en sterk mening som går på tvers av det vanlige i miljøet er alltid risikabelt. Du kan bli misforstått, du kan gå glipp av arbeidsmuligheter, du kan føle deg ekskludert selv om det du søker er solidaritet og inkludering. Når alt kommer til alt er det kanskje ikke verd det. I tillegg vanskelig gjøres ideen om solidaritet av de økonomiske forholdene. Selv om kunstnere setter pris på samfunnsbygging og ideer om samfunnsforandring, oppmuntres kunstnere (som vil leve av sitt kunstneriske arbeid) til å være konkurranseorienterte. Det er også slik at kritisk tenkning og teori er normen i mange danse- og koreografidiskurser i den vestlige delen av verden, mens det å ta standpunkt gjennom reell kritisk handling kan føles unaturlig, kanskje til og med mistenklig. Dessuten: Hvem har tid til felles kampanjevirksomhet når de samtidig må arbeide kontinuerlig med egen kunstneriske utvikling, samtidig som de søker stipender og forsøker å få frilanslivet til å gå opp?

Til forskjell fra denne aktivismeskepsisen, handlet #metoo om å våge å ta standpunkt – ikke bare som enkeltperson, men som miljø. Det faktum at noen hadde mot til å etablere hemmelige Facebook-grupper og nettforum for å diskutere seksuell trakassering er imponerende i seg selv, men det er ikke det eneste som fortjener anerkjennelse. Arbeidet dusinvis av frivillige frilanskunstnere<sup>6</sup> tok på seg og gjennomførte bør også verdsettes. Det besto ikke bare av timevis med kommu-

nikasjon og logistikk, men også om å tilby kolleger emosjonell støtte uten å være profesjonelt skolert for det. En av administratorene bak den norske Facebook-gruppen beskrev det som å oppdage en total mangel på sosiale strukturer i feltet. Når en tar i betraktning at flere av protestmiljøene er aktive i land som er kjent for sterke sosiale strukturer – spesielt innenfor institusjonene – er dette en sterkt uttalelse.

Mange av #metoo-vitnemålene fra dansefeltet avslørte at for lengst etablerte prosedyrer i institusjoner som skoler, teatre og kompanier ikke fungerte som de skulle. Men selv om #metoo-kampanjen i mange tilfeller har lyktes i å presse disse institusjonene til å gjennomgå prosedyrene sine, må vi ikke glemme at mange profesjonelle erfaringer faller utenfor disse kategoriene. Det får meg til å undres: Er sosiale strukturer bygd og opprettholdt av institusjonene alene, eller finnes der også et større felles samfunnsansvar?

Det er interessant å se hvor store forskjeller det er fra land til land, mellom de målbare effektene av de hemmelige #metoo-gruppene på Facebook. Den svenske gruppen (med taggen #tystdansa) så ut til å vekke det største engasjementet, med sine omlag 2000 medlemmer og 100 vitnemål, fulgt av Norge (med #nårdansenstopper), med 900 medlemmer og rundt 60 vitnemål. Begge gruppene ble møtt av umiddelbar kollektiv deltakelse i ofte opphørt samttale, og de ble dermed i stand til effektivt å bruke interessen for #metoo. I løpet av noen få uker, etter at uttalelsene var formidlet til mediene, ble begge sidene tatt ned. Da administratorene ble spurta om årsaken til denne avgjørelsen, viste de til det konfidensielle innholdet og til den hissige temperaturen i diskusjonen. Med tiden kunne gruppemedlemmene begynne å kjenne igjen de personer som ble anklaget for trakassering. Selv om anonymitet er avgjørende i disse nettforaene, er det problematisk å sensurere eller kontrollere følelsesladde diskusjoner i dem. Hvem har rett til å påberope seg slik autoritet? På denne måten ble de mest alvorlige farene (som beskyldninger om ærekrenkelser eller ryktespredning) unngått, samtidig som enkeltsaker ble behandlet i institusjonene de gjaldt. På sett og vis var formålet oppfylt.

I Belgia og Montréal (med *Dance Montréal nousaussimontreal*, #wetoommontreal) er gruppene fortsatt på nett. Opprinnelig fulgte Montréal kampanjen i Belgia fordi en overgrepssak hadde splittet miljøet, og den forble uløst, mens institusjonene støttet den anklagede. Dansemiljøene utvekslet informasjon og støtte i et forsøk på å styrke

hverandre. Etter skandinavisk modell ble de to gruppene opprettet for å dele erfaringer, men responsen var liten. Den belgiske gruppen, med 700 medlemmer, mottok bare 25 vitnemål, og av dem var flere eldre saker, beretninger som opprinnelig var delt før #wetoo-kampanjen, mens Montréal med sine 250 medlemmer knapt nådde en håndfull. Etter noen få måneder ble de to sidene gradvis omgjort til informasjonstråder.

*Whistle While You Work*<sup>7</sup> er enda en nettplattform som ble opprettet kort tid etter #metoo. Initiativtakeren var Frances Chiaverini, en amerikansk danser, og Robyn Doty, en amerikansk skribent, som begge bor i Frankfurt. Fordi Chiaverini har arbeidet i ulike dansemiljøer var ikke plattformen rettet mot ett spesifikt miljø. Da hun opprettet nettsiden, var hun ikke klar over de øvrige Facebook-gruppene. (I skrivende stund vet disse imidlertid om hverandre, og de støtter hverandre.) Selv om Chiaverini mener hun har lagt betydelig innsats i å gjøre initiativet kjent har hun mottatt mindre enn to dusin bidrag, og hun har også registrert motstand og nøling i sitt nære miljø.

