

*"Norsk samtidskoreografi, postmodernisme og recycling"*

Masteroppgave  
Anette Sture Iversen

Universitet i Bergen  
Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske fag, LLE  
Faggruppe for teatervitenskap  
Høstsemesteret 2007

## Innhold

<b>Forord.....</b>	<b>4</b>
<b>1.Innledning.....</b>	<b>5</b>
<i>1.1 Oppgavens mål og hovedfokus.....</i>	<i>5</i>
<b>2. Norsk samtidsdans.....</b>	<b>9</b>
<i>2.1 Den historiske linjen.....</i>	<i>9</i>
<i>2.2 Dansevitenskap.....</i>	<i>17</i>
<i>2.3 Oppsummering.....</i>	<i>18</i>
<b>3.Postmodernisme og recycling.....</b>	<b>20</b>
<i>3.1 Postmodernismen: idéhistorisk bakgrunn.....</i>	<i>20</i>
<i>3.2 Dansehistorisk bakgrunn.....</i>	<i>22</i>
<i>3.3 Definisjon.....</i>	<i>29</i>
<i>3.4 Recyclingsbegrepet.....</i>	<i>32</i>
<b>4.Om å forstå samtidsdans.....</b>	<b>34</b>
<i>4.1 Tradisjonell forestillingsanalyse.....</i>	<i>34</i>
<i>4.2 Det ny-mimetiske.....</i>	<i>39</i>
<i>4.3 Oppsummering.....</i>	<i>40</i>
<b>5.Nyere perspektiver.....</b>	<b>42</b>
<i>5.1 Hierarkibrudd.....</i>	<i>42</i>
<i>5.2 Den nye scenekunsten.....</i>	<i>44</i>
<i>5.3 Perspektiver i nyere scenekunstteori.....</i>	<i>45</i>

<b>6.Ingunn Bjørnsgaard og det ny-mimetiske.....</b>	<b>50</b>
6.1 Presentasjon.....	50
6.2 Innhold og form.....	51
6.3 Postmoderne perspektiv.....	58
<b>7.Jo Strømgren og fysisk teater.....</b>	<b>59</b>
7.1 Presentasjon.....	59
7.2 Innhold og form.....	60
7.3 Postmoderne perspektiv.....	65
<b>8.Hooman Sharifi og det ny-politiske.....</b>	<b>67</b>
8.1 Presentasjon.....	67
8.2 Innhold og form.....	68
8.3 Postmoderne perspektiv.....	73
<b>9.Bjørnsgaard, Strømgren, Sharifi: en oppsummering.....</b>	<b>75</b>
9.1 Det dansetekniske.....	75
9.2 Det narrative.....	76
9.3 Virkemiddelbruk.....	77
9.4 Tematikk.....	78
9.5 Forholdet til publikum.....	78
<b>10.Oppsummering.....</b>	<b>80</b>
<b>11.Kilder.....</b>	<b>82</b>
11.1 Litteratur.....	82

<i>11.2 PR-materiale</i> .....	84
<i>11.3 Videodokumentasjon</i> .....	84
<i>11.4 CD-rom</i> .....	84
<i>11.5 Samtaler</i> .....	84
<b>12. Oversikt koreografers verk</b> .....	<b>85</b>

## **Forord**

Helt siden jeg tok min bachelorgrad i Theatre Dance ved London Studio Centre og University of Middlesex i 1999, har jeg hatt lyst til å skrive en masteroppgave om norsk samtidskoreografi.

Som en danser med akademisk interesse og erfaring, har jeg dessuten følt en viss forpliktelse både overfor meg selv og overfor danse miljøet til å bidra til danseforskningen i Norge.

Da jeg bestemte meg for å søke et masterstudium, var det ikke en selvfølge hvor jeg skulle gjøre dette. I 2003 var jeg så heldig å få plass ved Masterstudiet i Teatervitenskap ved Universitetet i Bergen og siden dengang har jeg tatt studiet på deltid, i tillegg til at jeg hadde permisjon skoleåret 2005/06 for å ta PPU på dans ved Kunsthøgskolen i Oslo. Det har gjort at masterstudiet har blitt en lang prosess og samtidig et overskuddsprosjekt, som til stadighet har måttet vike for andre forpliktelser.

Jeg vil gjerne takke instituttet ved UiB som åpnet opp for muligheten til å skrive en oppgave om norsk samtidskoreografi. Jeg vil særlig takke Knut Ove Arntzen for veiledning og inspirasjon gjennom hele prosessen.

En takk også til Robert Penman ved London Studio Centre og Liv Basberg ved Bergen Dansesenter. Takk til Senter for Dansekunst. Takk til alle intervjuobjekter.

# 1. Innledning

## 1.1 Oppgavens mål og hovedfokus

Denne oppgavens mål er å belyse norsk samtidsdans i forhold til form og innhold, ved å beskrive den og å sette den i en dansehistorisk og kunstteoretisk kontekst. Form og innhold i norsk samtidskoreografi er hva det danses om (innhold/ tematikk) og på hvilken måte det settes sammen og presenteres (form). Å sette dansekunsten inn i en dansehistorisk og kunstteoretisk kontekst vil si å se den i forhold til dens fortid og samtid og videre i forhold til teoretiske strømninger. Jeg som teoretiker har valgt å uttale meg om norsk samtidskoreografi på bakgrunn av en kombinasjon av teori om danse- og teaterhistorie, subjektive uttalelser fra koreografer jeg har samtalt med, samt mine egne observasjoner av norske samtidsdansforestillinger, så vel som relevante artikler innen scenekunstteori. Jeg henter derfor eksemplene fra praksis i nær fortid og samtid. Jeg velger å benytte meg av den hermeneutiske metoden til å skape perspektiv og sammenhenger. Det innebærer fortolkning og det kan gi resultater som ikke samsvarer med koreografens intensjoner eller oppfatninger av egen kunst. I og med at jeg selv er danseutdannet og virker som koreograf og utøver, har jeg kjent særlig på denne problemstillingen. Det er allikevel teoretikerens/viterens rolle å gjøre disse betraktninger ut ifra hennes kjennskap til det aktuelle feltet, selv om denne kunnskapen også har gjennomgått en viss grad av fortolkning.

Det synes naturlig for meg å starte denne oppgaven med å gi en oversikt over den norske (samtids-)dansehistorien gjennom 1900-tallet, for på den måten å se dagens norske koreografer i en historisk sammenheng. Oversikten er gjort ved hjelp av samtaler med noen av koreografene som var aktive i Norge i 1960-90 årene, men også ved hjelp av kilder som Valdemar Hansteens *Historien om norsk ballett* og selvbiografien til Gerd Kjølaas, som hun kalte *Dans, ropte livet*. Jeg har i gjennomgangen forsøkt å få med de mest essensielle hendelsene i og påvirkningene på det norske dansemiljøet frem til i dag. Hvilken utvikling har norsk samtidsdans vært igjennom for å komme dit den er i dag? Hva hendte i danseverdenen ellers, som de norske dansekunstnerne hadde kjennskap til eller ikke? Kunst oppstår ikke i et vakuum. Der er sentrale personer og trender som påvirker kunsten i visse retninger. Der er stilmessige perioder, der er tekniske nyvinninger, politiske dreininger osv, som kan gjenkjennes, isoleres, og som kunstuttrykk kan føres tilbake til. Til tross for at kunstmiljø innenfor ethvert tidsrom alltid vil bestå av en

sammensatt gruppe mennesker med ulike uttrykk og preferanser, hva angår nettopp form og innhold.

Postmodernismen er både en periode, en stil og en filosofi, som vi vel på mange måter kan si har skapt en skillelinje i kunsten; historisk såvel som stilmessig. I dansehistorien er postmodernismen en periode som strekker seg fra ca 1960-90, med variasjoner i begge retninger. Perioden kjennetegnes av en bevissthet i forhold til kunstneriske valg, og en kunstnerisk selvrefleksjon som forholder seg til blant annet Jacques Derridas dekonstruksjon og medias fremvekst. Betegnelsen på de nye uttrykkene blir postmodernisme; til forskjell fra den moderne dansen som den etterfølger. Postmodernisme i dansekunsten er et problematisk begrep og et begrep som har ulik betydning for ulike kunstnere. Av den grunn synes jeg det er særdeles viktig i denne sammenheng å ta en gjennomgang av hva begrepet innebærer for dansen. Det er særlig pionerene i den amerikanske postmoderne dansen på 1970-tallet, som flest dansekunstnere fremdeles i dag forstår som postmoderne. I danseforskningen på 1980-90 tallet, begynte man imidlertid å se at man innenfor dansekunsten hadde begynt å reflektere mediealderen på måter som hadde mer til felles med det postmodernisme-begrepet innebærer i andre kunstformer, enn det man tidligere hadde sett. Dermed hadde også dansekunsten fått sitt mer utpregede postmoderne uttrykk. Dansemiljøet selv er imidlertid ikke like bevisst denne utviklingen og begrepsforvirringen, og fortsetter å knytte begrepet om postmodernisme først og fremst til de amerikanske pionerene på 1970-tallet, gjerne med Merce Cunningham i spissen. Teoretikere har imidlertid særlig på 1990-tallet blitt enige om og beskrevet noen trekk som særlig karakteriserer postmodernisme i dansekunsten. Det er blant disse jeg har gjort mitt utvalg av kildeartikler. I kapittel 3 vil jeg derfor gjennomgå hele den postmoderne bevegelse og problemstillingene knyttet til dansefeltet, samt peke på trekk som i danseteorien i dag regnes for å være postmoderne. Min hovedkilde her er David Lyons *Postmodernity* (1998), som forklarer utgangspunktet for postmodernismens tanker. Det postmoderne danseuttrykket kulminerte på mange måter på 1980-90 tallet, hos koreografer som britiske Lea Anderson og amerikanske Mark Morris. Men som filosofi om dansekunstens form og innhold, strekker postmodernismen seg lengre både bakover og fremover i tid. Vi finner tilløp til postmoderne tanker hos tidligere dansekunstnere og ser elementer av det i dag, selv lenge etter at mange føler begrepet har blitt utvannet og mistet sin verdi. Jeg mener vi kan si at postmodernismen har spilt en betydelig rolle i forhold til hvordan dansekunsten og

scenekunsten generelt har funnet nye uttrykksformer og et nytt innhold, som reflekterer mediealderen. Mediealderen er ikke over, men utvikler seg stadig, og på samme måte kan vi si at scenekunsten fremdeles befinner seg i en postmoderne tilstand.

I kapittel 3 har jeg altså beskrevet postmodernisme- og recyclingsbegrepene i danseteorien. Dette gjøres hovedsakelig ved hjelp av (i tillegg til nevnte David Lyon) artiklene "The politics of performance in a postmodern age" av Baz Kershaw, "Postmodern dance and the politics of resistance" av Valerie Briginshaw, kap.6 i *Postmodernism and popular culture* av Angela McRobbie og "The Objective Temperament: Post-Modern dance and the rediscovery of ballet" av Roger Copeland. I forbindelse med begrepet recycling, vil jeg i hovedsak bruke teaterviter Knut Ove Arntzens artikkel "Om at fortælle verden" som referanse, samt det som er beskrevet av dette fenomenet i teorien om postmodernisme.

Recycling handler om en gjenbruk av stilelementer fra tidligere perioder og det er noe vi ser brukt i postmodernismens lek med referanser og intertekstualitet. Jeg finner det derfor naturlig å ta recyclings-begrepet med (som en forlengelse eller videreføring av postmodernismen) i denne oppgavens undersøkelse av norsk samtidsdans.

Når vi skal prøve å definere eller beskrive et kunstuttrykk som samtidsdansen, må vi se på hvordan vi ser og forstår den. Derfor ser jeg først på forestillingsanalyse slik den tradisjonelt har blitt gjort. Det gjøres ved hjelp av Janet Adsheads *Dance analysis. Theory and practice*(1988). Jeg kommenterer fremgangsmåten hennes punkt for punkt med norske og utenlandske koreografer og produksjoner som eksempler.

Vårt syn på hvordan dans skal leses eller forstås har endret seg (og endrer seg fremdeles) mer og mindre i takt med dansen selv. Hva skal vi se etter? Og hvordan skal vi beskrive det vi ser? Om tradisjonell forestillingsanalyse kan benyttes på dagens samtidsdansuttrykk, er derfor et viktig spørsmål i denne sammenheng. Det samme er spørsmålet om hvilke alternativer vi har og hvilke endringer på kunstfeltet som har gjort at forestillingsanalyse i dag kanskje ikke er så selvfølgelig. Gjennom artikkelen "New Norwegian dance in the even newer mimetic mirror", foreslår Knut Ove Arntzen hvordan vi kan lese dramaturgien i forestillinger som befinner seg i landskapet mellom det narrative og det dekonstruerte. Dette utdyper han videre i *Det marginale teater. Et nordisk blikk på regikunst og ambiente forsøk* (2007), ss.150-162.



Jeg fortsetter med en gjennomgang av noen nyere perspektiver på og begreper innen scenekunstteori, som det er naturlig å forholde seg til i denne sammenheng. Da tenker jeg særlig på visuell dramaturgi og relasjonell estetikk. Dagens scenekunstnere har også sine synspunkt på sin kunst og hvordan denne skal oppfattes. Jeg har derfor funnet det riktig å ta med en presentasjon av og kommentar til artikkelen "Concept and presence. The Contemporary European Dance Scene," av André Lepecki, som finnes i boken *Rethinking Dance History* (Carter ed.).

Det norske samtidsdansfeltet er i dag et felt bestående av en rekke dansekunstnere og koreografer med svært ulike preferanser hva angår form og innhold i uttrykket. Det gjør det vanskelig å si med få ord hva som kjennetegner den norske samtidsdansen. Derfor velger jeg i denne oppgaven primært å se på et utvalg på tre av dagens norske koreografer, som har det til felles at de har holdt på en stund, med en jevn produksjon av arbeider og fått betydelig oppmerksomhet for sitt særpreg, både i inn- og utland. Samtidig representerer de tre ganske ulike former for samtidsdans i form og innhold, og i sin kommunikasjon med publikum. Ved å se på hva som skiller dem og hva de har felles, kan vi få en større forståelse for det kunstneriske innhold og bredden i det norske samtidsdansfeltet.

De tre koreografene jeg har valgt er:

1. Ingun Bjørnsgaard/ Ingun Bjørnsgaard Prosjekt,
2. Jo Strømgren/ Jo Strømgren Kompani
3. Hooman Sharifi/ Impure Company.

Jeg følger Adsheads skjema gjennom form og innhold i koreografenes arbeider og ser også på hvilke elementer ved arbeidene som kan kalles postmoderne.

Avslutningsvis vil jeg oppsummere funnene og komme med en avsluttende kommentar.

## 2. Norsk samtidsdans

Samtidsdans er et forvirrende begrep, men forstås gjerne som en danseform i stadig utvikling, og som reflekterer samtiden. Det kan derfor bety noe nytt hele tiden; det som er aktuelt akkurat nå. Den tar stadig opp i seg nye elementer. Improvisasjon som arbeidsmetode har imidlertid hele tiden stått sentralt og på den måten knyttes begrepet naturlig til skapende og utforskende virksomhet. Begrepet samtidsdans blir stadig forvekslet med begrepet moderne dans, som på engelsk for eksempel heter *contemporary dance* og altså betyr både samtidsdans og moderne dans. Og selvsagt var det vi idag kaller moderne dans også samtidsdans på et tidspunkt i historien. Vi hører i noen sammenhenger om betegnelsen *ny dans*, men denne benyttes sjelden i Norge. I det hele tatt er det vanskelig å avgrense begrepet samtidsdans og det er nettopp et av målene med denne oppgaven; å belyse noen av samtidsdansens ulike manifestasjoner i det norske dansefeltet.

### 2.1 Den historiske linjen

Den norsk-tyske pedagogen og danseren Inga Jacobi var pioner og forkjemper for den nye tidens dansekunst i Norge, som ble kalt fridans (inspirert av amerikansk moderne dans og tysk *ausdrucksanz*). Fridansen representerte noe mer tidsriktig, moderne og fleksibelt enn den tradisjonelle, elitistiske klassiske balletten. Jacobi var delvis oppvokst i Tyskland og var elev hos Emile Jacques-Dalcroze; eurytmiens far. I Oslo startet hun en egen skole som gjennom hele mellomkrigstiden var et viktig sentrum for fridansen i Norge. Teoretikeren og pedagogen Rudolf Labans utforskning av dans og bevegelse var starten på danseformen eller begrepet som kalles *ausdrucksanz*. (Labans verktøy for koreografi kommer etterhvert til å bli grunnleggende for koreografer (også i Norge). Denne danseformen har ekspressivitet, terapi og individuelle uttrykk som hovedfokus. Inspirert av *ausdrucksanz* vektla Jacobi bevegelsenes teatrale og ekspressive verdi, og gjorde dem til en sentral del av forestillingene hun koreograferte. Sentralt i fridansen var også den pedagogiske retningslinjen om at læring skulle skje gjennom lek og improvisasjon og ikke gjennom forutbestemte mønstre (som i ballett). Gjennom improvisasjon mente man at man i større grad kunne uttrykke samtidens tanker og følelser, og ikke minst individets egen dans. Dette førte til at Jacobis elever gjerne ikke ble så teknisk dyktige (i tradisjonell betydning),

men kreative og initiativrike. Det har også gjort at fridansen og fridanserne alltid har blitt noe stemoderlig behandlet av den elitistiske ballettens utøvere. To av Jacobis elever som skulle få betydning for fridansens videre utvikling i Norge, var Signe Hofgaard og Gerd Kjølaas.

I 1938 ble Tri-balletten etablert som et første forsøk på å etablere en profesjonell fridansgruppe. De som stod bak var Signe Hofgaard, Elsa Lindenberg og Gerd Kjølaas. Av økonomiske årsaker ble balletten raskt skrinlagt. (Det vanligste på denne tiden var å flette fridansnumre inn på passende steder i ulike revyer på teaterscenene. Naturlig nok var det helst de komiske dansene som fikk plass her. Noe fridans ble dessuten benyttet i seriøse teaterstykker, og da som integrert del.)

Gerd Kjølaas var sterkt inspirert av Kurt Jooss; den tyske koreografen som var elev hos Laban og i dag aller mest er kjent for sin politiske forestilling "Det grønne bord" (1932), og hun var en periode engasjert som solist i hans ensemble. Det vil si at hun fikk være en del av de kunstneriske prosessene til en av de mest sentrale koreografer i europeisk *ausdrucktanz*. I 1945, etter krigens slutt, hadde Gerd Kjølaas' ballett "Mot ballade" premiere på Det Norske Teatret. Den var bygget på novellen "Mot Ballade" av Hans E. Kinck. På grunn av sitt innhold og sitt formidlende dansespråk, ble balletten svært godt mottatt. Den førte dessuten til at den engelske danseren Louise Browne tok kontakt med Gerd Kjølaas; et samarbeid som resulterte i etableringen av Ny Norsk Ballett. Ny Norsk Balletts fokus var i hovedsak norsk musikk, folkedans, moderne ekspressiv dans og ballett. Tema var gjerne hentet fra norske folkeeventyr. Eks. "Veslefrikk med fela" (1948) og "Tyrihans som fikk kongsdatteren til å le" (1949). Sistnevnte blandet klassisk ballett og folkedans. Ensemblet satset på original koreografi (motsatt av tradisjonelle ballettensembler som primært gjør repertoire av klassikere som "Svanesjøen" o.l.) og teatrale uttrykksevner hos danserne. Grunntanken var å bygge opp ballettinteressen hos publikum ved å vise lettfattelige, fortellende balletter. I 1952 ble Ny Norsk Ballett innlemmet i den nye satsingen Den Norske Ballett (Operaballetten 1958) og kompaniet forlater etterhvert noe av sin opprinnelige grunntanke om å vise norske, nye balletter.