Det blir naturligvis ikke riktig å sammenligne disse tallene og resultatene, fordi de ikke forteller noe om hvor utbredt seksuell trakassering er i de respektive dansemiljøene. Det eneste de viser er vilje eller motvilje til å delta i en felles nettdiskusjon om noe så ømfintlig som seksuell trakassering. Kanskje kommer denne uviljen fra en dansespesifikk taushetskultur, der det å snakke ut ikke blir oppmuntret, eller kanskje den henger sammen med skepsisen til aktivisme? Uansett årsak er det naturlig å spørre seg om hva som gjorde de nordiske gruppene i stand til å frambringe et så stort antall vitnemål for offentliggjøring. Vi kan spekulere i grunner til dette, men det faktum at de skandinaviske landene ligger langt fremme i likestillingsarbeidet kan ha hatt en avgjørende rolle for viljen til å delta.

Som invitert inn i den norske gruppen la jeg helt klart merke til en konsensus- og solidaritetsfølelse, en atmosfære jeg gjenkjente etter å ha jobbet mye i Sverige. Dette var interessant for meg å se, for da jeg begynte å intervju kolleger før #metoo, var noe av det jeg ble mest overrasket over at visse situasjoner eller ideer ikke ble betraktet som problemer, og i alle fall ikke strukturelle problemer, selv når de hadde direkte innvirkning på menneskene jeg snakket med. Fordi det belgiske dansefeltet er så stort og fordi det består av så mange nasjonaliteter, er det vanskelig å finne et felles grunnlag i samtaler om kjønn og legning. Dessuten: Fordi belgisk samtidsdans

har røtter i en reaksjon mot ballett, med ballettens feminine aspekter, kan det å snakke om sexism ikke bare bli betraktet som gammeldags. En kan også bli anklaget for å skape problemer der ingen problemer er. Jeg husker en danser som fortalte meg om en samtale hun hadde med en koreograf da hun var gravid. Koreografen hadde sagt at han ikke kunne arbeide mer med henne, fordi han ikke anså mødre som kunstnerisk interessante. Det jeg oppfattet (og oppfatter) som en åpenbart kjønnsdiskriminerende uttalelse, betraktet kollegaen min bare som en profesjonell ubehagelighet, en ubehagelighet hun hadde forståelse for.

Jeg trekker ikke frem denne samtalen fordi jeg tror vi en gang for alle skal kunne bli enige om hvordan vi skal vurdere ubehagelige eller ubekvemme situasjoner. Men den sier noe om hva som oppleves som normalt (spesielt når en person med mer makt og autoritet er involvert) og hvordan det legitimeres, selv av dem det går utover. Kunstneriske preferanser, kunstnerisk virke, kunstneriske metoder, kunstnerisk frihet, alle disse kunstneriske sekkebegrepene fungerer som ypperlige unnskyldninger for omrent enhver type oppførsel, inkludert trakassering og overgrep. Om en person ikke finner noen form for kollegial støtte i sin motstand mot en sexistisk norm, spesielt fra eldre og mer etablerte kolleger, er det mindre sannsynlig at denne personen snakker høyt om sine erfaringer.

Om seksuell trakassering kobles til offentlig hemmelighold og taushetskultur, gjenstår fortsatt et stort arbeid før alle ser hvordan disse samspillene danner et større bilde av undertrykkelse. Solidaritet og en viss felles forståelse trengs for å kunne skape rom der folk tør å snakke med hverandre om problemstillinger som går igjen i deres miljøer. Til tross for troen på at visse oppførsler vil forsvinne over tid, er det å engasjere seg og å handle avgjørende, om en skal få slutt på giftige tankesett.

Så hva blir det neste? Selv når enkelte mål er nådd, slutter samtalene om temaet med et spørsmålstege. Hvor dan blir videre når bevegelsen begynner å stilne, når vi kanskje ikke har energi igjen til å skrive enda et protestbrev til institusjonene våre, når vi begynner å tvile på at dette har reell betydning? Hvordan beholder vi fokus når vi ser at de som ble skremt da #metoo brått nådde dansemiljøet fortsetter sine karrierer som om ingenting hadde skjedd? Hvor legger vi listen for ansvarlighet og pålitelighet?

Jeg vet at jeg skriver disse spørsmålene som om vi alle var i samme båt. Som om vi alle var enige om at seksuell trakassering, kjønnsdiskriminering og maktmisbruk er reelt. Slik er det dessverre ikke. Mye av det arbeidet som fortsatt gjenstår vil måtte handle om å svare de stemmene som prøver å undergrave diskusjonene. Med det som perspektiv trengs fremdeles omfattende opplæring om temaet – ikke bare for å skjerme våre ståsteder mot mistro, men også for å bli mer utholdende og mer presise i våre handlinger og i hvilke forandringer vi ønsker oss i våre respektive dansemiljøer.

Presisjon kan nok være en av de største utfordringene i å opprettholde #metoo-bevegelsens troverdighet. I dag, i enkelte land og sammenhenger, kan det nok være enklere enn før å snakke åpent om trakassering og å se enkelpersoner (i hovedsak menn) holdes ansvarlige. Men spørsmålet gjenstår: Hvor vil forsøkene på å stille til ansvar (noe som ofte bare er en eufemisme for å straffe) lede oss på lang sikt? Flere maktspill? Selv om jeg forstår at visse #metoo-saker må holdes anonyme og håndteres diskret, er det ofte frustrerende ikke å vite hva beskyldningene går ut på. Jeg lurer av og til på om dette er en annen form for fortelse, en måte å forsumme den offentlige samtalen. Det kan stemme at enkelte situasjoner og enkelte former for samspill kan være vanskelige å konkretisere, men de gangene jeg har lyttet til erfaringer om trakassering og overgrep, har mønstrene vært så like at jeg finner det overraskende hvor mange som fortsetter å tro at dette er komplekst. Å fortelle presist

og spesifikt om gjentatte overgrepsmønstre og sykluser kan åpenbart føre til en form for personlig lettelse, en høyst fortjent følelse av styrke og visdom for dem som trenger den. Det er en kraftfull gest å dele med andre og med dem som har gått over grensene.