Gerd Fimland Bugge studerte dans og koreografi ved Gret Palucca-skolen i Dresden i 1934. Hun studerte samtidig hos Mary Wigman (*ausdrucktanzens* kanskje mest kjente kunstner). I 1939 må hun forlate Tyskland og returnere til Norge. Bugge kom i kontakt med Gerd Kjølaas og Ny Norsk Ballett og fikk etterhvert stor erfaring som pedagog og koreograf. Gerd Bugges motivasjon var å

utvikle en danseutdanning i Norge som skulle være et alternativ til den klassiske ballett-treningen. I den forbindelse reise hun til London og New York og hun ble den som bragte Martha Grahams teknikk til Norge. I 1966 etablerte Jorunn Kirkenær Ballettinstituttet og her underviste Bugge teknikk, koreografi og improvisasjon. Det er tydelig at improvisasjon på 1960-tallet for lengst var et etablert begrep i danseundervisningen og som metode for koreografi i Norge. Men fremdeles er det den dramatiske, uttrykksfulle danseteatertradisjonen som på mange måter er formen som benyttes.

På 1960-tallet begynte dansekunstnere i Norge, som i andre land, å stille spørsmålstegn ved dansens potensiale til å være politisk og å endre samfunnet. Derfor etterlyste man alternativer til Operaballetten og dens repertoar; norsk samtidskoreografi og samfunnsengasjement. Etter initiativ fra den nye ballettsjefen Anne Borg opprettes Ballettverkstedet; en uforpliktende arena hvor koreografer kunne få prøve ut ideer sammen med dansere fra kompaniet. En av de norske koreografene som fikk mulighet til å koreografere for Operaballetten, var Kari Blakstad. Hun laget blant annet "Johannes og Anima" (1974) og "Hedda" (1978).

"Med sine tidsriktige temaer og sin høye produksjon plasserte Kari Blakstad seg som den mest sentrale norske koreografen i Operaballetten på 1970-tallet." (Hansteen: s.149).

En annen koreograf som markerte seg gjennom Ballettverkstedet var Kjersti Alveberg. "Imorgen?" (1975) og "Dekadans – en skisse for seks byklovner" (1979), var begge samtidsrettet og i et personlig dansespråk. Ballettverkstedet er fremdeles aktivt idag.

Frie grupper ble et voksende begrep i 1970-årene, da flere dansere ble utdannet enn det som fantes av arbeidsplasser. Med de frie gruppene begynte man for alvor å få et mangfold i form og uttrykk i den norske samtidsdansen. Noe av det som definerte en fri gruppe, var medlemmenes medbestemmelsesrett og kunstneriske engasjement. De skulle ta kunsten til publikum. Det er denne virksomheten som legger grunnlaget for den enorme aktiviteten vi finner på dansefeltet i 1980- og 90-årene. I starten var Høvik Ballett (opprettet 1969) og Collage (1974) de dominerende gruppene. Begge gruppene bestod av flere dansere og koreografer; de fleste utdannet fra Jorunn Kirkenærs Ballettinstituttet. Både i Høvik Ballett og Collage hadde alle medlemmene medbestemmelsesrett; også i kunstneriske spørsmål. I starten var de fleste sterkt påvirket av Martha Graham; i bevegelsesspråk så vel som i kunstnerisk uttrykk. Det resulterte gjerne i

dramatiske og ekspressive koreografier. Imidlertid fikk blant andre koreografen Lise Nordal (også i Collage) studere den mer aktuelle Merce Cunninghams teknikk og nyere teknikker som release og kontaktimprovisasjon i New York tidlig i 1970-årene, og dette førte til at hennes koreografier fulgte den mer samtidsaktuelle filosofien om ”den rene bevegelsen” som var nok i seg selv. De abstrakte arbeidene skulle utfordre publikums fantasi. (Dette er en innfallsvinkel til dansekunsten som stiller en del krav til publikum. Mens noen koreografer synes kunsten skal utfordre publikums tankemønstre eller virkelighetsoppfatninger, er det andre som mener at det i høyeste grad skaper avstand og at dansekunsten derfor bør være mer tilgjengelig - som gjerne sidestilles med beskrivende eller underholdende - i sin form. Denne splittelsen i synet på dansens rolle, er fremdeles aktuell idag.) Med Nordals forestilling ”Aqua” (1986), får vi en av Norges første multimediaforestillinger, ved at både videoprojeksjon og stillsfoto ble benyttet som en del av koreografien.

Høvik Ballett, med koreograf Merete Bergersen i spissen, prøvde tilsynelatende å kombinere det eksperimentelle med det fortellende. Med tilholdssted på Høvikodden, befant de seg midt i et kunstnerisk sentrum. Dette åpnet for samarbeid med bildende kunstnere/utstillinger og musikere/komponister, samt visninger i utradisjonelle scenerom; en slags *site specific* kunst. Gruppen følte et sterkt samfunnsansvar, som påvirket emnevalg og spillesteder (de tok for eksempel stykker til sykehjem, skoler og fengsler). Samtidig eksperimenterte de med formen.

”Høvik Balletts virksomhet kan deles inn i tre deler:

-oppsøkende forestillinger

-eksperimentelt arbeid med improvisasjonsforestillinger og utstrakt samarbeid med andre kunstformer

-helaftens forestillinger i tradisjonelle scenerom.”

(Kjeldsrud (1997) s:21)

Utenfor Oslo opprettes Fri Ballett i Bergen i 1974, med Liv Bjørgum som kunstnerisk leder. Med hennes bakgrunn fra teatret (revy), forholder forestillingene seg bevisst til teatrets lover i handlingsforløp, uttrykk, utnyttelse av scenerom og bruk av virkemidler. Gruppen jobbet med både klassisk og elektronisk musikk, samt i samarbeid med jazzorkestret Frøken Pirk. Gruppens mål var å gjøre dansen tilgjengelig og kjent. Derfor laget de et brukervennlig repertoar, som kunne benyttes i ulike sammenhenger og i ulike scenerom. Dette fører til at gruppen ikke blir godkjent i fagmiljøet som på dette tidspunkt hadde omfavnet de nye tankene i kjølvannet av Cunningham, men elsket av publikum. Den norske dansen er på dette tidspunkt inne i en viktig

periode, som endrer dansesyntet hos mange av kunstnerne, og som skyldes utviklingen av den amerikanske postmoderne dansen.

I 1976 opprettes Danseloftet av Kjersti Engebriktsen. "Danseloftets gruppe" sprang ut fra de koreografene og danserne som arbeidet der; blant annet Elsa Quale, Lise Ferner, Ragni Kolle og Kjersti Engebriktsen. Danseloftet blir en viktig møteplass, hvor der arrangeres workshops, seminarer og visninger. For mange av dansekunstnerne i Danseloftets gruppe var i starten det å fortelle historier gjennom et sterkt fysisk ekspressivt språk, det sentrale i skapelsesprosessen. Og de fleste av koreografene var sterkt influert av Martha Graham. Men mot slutten av 1970-årene har etterhvert flere av dansekunstnerne fått erfaring med releaseteknikk og kontaktimprovisasjon, samt den nye dansens fokus på improvisasjon og det individuelle, gjerne abstrakte, og mange tar et oppgjør med Graham-tradisjonen. De nye tankene endrer både dansens bevegelsesspråk og de koreografiske metodene. Flere av de norske dansekunstnerne hadde reist til Dartington College of Arts i Sør-England, hvor det i perioden 1977-83 ble arrangert "International Festival for New Dance". Her fikk alle tungevektene innen amerikansk postmoderne dans, samt britisk ny dans, utvekslet erfaringer, forsket og eksperimentert, med dansekunstnere fra resten av Europa (der iblant Norge). Mary Fulkerson var den som ledet an, som danseansvarlig ved Dartington College of Arts. Hun kom senere ved flere anledninger til Norge og Danseloftet, for å undervise og å vise forestillinger. Om Fulkersons forestilling "Robin Flies South", skriver Lise Ferner:

"Alle ingrediensene til 70-årenes utforskning var til stede; det alminnelige, det personlige, egen tekst, et avspent og individuelt bevegelsesspråk. Likestilt dramaturgi. Forestillingens sammensatte uttrykk vitnet om en dristighet i forhold til den tradisjonelle forventning av hva en danseforestilling skal være." (Ferner (2000) s:19)

Av de norske dansekunstnerne som har videreført disse internasjonale trendene gjennom undervisning og koreografi, finner vi blant andre Lise Ferner, Bibbi Winberg, Anne Grete Eriksen, Ingunn Rimestad. Disse pedagogene har i varierende grad vært med å utdanne og forme de påfølgende generasjoners koreografer og dansere.

Det synes klart at det norske dansemiljøet i perioder har hatt god kontakt med internasjonale trender, ved å reise ut og delta på kurs, seminarer, festivaler, samt å invitere sentrale dansekunstnere til Norge når det har vært mulig.

Gradvis endres de frie gruppernes driftsform:

”I løpet av 80-årene endret driftsformen for frie grupper seg fra flat struktur (dvs. At alle medlemmer i gruppen utgjør det kunstneriske rådet og dermed har like stor innflytelse på produksjon, økonomi og drift), til å være eiet og drevet av en eller flere koreografer som samler dansere til sine produksjoner og dermed er arbeidsgivere i tradisjonell forstand.” (op.cit. s:22)

Det gjør at flere koreografer begynner å fronte en personlig, heller enn en kollektiv, kunstnerisk utvikling. Disse blir etterhvert flere og flere og danserne blir oftere engasjert på prosjektbasis.

I 1977 opprettes Teatersentrum, som begynner å jobbe med å sikre midler til de frie gruppene.

I 1979 opprettes Statens Ballettskole (senere Statens Balletthøgskole; i dag en del av

Kunsthøgskolen i Oslo (KhiO)), med Henie Mürer som første rektor. Dette fører til en økende, jevn strøm av dansere, pedagoger og etterhvert koreografer til det norske miljøet i årene som kommer.

Henie Mürer er pådriver for at skolen skal tilby undervisning i koreografi, og allerede i 1980 ansettes Anne-Grete Eriksen som lærer i koreografi og Cunningham-teknikk. Hun hadde i 1978 etablert Dans Design sammen med koreograf og danser Leif Hernes. Etter endt utdanning fra The Laban Centre og Dartington College (begge England), hadde de kommet tilbake til Norge med klare ideer om hva dans skulle være, sterkt påvirket av releaseteknikk og de nye postmoderne trendene inspirert av dadaismen og popart. De jobbet mye med film og brukte humor som gjennomgående element. Dans Design var de koreografene som i sterk grad innførte og videreførte Merce Cunninghams koreografiske tanker: les chance-prinsippet, i Norge. Sammen utviklet de dessuten en metodikk for det de kalte samdans, med det formål å kunne repetere len og løft som kommer frem gjennom kontaktimprovisasjon. Dette er helt klart prinsipper som koreografene har videreført til nye generasjoner koreografer, gjennom deres sentrale roller som pedagoger ved Statens Balletthøgskole/ KhiO.

I 1980 etablerer Solveig Leinan-Hernmo Hammerfest Ballettverksted, som fra 1989 er kjent som Stellaris Danseteater og fra 2003 som Stellaris Dans Teater. Stellaris er tilnærmet alene om dans i den nordligste delen av Norge og står for en utstrakt virksomhet i området.

I 1984 ble Carte Blanche opprettet av Jennifer Day, Ketil Gudim og Tony Ferraz, med det mål å skape respekt for jazzdans som kunstnerisk uttrykksform. Kompaniet var i starten en frigruppe

med sete i oslo, men ble fra 1988 et regionalt kompani i Bergen. Fra å være et jazzdanskompagni, beveger Carte Blanche seg etterhvert mer over i det moderne danselandskapet. Kompaniet er idag en institusjon for moderne-/ samtidsdans, slik Nasjonalballetten er det for den klassiske balletten.

Utover på 1980-tallet øker antall skapende dansekunstnere, som ikke alle var koreografutdannet og som ikke nødvendigvis tilhørte en gruppe. I 1986 setter Øyvind Jørgensen opp et delt program på Black Box, sammen med Ina Christel Johannessen, Torill Bernatek og Unn-Magrit Nordseth. Det at unge uetablerte dansekunstnere kunne vise arbeider sammen, skapte et lite vendepunkt i det norske dansemiljøet. Torill Bernatek var imidlertid utdannet koreograf fra Statens Balletthøyskole. Hun jobbet særlig med lys, lyd og rom som inspirasjonskilde og eksperimenterte blant annet med vokallyd utført av danserne og integrert i bevegelsen. I stykket "Experiment" (1989) overførte hun rommets arkitektoniske linjer til bevegelse. I "Mørke-lyd-lys" (1990) benyttet hun seg av lys og mørke som motivasjon for bevegelse. Hun utforsket hvordan kommunikasjon mellom danserne og mellom danserne og publikum foregår i lys og i mørke. Alt dette for å rokke i publikums sanseoppfatning og virkelighetsoppfatning, utviske form og forsterke form. Koreografiene hadde streng form og struktur, men danseren ble allikevel menneskeligjort og ikke redusert til en del av designen. Gjennom Bernateks virksomhet kan vi få inntrykk av at abstrakt dansekunst og likestilt dramaturgi allerede på dette tidspunkt er etablerte begrep på den norske samtidsdansscenen.

Øyvind Jørgensen startet koreografisk med å bruke sin Grahambakgrunn, på et tidspunkt hvor det var forlatt av de fleste andre norske koreografene. Han møter naturlig nok noe motstand fra det norske miljøet. Jørgensen fokuserte likevel på "dans på dansens premisser" (bevegelse, musikalitet, dynamikk, komposisjon, energi) som en base. Etterhvert fant han også frem til butohdansens filosofi og metoder, da han og de andre koreografene i Zakras (Karen Foss og Ingun Bjørnsgaard) inviterte Butoh-koreografen Ann-zu Furukawa til Norge. Øyvind regner seg idag som en butohinspirert koreograf. Butoh er forkortelse av *ankotu butoh* som kan oversettes med "dans av (voldsomt) mørke", og viser til en mangel på visjoner som et resultat av bombingene av Hiroshima. Bevegelsene holdes på et slags minimum og tiden går gjerne ekstremt sakte, slik at danserne må utvise en betydelig fysisk kontroll. Bildene som skapes er stiliserte. Butohens mål er å uttrykke menneskets indre liv, som regel fra et universelt heller enn et individuelt perspektiv.



I 1982 etableres Statlig driftsstøtte til frie grupper. Denne ble fjernet i 1997. Fra 1998 måtte grupper og prosjekt søke på lik linje.

Før Black Box ble opprettet på Aker Brygge i 1985, med en liten og en stor scene, benyttet miljøet Stovner Amfi, Henie-Onstad Kunstsenter, Munchmuseet og Club 7 som scener. Rundt midten av 1980-tallet begynner BIT Teatergarasjen å etablere seg i Bergen og blir i løpet av 1990-årene antakelig den viktigste scenen for eksperimentell dans og teater i Skandinavia. BIT etablerer varige kontakter og samarbeidspartnere både nasjonalt og internasjonalt, og det får ringvirkninger i det skapende miljøet. De co-produserer en rekke samtidskunstproduksjoner, importerer internasjonal scenekunst og bidrar til eksport av norsk scenekunst.

”Vi konsentrerte oss mest om teater i starten, men ganske snart så vi at dansemiljøet vokste seg sterkere utover åttitallet. Mens teatret gikk ned i en trakt, vokste dansen omvendt proporsjonalt, - det var i dansen det skjedde, dansen bar på et bud, var mye mer søkende enn teatret.” (Erdal (1999) s:6)

I 1997 arrangerte BIT for første gang festivalen Oktoberdans; Norges første festival for norsk og internasjonal samtidsdans. Oktoberdansfestivalen er idag en biennale, som alternerer med Meteorfestivalen. Oktoberdans har etterhvert fått noe konkurranse i samtidsdansfestivalen CODA, som finner sted i Oslo omtrent på samme tid på høsten. I Nettverk for Scenekunst inngår BIT, Teaterhuset Avantgarden (Trondheim) og Black Box Teater(Oslo).

Om dagens samtidsdans sier Lise Ferner:

”Men uansett uttrykksform, innen samtidsdansen er det idag nesten gitt at bevegelsesuttrykket inneholder valg med utgangspunkt i Ny Dans-tradisjoner og i former for release og måter å forholde seg til kroppens ”organiske” muligheter. Det er også tydelig at den nye dansen har hatt avgjørende betydning for det koreografiske uttrykket. Den individuelle danser presenteres. Vi opplever elementer av det forskende, utprøvende, personlige og lekende i svært mange av de koreografiske arbeidene som lages. Likeledes tekst og sammenblanding av forskjellige sceniske virkemidler – slik vi møtte det på Dartington for første gang. Den postmoderne likestilte dramaturgien er også blitt et naturlig utgangspunkt for komposisjon.” (Ferner (2000) s:21)

I løpet av de siste 10-20 år har den norske samtidsdansen fått en rekke koreografer og grupper som alle har sitt særpreg. Eva-Cecilie Rickardsen/ Kreutzer Kompani, Heine Avdal, Henriette Pedersen, Katrine Bølstad, Franscesco Scavetta/Wee m.fl. Det norske dansemiljøet er aktivt og i

stadig vekst. Et økende antall koreografer viser stabilitet, utholdenhet og mot i sine produksjoner. I 1995 starter Liv Greli og Ingebjørg Hippe 1-årig forstudium i dans, som etterhvert blir til Skolen for Samtidsdans; i dag en 3-årig alternativ danseutdannelse, drevet av Caroline Wahlstrøm Nesse og Camilla Myhre. Begge har en betydelig karriere som utøvere bak seg, for blant andre Oslo Dansensemble, Dans Design, Ingun Bjørnsgaard Prosjekt og Demodans. Gjennom Skolen for Samtidsdans' målsetning og innhold, ser vi en videreføring av 1970-årenes dansesyn og den nye dansen. På hjemmesiden [www.romfordans.no](http://www.romfordans.no) kan vi få et innblikk i skolens filosofi:

- vi ser at begrep som improvisasjon, forskning i eget bevegelsesuttrykk og (selv-)refleksjon er sentrale begreper
- de koreografiske begrepene vi har fra Rudolf Laban (rom-tid-kraft) er selvsagte koreografiske verktøy (her som i den tidligere nevnte koreografiutdanningen ved Kunsthøgskolen i Oslo /KhiO)
- skolen er prosessorientert i arbeidsprosessen
- dans i en sosio-kulturell sammenheng
- kroppen som subjekt, heller enn objekt
- av danseteknikker kan nevnes; moderne teknikker, releaseteknikker, samdans, samt yoga, feldenkreis m.m som skal gi studentene økt kroppsforståelse /-bevissthet

Av denne informasjonen kan det synes som om Skolen for Samtidsdans forstår samtidsdans som en dansekunst som er fri, åpen og individuell og et resultat av en prosess som innebærer forskning i egen kropp og i egen samtid.