Dette leder oss tilbake til utholdenhetskraft. Som tidligere nevnt: Miljøene er ulike, og det kan være nødvendig å teste forskjellige strategier før en finner frem til et felles støttegrunnlag. Bli inspirert av andre dansemiljøer og av de verktøy og strategier de har skapt. Hold deg informert, og tenk over hvordan du kan bidra til bevegelsen. For eksempel er der mange handlinger som involverer skriving, blant annet av brev, vitnemål, uttalelser og artikler. Om du er en skrivekyndig danser vil jeg anbefale deg å skrive for ditt miljø, og å bidra til ny historie, herstory og theirstory<sup>8</sup> i dansen. Men ikke slit deg ut. Å delta i en bevegelse skal være berikende, til og med moro. Protester trenger ikke alltid å være høylytte eller å omfatte mange for å ha betydning. Vi kan bidra og støtte på mange måter: Å lytte til en kollega, å lese en bok om temaet, å ta opp samtalen i eget nettverk. Når du arbeider med andre kolleger, kan du vurdere å arrangere samlinger, forum, diskusjonsverksteder og andre arrangementer, hva som helst som får samtalen til å fortsette. Uansett hva du gjør bør du ikke slutte nå. Vi har forsøkt å spre ringer i vann, men vi trenger å skape bølger.

Oversatt fra engelsk av Lillian Bikset

- 1 Herstory blir i Wikipedia definert som dette: Historie skrevet fra feministisk perspektiv, som vektlegger kvinner sin rolle, eller fortelles fra et kvinnelig ståsted. Hovedmålet med herstory er å bringe kvinner ut av historieskrivingens glemsel.
- 2 Her bruker Ghekiere begrepet womxn, som Urban Dictionary definerer som dette: En stavemåte av «women» (kvinner) som er mer inkluderende og mer progressiv, fordi den ikke bare påpeker de fordommer, den diskriminering og de strukturelle hindre womxn har møtt, men som også viser at womxn ikke er for lengsler av menn (slik det antydes i Bibe-

- lens klassiske fortelling om Adam og Eva), men at kvinner er en egen, adskilt kategori. Stavemåten dekker mer enn stavemåten womyn, fordi womxn indikerer en interseksjonell bevissthet, blant annet om transkvinner og kvinner med mørkere hudfarger. I denne oversettelsen til norsk bør formuleringen «kvinner» leses på samme måte.
- 3 Tarana Burke er den opprinnelige grunnen til #metoo-bevegelsen. I 2006 begynte Burke å bruke formuleringen Me Too for å øke samfunnsbevisstheten om seksuelle overgrep og seksuell vold.
- 4 <https://www.rektoverso.be/artikel/>

- 5 <http://engagementarts.be>
- 6 Mange av kunstnerne som er omtalt i denne artikkelen ønsket å være anonyme, ikke bare på grunn av #metoo-kampanjens kollektive natur, men også for å unngå urettferdige profesjonelle reaksjoner.
- 7 Du finner prosjektet Whistle While You Work på <http://www.nobody100.com/>.
- 8 Theirstory er et ord konstruert av artikelforfatteren, som bemerker at det kan defineres som et forsøk på å skrive historie fra et perspektiv som har gått videre fra todeling av kjønn.

Elina Pirinen

# inni krystallsky

Elina Pirinen er koreograf, dansar, sanger – tekstforfatter – musiker, kurator, kunstnerisk leder og pedagog med base i Helsinki. Ho bruker ofte større klassiske musikkstykker som følge for ulike kroppslike, vokale og lingvistisk performative kvalitetar. Ho arbeider nært med samtidig feministisk psykoanalytisk tenking og erfaring og deira potensiale og kraft i scenisk praksis. Ho samarbeider jamnleg med Zodiak – Center for New Dance, Kiasma Theater of Kiasma Museum of contemporary art, performance art venue Mad House, Theatre Academy of University of the Arts Helsinki og Performance Art Society. Ho arbeider også med kjæledyr i nød, er gift med ein vakker mann og lagar romantisk barokk-rock-musikk med orkesteret sitt.

*dei tenkte og tenkte og arbeidde og studerte og skreiv og snakka og sjekka situasjonen og sjekka igjen og tenkte og arbeidde og studerte og skreiv og snakka meir og sjekka situasjonen og sjekka på nytt og køyrt til Lidl og så heim og om morgonen tok dei over draumane hans og rommet og datamaskina og bankkontoen og festivalen og det europeiske nettverket og sykkelen og lunsjen og kollegaen hans sitt rom og datamaskina og bankkontoen og festivalen og produsentteamet og det amerikanske nettverket og sykkelen og redningshunden og lunsjen og kollegaen hans sitt rom og det tekniske teamet og draumen og blyanten og papiret og løna og blæra og levra og psykoanalytikaren og festivalen og eit av produsentteamet sine medlemar sin au pair og det asiatiske nettverket og sykkelen og far hans sin båt og lunsjen og boka og utmattelsen og kollegaen hans sin utmattelse og rommet og det tekniske teamet sitt blod og støvet og redningshunden og datamaskina og bankkontoen og løna og festivalen og produsentteamets medlems aupair sine vindu og det amerikanske nettverket og sykkelen og lunsjen og gifta og boka og kollegaen hans sin bok og blomsten og perversjonen og kollegaen hans sin blomst og perversjon og invitasjonen og døra til løyndomen og*