## *2.2 Dansevitenskap*

Dansemiljøet i Norge har hatt en betydelig vekst de siste 10-20 årene og antallet forestillinger som blir produsert øker. Med det åpner det seg et behov for å forske mer på norsk dans; beskrive den, dokumentere den og sette den inn i en kontekst. Dansevitenskap er nå bygd ut som fag ved NTNU i Trondheim med utgangspunkt i det musikkvitenskapelige miljøet. Det har også blitt skrevet noe faglitteratur de siste årene, f.eks. for høyskolene og danselinjene på de videregående skoler, som ble opprettet i forbindelse med Reform 94 og Reform 97. "Europeisk dansehistorie" av Eigil Bakka, er et slikt eksempel. Den nordiske mastergraden i dans hvor bl.a. NTNU i

Trondheim er involvert, bidrar til at flere norske dansekunstnere, skribenter og andre, tilegner seg det språket som behøves for å beskrive, definere og formidle (samtids-)dansens metoder, form og mål. Dans i Skolens medlemsblad *Arabesk* og fagforbundet Norske Dansekunstners medlemsblad *På Spissen* bidrar selvsagt jevnlig med rapporter om og fra miljøene. Teaterviter Knut Ove Arntzen har i en årrekke vært en av få sentrale aktører i utviklingen av teori om norsk samtidsdans, gjennom sine artikler i blant annet dansetidsskriftet *ballet / tanz*. Det siste bidraget til teori om norsk samtidsdans, er antologien *Dans i samtiden* (2006), redigert av Camilla Eeg. Den var den første i sitt slag hvor hver av de seks artikkelforfatterne (både norske og utenlandske) presenterte en norsk samtidskoreograf i et selvvalgt perspektiv. Av nyere hovedoppgaver og masteroppgaver som er skrevet om dans i Norge, finner vi blant annet Melanie Fieldseths ”Kroppen i dans: kunstnerisk og teoretisk vending i samtidsdans eksemplifisert ved Meg Stuart” fra UiB 2004, Sigrid Svendals ”Amerikansk påvirkning på norsk scene- og populærdans i perioden 1945-1975” fra NTNU 2006 og Kristine Høeg Eliassens ”Er dette en god dans?” (som tar for seg vurderingskriterier i dans) fra UiO 2007. I skrivende stund er en artikkelsamling om og fra dansemiljøet, men særlig vinklet mot danseundervisning, i ferd med å gjennomføres på initiativ fra Trine Sveg. I september 2007 kom boken *Scenekunst nå* ; den tar for seg strømninger på samtidsscenene og bruker eksempler fra Heine Avdal, Kreutzer Kompani og Katrine Bølstad. Nettstedet [www.scenekunst.no](http://www.scenekunst.no) har fått midler til å engasjere egne kritikere for dansefeltet (riktig nok bare forestillinger støttet av norsk kulturråd) og deres anmeldelser legges i tillegg ut på Senter for Dansekunst (nå: Danseinformasjonen) sitt nettsted [www.danseinfo.no](http://www.danseinfo.no). Alt dette bidrar til at norsk danseforskning opparbeider seg et felles språk og felles referanser for fremtiden, noe som også er med på å bevisstgjøre kunsten og kunstnerne selv. En økning i åpne seminarer og samtaler av og for dansemiljøet, kan også ses på som et ledd i denne utviklingen. Så også denne oppgaven.

### 2.3 Oppsummering

Den norske samtidsdansens historie viser en overraskende sterk tilknytning til internasjonale trender. Både Rudolf Labans filosofi, *ausdrucksanzens* ekspressivitet, Cunninghams abstraksjoner og til og med butohdansen har funnet veien inn i norske koreografers bevissthet.

Det viser at det norske danse miljøet har den samme kunnskap om dans og koreografi som sine europeiske kollegaer. Overraskende mange norske dansere har reist ut til sentrale steder som New York, London, Brussel og Amsterdam enten for å ta hele utdannelsen sin der, eller en form for videreutdanning. Dansekunstnere som Heine Avdal og Anne-Linn Akselsen har utdanning fra Anna Teresa de Keersmaekers skole PARTS i Brussel, og begge har dessuten vært utøvere i hennes anerkjente kompani Rosas. Det gjør at norske dansekunstnere helt klart er deltakende i et større europeisk scenekunstmiljø.

### 3. Postmodernisme og recycling

Postmodernismen representerer på mange måter en skillelinje i scenekunsthistorien og sammenfaller blant annet med fremveksten av media og ny teknologi. Fremveksten av media og ny teknologi, som til nå har kulminert i internettets globaliserende virkning, har endret vår oppfattelse av begreper som tid og rom og identitet. Media har gitt oss en forståelse blant annet av oss selv som objekter og som (forbruks-)varer, som vi ikke hadde tidligere på samme måte. Hvordan har denne utviklingen påvirket scenekunsten i form og innhold?

#### 3.1 Postmodernismen: idéhistorisk bakgrunn

David Lyon spør i sin bok *Postmodernity* om begrepet omfatter en idé, en kulturell erfaring, en sosial tilstand, eller en kombinasjon av alle tre. Og han svarer selv: "Doubtless, postmodernity exists as an idea or a form of critique in the minds of intellectuals and in the media." (Lyon: s.4) I sin beskrivelse av *postmodernity* som en sosial tilstand og *postmodernisme* som det tilsvarende kulturelle uttrykk, trekker Lyon den idéhistoriske forbindelsen fra modernismen, via blant andre Nietzsche, Heidegger og Simmel, til Derrida og Lyotard.

For å forstå postmodernismen, må vi derfor forstå modernismen. Modernismen hadde sin bakgrunn i teknologiske fremskritt, opplysning, fornuft og funksjonalisme, som startet allerede med opplysningstiden og den industrielle revolusjon. Den skulle reflektere den moderne verden og ikke være opptatt av tradisjon, skjønnhet og romantikk. Troen på at menneskets fornuft og handlekraft kunne seire over religionens tro på mennesket som prisgitt høyere makter. Tro på historie og utvikling som lineære størrelser.

Imidlertid fører de to verdenskrigene på 1900-tallet til en økende desillusjon med hensyn til troen på fremskritt og mennesket, og modernismens prosjekt.

"The downside of industrialism became fearfully apparent in the degradation of the environment, the depletion of unrenewable resources, and the deterioration of the ozone layer." (Lyon: s.6)

Resultatet var at man i stor utbredelse stilte spørsmålstegn ved etablerte doktriner.

Postmodernismen representeres derfor blant annet av en manglende tro på metanarrativ og

absolutte sannheter, som startet med modernismens relativitetstanker.

Friedrich Nietzsche er blant dem som foregriper postmoderne tenkning, ved å stille spørsmålstegn ved sannhet, virkelighet og moral: kulminerer i nihilisme-begrepet. Det innebærer videre en mistro til hierarkisk inndeling av kunnskap, smak, mening. Det vil si at ingenting kan sies å være riktigere eller bedre enn noe annet. Dette fører etterhvert til økt fokus på ulike kulturer og tradisjoners likeverd, noe som etterhvert kommer frem i kunsten gjennom referanser, representasjon og lek/parodi, i collage: eklektisisme. Det kommer også til uttrykk gjennom fokus på det individuelle eller det personlige; dersom det ikke finnes absolutte sannheter, er min historie like vesentlig som noen andres. Vi får også et skifte fra boken til TV, som resulterer i at bildet foretrekkes fremfor ordet; fra logosentrisme til ikonosentrisme, kan vi si. Et annet trekk er usikkerhet rundt (egen) identitet, da virkeligheten oppleves som konstruert.

”One of the most basic themes of postmodern debate revolves around reality, or lack of reality or multiplicity of realities. Nihilism is the Nietzschean concept corresponding most closely to this fluid and anchorless sense of reality.”(Lyon: s.8)

Det innebærer et syn på at vi ikke kan være sikker på noen ting; alt er relativt, sannhet er fiksjon. Nietzsches tanker finner gjenklang i nyere tid hos Jacques Derrida:

”No meaning exists beyond language: discourse is severed from the world. With no God to guarantee them, signifiers float free, to be understood only in relation to one another, seen in different discourses. “ (op.cit. s.11)

Det betyr igjen at mening og kunnskap også er relative størrelser.

I 1979 utgir Jean-Francois Lyotard boken *The Postmodern Condition*, som gir navn til bevegelsen. Boken er egentlig en rapport om kunnskapens status - gjort for Conseil des Universités de Québec - men stuper rett inn i opplysningstankens skjebne i en globalisert og høyteknologisk tidsalder. Lyotard slår bunnen ut av den moderne vitenskaps kunnskapssyn, ved å konkludere at kunnskap er basert vel så mye på antakelser og mening, som på absolutt viten. Kunnskap er videre tolkning; en språklig størrelse, avhengig av kontekst. Kommunismens kollaps som ideologi (og etter 1989 som politisk system), leder til individets fokus på nytelse av varer og tjenester: konsumerisme.

Jacques Derrida mente at Vestens kulturelle liv er nært knyttet til tekst vi produserer, utveksler og påvirkes av.

”The task of ’deconstruction’, a strategy gleaned from Derrida’s reading of Heidegger, is to raise persistent questions about our own texts and those of others, to deny that any text is settled or stable.” (op.cit. s.13)

Ved å si at språk er inkonsekvent, setter Derrida spørsmålstegn ved modernismens logosentrisme. Han sier videre at en teksts opphavsmann ikke kan hevde sin mening med teksten som rådende, da teksten bearbeides og blandes med konsumentens. Skille mellom tekst og tolkning er hele tiden i bevegelse.

### 3.2 Dansehistorisk bakgrunn

I dansen har begrepene modernisme og postmodernisme gjerne et annet innhold enn i resten av kunstfeltet. Den vi regner som den moderne dansen er ikke nødvendigvis modernistisk og dermed er noe av den postmoderne dansen snarere moderne enn postmoderne. Imidlertid forholder jeg meg til disse begrepene slik de er forstått i danseforskningen. I sin hovedoppgave (2004) ved UiB tar Melanie Fieldseth for seg hele diskusjonen om begrepene som benyttes av Sally Banes om denne perioden, i hennes hovedverk *Therpsichore in sneakers* (1988), samt dennes tredeling av perioden 1960-80. Banes har i etterkant blitt kritisert på grunn av denne tredelingen, som kan synes noe konstruert. Kunstmiljøene består til enhver tid av ulike kunstnere, som benytter seg av en rekke teknikker og således går det ikke an å sette slike bastante skillelinjer i tid som Banes der har gjort.

Fieldseth diskuterer blant annet hvorvidt det Banes kaller analytisk dans (sent 1960-tallet og tidlig 1970-tallet), kan kalles avant garde dans, analytisk dans eller postmoderne dans. Det dreier seg om navn som Yvonne Rainer, Steve Paxton, Trisha Brown, Lucinda Childs og David Gordon. Blant dansekunstnere idag, er det denne perioden og disse kunstnerne som regnes for å være postmodernistene. Dette er altså ikke så selvsagt når vi ser på hva begrepet egentlig innebærer i andre kunstformer. I denne oppgaven vil derfor kunstnerne nevnt over regnes for å være de egentlige modernistene – på grunn av modernismens grunntanke om å finne hver kunstforms essens - eller som Melanie Fieldseth kaller dem; avant garde. Samtidig som at man

må erkjenne at der finnes postmoderne elementer hos flere av dem. Det betyr at de dansekunstnerne som i denne oppgaven regnes som postmodernistene, først kommer ordentlig tilsyne på 1980-tallet og fremover. Imidlertid må vi som nevnt ta med i betraktning at vi innenfor enhver periode i kunsthistorien finner flere enn én type uttrykk. Derfor finner vi postmoderne kjennetegn i form og innhold hos koreografer både tidligere og senere i dansehistorien.

Vi kan si at den moderne dansen på mange måter starter med Loie Fuller (1862-1928) og Isadora Duncan (1877-1927) og deres reaksjon mot den klassiske balletten. Reaksjonene gikk primært ut på at den klassiske balletten ikke var Amerikansk, dens formspråk var unaturlig for kroppen og utilstrekkelig som uttrykksmiddel, samt at dens tematikk ikke reflekterte samtiden. Imidlertid er det først med Martha Graham, Doris Humphrey og José Limón at den moderne dansen får en form og et innhold som vi fremdeles forbinder den med idag. Det som skiller denne dansen fra den klassiske balletten er at det fysiske språket i større grad tok utgangspunkt i kroppens naturlige ekspressivitet (som Grahams contractions/sammentrekning som uttrykk for smerte/lidelse o.l.), for å finne frem til et språk som kunne uttrykke psykiske og følelsesmessige problemstillinger i det moderne mennesket. Bevegelsesspråket ble således til en viss grad dramatisk i uttrykket, og subjektivt. Doris Humphrey brukte begrepet ”moving from the inside out.” Vi kan si at det tilsvarte den psykologiske realismen i teatret. (Denne amerikanske moderne dansen kan ses på som en variasjon av den tyske *ausdrucktanz*.) En av de mest sentrale endringene som ble gjort innen dansen, gikk ut på å erkjenne tyngdekraftens påvirkning på menneskelig bevegelse og å bruke den (motsatt: balletten som forsøker å oppheve tyngdekraften). Et annet element er innholdet, som gjerne var historier som kunne si noe om det moderne mennesket; psykologisk, moralsk, politisk. Som Grahams "Errand into the Maze" (1947), Humphreys "With my red fires" (1936) og Limóns "The Moors Pavane"(1949). Selv om historiene som ble danset kunne være fra en annen tid, var tematikken aktualisert.

"Even when they set their works in other periods, as Graham did with her Greek mythological pieces, they drew upon 20th-century insights in evolving their themes." (Au: s.119)

Doris Humphrey var en av dem som var mest politisk i sine arbeider og hun gjorde mye for utviklingen av teorier for koreografi. Hennes bok *The art of making dances* (1959) har fremdeles relevans med hensyn til god komposisjon.



Martha Graham på sin side var kanskje den som i størst mulig grad samarbeidet med samtidige komponister og designere av ulike slag. Dette var med på å gjøre den moderne dansen nyskapende i samtiden. Fellesnevneren for de moderne koreografene, var et klart definert innhold, ofte lineært handlingsforløp, gjerne beskrivende og psykologisk motiverte bevegelser, samt samsvar mellom de ulike elementene i produksjonen (som lys, lyd, bevegelse, kostymer etc.). Resultatet var et gjerne realistisk, men samtidig symbolsk og ekspressivt dramatisk uttrykk. Noe skulle fortelles, eller illustreres, og publikum skulle leve seg inn.

”According to the credo of early modern dance, the configuration of the body should be nothing but an externalisation of inner experience and as a result, modern dance placed much higher premium on kinetic empathy than on visual experience per se.”  
(Copeland: s.9)

Etter noen tiår har imidlertid den amerikanske moderne dansen blitt like regelbundet som den klassiske balletten. De ulike koreografene har utviklet sine teknikker som i varierende grad er like fastlagt i formen som balletten. Koreografiene ligner ballettens med sin dramatiske uttrykksform, sine kostymer og sine historier. Den moderne dansen hadde ikke innfridd sine løfter om endring. Den var dessuten altfor knyttet til dansekunstnerne som individer, da den dreiet seg rundt deres individuelle erfaringer, meninger, fysiske mønstre og uttrykk. Dermed får vi den nye generasjon koreografer, som altså kaller seg postmoderne, men som sannsynligvis er de egentlige modernistene.

Noen av de første dansekunstnerne som vi møter i denne perioden, var tilknyttet Judson Dance Theatre/USA i 1960-årene. Disse kunstnerne benyttet begrepet postmoderne simpelthen for å påpeke at de var kommet etter (i tid) koreografene og stilen som var dominerende i tiden. De starter med å redusere definisjonen på dans til et absolutt minimum: "a person (or persons) moving (or not) in a space designated as a performing area." (Au: s.165) Det vil si at de mener at dansen kan være selvstendig, uten kostymer, uten dramatikk, uten scenografi og teknikk. Også stillstand kan være dans. Et hvilket som helst rom kan fungere som scene. Dansen trenger ikke å handle om noe eller si noe. De går altså inn for å finne ut hva dans er og kan være. Med dette trekker de til en viss grad tråden tilbake til Isadora Duncan, som tok utgangspunkt i naturen og det naturlige, gjerne improviserte, for å finne den spontane og enkle dansen. Derfor kalles Judson Church koreografene gjerne minimalister.

Imidlertid vektla Duncan nok en grad av dramatisk innlevelse som minimalistene forkastet. Merce Cunningham hadde i 1950-årene satt igang en endringsprosess i dansekunsten da han, særlig i samarbeid med komponisten John Cage, utviklet ukonvensjonelle ideer om dansekomposisjon. Cunningham mente tidlig at dansen hadde en egen puls som var uavhengig av musikk og ord. Dansens uttrykk, mente han, lå i det fysiske bildet og den gjenklngen det ga hos hver tilskuer individuelt. Denne tanken gjorde det mulig for Cunningham å lage danser uten plot, og å innføre idéen om at koreografi, design og musikk kunne være selvstendige enheter, som tilfeldigvis var på samme sted til samme tid. Dette markerer starten på likestilt dramaturgi i dansekunsten. Hans bruk av *chance* (tilfeldighetsprinsippet), var influert av dadaisten og surrealistene, og skulle være et hjelpemiddel (antakelig primært for ham selv, men også for publikum) til å bryte ut av mønstre og oppdage alternative koreografiske løsninger. På den måten frigjorde Cunningham koreografiens muligheter fra begrensningene hos koreografen. Disse tankene endrer synet på komposisjonsmulighetene i dansen radikalt, samt synet på hvordan dansen kommuniserer.

Cunningham formulerer følgende prinsipper for koreografi:

- 1.et stykke trenger ikke ha begynnelse - midte – slutt
- 2.koreografi, musikk og design er uavhengige av hverandre
- 3.ingen oppbygging mot et klimaks
- 4.ingen deler i stykket viktigere enn andre
- 5.ingen deler av scenen viktigere enn andre
- 6.ingen bestemt front
- 7.prinsippet om tilfeldigheter og det ubestemte
- 8.ingen klar intensjon (formidles uansett ikke til publikum)

I sin artikkel om ”The objective temperament”, argumenterer Roger Copeland for at der finnes en rekke fellesnevnerer mellom de tidlige postmoderne koreografene og den klassiske balletten. Og den kanskje største fellesnevneren er nettopp den objektive, nærmest upersonlige koreografien, som er helt annerledes enn den moderne dansens subjektive ekspresjonisme:

” Thus Cunningham’s lightness and verticality, as well as the speed and complexity of his footwork, are more than just knee-jerk repudiations of Grahams gravity-ridden expressionism: they’re an affirmation of balletic impersonality.” (Copeland: s.10)

Gjennom bruk av ballettens vokabular, samt chance-prinsippet, kunne koreografen frigjøre seg fra sine egne personlige begrensninger og fokusere på form og komposisjon. Cunningham får med disse tankene en enorm påvirkning på neste generasjon dansekunstnere. Selv om de ikke benyttet ballettens vokabular i starten, benyttet de dens upersonlighet, letthet, vertikalitet og visualitet, hevder Copeland. Alle elementer motsetninger av den moderne dansen, hvor den dramatiske handlingen er mer sentral. Flere av Judson Church koreografene skulle dessuten komme til å koreografere for store ballettkompanier siden.

Noe av det som imidlertid skiller Merce Cunningham fra dansekunstnerne som følger, er at han holder fast ved og vektlegger kravet om dansere med sterk teknisk base. Av Cunninghams syn på og bruk av danseren, kan man lett trekke en parallell til samtidige "koreografer" som Jan Fabre, som benytter seg av danseren kun som ett av flere mulige virkemidler, tilsynelatende likestilt med annen design. Selv om Fabre synes å ilegge sin design en god del symbolikk, noe Cunningham kan sies å være fri for, vil begreper som likestilt dramaturgi og performativitet, gjelde for dem begge. Man kan selvsagt også trekke en parallell til den klassiske ballettens *corps de ballett* av tilnærmet identisk utseende dansere.

Kunstnerne i The Judson Church Theatre startet med en avvisning av alt det forutgående i dansekunsten; det teatrale, teknikken (og dermed selv med Cunningham, kan vi si), med dekoren, kostymene, følelsene og det fortellende. Det resulterer i definisjonen av dans som er nevnt over. Flere av koreografene favoriserte hverdagslige bevegelser (hentet fra fotgjengere, sport, spill etc.), fremført i *real time* (heller enn dramatisk fiktiv tid). En slags hyllest til det alminnelige og personlige. Slik åpner de opp for at dansene ikke trengte å utføres av trente dansere. Med andre ord var ikke-dansernes dans også dans, for å si det banalt. Dette kan vi knytte til den postmoderne relativismetanken og fokus på det lokale og individuelle. Danseteknisk forsøker man å gå tilbake til kroppens naturlige potensiale for bevegelse (ut ifra et rent fysisk perspektiv) og forhold til indre prosesser, såvel som ytre rom. Og som et ledd i denne prosessen, utvikles *releaseteknikken*. I tillegg til *kontaktimprovisasjonen* utviklet av Steve Paxton (som var i miljøet rundt Judson Church), ble *releaseteknikk* en av flere nye alternative treningsformer, noe som igjen endret og utviklet bevegelsesmaterialet til koreografene. Fra Cunningham tar de med seg den objektive innfallsvinkel til dansen. Det er dessuten et naturlig

ledd på veien bort fra illusjonen.

Imidlertid må vi erkjenne at danseuttrykkene i denne perioden heller ikke var homogene.

For eksempel var det noen dansekunstnere som ikke ønsket noen teatrale elementer velkommen, mens andre i høy grad benyttet seg av slike.

"Their vocabulary, too, partook of a uniquely early sixties spirit of democratic pluralism, embracing unstylized ordinary activities - child's play, social dancing, daily tasks - as well as the more specialized actions of athletics, ballet and modern dance techniques." (Banes (1994) s:303)

Ikke alle koreografene var like minimalistiske, som nevnt. En del blandet dansen med f.eks. mime, sang, levende musikk, film etc. Av eksempler her kan nevnes Meredith Monk's "Juice" (1969), i tre deler, som bl.a. inneholdt sang, rollespill, video av danserne som diskuterte sin egen rolle i stykket etc. Stykket åpnet for refleksjon rundt flere sentrale sider ved dansekunstens innhold, form og funksjon. Denne type danseteater kan ha sitt opphav i *happenings* og *popart*, som hadde blitt utviklet, og har dermed mer til felles med det postmoderne uttrykket slik vi finner i 1980-90 årene. Det at koreografene eksperimenterte med såpass mange ulike uttrykk, henger også sammen med periodens omfavnelser av det individuelle.

Kritikeren Michael Kirby mente at det hadde skjedd en objektifisering av dansen fra modernismen til dansen i denne perioden.

"... whereas traditional dance depends upon empathy and invites spectators to "read themselves into" a performance by means of muscular sympathy, this new form of dance totally dispenses with empathetic appeals."  
(Anderson: s.241)

Det vil si at publikum ikke lenger skulle leve seg inn i forestillingens handling eller karakterenes følelsesliv. Illusjonen var allerede brutt og formen/ prosessen var blitt synliggjort. Vi kan godt si at formen blir sentral. Derfor ser vi et nytt fokus på trinn og koreografiske virkemidler som for eksempel repetisjon, som særlig Yvonne Rainers "Trio A" er et klassisk eksempel på. Tendensen speiler minimalismen i samtidsmusikken, hvor Steve Reich kanskje er det mest naturlige eksempel.

Teoretikeren John Martin mente at all bevegelse allikevel skaper en effekt hos tilskueren,

uavhengig av om den er pantomimisk eller realistisk:

" Any movement, no matter how far from normal experience, still conveys an impression which is related to normal experience. There is a kinesthetic response in the body of which to some extent reproduces in him the experience of the dancer." (op cit s.143).

I så fall vil det si at koreografer som ikke appellerer til publikums empati, ikke kommer utenom det faktum at de allikevel vil skape en følelsesmessig reaksjon hos tilskuerne. Det er fordi publikum opplever en rekke visuelle former - om enn abstrakte - utført av en tredimensjonal kropp som ligner deres egen, og som de påvirkes av. Dette skjer selv om de visuelle formene ikke har en bestemt betydning. Det gjør også at dansen ikke trenger å være mimetisk for å berøre.

Det som skjer med denne perioden i dansekunsten synes altså å være et skifte fra det teatrale eller fortellende, som ønsker publikums empati, og over til det fysiske og objektive, som mer synes å bare eksistere i virkelig tid og rom, hvor formen blir sentral. Og hvor kommunikasjonen med publikum ligger på et annet nivå enn tidligere; det rent visuelle får fornyet fokus.

Altså, kan vi si at dansen i denne perioden gjerne bestod av andre komponenter enn dem vi kjenner fra den moderne dansen, satt sammen på en annen måte (for eksempel i collage, heller enn som lineært handlingsforløp, i *real time* heller enn dramatisk fiktiv tid), og forholdt seg annerledes i sin kommunikasjon med publikum, ved illusjonsbrudd og spørsmål om form.

Utforskningen av det enkle og av form, fører til at flere av disse minimalistiske koreografene finner en ny tilknytning til og fascinasjon for den klassiske ballettens bevegelsespråk.

Roger Copeland skriver i sin artikkel "The objective temperament":

"At various stages in the evolution of post-modern dance, it's key exponents have re-claimed various movement qualities traditionally associated with classical ballet. Indeed, the very qualities that the modern dance choreographers were quick to reject: impersonality, lightness, verticality and theatrical legibility (that is, visibility rather than visceral tactility), and most recently the classical vocabulary itself." (Copeland: 1986, s.7)

De er opptatt av det formale, det anti-ekspressive, det objektive heller enn det subjektive, og finner derfor en fellesnevner i ballettens kalde, rene, gjerne abstrakte form, heller enn i den moderne dansen. Det gjør også at man fatter interesse for hva som blir gjort på scenen heller enn

hvem som gjør det og hvordan det gjøres. Danseren tar ikke på seg en rolle, men er heller ikke seg selv. Hun bare utfører en handling og er nøytral i det handlende.

Etter den første eksperimentelle fasen, ser vi imidlertid at dansekunsten særlig utover 1980 og 1990-tallet tar tilbake kostymene, det teatrale, følelsene og fortellingene. Men det gjøres på en måte som reflekterer den nye mediealderen og forbrukerkulturen. En mistro med hensyn til teknisk og vitenskapelige fremskritt synliggjøres, gjerne med en sammenblanding av stiler. Koreografer som Lea Anderson, Mark Morris og Lloyd Newson/DV8 Physical Theatre står sentralt. Lea Andersons *Perfect moment* (1992) tar innholdsmessig for seg kulturelle koder, kjønnsroller, forbrukerproblematikk. Formmessig benyttes blant annet sidestilling og intertekstualitet og en rekke referanser særlig til reklame. I Mark Morris' *Dido & Aeneas* (1989) finner vi kjønnsproblematikk ved blant annet at Morris selv danser den kvinnelige hovedrollen og at små kvinner i kompaniet eksempelvis løfter store menn. Kompaniet er dessuten bevisst sammensatt av alle ulike størrelser og etniske raser. DV8 Physical Theatre har særlig jobbet med tema mannsroller; stereotypier og homoseksualitet, for eksempel i *Enter Achilles* (1995) og *Dead dreams of monochrome men* (1988). Samtidig spiller de på forvirring rundt virkelighet og fantasi.

### 3.3 Definisjon

Med massemedias utvikling og utbredning, utvikler også tanken seg om at dette dominerer vår forståelse av virkeligheten, hvordan vi definerer oss selv og verden rundt oss. Gjennom denne utviklingen, synes stil og design eller *image* (i denne sammenheng benyttes begrepet *image* både i betydningen *bilde* og i betydningen *fremtreden/fremtoning*) å bli viktigere enn innhold og mening.

Det som startet med å være en hyllest til det alminnelige og det individuelle, resulterer i at det blir vanskeligere å skille kunst fra populærkultur; alt kan spøkes med og alt kan være kunst. Eksempler på det er Andy Warhols kjente Campbell's suppebokser. Vi får derfor en nedbryting av skillet mellom kunsten og det alminnelige, som vil si at kunsten ikke lenger står i en opphøyd posisjon. Når det alminnelige og hverdagslige blir presentert på scenen, får vi problemstillingen rundt konstruert virkelighet (som synes like virkelig som den "egentlige" virkeligheten). Med medias muligheter for å manipulere tid og sted, samt tekniske nyvinninger som gjør at

informasjon, kapital og kultur krysser landegrensene fortere enn før, følger en slags forvirring om tid og sted. Historier følger ikke lengre et lineært forløp. Alt dette fører selvsagt til en manglende tro på metanarrativ eller absolutte sannheter, som ideologi og religion. Når alt er relativt og kan være konstruert, er det umulig å hevde absolutte sannheter. Det flyktige og fragmenterte synes sannere.

Vi får økt fokus på det å konstruere et image og at image er konstruert. Det fører også til forvirring rundt identitet, noe som også gjerne skyldes at de tidligere etablerte sannheter som man kunne definere seg selv på bakgrunn av, har mistet sin verdi. I dansen ser vi det særlig gjennom *crossdressing* (for eksempel menn i kvinneklær) og økt bruk av kostymer/utkledding generelt.

Av andre hendelser i tiden som bidrar til denne utviklingen, er Roland Barthes utgivelse av *The death of the author* (1977), samt Jacques Derridas *Deconstruction* (1966) og feminismens fremvekst.

”As a consequence of radical new ways of thinking- such as in deconstructionist, feminist, poststructuralist, postcolonial and postmodernist theory- the old binary opposition between propaganda and art, or politics and aesthetics, or the real and the imaginary, are deeply problematised.” (Kershaw: s.134)

Dette er den postmoderne virkeligheten, som skaper den postmoderne kunstens form og innhold, og som for alvor gjør seg gjeldende på 1980- og 90-tallet.

I dansen finner vi denne typen postmoderne elementer hos for eksempel nevnte Lea Anderson, DV8 og Mark Morris m.fl. På bakgrunn av dette kan vi si at følgende elementer er med på å definere danseforestillinger som postmoderne:

### **1) Intertekstualitet:**

At stykket kommenterer seg selv, eller refererer til andre stykker eller representasjoner.

### **"2) Virkelighet versus illusjon:**

Nedbryting av skillet mellom kultur og samfunn, som er utviklet gjennom media, og som påvirker vår forståelse virkeligheten. Er den virkeligheten vi opplever gjennom media en konstruert virkelighet eller er den ekte? Iscenesatte hverdagshendelser ( gjerne med hverdagsmennesker), fører frem mot nedbryting av skillet mellom kunst og populærkultur.

Og i forlengelsen av det; nedbryting av skillet mellom sal og scene, hvor publikum gjerne blir utøvere.

"The transformation of the everyday into dance emphasizes that everything is a performance."  
(Briginshaw: s.127)

### **3) Image:**

Image betyr i denne sammenhengen både bilde og fremtreden.

Image er konstruert, slik vi finner det for eksempel hos artisten Madonna, som i løpet av sin karriere stadig har konstruert nye image, som har blitt komplettert med låter og iscenesatte musikkvideoer. Resultatet er at vi ikke vet hvem hun egentlig er. Denne type image overskygger narrativet og spiller på forvirringen rundt identitet og rundt illusjon og virkelighet. De nye mediene flyter over av image.

Dekonstruksjon av image skjer ved å endre kjente (noen ganger stereotype) forestillinger, slik koreografen Matthew Bourne gjorde ved å benytte utelukkende menn som svaner i *Swan Lake*: 1995. Dette henger selvsagt nært sammen med identitet og kjønnsrollespørsmål.

" 'Reality' has ceased to be accessible, only images, representation and staging remain."  
(ibid)

### **4) The (spectator's) gaze/Blikket:**

Bevisst bruk av blikket/den som ser, ved at utøverne tydelig observerer hverandre eller publikum. Kan også være at publikums blick blir bevisstgjort ved for eksempel å få preg av å være "kikker". For eksempel at noe blir åpenbart for publikum som vanligvis er skjult o.l.

### **5) Kjønnsspørsmål og spørsmål om identitet:**

*Cross-dressing* (menn i kvinneroller som f.eks. Mark Morris i hans *Dido & Aeneas* :1989), kjønn, seksualitet (for eksempel DV8's *Enter Achilles*: 1995, om mannsidentitet og *male bonding*), rase, usikkerhet tilknyttet identitet. Det henger igjen sammen med forvirringen rundt illusjon og virkelighet, at alt er konstruert (også selvet), samt manglende tro på metanarrativ.



## 6) Form:

Formen er gjerne fragmentert: i collage, full av referanser. Mye humor brukes og da særlig ironi. Sidestillelse (*juxtaposition*) av motsetningsfylte bilder eller hendelser. Både ironi/parodi og sidestillelse forsterker problematikken rundt forholdet virkelighet - illusjon. Gjerne fokus på stil/ form heller enn innhold og mening. Forvirring rundt forståelse av tid og sted. Formen kan også bestå i å åpenbare konstruksjonsprosesser; et av virkemidlene her er gjerne real time-prinsippet og forholdet spill -ikke spill.

"In a postmodern context, everything is seen to be constructed. The meaning, the performance, the performers and the audience are all constructed. The performance and the audience as subjects are no longer unified but fragmented and problematised." (Briginshaw: s.126)

Et postmoderne verk kan inneholde et utvalg av disse elementene og flere av dem henger sammen.

### 3.4 Recyclingsbegrepet

Denne siste perioden av postmodernismen har fortsatt i 1990-årene og videre. Trenden har vært en fornyet interesse for fortiden og ekspressive virkemidler, og har resultert i økt grad av referensialitet og illusjon. Denne trenden har fått betegnelsen *recycling* og innebærer gjenbruk av stilelementer fra forutgående perioder og tradisjoner.

"Skuespillerne beveger sig mellom det som kaldes performance-teknik, dans og skuespil." (Arntzen (1992) s:12)

Det vil si at vi får et økt fokus på det tverrkunstneriske/tverrdisiplinære og på de flytende grensene mellom sjangrene. Samtidig spilles det på og parafraseres over brudd med illusjonen. Det som skiller *recycling* fra siste del av postmodernismen og dens lek med referanser, er at den fragmenterte collagen har blitt erstattet med et nytt fortelleteater

"En bevidst "recycling", tror jeg går på tvers av renhedskrav eller krav om tilpasning til de i øyeblikket herskende strømninger i teatret.(...) Man kan gripe til snart sagt hvilken som helst form for at kommunisere med et publikum. Det viktige er, at noen vil si noe om verden eller fra den, og ikke, at det kunstneriske arbeide bliver betragtet som nødvendig opdragelse eller moralisering." (ibid)

Arntzen skriver videre:

”Dette er et teatersprog som i dag har fjernet sig en del fra den tilsynelatende kølige stil fra 80`erne, hvor forestillingerne mere skulle vise tilbage eller referere til seg selv, end at fortælle noget til publikum.” (ibid)

Med det kan vi forstå at *recycling* dreier seg om å fortelle en ny historie gjennom bruk av kjente stilelementer og referanser, men uten den selvreferensialitet vi kjenner fra postmodernismen. Og istedenfor at det er stilelementene og referansene som får fokus, er det en ny historie som blir fortalt. I den sammenheng kan vi si at eksempelvis det Matthew Bourne gjør med sin *Swan Lake* fra 1996 kan kalles *recycling*: han gjenbruker Tchaikovskijs musikk i sin helhet og historiens hovedperson er fremdeles prins Sigfried, slik vi kjenner den fra den originale balletten *Svanesjøen*. Når Bourne imidlertid bruker mannlige istedenfor kvinnelige svaner, samt et moderne bevegelsesspråk, gjør han det med den største naturlighet og uten å problematisere det, og historien hans blir således en annen (ny) enn den vi kjenner fra før.

I denne typen scenekunst forteller noen noe fra verden, men uten å se det fra en bestemt synsvinkel eller sette det i et bestemt (ideologisk) lys. Et annet eksempel kan også nevnes den anerkjente belgiske teatergruppen Tg Stans forestilling *Questionism* (se nedenfor). Denne typen presentasjoner av fortellinger fra verden overlater til publikum å velge hva de vil tro/mene om et tema. Av norske eksempler på *recycling* kan nevnes Transiteatret og deres anvendelse av Vsevolod Meyerholds biomekaniske skuespillerstil som sitt fysiske utgangspunkt.

## 4. Om å forstå samtidsdans

Hvordan skal vi lese en forestilling? Er det slik at den består av tegn som skal tolkes? Finnes der en mening eller et budskap skjult i koreografen eller regissørens valg av virkemidler, som kan åpenbares gjennom en grundig analyse? De fleste av dagens koreografer vil antakelig mene at denne typen oppfattelse av et kunstverk lenge har vært passé. Derfor mener jeg det er naturlig i denne sammenheng å se litt på tradisjonell forestillingsanalyse, samt endringer på scenekunstheltet som problematiserer denne, så vel som nyere tanker rundt det å forstå samtidsdans.

### 4.1 Tradisjonell forestillingsanalyse.

Tradisjonell forestillingsanalyse tar utgangspunkt i at et kunstnerisk verk (i denne sammenheng en koreografi eller koreografert forestilling) kan tolkes slik at et budskap eller en mening kan formuleres. Det kan forutsette at skaperen av verket har tatt bevisste valg av elementer som kommuniserer det han ønsker å få frem. Disse kan like gjerne være abstrakte som konkrete i formen, men de har likevel en viss representerende funksjon. Men det er også mulig at en seer (for eksempel en kritiker) kan tolke tegn som koreografen ikke nødvendigvis har bevisst plantet i arbeidet, men som oppstår som følge av elementenes møter i tid og rom og gjennom øynene på seeren. Denne tolkningen av tegn har til hensikt å gi verket mening, men også å si noe om hva slags verk det er.

Det analytiske skjema som beskrives i *Dance Analysis. Theory and practice*. (Adshead m.fl.(1988) s:111), er:

- 1.beskrive og navngi komponentene (bevegelse, dansere, visuell setting, lydlige elementer)
- 2.beskrive og navngi formen
- 3.tolkning av verkets karakter, kvaliteter, mening/betydning
- 4.evaluering

Jeg velger imidlertid å ikke kommentere pkt.4, da jeg ikke finner det relevant i denne sammenheng.