*skuggen frå veggen og kollegaen hans sin skugge frå veggen og bøna hans og kollegaen si bøn og høgtalaren og polyamorien og redningsharen og den nye ideen og kollegaen hans sin nye ide og kvile og salvie og prostata og kollegaen hans sin salvie og fortid og kollegaen hans sin hjerneskade og kollegaens kollega sin hjerneskade og den vaksne venen og dei vinka til lukta av treet i tåka frå kystlinja og krystallskya over tåka og lukta og dei tok dette over med øksa frå Lidl sin sommarkolleksjon og dei tenkte og arbeidde og studerte og skreiv og snakka og sjekka situasjonen som ei øks og med hjelp frå dei vaksne vennene let dei draumane hans og kollegaene hans sine draumar og rommet og prostataen og det asiatiske og det amerikanske og det europeiske nettverket og utmattelsen omfamne augeblikket til øksa og med den lysande refleksjonen frå bladet kauteriserte dei festivalen og blæra og datamaskina og blomsten og papiret og faren, men ikkje båten og aupairen sitt vindu og invitasjonen og boka og versjonen og sykkelen skapte ny materialistisk komposisjon for hans framleis overlevande kollegaer til å gripe med sterke lyst og spesielt det tekniske teamet sitt blod og hjerneskaden og høgtalaren og den nye ideen hadde aldri kjend slik ein rytmisk*

*koreografi av eit objekt og der med sterk takksemd løyste seg opp til støv og skapte ei ny lukt av treet som vaks under krystallskya av neste sommar der redningshunden og redningsharen og aupairen og skuggen på veggen og produsentteamet og gifta og lunsjen og psykoanalytikaren og løna og levra og bankkontoen og bøna og salvia og kvila og blyanten og dei fekk ei reise med fåka på kystlinja gjennom døra av nye løyndomar.*

Denne teksta oppstår frå det ultimate begjæret etter å gjennomføre «bad girls practice» som ein utopisk strategi i skapingen av kunst anno 2018. I dette tilfellet gjennom ei hardbarka frigjeringstenking i eit så fornuftig medium som språk, og dets relasjon til ideen om «sjøl-vet som ein utanforståande som snak-kar frå den posisjonen». Denne ideen om «subjektet som ein utanforståande posisjon» kan også bli sett som ei støtte til eit rettskaffe sjávinistisk akademia der det å skrive om kunst har gått djupt til, og ut i frå, ei lingvistisk tenking og skriving som vert publisert som vellukka. I mitt arbeid som

feministisk koreograf forsøker eg å omskrive denne veloppdragne framferda kvar gong nokon ber meg om å skrive, og ikkje lyde desse rettferdiggjeringsane skapt av mannleg mygl gjennom tidene. Denne koreografiske språkfantasmaen spring ut frå den ultimate trøngen eg og mine medsamansvorne har til å tenke med trøttheita i å forsøke å få, og oppretthalde handlekraft, i møte med ulik mannleg mygl i dansekunsten. Framfor å bruke mi faktiske tid i fengsel for mord, brukar eg fantasiene og skapar kunst frå det som ein revolusjon.

Oversatt fra engelsk av Solveig Styve Holte / Fanny Holmin

Venke Marie Sortland

# Når den flytende formen blir det faste

Venke Marie Sortland er skapende og utøvende dansekunstner med base i Oslo. Hun har sin kunstneriske utdannelse fra Skolen for Samtidsdans, og har studert pedagogikk og estetikk ved UIO. Venke har vært utøver for koreografer som Ingri Fiksdal og Jana Unmüßig. Hun har også gjort flere egne prosjekter i samarbeid med dansekunstner Pernille Holden, og med Landing – en produksjonsenhet for situasjons- og målgruppespesifikk dansekunst. Venke underviser på Høyskolen for Dansekunst, og skriver regelmessig for blant annet scenekunst.no og periskop.no.

*Flytende Landskap* er et prosjekt av og med produksjonsenheten Landing, som initierer, produserer og formidler situasjons- og målgruppespesifikk dansekunst. Landing ble til i 2005 av 11 dansekunstnere fra Skolen for Samtidsdans. I dag utgjøres Landings stab av Venke Marie Sortland, Ida Gudbrandsen og Sigrid Hirsch Kopperdal.

*Flytende Landskap* ble våren 2018 realisert som en serie med uannonserede hendelser i ulike offentlig rom i Oslo – det nye businessområdet Barcode i Bjørvika, det ettertrakte turmålet Paradisbukta på Bygdøy, megablokkene i boretslaget Ammerudlia på Grorud, hagen i Oscars gate 11 nær Bogstadveien og sist men ikke minst utenfor Deichman hovedbibliotek midt i sentrum. Hendelsene hadde en varighet på 3–24 timer og ble utført av åtte dansere sammen med nesten 1000 meter kunstige lianer laget av scenograf Camilla Wexels Riser. Gradvis inntok og endret utøverne de offentlige rommene ved å bevege seg med, oppå og gjennom lianene; de skapte midlertidige skulpturer, dekket til store områder, lot seg selv forsvinne og lot lianene bli liggende igjen som skall eller spor.

Denne teksten er basert på samtaler mellom *Flytende Landskaps* medvirkende – de åtte utøverne<sup>1</sup>, scenograf Camilla og Loan Ha, som fulgte prosessen fra utsiden – og tar opp noen aspekter som, mer eller mindre planlagt og bevisst, hadde avgjørende verdi for og effekt på prosjektet.