#### 4.1.1 Komponentene

Med bevegelse mener Adshead her både de bevegelsene/handlingene danserne/utøverne gjør og de bevegelsene disse skaper i rommet, samt dynamikken som er brukt i utførelsen. Bevegelsene kan tilhøre bestemte dansegenre eller ikke. "At different times in history, and in different dance forms different kinds of steps have been used." (Adshead: s.22)

Vi kan prøve å se om koreografen benytter seg av et språk som kan knyttes til en bestemt teknikk eller stil, eller om han har funnet sitt eget, mener hun. Hun sier videre at bevegelsene som er benyttet, til enhver tid vil utgjøre et utvalg av kroppens totale bevegelsespotensiale, og at vi derfor må se etter hvilke bevegelser som er benyttet i den aktuelle dans og hvilke mønstre disse skaper i tid og rom. En bevegelse består av: en handling, et romlig design, en dynamisk kvalitet. Vi skiller klart mellom for eksempel et klassisk bevegelsesmønster og en stil som jazzdans. Det kan fortelle oss noe om hvilken type dans vi har med å gjøre. Det samme kan vi si om beskrivende/fortellende versus abstrakte bevegelser. Abstrakte bevegelser kan dessuten bli beskrivende dersom de repeteres, isoleres eller utvikles (som i det koreografiske prinsippet om motivutvikling av bevegelsesmotiv). Har bevegelsen en semiotisk verdi? Brukes mime? Er dansen hovedfokus i forestillingen eller er det et av flere virkemidler? Her handler det om dramaturgi.

Adshead sier at dansernes alder, kjønn og størrelse, antall og roller må tas med i beskrivelsen av verkets komponenter. I noen dansegenre eller tradisjoner, er det en helt spesifikk type dansere man benytter seg av (her er *corps de ballet*, med nærmest identisk utseende dansere, et selvsagt eksempel, og dessuten begrenset også av kjønn i og med bare kvinner benyttes), mens i andre stiler trenger dette ikke være synlig. Det er klart at en koreograf kan spille bevisst på kjønnsroller o.l. slik for eksempel Mark Morris gjorde i *Dido and Aeneas* (1989) hvor han selv danset den kvinnelige hovedrollen Dido. Morris er dessuten kjent for å ha et kompani av dansere hvor praktisk talt alle har ulik høyde og hudfarge, og hvor små kvinner gjerne løfter store menn. Dette er helt klart bevisste signaler om for eksempel kjønnsroller som Morris ønsker å sende ut.

Hvilken rolle spiller danserne i forestillingen? Er det danserens tekniske ferdigheter som gjør at hun kan brukes som et verktøy for et bestemt uttrykk eller en tradisjon, eller er det danseren som individ og hennes særegenhet som verdsettes? Er utøverne dansere?

Dansens visuelle omgivelser dekker her alt fra spillested, kostymer, rekvisitter, lysdesign etc.

Forestillingen kan spilles utendørs, eller i et tradisjonelt teater. Dette kan være tilfeldig eller bevisst valgt av koreografen.

Idag går det et klart skille mellom koreografer som velger å beholde det tradisjonelle skillet mellom sal og scene, og koreografene som problematiserer dette forholdet. I den tradisjonelle titteskapsscenen vil publikum antakelig vente seg større grad av illusjon (og kanskje mer kjente fortellerteknikker) enn i et annet type rom. Publikum er et stykke unna scenen, i mørket og blir antakelig ikke sett av utøverne. Dermed kan de betrakte forestillingen fra trygg avstand og velge i hvilken grad de vil involvere seg i den. I dag er det sjelden samtidsdans vises på denne typen scene. Mye oftere vil scenen være et *black box teater* eller lignende, hvor publikum er tettere på utøverne. Scenen vil sjelden være hevet. Det åpner for muligheten for å arrangere og engasjere publikum i større grad enn før og la dem oppleve at de er i samme rom og tid som utøverne, dersom en koreograf ønsker det. Koreografer ser ut til å benytte seg av denne muligheten i større og mindre grad. Mens mange koreografer beholder den vanligste oppdelingen mellom utøverne og publikum, velger andre å prøve ut andre løsninger; som å la publikum sitte rundt hele scenegulvet, slik at scenen ikke har en klar front. Dette gjorde blant annet koreografen Eva-Cecilie Rickhardsen i forestillingen *Irre* (2005) på Black Box i Oslo. Men selv med et klart skille mellom publikum på setene og utøverne på scenen, er det mange koreografer som allikevel viser et bevisst forhold til at alle befinner seg i det samme fysiske rommet, ved å ha lys på publikum, filme publikum, eller på andre måter tilkjennegi viten om at publikum er tilstede. Det kan gjøres helt enkelt ved at utøverne ser direkte på publikum.

Koreografene er bevisst publikums blick i varierende grad. Jobber koreografen visuelt eller kinestetisk i sin kommunikasjon med publikum?

Noen koreografer velger å ikke spille stykkene sine på teaterscener i det hele tatt.

Henriette Pedersen er en av dem som har eksperimentert med å spille forestilling i for eksempel en leilighet, i et galleri etc. Improvisasjonsgruppen L.U.N spilte sin forestilling *Interior of a rural home* (2005), i en villa. Noen velger også å spille utendørs. Vi kaller dette *site specific dance*, selv om det varierer i hvilken grad koreografene tar refleksjon rundt stedet de velger å spille på, med i den kunstneriske prosessen, slik stedsspesifikk kunst helst skal. Et eksempel fra teatret er forestillingen *Et dukkehjem* av Henrik Ibsen, som i Ibsenåret 2006 blant annet har blitt spilt i leiligheten i Oslo, hvor dramatikerens bodde.

I hvilken grad ønsker koreografen å involvere publikum i forestillingen?

Lydlige elementer kan være musikk, støy, sang, tekst. Det kan være komponert spesielt for dansen eller uavhengig av den. Forestillingens lydlige og visuelle elementer, kan også kalles virkemidler. Om disse står i et likestilt eller hierarkisk forhold til hverandre, kan fortelle oss noe om hvilken type forestilling vi har med å gjøre.

Dersom man jobber med dansedrama eller danseteater, og man ønsker å fortelle historier i tradisjonell forstand, kan man i større grad være avhengig av lysdesign for å hjelpe publikum til å forstå handlingen. Særlig hendelser som varierer i tid og rom, kan vanskelig fortelles bare med bevegelse. Ofte vil kostymer og annen scenografi også bli benyttet i denne sammenheng..

Katrine Bølstads arbeider - som for eksempel *Alice* (2003)- kan være eksempler på dette.

Noen koreografer introduserer tekst/tale tilsynelatende for å informere med ord det som blir vanskelig å forklare med bevegelse. Et eksempel på det er *It's only a rehearsal* (2004) av Ina Christel Johannessen, hvor myten som var utgangspunkt for handlingen i stykket, ble gjenfortalt av danserne underveis. Det kan også være et virkemiddel for å sørge for illusjonsbrudd.

De siste årene har flere og flere koreografer i Norge begynt å anvende teknologi som video og datateknologi i forestillingene sine. Koreografen Eva-Cecilie Rickhardsen er kanskje den som har mest erfaring med dette, gjennom sine prosjekter Demodans og Kreutzer Kompani, men andre som Heine Avdal/Deep Blue, Francesco Scavetta/ Wee m.fl. benytter seg også av noen av de mulighetene som ligger i denne teknologien

#### 4.1.2 Formen

Når vi har funnet frem til og definert dansens komponenter, sier Adshead at vi må se på relasjonene mellom dem:

"It is relationships between components that bring about structure, hence the movement in time and space and other elements of a visual and aural nature are manipulated and put together in particular ways to create a form."  
(op cit s.41)

Bevegelse i tid og rom, i kombinasjon med visuelle og lydlige elementer, skaper struktur og form. Stykkets inndeling i seksjoner og forholdet mellom disse, hjelper oss med å finne ut av (og sette pris på) verket som helhet, sier Adshead. Repetisjon av sekvenser, synkroniseringer, formasjoner etc. er med på å beskrive formen. Det samme er utøvernes forhold til hverandre og til de andre komponentene. Vi kan finne referanser til komposisjonsteoriene til f.eks. Merce Cunningham, samt perioder eller bevegelser i kunsthistorien (surrealisme, dada, minimalisme osv.), som koreografen synes å være inspirert av. Vi kan velge å se på sammenhengen mellom komponentene gjennom stykket. Videre kan vi også velge å se på sammenhengen mellom komponentene i et bestemt øyeblikk i stykket. Dessuten kan vi se på stykkets oppbygging og inndeling i seksjoner og scener, samt utviklingen av disse gjennom stykket. Endelig kan vi rangere de ulike relasjonene innbyrdes etter grad av viktighet i stykket, sier Adshead. Dette kan være nyttig i særlig abstrakte arbeider, hvor for eksempel der kan ligge en tanke bak som åpenbares hvis vi ser på selve komposisjonen/ det formale; altså komponentenes forhold til hverandre.

#### 4.1.3 Tolkningen

Adshead sier at når vi har kartlagt en danseforestillings komponenter og forholdet dem imellom (les: formen), gjenstår det å tolke hva vi kan trekke ut av betydning eller mening av det.

"There is however, considerably more to understanding dance than having the ability merely to discern or notice perceptible components and form(s). Understanding also encompasses meaning and value."  
(op cit. s.60)

Ved å trekke ut, gjenkjenne og karakterisere dansens gjennomgående eller sentrale elementer, kan vi åpenbare en slags mening. Det er det som ligger i tolkningen. Det vil si at i tillegg til at vi må beskrive og navngi komponentene og formen, må vi kunne gjenkjenne dem, karakterisere dem og forstå meningen de utgjør i sammenhengen. "Interpreting is the process for discovering or revealing the meaning of certain objects or events." (op cit. s.61)  
Danser er til en viss grad **sosiale og kulturelle produkter**, og således et resultat av tilknytning til en bestemt tid og et bestemt sted. Derfor kan for eksempel et bevegelsesuttrykk

noen ganger knyttes til bevegelsestrekk i det samfunn dansen er laget. Danser kan også være knyttet til **kontekst**. Det vil si at vi for eksempel skiller mellom kunstneriske, sosiale og religiøse danser. Danser kan også karakteriseres på bakgrunn av **sjanger og stil**. Det vil si at vi innen en sjanger (eksempelvis samtidsdans) finner ulike stiler (som ekspressiv, abstrakt, dramatisk, politisk osv.). Både koreografer og utøvere kan ha personlige, stilmessige kjennetegn. Dersom seeren kjenner og gjenkjenner en stil, kan hun begynne å trekke paralleller. Samtidig kan tradisjoner og konvensjoner forbundet med en sjanger eller stil, legge begrensninger (praktisk og ideologisk) for både skaper, utøver og seer.

Endelig kan en tolkning av et verk ta utgangspunkt i **tema**. Hva danses det om? Og hva forteller dansen oss om det bestemte tema?

På bakgrunn av dette, kan vi si noe om hvilken virkning, inntrykk og stemninger stykket skaper. Stykkets **karakter** kan utvinnes av dets sjanger, stil, dets plassering i tid og sted, tema og måten det er behandlet på. Mens stykkets **kvaliteter** dannes på bakgrunn av de stemninger det skaper; inntrykk og virkning. Stykkets estetiske kvaliteter er imidlertid ikke adskilt fra dets karakter og mening.

Samlet danner alt dette grunnlaget for vår forståelse av stykkets **mening**.

Det betyr at det ikke bare er et eventuelt budskap man skal finne frem til i tolkningsprosessen, men like viktig er det at man skal finne frem til hvilket type verk det dreier seg om.

#### 4.2 *Det ny-mimetiske*

I sin artikkel "New Norwegian Dance in the even newer mimetic mirror" tar Knut Ove Arntzen for seg hvordan man skal forstå nye dramaturgiske tendenser i norsk dans på slutten av 1990-tallet. Etter at visuell dramaturgi og likestilt dramaturgi er etablerte begreper, foreslår Arntzen at *image* og *memory* som metaforiske konsepter, kan benyttes til å beskrive den nye dansens dramaturgiske prosesser og form.

"Returning to image and memory, I would like to offer the (metaphorical) concept of a neo-mimetic mirror to create a context for this approach, a critical approach to interpretation." (Arntzen (1997) s: 40)



Sitatet over må ses i forhold til den klassiske aristoteliske mimesis, som går ut på å kopiere virkeligheten så nært som mulig. Det ny-mimetiske derimot indikerer et mangfold av refleksjoner rundt virkeligheter. Det kan ses på som et resultat av postmodernismens dekonstruksjon og relativisering av sannhet/mening, samt bevisstheten rundt medias produserte virkelighet(er).

”The latest term, 'neo-mimetic mirror', is another response to current developments in the dance arts: after realistic (narrative) ballets and the abstract figures of modern dance there's a return to mimesis, to portrayal...with one essential difference: as a model it is no longer a role (Giselle, Cinderella) that is the measure of things but the individual dancer as personality, their biography, their memories and that of their body.”  
(op cit s: 39)

Det samme gjelder det at danserne ikke spiller en rolle, men mer eller mindre fremstår som seg selv og bidrar med personlig materiale i utviklingen av koreografien. Det kan også ses på som et resultat av den prosessorienterte arbeidsprosess og det performatives fremvekst.

For å kunne fortelle nye historier gjennom *image* og *memory*, skriver Arntzen at vi har fått hybride tverrdisiplinære kunstformer, hvor særlig dans, teater og performance blandes.

#### 4.3 Oppsummering

Adsheads forestillingsanalyse er en grundig og omfattende prosess, hvor alle forestillingens deler beskrives og tolkes, settes i sammenheng og defineres. Å beskrive et verks innhold og form, må vel regnes som grunnleggende for å kunne uttale seg om det. Det er også viktig å huske at ikke alle koreografer prøver å være nyskapende i forståelsen *cutting edge*; noen arbeider bevisst innenfor en tradisjon og dens rammer og benytter seg således av kjente virkemidler som er lett å kategorisere eller definere i en analyse. Det gjelder for eksempel når den klassiske balletten forteller historier med et kronologisk handlingsforløp og med en tradisjonell hierarkisk virkemiddelbruk, men det kan like gjerne gjelde sjangertro stiler innen jazzdans, folkedans etc. I den sammenheng blir det klart at Adsheads analysemodell kan benyttes til å plassere et danseverk innenfor feltet dansekunst. Samtidig synes jeg at Adsheads analytiske skjema er så altomfattende og åpent at det muliggjør både feministiske, formalestetiske og psykoanalytiske tolkninger, dersom det skulle være ønskelig. Ved første øyekast synes det som om nettopp denne tolkningsdelen er det som gjør Adsheads skjema utilstrekkelig på mye av samtidskunsten, fordi

den ikke tar høyde for samtidsdansens sammensatte uttrykk av nye dramaturgier. Det samme gjelder vektleggingen av det vi ser på scenen i en tilnærmet objektiv og noe klinisk forstand. Det Knut Ove Arntzens har vist oss er nemlig at scenekunsten i stadig større grad kommuniserer gjennom metaforer og med det åpner han rommet for det relative i forståelsen av et verk. En scenekunst som kommuniserer gjennom bilder og minner, henvender seg til publikum som individer heller enn gruppe og til den individuelle personlige persepsjon og erfaring. Dette henger igjen sammen med oppløsningen av prosess- og meningshierarkiet. Ved at tilskuerens blikk får flyte fritt og ikke blir ledet av koreograf/regissør, blir meningsdannelsen i stor grad overlatt til tilskueren alene.

”Metaforisk sett er det mulig å snakke om ”blikkets regi” når det gjelder å forholde seg til forestillinger hvor hierarkiene er brutt ned. Kunstnerne formidler ikke lenger mening på intensjonell måte, og tilskueren/betrakteren må selv ved hjelp av sitt blikk (*Blick, gaze, regard*) bearbeide inntrykkene av det som uttrykkes.”  
(Arntzen (2007) s: 150)

Jeg mener allikevel at Adshedd også favner synet om at det er tilskueren som assosierer og plasserer inntrykkene i forhold til sin personlige erfaring. På samme tid forholder hun seg til verket slik det fremstår i sin konkrete, materielle form, og som det skal gå an å forholde seg objektivt til.

## 5. Nyere perspektiver

Det nyskapende scenekunstheltet som samtidsdansen skal være en del av, er i stadig utvikling og endring. Kunstnerne søker nye formidlingsformer, nye arenaer og nye intensjoner for arbeidene sine. Teoretikerne er derfor også i en kontinuerlig søken etter de rette begrepene som kan beskrive alle disse ulike formene. Vi skal videre se på noe av disse.

### 5.1 Hierarkibrudd

Følgende hierarkibrudd er både årsak til og et resultat av nye arbeidsmåter i scenekunsten.

**1.fra hierarkisk oppbygning til visuell dramaturgi og likestilt dramaturgi.** Dette hierarkibruddet innebærer at vi ikke lenger behøver å ha å gjøre med en (tradisjonell) hierarkisk dramaturgi, hvor et element i forestillingen blir sentralt og de andre virkemidlene benyttes til å forsterke denne. I dansekunsten vil det si at bevegelse sannsynligvis er det bærende element, dersom dramaturgien er bygget opp hierarkisk. Det betyr videre at de resterende elementene i forestillingen bygger opp om det felles tema som er utgangspunktet for bevegelsen. I nyere dramaturgi vil derimot ulike sjangere blandes og overskrides, ved at virkemidler som tidligere kjennetegnet én bestemt sjanger, nå tas i bruk i andre. De ulike elementene er uavhengige av hverandre og samtidig selvstendige.

”It indicates that elements or means of expression, such as space, frontality, textuality and visuality, are no longer arranged in the traditional sense of organic or hierarcic systems, but are equivalent, on an equal footing.“ (Arntzen (1990) s:45)

Det kan også bety at flere hendelser eller virkemidler benyttes simultant, slik at inntrykket blir sammensatt. Arntzen skriver i ”Parateater og visual performance” at noe av utgangspunktet for visuell dramaturgi og likestilt dramaturgi, finnes i happeningen, hvor ”(...) det finner sted et brudd med tradisjonell handlingsopplevelse (...)”. (Arntzen (1984) s:24)

**2.fra én skaper og én idé/et mål til prosessorientert arbeidsmåte.** Dette hierarkibruddet bryter med tanken om den geniale skapende kunstner, med en idé som mer eller mindre er tenkt ut på

forhånd og bare behøver å realiseres. Det innebærer dessuten at selve skapelsesprosessen går foran sluttproduktet. Det kan bety at kunstneren selv ikke har en klar formening om hvordan sluttresultatet skal se ut, men er åpen for de muligheter som åpner seg underveis. Det er også et resultat av den ofte kollektive arbeidsform som særlig vokste frem gjennom gruppeteatrene og prosjektteatrene. I Norge har vi sett dette særlig hos for eksempel Høvik Ballett. En ytterligere faktor i prosessorientert arbeidsmåte er Merce Cunninghams *chance*-teori.

**3.betydningshierarkiet.** Som et resultat av de to forgående punktene, oppstår problematikk rundt spørsmål om mening. Dersom de kunstneriske valgene er et resultat av tilfeldigheter, er det ikke så lett å tillegge dem en bestemt mening. Publikum kan lete etter en mening som ikke finnes. Men vi kan også si at eventuell opplevelse av mening skjer ubevisst og individuelt hos publikummerne, som tar inn forestillingen like mye kinestetisk som intellektuelt, og ubevisst kan knytte den til egen livserfaring, fordi det er i menneskets natur å ville skape mening eller orden. I sin artikkel "A visual kind of dramaturgy: project theatre in Scandinavia", sier Knut Ove Arntzen at visuell dramaturgi forutsetter at rom, frontalitet, tekstualitet og visualitet er likestilte. Den har også en ikke-semiotisk karakter, som innebærer at de nevnte elementer ikke har noen tegnbetydning (ikke-refererende). Dette igjen betyr at ingen korrekt eller enestående betydning eksisterer. Arntzen mener at det kan bety at der blir gitt mer rom for formal beskrivelse eller tolkning.

"In this case semiology loses much of its relevance as an analytical possibility. As far as the concept of visual dramaturgy is concerned there could be a methodical alternative also in the sense of performance analysis. This presupposes a realization of the intersecting relationship between visibility, textuality, spaciality and frontality, as well as representative and interpretive acting (...)"  
(Arntzen (1990) s: 45)

Formen blir gjerne veiledende for innholdet.

Arntzen deler videre arbeidsmetodene i denne typen scenekunst inn i hierarkiske og ikke-hierarkiske metoder. I den hierarkiske, vil dramaturgien forholde seg til én synsvinkel, utviklet som konseptuell idé, av en regissør eller et team. Dersom vi har å gjøre med den ikke-hierarkiske metoden, vil dramaturgien være prosessorientert og antakelig inneholde en viss grad av

improvisasjon (usikre momenter) også i fremførelsesøyeblikket.

Dersom publikums blick blir ledet, er det en indikasjon på at vi har å gjøre med den hierarkiske modellen, selv om forestillingen er sammensatt, fragmentert eller abstrakt.

Vi skal ikke glemme at den stumme dansen i mye større grad enn taleteatret helt naturlig er en visuell kunstform. Det betyr at dansen både følger teatrets utvikling på noen områder og har sin egen utvikling på andre. Med den moderne postmodernismen i dansekunsten; hvor den rene dansen og dansens formale kvaliteter fikk mer fokus, utvikles gjerne også dansen som en visuell kunstform. I Norge kan vi se dette særlig i arbeider til koreografer som Sølvi Edvardsen og Torill Bernatek. Det innebærer en visuell dramaturgi, som gjerne ikke følger en lineær utvikling og som heller ikke har noen egentlige narrative elementer, men som handler like mye om form og farge eller abstrakte bilder i bevegelse. Dette har naturlig nok ikke fått like mye oppmerksomhet i dansekunsten (eller vært like utfordrende) som den tilsvarende utviklingen har fått i (tale-)teatret.

### 5.2 Den nye scenekunsten

I sin artikkel "Concept and presence. The Contemporary European Dance Scene," i *Rethinking Dance History* (Carter ed.), beskriver André Lepecki . en gruppe koreografer og utøvere i Europa, som har gjort seg gjeldende fra 1990-tallet og frem til idag. Denne gruppen presenterte i 2001 et manifest som sa at grensene mellom disipliner og kategorier nå er flytende, og at teori, dialog og forskning er en like stor del av disse kunstneres arbeid som den skapende delen. Lepecki skriver at den nye dansekunsten kritiserer den tidligere insisterende delingen av dansen og scenekunsten i kunsteriske disipliner (som idag ikke lenger har gyldighet), det etablerte synet på historisk tid og utvikling som noe lineært, samt skillet mellom kunstnerne på ene siden og kritikerne/teoretikerne på den andre.

"What the *Manifesto* makes clear is that European dance's unstable ground is a common ground stretching across disciplines, whether aesthetic, theoretical or performative. (...) Such grounding of contemporary European dance on minimalism, conceptual art, and performance art marks an interesting (and perhaps surprising) development of what had been throughout the 1980s and the early 1990s, the consensual mode in European dance: *tanztheater* and its variations." (Lepecki: s.171-72)

Det vil si at i dagens samtidsdansfelt, finner vi dansekunstnere som eksperimenterer særlig med

form og som utfordrer våre forventninger til hva dans er og hva en forestilling er. I følge Lepecki representerer disse koreografene en type dansekunst som har tatt opp i seg minimalisme, konseptuell kunst og performance kunst. Det er i dette landskapet vi finner Hooman Sharifi og hans Impure Company. Lepecki sier også at denne nye dansekunsten danner en ny felles base for den europeiske dansen, som overtar for den europeiske dansens tidligere grunnmur; danseteatertradisjonen. Danseteatertradisjonen er fremdeles representert i norsk samtidsdans, gjennom arbeidene til for eksempel Katrine Bølstad og Jo Strømgren.

Lepecki erkjenner Judson Church Theatre og Pina Bausch som de to viktigste historiske hendelsene i europeisk dans. Sammen representerer de:

- en mistro til representasjon
- en mistenksomhet til virtuositet som et mål i seg selv
- en reduksjon av unødvendige rekvisitter og sceniske elementer
- en insistering på danserens nærvær
- en dyp dialog med visuell kunst og performance kunst

Imidlertid minner dette manifestet meg om det kjente manifestet som Yvonne Rainer kom med i 1960-årene på vegne av de nye dansekunstnerne. De sa nei til virtuositet, til representasjon, kostymer og rekvisitter. Men der Judson Church kunstnerne utfordret formen, synes samtidens manifest i enda større grad å kreve rett til å drive tverrdisiplinær scenekunst, å problematisere forestillingssituasjonen, og derfor motsette seg å bli definert eller båsatt i rigide scenekunstkategorier.

### *5.3 Perspektiver i nyere scenekunstteori.*

Innenfor scenekunstteorien finnes det ytterligere noen begreper som i de senere årene har blitt benyttet til å beskrive nye dramaturgier i scenekunsten.

#### 5.3.1 Performance studies

Forfatterne bak boken *Scenekunst nå*, tar utgangspunkt i performance studies' undersøkelse av begrepene teatralitet og performativitet i deres forsøk på å beskrive og definere nåtidens scenekunst.

”Performance studies undersøker teatralitet og performativitet som egenskaper ved ulike situasjoner både i kunst, medier og dagliglivet. Møtene mellom estetiske, sosiologiske og antropologiske aspekter ved kulturelle fenomener kommer i hovedfokus”  
(Berg/Høyland/Leinslie (2007) s:8).

Det er Richard Schechner som er opphavsmann til dette teorifeltet.

”Vender vi blikket mot 1960-tallet, ser vi at Schechners etablering av performance studies står som del av en mer generell vending mot det performative som fant sted på denne tiden. Tverrestetikken etablerte seg da som norm for den avantgardistiske kunsten, og det tverrdisiplinære inntrådte som en egen metodisk retning i akademias humaniorafag.”  
(op cit. S:9)

Fra utviklingen av *performance* og *happeningen*, ser vi en stadig økende grad av performativitet i scenekunsten, som kunstteorien forholder seg til.

Forfatterne av *Scenekunst nå* skriver videre at begrepene teatralitet og performativitet er blitt vanlige i dagligtalen, slik scenekunsten stadig tar opp i seg elementer fra populær- og mediekulturen. Denne sammenvevingen av kunstformer og virkeligheter, gjør at premissene for mottagelse og omtale av samtidskunsten har endret seg. Ifølge forfatterne representerer performance studies et slikt ”(...) tverrdisiplinert analyseapparat som åpner for en forening av teori og praksis, kunst og samfunn.” (op cit. S:8)

Forfatterne forholder seg også til Hans-Thies Lehmanns begrep ”postdramatisk teater”; et teater som handler mer om direkte tilstedeværelse enn om å representere fiktive handlingsunivers, og hvor mye av dagens samtidsorienterte scenekunst befinner seg. I dette postdramatiske teater finnes en likestilt dramaturgi, som ikke er lineær, men snarere i collage/montasje. Og her er det at performativitet blir det viktigste elementet. Det performative fører gjerne til en høyere grad av *live*-tilstand i forestillingssituasjonen. Det kan ses på som et resultat av reality-bølgen vi finner i media. ”Det vil i denne sammenhengen si at teatersituasjonen og konteksten anses som en del av dramaturgien og prioriteres fremfor annen fiksjon.” (op cit s.19)

Ved hjelp av refleksjoner rundt tverrestetikk og performanceteori, trekker *Scenekunst nå* noen tråder mellom kunsten, historien og samfunnet.

*Dans i samtiden* (red. Eeg) består av seks artikler hvor seks teoretikere tar for seg seks norske samtidskoreografer. Her varierer perspektivene fra kjønnsperspektiv, via Maurice Merleau-Pontys fenomenologiske perspektiv, til forestillingssituasjonen og relasjoner til (media-)samfunnet rundt. Perspektivene synes å være valgt på bakgrunn av det element hos de ulike

koreografene som er mest gjennomgående.

### 5.3.2 Post-historical dance criticism

Larry Lavender/ Head of Dance University of New Mexico, skriver i *Dance Research Journal* 32/2 (Winter 2000/01) om det han kaller *Post-historical art*.

“Post-historical art is radically pluralistic as it does not allow itself to be defined by any master narrative whatsoever, and it proceeds in no particular direction. It freely quotes, appropriates, combines and comments upon artistic styles, devices, images, and contents from all earlier and contemporaneous (both Western and non-Western).”  
(Lavender (2000/01) s: 89)

Med andre ord : *recycling*.

På grunn av den nye scenekunstens mangetydighet, verger den seg for å bli definert og fortolket.

“Two major implications of this idea are that post-historical art all but eliminates the distinction between “art” and “reality”, and it renders virtually obsolete all of the boundaries that used to divide, conceptually at least, various artistic disciplines and traditions from one another.” (ibid)

Som et resultat av den konstruerte virkeligheten vi finner i *reality*-alderens scenekunst, er skillet mellom kunst og virkelighet stadig problematisk. Det tverrdisiplinære fokus i kunsten gjør det vanskelig å uttale seg om den.

Denne utviklingen har ifølge Lavender lammet dansekritikken i den grad at kritikerne vegrer seg for å evaluere kunst i det store og hele. Kunsten og kunstneres rett til selv å definere sin kunst, til å la hvem som helst og hva som helst defineres som kunst, har ført til en kunstkritikk som hverken evaluerer eller dømmer. Denne utviklingen startet med postmodernismens anerkjennelse av det alminnelige som kunst. Det samme gjelder postmodernismens introduksjon av flere enn én virkelighet. Det har resultert i at det vil finnes ulike tolkninger eller lesninger av et kunstverk, i tillegg til at meningsdannelse som vi alt har sett, er individuell hos den enkelte seer.

Lavender skriver:

”This means we need a dance criticism with a strong enough sense of history to tell us, in its aesthetic analysis and evaluation of a work, how the work borrows, adapts, appropriates, amplifies, or merely alludes to stylistic, expressive features, ideas, and devices from past art. The purpose of such cultural and/or historical references in the post-



historical era is to show us how understanding of previous dances and other works of art might enhance our appreciation of the work at hand.”  
(op cit. s: 100)

Med andre ord foreslår Lavender en dekonstruksjon av et verks form og innhold , som deretter settes i en sammenheng som forholder seg både til en historisk linje og et samtidsperspektiv. Ved å se et kunstverk i kombinasjon med de kildene referansene viser tilbake til, kan kritikeren øke vår forståelse av verket. Denne prosessen innebærer imidlertid en viss grad av fortolkning, og representerer dermed en motsetning til synet på at tilskuerens opplevelse er individuell og personlig.

### 5.3.3 Det relasjonelle

Begrepet om det relasjonelle stammer fra Nicolas Bourriauds essaysamling *Relasjonell estetikk* fra 1998. Boken er et forsøk på å beskrive de dominerende tendensene i 1990-årenes kunstpraksis. Denne ”(...) karakteriseres ved sin åpenhet og sin motstand mot endelig fortolkning.” (Bourriaud (2007) s:173). Den krever videre deltakelse av tilskuerne, fordi møtet og de sosiale utvekslinger, er det som utgjør selve verket. I møtene skapes alternative univers, som både kunstverket og tilskuerne er en del av. Dermed blir den relasjonelle estetikken en beskrivelse av en form, heller enn et innhold. Og denne formen strekker seg utover den materielle. Vi kan sammenligne den med en tilstand. ”Verket er ikke lenger et objekt, men en sosial og eksistensiell relasjon.” (Refsdal Moe: 2007). Det kan ses på som et resultat av samfunnsutviklingen hvor publikumsdeltakelse og interaktivitet har fått større og større plass i media og i kommunikasjon. Så også i scenekunsten.

### 5.3.4 Det pedagogiske aspekt

I dagens scenekunst hvor det relasjonelle og det performative blir sentralt i formen, og teksten særlig tilstede i innholdet, får resultatet et pedagogisk aspekt. Scenekunsten bærer preg av å ville informere og å være i dialog med publikum, og får på den måten en opplysende og opplærende effekt. Av eksempel kan nevnes den belgiske teatergruppen TG Stans oppsetning *Questionism* (2004), som er en soloforestilling primært bestående av tekst og film. Teksten inneholder en

rekke fakta om tall og hendelser (for eksempel hvor stor prosentdel av BNP USA bruker på våpenproduksjon sammenlignet med bevilgninger til helse og miljø i landet) som presenteres som nettopp fakta, uten å være fargelagt av skuespillerens ansitsuttrykk eller stemmeleie. Han overlater til publikum å gjøre seg opp sin egen mening. Men TG Stan opplyser/ informerer oss. Eventuelle kommentarer eller lyder fra publikum blir hørt og skuespilleren kan velge å kommentere eller ignorere dem. Dette kan ses på som en videreføring av recyclingsteatrets trang til å fortelle historier fra ”virkeligheten”; til å informere. Vi kan si at vi har å gjøre med en ny type politisk teater, som har kommet naturlig ut ifra eksperimenteringen med formen og *live*-konseptet. Bevisstheten rundt publikums og utøvernes tilstedeværelse i et felles tid og rom, har resultert i en økt konsentrasjon rundt formidlingen/kommunikasjonen og de muligheter som ligger der.

## 6. Ingun Bjørnsgaard og det ny-mimetiske

I det følgende skal vi først gjennomgå Ingun Bjørnsgaards arbeid i form og innhold, etter Adsheads skjema og i forhold til Knut Ove Arntzens teorier om det ny-mimetiske. Deretter ser vi på de postmoderne elementer vi finner i arbeidene hennes.

### 6.1 Presentasjon

Ingun Bjørnsgaard ble utdannet ved Statens Balletthøgskole og koreograferte deretter i Zakras dansekompani, som også Øyvind Jørgensen og Karen Foss var en del av. I 1992 startet Bjørnsgaard sitt eget kompani Ingun Bjørnsgaard Prosjekt (IBP). Samme år vant hun første pris i Copenhagen contemporary dance competition for *Jomfruer i landskap*. Kompaniets karakteristiske stil, har utviklet seg i nært samarbeid med danserne; mange av dem har fulgt henne i lang tid, til tross for at ansettelse skjer på prosjektbasis. Fra hun startet IBP i 1992, har Bjørnsgaards produksjoner blitt co-produsert av BIT Teatergarasjen i Bergen og flere av de europeiske scenene i deres nettverk.

Bjørnsgaard regnes som en nyskapende koreograf innen Skandinavisk dans. Hun har vunnet flere internasjonale priser. Og hun har hatt en rekke oppdrag som koreograf for utenlandske kompanier, så vel som for norske Carte Blanche. Det er fordi dansespråket hennes utgjør et artikulert samspill mellom klassisk ballett og moderne dans, og hun leker hyppig med referanser. Mytiske kvinnefigurer presenteres, frigjort fra opprinnelig kontekst. Verkene indikerer narrativ, men koreografien avbryter til stadighet og brått de dramatiske situasjonene. Men verkene er heller ikke rent abstrakte. I koreografien skapes sceniske rom, ut over normal tidsramme. Humor og ironi står sentralt.

Vi skal her hovedsakelig se på stykkene *Capricorn Domestic* (2003), *Der Tod und das Mädchen* (2005) og *I det förflutna del I* (2006).

## 6.2 Innhold og form

### 6.2.1 Danserne

Ingunn Bjørnsgaard har beholdt mange av de samme danserne i en årrekke, slik at publikum har fått et tilnærmet personlig forhold til flere av dem, eller i allefall knytter bestemte dansere til hennes uttrykk. Danserne har da også fått prege stykkene mye, i det deres bevegelser er sentrale i utviklingen av koreografiene. Blant de faste utøverne finner vi mange sterke kvinneskikkelser, som for eksempel Halldis Olafsdottir og Sigrid Edvardsen. De er individuelle og har et visst særpreg, både utseendemessig og teknisk. Felles for dem er at de er teknisk og uttrykksmessig sterke og da tilsynelatende mest trent i klassisk og moderne teknikk.

Når Ingunn Bjørnsgaard koreograferer for IBP holder hun antallet dansere lavt (2-6). Det kan være av økonomiske eller praktiske årsaker, eller det kan være fordi hun primært jobber med innhold og relasjoner mellom karakterene og ikke bare med ren komposisjon. Det betyr at hun er mer opptatt av dansernes uttrykk enn de formale kvaliteter deres kropper utgjør. Når hun koreograferer for større kompanier som for eksempel Carte Blanche, synes hun å gi mer rom til det formale i komposisjonen (inndeling i duetter, trioer, gruppesekvenser, kanon, synkronisering; plassering av danserne i forhold til hverandre; linjer i rommet etc.). Disse elementene har allikevel en underordnet betydning i forhold til de individuelle, følelsesmessige uttrykkene. Noen av koreografiene til Bjørnsgaard benytter utelukkende kvinnelige dansere, som f.eks. *Alminnelig Olympia* (1993) og *Sleeping Beauty* (1994), men disse synes ikke å være feministiske verk. Vi kan ikke si at Bjørnsgaard utfordrer de tradisjonelle kjønnsrollene, men danserne er individuelle og ikke av en bestemt størrelse (og derfor subjekter heller enn objekter). Menn er menn og kvinner er kvinner. Jeg er usikker på om kjønnsproblematikk eller kjønnskamp er et tema for Bjørnsgaard. *Capricorn domestic* (2003) er det stykket som tydeligst kan sies å omhandle parforholdets ulike sider, i og med at det faktisk er en duett mellom en kvinnelig og en mannlig danser.

”I forestillingen *Capricorn domestic* utforsker Bjørnsgaard duettens muligheter og formidler en sensibel studie av forholdet mellom mann og kvinne.”  
(Indahl: 2002)

Det er en realistisk og forholdsvis tradisjonell studie koreografen her viser. Det samme gjelder *Der Tod und Das Mädchen* som riktig nok ikke var koreografert på IBP, men på Deutsches

Opéra og deretter på Carte Blanche. Her blir også parforholdet beskrevet og utfordret i flere variasjoner (på grunn av antallet dansere/dansende par), og for meg synes det tydelig at det er mannen som er ”Døden” for ”Jenten” i dette stykket. I så fall kan det indikere at koreografen mener noe om menn som dominerende/voldelige/overgripere, men det kan like gjerne være at koreografen bare speiler (stereotype) kjønnsroller vi allerede kjenner til. I *Det fjöflutna del I* er det to kvinner og to menn som befinner seg i noe som kan indikere en stue (teppe på gulvet). Også her dreier mye av handlingen seg rundt forholdet mellom kjønnene. Og særlig i en duett mellom Halldis Olafsdóttir og Erik Rulin, hvor han er ganske hardhendt med henne og presser henne opp mot veggen (som av mønster ligner gulvet!), kan det synes som om koreografen indikerer et bestemt syn på maktforholdet mellom kjønnene.