#### DEN TILFELDIGE PUBLIKUMMEREN SOM MÅLGRUPPE

En viktig motivasjon bak *Flytende Landskap* var interessen for den forbipasserende publikummen. Prosjektet var altså ikke laget for et informert scene-kunstpublikum, her forstått som et publikum som regelmessig og på eget initiativ oppsøker danse- og teaterforestillinger. Som en konsekvens av dette valgte vi tider og steder for gjennomføringen som vi tenkte ville skape interessante møter mellom oss, lianene og stedet, heller enn hva som ville være passende for et oppsøkende publikum. Vårt tilfeldige publikum kom jo til å være der uansett – eller ikke. Valget om å henvende oss mot de intetanende og uforberedte publikummerne gjorde oss imidlertid ikke mindre interessert i hvordan prosjektet kunne virke i møtet med dem. I relasjon til dette var tid ofte et tema:

Pernille Holden (PH): *Det finnes jo mange ulike aspekter ved og opplevelser av tid. Jeg tenker for eksempelforskjellen i opplevelse mellom tiden det tar å realisere prosjektet og tiden publikum opplever.*

Ida Gudbrandsen (IG): *Dette med forskjellen mellom vår og publikums opplevelse av tid var særlig fremtredende i Barcode. Der så publikum ofte bare ti sekunder av det vi holdt på med idet de passerte på vei til jobb. For oss var disse ti sekundene en del av et tre til fire timers langt strekk.*

Valget om å fokusere på den tilfeldige publikummen førte til at vi nesten ikke markedsførte prosjektet. Vi ville rett og slett unngå at publikum oppsøkte oss. For oss handlet dette også om å vektlegge øyeblikket, altså publikums uforberedte erfaring av prosjektet der og da. Riktignok var det ulikt hvordan publikum reagerte på dette. For noen fremstod kanskje et slikt valg som selve symbolen på sløsing med kulturmiddler, i og med at det gjorde vårt nedslagsfelt mye mer begrenset enn det kunne ha vært.

*PH: Jeg hadde en interessant samtale om øyeblikkskunst med en bibliotekar på Deichman hovedbibliotek. Han uttrykte fortvilelse over hvorfor vi ikke dokumenterte prosjektet bedre, hvorfor det ikke var noen som filmet det vi gjorde hele tiden. Jeg prøvde å forklare hvorfor vi setter pris på og er interessert i nettopp det at kunsten kun eksisterer der og da som en opplevelse. Bibliotekaren påpekte at det er så lite som blir igjen i minnet etterpå, men jeg tenker – er ikke det vi har gjort nok?*

På en annen side var det mange, på noen dager de fleste, publikummere som tok hånd om den opplevde mangelen på håndfasthet selv – de tok bilder og filmet med egne telefoner over en lav sko. Dette var vi riktig nok forberedt på, fordi vi på et tidlig tidspunkt skjønte at prosjektet gjorde seg veldig bra på sosiale medier. Denne publikumsoppførselen hadde både positive og negative konsekvenser. For det første var det som om prosjektet dermed kunne eksistere i to parallelle rom, eller offentligheter, samtidig – altså både i fysiske offentlige rom og i en digital offentlighet (om SoMe kan kalles offentlige rom har jeg imidlertid ikke mulighet til å diskutere her). Kanskje man kan tenke at dette gjorde det tilfeldige publikummet til med-kunstner av verket, gjennom å ta utsnitt og velge ut aspekter og dermed selv være i en form for skapende prosess med utgangspunkt i det materialet vi tilbød. Samtidig var det som om mange av de tilfeldige publikummerne våre ikke lot seg selv oppleve prosjektet der og da, erfaringen deres måtte liksom medieres gjennom responsen de fikk på bildene de tok av prosjektet og postet på SoMe. Dette åpner for spørsmål om hva som hadde skjedd om prosjektet mer eller mindre var umulig å få noen interessante bilder av. Ville vi opplevd det som like vellykket, og ville vi fått den samme interessen fra vår målgruppe?

## UTØVER OG FORMIDLER

Det at *Flytende Landskap* ikke var tiltenkt et scenekunstpublikum gav oss nok en interessant utfordring, nemlig det at rollene formidling og utøvelse av prosjektet sammenfalt. I denne sammenhengen tenker vi formidlingsaspektet som kommunikasjonen av og om prosjektet, til forskjell fra utøveraspektet som vi knytter til realiseringen. Som Sigrid kommenterte rommet *Flytende Landskap* altså både et mer konvensjonelt utøver-arbeid, samtidig som vi måtte være sosialt og relasjonelt tilstede i de situasjonene og møtene som dukket opp. Dette var ikke et aspekt vi kunne øve oss på før vi faktisk møtte publikum, men var noe vi måtte finne ut av der og da. I enda større grad enn postene på SoMe ble altså samtalene med publikum – på gata, på benken, utenfor blokka – en vesentlig del av verket. Og dette krevde en helt annen kompetanse av oss utøverne enn mer konvensjonelle scenekunstprosjekter som realiseres inne i et scenerom for et scenekunstpublikum gjør.

*PH: For oss var forhandlingen mellom formidlingsaspektet og det performative et evig arbeid hver dag – noen dager var det sykt vanskelig, andre dager kom det lettere. Det at det performative og formidlingsaspektet ligger oppå hverandre,*

*gjør dessuten prosjektet til et prosessuelt verk i aller høyeste grad, fordi man faktisk må snakke med folk om hva man driver med mens man gjør det, samtidig som man nesten ikke selv vet hva det er man holder på med. Men selv om det er høftig å finne seg i denne friksjonen, eller gnisningen, er det jo her mye av det interessante med prosjektet har oppstått.*

**Loan Ha (LH):** *Som informert publikummer så jeg at dere gradvis bygget dere opp en ekspertise på nettopp det å være i dette grenselandet mellom formidlerrollen og utøverrollen. I relasjon til dette synes jeg det er interessant hva Camillas objekter fasiliterte for dere. Ved hjelp av lianene kunne dere bygge opp en skulptur eller et visuelt bilde, et landskap som fortsatte å være der hvis dere gikk ut av utøverrollen for å snakke med folk. Landskapet kunne dere så peke tilbake på i samtalet.*

**PH:** *Dobbeltrollen åpnet blant annet for mange kjempefine, men også utrolig små samtaler. Noen ganger tenkte at personen jeg snakket med aldri kommer til å se på kunst igjen noen gang, for jeg hadde sagt så mange rare ting.*

**IG:** *Jeg hadde mange smil inne i meg når jeg stod der og fortalte om prosjektet vi arbeidet med, og diskuterte hvorvidt det er viktig med kunst i samfunnet, mens en av dere andre kom rullende sakte forbi inntullet i en liane.*