### 6.2.2 Bevegelsene

Dansespråket er en blanding av trinn fra klassisk ballett og moderne dans. Koreografen benytter seg for eksempel av typiske klassiske trinn, særlig hopp; pas-de-chat, entre-chats, changements m.fl, men også passé, attitude etc. Men samtidig er de kombinert med bevegelser som ikke ligner det klassiske formspråket, men mer den moderne dansens eller samtidsdansens. Linjene er ofte brutte heller enn forlenget. Tyngdepunktet til danserne er heller lavt enn høyt, slik vi kjenner det fra moderne dans. Dansetekniske positurer er få og holdes ikke særlig lenge, som de ville blitt gjort i klassisk ballett. Bevegelsene flyter over i hverandre og påvirkes av musikken, såvel som dansernes stemninger. Dessuten legger koreografen særlig inn bilder, gester og en god del mimikk i sine koreografier. Mimikken kan gjerne stå i kontrast til bevegelsen og dette skaper en ironisk distanse. Blikket mot publikum står sentralt. Men det synes som om dette blikket snarere er et forsøk på å engasjere publikum slik en komiker gjør, heller enn at det benyttes som et illusjonsbrudd. Danserne spiller på mange måter ut roller. En av Ingun Bjørnsgaards mest benyttede dansere; Sigrid Edvardsen, har uttalt at koreografiutviklingen i IBP kan bestå like mye av dansernes improvisasjon, som av koreografens allerede forberedte sekvenser (Eriksen: 2005). I sistnevnte tilfelle jobbes det ut komposisjoner; synkroniseringer, kanon etc med utgangspunkt i sekvensene danserne har lært direkte fra koreografen. Det handler da om komposisjon, omtrent slik vi kjenner det fra musikk, og komposisjonen kan da være en realisasjon av koreografens

kunstneriske idé. I første tilfelle, får danserne større mulighet til å ta i bruk sine personlige erfaringer i utviklingen av sine karakterer eller roller. Det er tydelig at koreografen benytter seg av de tekniske og for eksempel akrobatiske evnene de ulike danserne sitter inne med. Også personlige *moves* synes å bli gitt rom. Det gjør at koreografens bevegelsespråk endres og utvikler seg, til tross for den klassiske basen hun velger å beholde. Bjørnsgaard synes å være prosessorientert i den grad at hun eksperimenterer en del underveis, for å komme frem til de beste eller riktigste (for henne) koreografiske løsningene. Allikevel er det ferdige produktet målet og koreografen vet hva det er og hva hun søker, når prosessen starter. Det virker som at hun er åpen for alternative (kollektive?) løsninger, men samtidig er bestemt på hva hun selv ønsker å uttrykke.

### 6.2.3 Visuell setting

Ingun Bjørnsgaard benytter som regel litt, men sparsommelig scenografi i forestillingene sine. Hun har ved flere anledninger benyttet seg av noe teppe-/tapetlignende stoff bak i scenebildet som for eksempel matcher mønsteret i en av utøvernes kjoler (*Pli á pli*), eller gulvteppet (*I det förflutna del I*), eller forestiller et kart (*Capricorn domestic*). Den sparsommelige scenografien får således en dramatisk funksjon i forestillingen utover den rent dekorative effekt den skaper. I *Capricorn domestic* benyttet koreografen en rekke rekvisitter:

- en stol
- et bilde i papp av et slott
- en kjempestor skje
- en like stor gaffel
- en spade i full størrelse,
- en parykk
- en kjole.

Dette stykket var imidlertid noe utypisk for Bjørnsgaard nettopp i og med alle rekvisittene, men også fordi det var bare to dansere med.

På grunn av antallet rekvisitter i dette stykket kan vi si at dansen/bevegelsen ikke får fokus alene, men blir en del av et helhetlig scenisk og teatralt uttrykk. Imidlertid kan vi vel si at Bjørnsgaard sjelden bruker den mengden rekvisitter hun har i dette stykket. Mye oftere er det danseren med

sine bevegelser og sin mimikk, i kombinasjon med musikken, som utgjør det ekspressive eller narrative element i koreografens verk. Bjørnsgaard spiller alltid på scenen og lar publikum sitte på setene, i tradisjonell forstand. Men hun spiller primært på samtidsdansscenene. Hun lar som nevnt danserne spille mot publikum, men det handler mer om å sørge for publikums oppmerksomhet og tilstedeværelse i øyeblikket, enn at hun problematiserer selve forestillingssituasjonen, slik for eksempel Hooman Sharifi gjør. Bjørnsgaard er så absolutt ute etter å underholde, eller spille ut en slags historie i danseteatertradisjonen, men formen er mer fragmentert og følger ikke et lineært handlingsforløp.

De kvinnelige danserne er aller helst i kjoler, mennene i bukser, noe som forsterker skillet mellom de feminine og de maskuline kvalitetene de respektivt representerer.

Koreografen bruker lys som et aktivt virkemiddel og det er med på å forsterke de emosjonelle situasjonene hun skaper.

#### 6.2.4 Lydlig setting

Bjørnsgaard samarbeider ofte med komponister om musikken, som gjerne komponeres spesielt til dansen. Men hun koreograferer også til allerede eksisterende verk, slik hun for eksempel gjorde i *Der Tod und das Mädchen* (2004), satt til musikk av blant andre Franz Schubert.

Musikken er der for å underbygge dansen og det samme gjelder kostymer og scenografi. Således kan vi si at vi har med tradisjonell hierarkisk dramaturgi å gjøre, hvor dansen eller kanskje uttrykket/ekspressiviteten (i både kropp og ansikt) er det sentrale element. Det gjør også at koreografien til en viss grad er narrativ. Imidlertid følger vi sjelden eller aldri et lineært handlingsforløp i Bjørnsgaards stykker. Det narrative består snarere av fragmenter av episoder, tanker, stemninger, som er løst fra tid og rom. Det blir særlig tydelig i *Det förflutna del I* (2006), hvor utøverne går inn og ut av slike stemninger. Musikken har også en sentral stemningsskapende funksjon. Særlig i *Capricorn domestic* syntes det som om musikken som alternerte mellom minst to ulike stiler eller sjangre, spilte en klar rolle i forhold til en slags sceneinndeling i stykket som syntes å representere et skille mellom drøm- virkelighet/ fortid- nåtid eller lignende. Også her skiller denne produksjonen seg imidlertid fra Bjørnsgaards øvrige, da dette ikke er et virkemiddel hun vanligvis benytter. Bjørnsgaard benytter like mye samtidsmusikk som historiske verk. I siste tilfelle, henter hun gjerne musikk fra barokken. Hun

har ofte musikere tilstede på scenen. Dette forsterker *live*-formen som hun legger opp til også i måten utøverne forholder seg til publikum.

I noen stykker får danserne replikker. I *I Det förflutna del I* (2006) spør utøverne hverandre: ”Hva er det dere gjør på?” og ”Er det det her som kalles å danse?”. Dette er etterhvert vanlige illusjonsbrudd. Det er imidlertid uklart for meg om Bjørnsgaard benytter seg av illusjonen som virkemiddel, for så å stadig bryte den, slik hun for eksempel gjør med replikkene i ovennevnte eksempel, samt i *Capricorn domestic* når danserne snakker med musikeren på scenen, hjelper ham å flytte notestativet etc. Det virker snarere som om denne regien er en del av spillet.

”Som i performancedansen bytter danserne klær på scenen, henter frem scenografiske elementer og flytter stoler. Cellist Emery Cardas sitter på scenen blant danserne og spiller J.S.Bach og Benjamin Britten. Men alt gjøres som en del av fiksjonen og ikke for å demonstrere at forestillingen er illusjon og at danserne og musikeren er utøvere på en scene.” (Indahl: 2002)

#### 6.2.5 Formen

”Ingun Bjørnsgaard is operating within a neo-epic ironic dramaturgy, instead of the classical narrative or epic structure used by modern dance. In this rearranged dramaturgy, narrative structures are commented and paraphrased through clichés from classical and romantic representation.” (Arntzen (1997) s: 40)

Ingun Bjørnsgaards dramaturgi synes ved første øyekast å ligne den klassiske ballettens eller det moderne danseteatrets, fordi hun har en fortellende stil og et visst dramatisk uttrykk. Men som teaterviter Knut Ove Arntzen skriver i sitatet over, er narrativet hos Bjørnsgaard verken lineært eller fullstendig, men snarere bruddstykker av episoder som ikke alltid følges opp eller når en konklusjon. Koreografien er full av referanser til (ballettens) representasjon. Uttrykket har videre sterke følelsesmessige tilknytninger, som gjør at vi kan plassere den i tradisjonen etter den europeiske *ausdrucktanzen* og danseteatret.

Siden Bjørnsgaard ikke alltid lar dansen og bevegelsen få det fokus vi gjerne forventer oss, forsvinner den tidvis blant alle de andre virkemidlene og vi synes å ha å gjøre med visuell dramaturgi. Det store antall av bilder og visuelle referanser som skapes i stykkene hennes, underbygger dette. Så lenge musikken fremdeles bygger oppunder dansen i stor grad, kan vi likevel ikke si at vi har med likestilt dramaturgi å gjøre, men at de visuelle og lydige virkemidler



bygger opp om bevegelsen, til tross for at meningen bak ikke er åpenbar. Bevegelsene synes nemlig ikke å ha noen semiotisk verdi. Bevegelsen har mer kraft i form av den energien og dynamikken den produserer. Det betyr at til tross for de mange klassiske trinnene, er dansen benyttet på en måte som er utypisk for den klassiske ballett-tradisjonen; den blir ikke presentert som noe virtuost eller fortellende. Danserne uttrykker seg mye med miner/ansiktsuttrykk, men i motsetning til mimen i den klassiske balletten er Bjørnsgaards uttrykk mer tilstede i en slags *real time*.

Imidlertid kan vi si at mye av dansesekvensene er rettet frontalt/ mot publikum og at forflytningen skjer sidelengs og fremme på scenen. Det betyr at danserne spiller mer mot publikum enn mot hverandre.

Bjørnsgaard velger gjerne å åpenbare det skjulte og i den forbindelse åpenbarer hun gjerne også formen, gjennom dekonstruksjon. Hun synliggjør iscenesettelsen og bryter illusjonen, som i *Capricorn domestic* da danserne etter tur flytter musikerens notestativ. I *Det förflutna del I* (2006), benytter Bjørnsgaard seg av intertekstualitet ved at for eksempel den ene danseren spør den andre (som danser) hva han gjør på. Og om det han gjør er det som vil si ”å danse”. Dette er postmoderne kjennetegn, som i dagens performative danseuttrykk har blitt ganske vanlig. Det skaper en bevissthet i forhold til tilstedeværelse i tid og rom hos publikum så vel som hos utøverne.

Det er ikke tydelig om det skjer en utvikling i bevegelsessekvensene i løpet av stykkene. For eksempel i *Capricorn domestic* blir noen sekvenser repetert, mer eller mindre i sin opprinnelige form, uten at noe er forandret. Selve repetisjonen er heller ikke særlig synlig, så for meg synes det ikke som om det er i bevegelseskomponenten at stykket utspiller og utvikler seg. Det er snarere i spillet mellom utøverne og de relasjonene de skaper, at et slags hendelsesforløp finner sted.

Duetten i samme stykke er tradisjonell i den forstand at når det skjer løft, er det mannen som løfter kvinnen. I dette stykket er der dessuten en sekvens hvor den mannlige danseren (Christopher Arouni) prøver å spise den sovende kvinnen (Sigrid Edvardsen) – til og med med kniv og gaffel – som kan oppfattes som at det er et stereotypt maktforhold mellom dem. Mannen prøver å skjære en bit av henne og slår henne på rumpen med gaffelen. Christopher prøver sågar på et tidspunkt å skille kvinnens knær med bestikket. Dette kan oppfattes som et overgrep. På slutten av denne sekvensen plasseres Sigrid i en positur med bestikket i hver ende. Er hun på

utstilling? Tidvis er dansetrinnene det mest abstrakte elementet.

### 6.2.6 Tolkning

Ingun Bjørnsgaard er en samtidskoreograf som utvikler dansespråket i samarbeid med danserne; en etterhvert etablert arbeidsmåte i samtidsdansen. Selv om vi kan gjenkjenne trinn fra for eksempel klassisk ballett, er bevegelsespråket hennes blandet med dansernes individuelle kvaliteter og stil, som gjør at vi gjerne kan kalle teknikken hennes moderne ballett eller vi kan benytte sekkebegrepet samtidsdans. Hennes nære samarbeid med samtidskomponister, gir henne tilgang til nyskrevet, ofte spesialkomponert musikk, selv om hun også benytter allerede eksisterende verk helst i det klassiske (barokke) repertoiret.

Ingun Bjørnsgaard beveger seg helt klart innenfor en klassisk narrativ dansetradisjon, men formen er mer preget av nyere teknikker som collage og visuell dramaturgi. Tema i stykkene hennes presenteres og kommenteres. I *Capricorn domestic* fremstilles forholdet mellom mann og kvinne på en tradisjonell og stereotyp måte. Selv om koreografen her benytter flittig humor og ironi, særlig ved hjelp av overdrivelser, sier hun lite nytt. Jeg vil snarere si at hun bekrefter de fordommer som måtte finnes. I *Der Tod und das Mädchen* er det noe mer overraskende for meg at hun igjen velger parforholdets destruktive potensiale som motiv for sin visualisering av musikken, og på den måten gjør at mannen fremstår som representant for "kvinnens død". Da hun er innom noen av de samme temaene i *I det förflutna del I*, blir det tydelig for meg at kanskje dette er noe denne koreografen er særlig opptatt av. Hun fremstiller menneskene som sårbare og rare ved å åpenbare skjulte øyeblikk eller situasjoner og det kan virke som at koreografen er bevisst at forholdet mellom kjønnene er noe av det som påvirker oss mest i livene våre. På grunn av formen koreografen benytter, blir ikke temaene hennes vist gjennom en historie med en viss utvikling, men heller åpenbart gjennom episoder og øyeblikk som kan finne sted i fortid eller fremtid eller som bare finner sted i bevissthets hos rollefigur, eller ingen av delene. Episodene synes frigjort fra tid og sted. Det skaper et drømmeaktig uttrykk og således kan vi si at Bjørnsgaard frir til vår enfatiske evne, eller kommuniserer på et kinestetisk nivå, heller enn å formulere en idé/tanke vi skal oppfatte mentalt. Det blir dermed tydelig at vi på Bjørnsgaards arbeider kan benytte Knut Ove Arntzens teori om det ny-mimetiske som kommuniserer gjennom bilder og minner.

### 6.3 Postmoderne perspektiv

Ingun Bjørnsgaard leker med referanser til ballett, til myter, til stereotyper. I *Capricorn domestic* synes det særlig som at en del av tema er konstruering av image og konstruerte image, med kostymeskiftene, bruk av parykk osv. Dette forsterkes ytterligere av utøverne/rollefigurenes (trang til) posering. Dette er postmoderne trekk. Som tidligere nevnt benytter Bjørnsgaard også en form for illusjonsbrudd når utøverne stiller hverandre spørsmål som for eksempel i det tidligere nevnte eksempel fra i *I det förflutna*. Dette kan også oppfattes som en form for intertekstualitet; altså at forestillingen refererer til seg selv. Det er allikevel noe usikkert om disse elementene kan regnes som postmoderne trekk i og med at spillet har en performativ form. Bjørnsgaard er bevisst publikums blick og mye av koreografiene hennes omhandler øyeblikk som er private, intime eller pinlige, men som fanges gjennom blikket. Danserne spiller mye på blikket de har mot publikum og hverandre. Dette bidrar til – sammen med den gjennomgående ironien – at resultatet til en viss grad problematiserer forholdet mellom illusjon og virkelighet. Hun benytter seg av det klassiske bevegelsesspråket, på samme tid som hun latterliggjør det ved bruk av overdrivelse, pathos og posering. Personlig materiale fra danserne kombineres med en resirulering av den klassiske balletten, og sammen forteller de individuelle og universelle historier på samme tid.

## 7. Jo Strømgren og fysisk teater

Jo Strømgren presenterer sine forestillinger under betegnelsen *fysisk teater*. Jeg vil gjennomgå noen av hans arbeider etter Adsheds skjema og ser i den forbindelse på noen sider ved hans uttrykk som vi kan finne referanser til i teaterhistorien.

### 7.1 Presentasjon

Jo Strømgren er utdannet ved Statens Balletthøgskole, trent i klassisk ballett og Graham teknikk. Han startet som danser ved kompaniet Carte Blanche i Bergen, men begynte raskt å fokusere på egen koreografi. Han startet sitt eget kompani – Jo Strømgren Kompani (JSK) - i 1998, sammen med Agnes Kroepelien, og nært knyttet til miljøet rundt BIT Teatergarasjen i Bergen. Formålet var å lage uavhengig samtidsdans og –teater og turnere over hele verden. Siden dengang har kompaniet vokst raskt, laget 10 produksjoner, spilt gjennomsnittlig 100 forestillinger i året og turnert i 35 land. I følge Strømgren selv, skyldes denne bragden klare mål og en klar og gjennomført stil.

Kompaniet blander dans og teater, bruker mye humor og behandler eksistensielle spørsmål, med personlige innfallsvinkler. Dette har gitt kompaniet en gjenkjennelig signatur. En annen grunn til veksten, i følge Strømgren, er at kompaniet krysser sosiale og geografiske skillelinjer, med en åpenhet i forhold til publikumsmassen og tilgjengelige scener. Det har skapt en fleksibilitet i forhold til spillesteder og har gjort at Jo Strømgren Kompani selv knytter til seg kontakter og samarbeidspartnere rundt en rekke steder også utenfor de vanlige ”lysløypene” og nettverkene. Strømgren har hele tiden hatt en frilanskarriere som koreograf gående parallellt med arbeidet med kompaniet. Også her har han vektlagt variasjon og mangfold, og har derfor et bredt spekter av erfaring bak seg, hva angår både kunstnerisk sjanger og miljø. Han har også regissert for norsk institusjonsteater. Jeg vil videre primært forholde meg til Strømgrens verk *Hospitalet* (2005), men også benytte eksempler fra andre verk.