**Venke Marie Sortland (VMS):** *Jeg hadde et helt fantastisk øyeblikk med en ungdom som kom forbi. Han så at jeg stod og dro for å få løs en av lianene fra en stor haug, og spurte om jeg trengte hjelp. Jeg tror det gikk ganske lang tid før det gikk opp for ham at han, gjennom å hjelpe meg, var blitt utøver i et større prosjekt som utfoldet seg rundt ham. Et prosjekt som altså ikke bare bestod i at han hjalp meg, men av mange andre ting som pågikk samtidig og som til sammen utgjorde en helhet.*

**Sigrig Kopperdal (SK):** *Det at kunsten skjer i møte mellom den situasjonen vi etablerer og de folka som kommer forbi er kjempeinteressant, men det oppleves også som en reell risiko. Lykke til med å være kontrollfreak her liksom, for det er masse ting man bare må finne ut av underveis. Det fikk meg til å tenke på hvor viktig det er at et prosjekt er ustabilt på de riktige stedene. Man kan ikke kan ha risiko i alle ledd.*

#### SCENOGRAFI, KOSTYME, OBJEKT, MEDUTØVER, BALAST, HVILEMATTE, PØLSE, LIANE

Det mest konstante og på mange måter også motstridige elementet i prosjektet var lianene som scenograf Camilla hadde laget. Lianene ble produsert før vi utøverne møttes til vår forberedelsesperiode, og la dermed klare forutsetninger. Forholdet mellom utøvere, stedet og lianene, ble et viktig, men også vanskelig tema gjennom hele prosjektet. Dette, kombinert med en redsel mot å lukke potensialet som vi så i lianene, gjorde at vi unnvæk å lande en språklig definisjon av hva lianene var.

**VMS:** *Jeg opplever at det blir helt feil å kalle dem scenografi, men jeg har mange ganger brukt dette begrepet i mangel på noe bedre. Alternativet er kanskje å kalle dem objekter eller et materiale. Men vi behandlet dem jo litt som medutøvere også, de er såpass voldsomme eller vanskelige å håndtere at de befinner seg «høyere» opp i hierarkiet enn kostyme, rekvisitter og scenografi, forstått som noe som skal forsterke og underbygge utøvelsen heller enn å begrense den.*

**IG:** *Det å kalle dem objekter skaper for meg en avstand som jeg ikke ønsker.*

**Rikke Baewert (RB):** *Jeg har tenkt at lianene er en eksension av meg selv, jeg har ikke tenkt dem som et objekt i det hele tatt.*

**Ina Coll Kjølmoen (ICK):** *For meg var det stedene som var scenografien, og så var det vi kom med et materiale, både fysisk og bevegelsesmessig. Deichman hovedbibliotek er for meg en kjempescenografi.*

**CWR:** *Usikkerheten rundt definisjon oppstår nok fordi vi beveger oss i et grenseland mellom billedkunst og scene-kunst. I dette prosjektet ønsket jeg forøvrig å skape noe som både kunne fungere i et utøverbasert prosjekt og som et frittstående, selvstendig verk. En annen grunn til at vi kan synes det er vanskelig å sette ord på lianene er fordi de*

åpner for så utrolig mange assosiasjoner – de er liksom ikke bare pølser, røtter, blomkålhus, kroppsdele eller lianer. Historien om alle de stedene objektene har vært, åpner for etter nye assosiasjoner.

Problemet med å definere hva lianene var og hvilken relasjon det skulle være mellom dem og oss, bunnet kanskje også i at de opprinnelig var tenkt som en forlengelse av kostymene. Som en mer eller mindre bevisst konsekvens av dette ble det tidlig klart at prosjektet ikke rommet et bevegelsesmateriale eller utøverarbeid løsrevet fra lianene.

SK: Lianene kom først, krevde sitt, og ikke var særlig fleksible, fleksibiliteten var det vi utøverne som måtte tilføre. Vi lyttet og forhandlet på alle plan, mens lianene insisterte på sitt.

Ingrid Haakstad (IH): Fordi lianene var så tunge å holde på med ble et fellestrekke ved kvaliteten på alt vi gjorde dette strebete. Det var vanskelig å gjøre noe som hadde en annen kvalitet, noe lett, raskt og lekent for eksempel.

VMS: Vi prøvde jo å bryte med denne strebete kvaliteten et par ganger, for eksempel på Ammerud der vi tenkte at det å snurre rundt og rundt med hver vår liane var en god idé. Etter bare fem minutter ble vi alle liggende spy-kvalme på bakken.

IH: Et annet kjennetegn ved bevegelsesmaterialet var traskingen, det var veldig mye, ja timevis, med trasking, både med og uten lianer, mellom bilen og de ulike byggene eller bildene vi laget.

PH: Igjen ligger kanskje det mest interessante i forhandlingen i kroppsighet og materialitet, mellom oss og lianene, eller mellom lianene som en del av min kropp og et selvstendig objekt. For når vi legger oss i en lianehaug, så blir jo også vi en del av det fysiske objektmaterialet, men når jeg rullet lianen sammen til en kanelsnurr, kunne jeg bære den som om den var en ting.

## KOREOGRAFISKE STRUKTURER SOM KRITISK PRAKSIS

I og med *Flytende Landskap* ønsket vi å jobbe med koreografiske strukturer på en kritisk måte, for å utforske hvordan vi kunne skape den ønskede virkningen på stedet eller i møte med publikum, heller enn å spille opp mot konvensjoner for hva som er dans og hvordan dans skal formidles<sup>2</sup>. Fordi det offentlige rommet krever av oss en viss fleksibilitet, valgte vi for eksempel å kalle produksjonsperioden en forberedelsesperiode, og gjøre den kortere enn gjennomføringsperioden. Videre jobbet vi med strekk som var uoverkommelige å overvære i sin helhet for de fleste publikummere. Vi tenkte også at alle aspekter av prosjektet – enten det var inn og utrigg av bilen, små pauser i en lianehaug, samtaler med publikum, eller oppsummering etter gjennomført dagsstrekks – var en del av verket. Dette skapte i mange tilfeller en følelse av at prosjektet var umulig å få oversikt på eller gripe i sin helhet.

SK: Dette med at prosjektet var så uoversiktig ble ekstra tydelig på Deichman hovedbibliotek. Der oppdaget publikum gjerne lianene først i trappa på fremsiden av bygget. Hvis de ble nysgjerrige og valgte å runde hjørnet, så bare fortsatte og fortsatte og fortsatte lianene bakover rundt bygget. Dermed var det nok vanskelig for publikum å oppfatte hvor mange utøvere som var med, hvor mange lianer

*vi hadde, eller mer generelt hvor verket begynner og slutter. Kantene på prosjektet var liksom litt uklare og udefinerte.*

*VMS: Sigrid, du sa også at det var som om prosjektets yttergrenser potensielt kunne utvides til å innebefatte hele byen og/eller hele det tidsrommet som prosjektet ble realisert innenfor. Innenfor disse yttergrensene dukket prosjektet plutselig opp til en konkret tid på et spesifikt sted.*

De strukturelle valgene medvirket dessuten til den prosessuelle karakteren, fordi vi verken kunne eller ville planlegge i detalj hva vi skulle gjøre i møte med det aktuelle stedet på det aktuelle tidspunktet. Dette rimer med noe Marianne sa, om at «det var den flytende formen som ble det faste», altså lå det i prosjektets natur at vi ikke visste hvordan det kom til å fungere eller hvordan det ville ta form. Sagt på en annen måte ble forhandling, mellom de ulike aspektene, kanskje det viktigste aspektet ved utøverarbeidet.

**PH:** *I sammenheng med prosjektets prosesskarakter er det viktig å huske på at vi aldri behandlet et av aspektene isolert – verken dramaturgi, interaksjonen med publikum eller relasjonen mellom oss utøvere – vi måtte samtidig forhandle dem i forhold til de ulike stedene der og da.*

**LH:** *Det var som om dere hadde bundet opp usynlige strikker mellom dere selv og alle disse tingene, og hele tiden måtte passe på at strikkene hadde den riktige spenningen. Jeg tror også dere utviklet en taktilitet eller sensibilitet i forhold til hvordan dere plukket opp stemninger på de ulike stedene, som påvirket hvordan dere bygget skulpturene eller flyttet lianene. For den måten de ble bygget på i Barcode fungerte ikke i Paradisbukta, og prosjektet ble til noe helt annet når det ble realisert på Ammerud enn i Oscars gate.*

**MS:** *Denne sensibiliteten var veldig interessant å kjenne på i kombinasjon med den langsomheten arbeidet hadde og over de lange tidsstrekene prosjektet utfoldet seg over. Vi er jo på det samme stedet, over et langt tidsstreck, og vi er alle veldig «påskrudde», samtidig. Det åpnet for en helt spesiell måte å være utover i arbeidet på.*

**PH:** *Men jeg tror også vi har noen tillærte innforståttheter som påvirker valgene vi tar, noen fryktelig enkle strategier som vi ikke greier å komme oss unna, og som man igjennomføringen, ikke rekker å ta inn over seg at man bruker. En strategi som vi benyttet oss mye av var for eksempel å handle i kontrast til det som allerede var etablert. Hvis vi hadde jobbet sakte over et lengre tidsstreck, startet vi noe som var opp i tempo eller et raskt skift.*

**IG:** *Når lianene har vært krøllete så legger vi dem rett, når vi har bygget høyt så flater vi det ut... Selv om dette med kontraster ikke var så tydelig uttalt hadde vi jo et overordnet prinsipp om at vi alltid måtte transformere landskapet. Men de dramaturgiske strukturene innad i hendelsen var nok viktigere for oss utoverne enn for de forbipasserende som så prosjektet i ti sekunder. For meg handlet behovet for transformasjon også om at jeg følte at lianene døde dersom de hadde vært på samme sted veldig lenge – de ble en dead spot.*

**VMS:** *På en måte var jo dette en god ting – en påminnelse om at det ikke er «fint» vi jobber med, det er transformasjon. Noe fikk oppstå, og i neste øyeblikk var det borte.*

I alt dette flytende ble fellesskapet en viktig påle i arbeidet – det at vi var mange utovere som kunne lene oss på hverandres kompetanse, men også tilstedeværelse. Eller som Pernille kommenterte, dette med samholdet eller fellesskapet er jo også en form, noe som holder prosjektet sammen. Sett på en annen måte kan man også si at vi som utovere, eller de individuelle kroppene, ble mindre viktig enn helheten vi var med på å realisere.

## KUNST I OFFENTLIGE ROM – ENDRINGSAGENT ELLER UNYTTIG?

Hva skjer med kunsten når man flytter ut fra scenerommet og inn i offentligheten, når man inntar rom som allerede er fylt med noe annet? Er det mulig (og interessant) å opprettholde ideen om kunsten som «unyttig», altså som en

verdi i seg selv, når man trer ut av en kunstkontekst? Selv om vårt hovedfokus lå på hva som skjedde mellom oss, lianene og det stedet vi landet på, var det ikke til å komme bort ifra at prosjektet hadde et aspekt av sosialt arbeid ved seg, om enn uuttalt eller som en intern motivasjon. Vi ønsket også å bevisst gjøre, kommentere, påvirke og utfordre den aktiviteten som normalt finner sted i de offentlige rommene vi realiserte prosjektet i, og å gjøre det mulig for publikum å delta i dette. En slik motivasjon om å endre, tilføre noe eller transformere stedet vi landet på og de publikummerne vi møtte, er kanskje ikke mulig å se på som rent kunstfaglig.

*Marianne Skjeldal (MS): Samtalene med de forbipasserende begynne gjerne med spørsmål som «hva betyr dette» eller «hva holder du egentlig på med». Ofte svarte jeg at jeg prøver å lage litt mykere kanter og tilføre stedet noe som jeg tenker at det og menneskene der trenger. Dette syntes å være noe mange av de vi snakket med kunne relatere til, for eksempel var det flere av de vi møtte med i Barcode som svarte noe sånn som at «ja, ja, for her er det jo bare sånn hard-core corporate business folk, så ja, jeg er helt enig og jeg støtter prosjektet ditt». Eller han fra Statsbygg som jeg snakket med utenfor Deichman hovedbibliotek som mente at de jo egentlig driver med det samme som oss.*

Ønsket om å skape endring fungerte riktignok mer som en overordnet ramme for prosjektet. Interaksjonen som utfoldet seg mellom oss og publikum handlet i større grad om hvordan vi kunne støtte deres erfaring av arbeidet vårt. Underliggende lå her en tanke om at hvis publikum møter oss som mennesker og ikke bare utøvere eller kunstnere, hvis de opplever å bidra til eller være en del av prosjektet – hvis de rett og slett føler at de blir sett og at deres spørsmål blir tatt på alvor – så tilrettelegger vi for kunststopplevelser.

*IG: Jeg tror det at utøvelsen vår var så jobbete, sjauete og lite opphøyd bidro til at vi kom i snakk med folk.*

*SK: Jeg tror det også var tidsaspektet, altså det at vi valgte å være flere dager etter hverandre på samme sted, som gjorde det mulig for oss å komme i kontakt med folk. Folk måtte lik som se oss holde på hele uken før de tilslutt kom bort til oss og spurte – «hvem er du og hva holder du på med, vi snakker om dere i lunsjen».*

*VMS: Ja, for første dagen er prosjektet liksom en kuriositet, andre dag blir det et tema i lunsjen, mens tredje dagen så kan man kanskje gå bort og si «vet du, nå lurer vi på min avdeling veldig på hva dere holder på med?». Regnskapsføreren vår var ekstra fornøyd, for han har kontor i Barcode og hadde fulgt med på at vi gjorde jobben vår hele uken.*

*IG: Jeg skulle nesten ønske at samtalene vi hadde med stedenes «beboere» kunne vært en større eller mer bevisst del av prosjektet vårt, for eksempel det å gå i møte med han som eier steder, eller snakke med han som alltid lufter bikkja der.*

I forbindelse med dette kan man spørre seg hva slags prosjekt *Flytende Landskap* egentlig var – stedspesifikt, sosialt eller politisk? Selv om det ene ikke nødvendigvis utelukker det andre, er slike definisjoner interessant i forhold til hvordan man skal vurdere om vi lykkes eller feiler med det vi forsøker på. Eller kan et stedsspesifikt arbeid romme alle disse dimensjonene?

*PH: Selv om vi kontinuerlig reflekterte over spørsmål som hva det vil si å innta et sted eller hvordan vi kan bli en del*

*av det, tok vi aldri helt stilling om vi skulle jobbe på overflaten eller gjøre mer for å bli kjent med for eksempel de som bebor stedet.*

**SK:** Heller enn å jobbe med hvordan vi skulle tilnærme oss stedet, jobbet vi med det som skjer her og nå, relatert til aspekter som tid, utøverarbeid, og møtet med publikum.

**MS:** Ja, på den måten var det mer et sosialt enn et stedsspesifikt prosjekt. Det estetiske eller formmessige arbeidet fungerte mer som en inngang eller portal for å komme inn i samtalene og interaksjon med de som bebodde eller passerte stedet.

**LH:** Og gjennom å bli realisert på mange forskjellige steder, skapte prosjektet også sitt eget sted, et annet eller nytt sted, et sted som er flytende og mobilt.

#### *Flytende Landskaps* medvirkende

|                              |                             |
|------------------------------|-----------------------------|
| Camilla Wexels Riser (CWR)   | scenograf                   |
| Ida Gudbrandsen (IG)         | utøver og prosjektansvarlig |
| Ina Coll Kjølmoen (ICK)      | utøver                      |
| Ingrid Haakstad (IH)         | utøver                      |
| Loan Ha, (LH)                | ytre øye                    |
| Marianne Skjeldal (MS)       | utøver                      |
| Pernille Holden (PH)         | utøver                      |
| Rikke Baewert (RB)           | utøver                      |
| Sigrid Hirsch Kopperdal (SK) | utøver og prosjektansvarlig |
| Venke Marie Sortland (VMS)   | utøver og prosjektansvarlig |

1 Denne teksten har sitt utgangspunkt i to samtaler mellom prosjektets medvirkeende: dansekunstnerne Ida Gudbrandsen (IG), Ina Coll Kjølmoen (ICK), Ingrid Haakstad (IH), Marianne Skjeldal (MS), Pernille Holden (PH), Rikke Baewert (RB), Sigrid Hirsch Kopperdal (SK), og Venke Marie Sortland (VMS), scenograf Camilla Wexels Riser (CWR), og Loan Ha (LH), som fulgte prosjektet fra utsi-

den som ytre øye og eller informert publikummer. Den første samtalen skjedde 13.juni og den andre 15.august 2018. Teksten er ført i hånden av koreograf og skribent Venke Marie Sortland, og reflekterer mer eller mindre implisitt hennes pågående interesse for utforskning av koreografiske strukturer og situasjoner for formidling av dans i ulike kontekster og til ulike målgrupper.

2 I teksten «Arbeidsstrukturer som kritisk praksis», publisert i magasinet KOREOGRAFIls første utgave (2016), dykker jeg dypere ned i tanker rundt nettopp dette.









DEICHMAN



NSKE · BIBLIOTEK