## 7.2 Innhold og form

### 7.2.1 Danserne

Når vi skal beskrive og prøve å tolke en koreograf som Jo Strømgren, mener jeg det er nødvendig å skille mellom hans tidlige karriere og hans senere produksjon. Dette skillet vil jeg si finner sted rundt begynnelsen av 2000-tallet, da JSKs produksjoner fant en form koreografen helt klart har rendyrket siden. I starten av sin karriere som koreograf benyttet Strømgren seg primært av dansere som utøvere, og da gjerne fra Carte Blanche, hvor han jo var tilknyttet i denne perioden. Da var også bevegelsen en dominerende del av stykkene. Etterhvert har han benyttet flere skuespillere enn dansere. Det henger sammen med at hans arbeider har funnet en form hvor dansen bare er et av flere virkemidler og mindre krevende enn i de tidligere stykkene hans. Parallelt med denne utviklingen, har kravet til utøvernes evner som skuespillere økt. I stykker som *A dance tribute to the art of football* (1996) og *There* (2001) benyttet Strømgren bare mannlige utøvere, mens i *The Hospital* (2005) og *The Convent* (2006) benyttes kun kvinnelige utøvere. Dette valget synes å være gjort av tematiske årsaker og ikke av kjønnspolitiske årsaker. Selv om stereotyper blir behandlet, dreier det seg om en generalisering av kulturelle grupperinger, kan vi si, som ikke har noe med kjønn å gjøre. Utøverne synes å være valgt på bakgrunn av sine tekniske evner som utøvere, og ikke på grunn av bestemte idealer med hensyn til utseende eller kropp. I de tidlige produksjonene benyttet Strømgren som nevnt dansere, mens han i de senere stykkene har benyttet utelukkende skuespillere som har erfaring med bevegelse/fysisk teater og mime. Utøverne har tilsynelatende ingen bestemt utseende eller alder.

### 7.2.2 Bevegelsene

Bevegelsesspråket i Strømgrens forestillinger er et personlig språk, satt sammen av en rekke bevegelser uten spesiell tilknytning til stil. Tidlig i karrieren var nok koreografens språk nærmere knyttet til samtidsdansens, men etterhvert som han har funnet sin form, og dansen har blitt mindre dominerende, har den også blitt mindre krevende i en tradisjonell danseteknisk forstand. Det dreier seg nå mer om et fysisk ekpressivt og teatralt bevegelsesspråk, satt sammen til korte sekvenser. Disse sekvensene har ingen åpenbar funksjon i forhold til stykkenes fremdrift. De kan i noen tilfeller sammenlignes med den klassiske ballettens *divertissements* (da i betydningen ”pauseinnslag” i handlingen, og ikke som en fremvisning av virtuositet). Men de har også noe til

felles med Bjørnsgaards stemningskapende *time-outs* som formidler en indre heller enn en ytre tilstand. Samtidig har de en funksjon som et absurd og uforventet innslag, lik sangene i Berthold Brechts teaterstykker, og kan således fungere som illusjonsbrudd. Dansesekvensene er nesten uten unntak humoristiske. I tillegg til alt dette, integreres bevegelse i karakterenes handling på en slik måte at det blir en del av deres totale spill og helhetlige karakter. På den måten grenser uttrykket vel så mye til fysisk teater som til danseteater i form.

Dansen er ikke mimisk, men mime er tilstede i spillet ellers som er svært så dramatisk og overdrevet.

Teaterviter og kritiker Melanie Fieldseth sier følgende om *Hospitalet* (2005):

"Bevegelse og det fysiske uttrykket er tyngdepunktet i forestillingen, og her er Strømgren på sitt beste. Han bruker bevegelse både som en del av den ytre handlingen og for å uttrykke karakterenes indre liv." (Fieldseth: 2005)

Jeg er litt uenig i denne kritikerens beskrivelse, da jeg ikke synes bevegelse og det fysiske uttrykket er tyngdepunktet i forestillingen. Den kaudervelske dialogen og spillet er vel så sentrale elementer.

### 7.2.3 Visuell setting

I sine tidlige produksjoner benyttet Jo Strømgren seg mindre av teatrets virkemidler enn han gjør i dag. I *A dance tribute to the art of football* er lys og lyd nødvendige virkemidler for det helhetlige uttrykket, men bevegelsene er helt klart det sentrale narrative element. Nå forholder Strømgren seg til teaterscenen heller enn dansescenen, og benytter alle teatrets virkemidler: lys, lyd, kostymer, rekvisitter, scenografi, handling, karakterutvikling. Forestillingene er gjennomregissert ned til minste detalj. Lys, lyd og spill bygger opp rundt historien som spilles ut. Denne finner sted i illusjonens verden, illustrert av kostymer og scenografi. Det kan være et feltsykehus (*The Hospital*) eller et kloster (*The Convent*). Samtidig er det ikke så viktig hvor og når det finner sted, for det kan like gjerne være hvor som helst og når som helst. Dette er med på å gi historiene den universelle karakter som koreografen søker. Til tross for at karakterene handlingen dreier seg rundt, tilhører bestemte, ofte isolerte miljøer, er de i aller høyeste grad menneskelige og på mange måter universelle i sitt følelsesliv og sine handlingsmønstre. Selve spillet åpenbares for publikum, gjennom overdrivelsene, absurditetene og sangen/dansen, i en slags reteatralisering.

Strømgren forteller på sin nettside at til tross for den stramme regien i de ferdige forestillingene hans, går veien frem til det ferdige resultatet like gjerne gjennom improvisasjon som gjennom innstudering av hans ferdigregisserte scener:

”From designing movements to the fingertips like a dictator, to spending an entire production period sitting in a chair asking the performers to deliver creative material. (...) I always initiate a JSK production period with clear ideas, often written as detailed synopsis or manuscripts, and then let the collaborating members experiment quite freely.”  
([www.jskompani.no/pages/press](http://www.jskompani.no/pages/press))

Strømgren påstår at han ikke arbeider etter en bestemt metode, noe som i følge ham selv har gitt ham en større fleksibilitet i valg av arbeidsprosess og typer prosjekter han har involvert seg i. Denne variasjonen i arbeidsmåte, hindrer at den skapende prosessen oppleves som repeterende. Etersom han har fått mer erfaring, har han gitt mer og mer slipp på sin egen rolle som skaper av et verk, og isteden fokusert mer på selve forestillingen og de andre bidragsyterne. Det vil si at han da arbeider mer prosessorientert.

#### 7.2.4 Lydlig setting

Det som de siste årene har vært med på å definere Jo Strømgrens særpreg, er språket. Som i det tradisjonelle (tale-)teatret, har Strømgrens utøvere i hans siste stykker hatt ganske mye tekst eller replikker. Disse foregår på et språk som kalles kaudervelsk; som man ikke kan dra noen gjenkjennelige ord ut av, men som følger utvalgte språks fonetiske regler. Av karakterenes spill (ansiktsuttrykk, stemmeleie, trykk etc.), er publikum allikevel aldri i tvil om meningen med det som blir sagt. Så lenge vi skjønner hva karakteren mener, er det unødvendig å forstå hva hun sier. Det koreografen oppnår ved å benytte seg av dette ”språket”, er igjen et noe absurd og morsomt element som utgjør en del av hans helhetlige uttrykk, samt at det understreker hans mål om å kunne kommunisere med publikum på et universelt nivå. I følge nettsiden, jobber nemlig Jo Strømgren Kompani kontinuerlig med å utvikle et kunstuttrykk som er universelt, samtidig som det er personlig:

”In the process of getting more universal and yet more personal, I see an obvious development in the repertory of JSK and all other pieces. From being quite limited to certain cultural and geographical codes, to communicating further and further across borders.” (ibid)

Denne jakten på et universalt språk, har en parallell i teaterhistorien; nemlig Peter Brook. Med hjelp fra poeten Ted Hughes, skapte Peter Brook et nytt språk ; Orghast og en forestilling med samme navn, som ble presentert ved Shiraz Festival i 1971.

”(...)Irving Wardle in *The Times*, observed that it was the beginning of something which was not only new for Brook but without parallel in theatre history: the creation of a form of theatre comprehensible to anyone on earth.” (Roose-Evans, 1989: s.174-75)

For Peter Brook var dette arbeidet et ledd i å gjøre teatret mer tilgjengelig og mindre elitistisk. Hvorvidt Strømgren kjenner til denne parallellen til Brook, er imidlertid høyst usikkert. Peter Brook var heller ikke den første som utforsket språkets betydning som tone og lyd heller enn ord med semantisk innhold i en scenisk kontekst. Jerzy Grotowskij blant andre, hadde startet prosessen med å få skuespillerne sine til å uttrykke stemninger gjennom lyd og bevegelse:

”(...) the actor must be able to construct his own psycho-analytic language of sounds and gestures in the same way that a great poet creates his own language of words.”  
(op.cit.s.176)

Gjennom språket som lyd og tone, mente man at menneskene har en felles (under-)bevissthet som gjør at kommunikasjon er mulig. Derfor er det naturlig at teatret benytter seg av denne muligheten. Det synes derfor å være samme motivasjon Strømgren arbeider etter, når han vil gjøre sitt teater så universelt som mulig. Jo Strømgren sier på sin nettside at han imidlertid ikke har noen politiske meninger som blir formidlet gjennom hans kunst og at han heller ikke ønsker at det skal være kunstens oppgave. Imidlertid opplever han stadig at publikum/kritikere leser politiske standpunkt inn i stykkene hans. Særlig kjønsspørsmål, da Jo Strømgren Kompani (JSK) ofte har gitt forholdsvis mye fokus til mannsdansen. Det er ingen dypere tanker bak dette faktum, i følge Strømgren.

En annen parallell som kan gjøres med Strømgrens kaudervelske språk, er 'gibberish' i commedia dell'arte. I commedia dell'arte tradisjonen, er fokuset på det fysiske språket fremfor tekst/tale, og både dans og musikk har utgjort en del av denne teaterformen. På grunn av mange lokale dialekter i landsbyene i Europa for flere hundre år siden, benyttet de turnerende teatertruppene seg av et tøysespråk kalt 'gibberish' med bakgrunn i et ønske om å gjøre seg forstått.

Ut over det kaudervelske, benytter Strømgren seg av allerede eksisterende låter fra ulike



musikalske sjangre. Han benytter seg også av lydkulisser, samt at utøverne innimellom kan bryte ut i sang.

Jo Strømgren finner inspirasjon til koreografi langt ifra dansen; film, litteratur og hendelser fra selve livet er inspirasjon nok. Det gjør at han ikke følger trender i samtidsdansens utvikling.

### 7.2.5 Formen

Som allerede nevnt tilhører Jo Strømgrens koreografiske uttrykk danseteatertradisjonen og den fysiske teatertradisjonen. Alle virkemidlene bygger opp under et felles tema. Dramaturgien følger en lineær hendelsesutvikling, slik vi kjenner det fra det tradisjonelle teatret. Koreografen blander fysisk og absurd teater, med musikk og dans. Musikken er en svært sentral stemningsskaper. Regien er stram. Til tross for at koreografen har opplyst om at han benytter seg av improvisasjon under utvikling av et stykke, er det ingenting som synes å bli overlatt til tilfeldighetene i fremførelsen. Utøverne er ikke seg selv, men spiller roller. Den overdrevne, karikerte formen, gjør det særdeles tydelig at dette er illusjon og på den måten kan vi si at formen tilhører reteatraliseringen heller enn realismeteatret. Strømgrens uttrykk har noe tidløst over seg i formen og derfor er det ikke åpenbart at det er laget på 2000-tallet. Han plasserer seg på mange måter inn i en folkelig tradisjon som kan føres tilbake til teater/musikal/film og revy på 1930-tallet. Han legger ikke opp til at publikum skal involvere seg i forestillingen på annen måte enn å følge med på historien og la seg underholde. Altså er det ikke interessant for ham å utfordre publikum hverken tematisk, dramaturgisk eller med hensyn til forestillingssituasjonen. *Hospitalet* er en forestilling som er lett å følge og lett å forstå. Sjansen er stor for at alle tilskuerne opplever den samme historien fra scenen.

Selv om historiene som fortelles kan sjokkere på visse områder, er de samtidig svært uskyldige og morsomme. Det er tydelig at Strømgren ikke har noen kunstneriske ambisjoner om å endre verden.

### 7.2.6 Tolkning

*Hospitalet* er et stykke absurd danseteater. Vi blir kjent med hovedpersonene og følger relasjonene mellom dem, gjennom ulike hendelser. På den måten har historien en viss utvikling

og følger tradisjonell oppbygging, via vendepunkt og til en slags konklusjon eller slutt. Alt karakterene gjør er med på å forsterke vårt inntrykk av dem. Jo Strømgrens nære relasjon til teatret og hans underholdende, noe kommersielle form, har gjort at noen mennesker mener det er uriktig å plassere ham sjangermessig som samtidskoreograf. Samtidsdansen blir av enkelte betraktet som en smal kunstform, med vekt på *kunst*, og dette gjør den uforenlig med det å skulle bli populær eller tiltrekke seg et stort publikum. Nå har nettopp det å tiltrekke seg et stort publikum vært grunnleggende i Jo Strømgrens og JSKs' virksomhet. Det har selvsagt påvirket formen han har valgt å benytte seg av. Det har antakelig også vært et bevisst valg at han hovedsakelig spiller på teaterscenene heller enn de alternative dansescenene. Strømgrens uttrykk tilhører teatret, men det fysiske teatret tilhører også dansen, slik vi kan se det for eksempel britiske DV8 physical theatre. Særlig idag som sjangeroverskridelse er et hverdagsbegrep. Fysisk teater er på mange måter nært knyttet til danseteatertradisjonen, som Strømgren må finne seg i å bli plassert i. Vi kan se en slags linje i denne tradisjonen fra Kurt Joos, til Pina Bausch, til Lloyd Newson og DV8. Antakelig kan vi også plassere Mads Ek i denne rekken og i følge Strømgren blir han av utenlandske kritikere ofte sammenlignet med den svenske koreografen, uten at han selv kan se hvorfor. I sin prosessorienterte arbeidsmåte er Strømgren en samtidsorientert koreograf. Det samme kan sies om hans tematikk som på metanivå tar opp universelle, eksistensielle problemstillinger. Likevel tilhører formen hans en helt spesifikk tradisjon som vi ikke umiddelbart forbinder med begrepet samtidsdans, men snarere mer folkelige sjangere som komedie/ revy /musikal .

### 7.3 Postmoderne perspektiv

Identitet er et gjennomgående tema i Strømgrens forestillinger; i *Hospitalet*, i *Klosteret*, i *Orkesteret*, som i *There* og *A dance tribute to the art of football*, er det identitet i forhold til et spesifikt miljø og forventninger i forhold til dette, som er det tematiske utgangspunkt. I flere av de senere produksjonene hans finner vi særlig skikkelser som sliter med å passe inn i sin yrkes- eller miljøidentitet og som vi blir presentert for. Identitetene er dessuten nært knyttet opp mot en uniformering og visse ritualer, slik at vi godt kan si at Strømgren behandler den typiske postmoderne problematikken rundt konstruksjon av image. Formen derimot er ikke fragmentert eller i collage, men følger en lineær dramaturgi. Vi kan imidlertid ikke si at koreografen benytter

det postmoderne spillet mellom illusjon og virkelighet. Til det er stykkene hans altfor tydelig illusjoner. Men gjennom selvironi og latterliggjøring, åpenbarer utøverne en bevissthet om egen tilstedeværelse, som også indikerer en bevissthet om publikums tilstedeværelse i en felles tid og rom.

Vi kan også si at Strømgrens arbeider er postmoderne i og med at han henter frem historier fra ukjente (isolerte) miljø med alminnelige (i utgangspunktet i allfall) hverdagsmennesker.

Strømgren resirkulerer til en viss grad Brechts *vervremdung*-teknikk gjennom sine dansenumre. Imidlertid fungerer disse ikke som tradisjonelle illusjonsbrudd, i og med at de ikke virker så fremmedgjørende i det absurde univers koreografen skaper og i og med her og nå- situasjonen som koreografen legger opp til. De virker likevel noe fremmedgjørende fordi de er med på å bryte eller utsette fortellingens egen fremdrift.

Strømgren leker med referanser som nevnt til absurd teater, til revy, til *commedia dell'arte*, men også til populærkulturen som for eksempel når seeren i *Hospitalet* kan få referanser til den kjente tv-serien "M\*A\*S\*H".

## 8. Hooman Sharifi og det ny-politiske aksjonsteatret

Hooman Sharifi er en koreograf som særlig utfordrer publikum. Gjennom sin *live*-form kan han ses på som en representant for det ny-politiske aksjonsteatret som på mange måter har vokst frem parallellt med *reality*-bølgen i media.

### 8.1 Presentasjon

Hooman Sharifi er en norsk-iransk danser og koreograf, utdannet fra Statens Balletthøgskoles koreografilinje i 2000. Samme år etablerte han sitt kompani Impure Company. Sharifi fikk ganske raskt mye oppmerksomhet som koreograf. Han fikk spille på de sentrale scenene i inn- og utland, co-produsert av viktige aktører som BIT Teatergarasjen (Bergen), Monty (Antwerpen) og Kaaitheater (Brussel), og har dermed knyttet kontakter blant eliten i det europeiske samtidsteatret. Vi kan vel si at Sharifi regnes som avantgarde. Han er blant dem som utfordrer våre forventninger til hva dans er. Han er kjent for å provosere.

I følge Sharifi er og bør kunsten være politisk. Som koreograf vil han kommentere og aktivere. Han mener selv at han ikke kommer med noe nytt. Det er viktig for ham å lage direkte og upretensiøse forestillinger og å være oppriktig. Derfor brukes ikke illusjon som virkemiddel. Det er viktig for Sharifi å utfordre tilskuerens forventning til utøveren/forestillingen. Og han jobber hele tiden for å skape situasjoner der publikum må reagere.

"Jeg er ikke avantgarist. Jeg er aktivist." (Moe: 2003)

"I mine forestillinger forsøker jeg å beskrive hva politikk er på det personlige plan, slik at man igjen kan se hva det blir på makroplan." (Østby: 2003)

Jeg vil her særlig se på *Hopefully someone will carry out great vengeance on me* (2004), *No name, no première, no and no, and never will be repeated again* (2003) og *The desert is growing; woe to those who seek to protect it* (2004).

## 8.2 Innhold og form

### 8.2.1 Danserne

I mange av hans stykker, har Hooman Sharifi danset selv og ofte sammen med danseren Kristine Slettevold. Videre har han blant annet benyttet Peder Horgen, Christine Kjellberg og Therese Markhus som utøvere. Dette er dansere av ulik størrelse og utseende.

”Særlig i hans valg av dansere er det en preferanse for mennesker som Sharifi sier kunne representere ”hvem som helst, alle, ingen, gjennomsnittet”, en slags nøytralitet eller ”utmerkethet” som blir understreket ytterligere gjennom valget av kostymer (helt enkelt moteklær som uniformer) og av en handlingens, og en nesten fraværende og tømt forestillingsform.”

(Imshoort: s.151)

Det henger selvsagt sammen med at danserne i Sharifis stykker ikke skal spille roller eller illustrere noe. Han ønsker tilsynelatende ikke at publikum skal lese noen som helst tanker bak deres utseende. Danserne har det til felles at de er særlig trent i samtidsdans. Den danseren som vekker mest oppmerksomhet i hans stykker, er ham selv. Med sine 100 kg er han et uvanlig syn på en dansescene. I *The desert...* danset han sammen med den betydelig eldre Guy Lecourt. Her har spenningen i alder antakelig hatt en tematisk betydning. I *A meeting with Sofie* (2006) brukte han en elleve år gammel jente. Også her spiller alderen en tematisk rolle. Det er ingen tilsynelatende forskjell på kvinnene og mennenes roller i stykkene. De har mange av de samme oppgavene og funksjonene og vi kan ikke si at det spilles på kjønn.

### 8.2.2 Bevegelsene

Bevegelsesmaterialet Sharifi benytter, har preg av å være improvisert, men Sharifi sier selv at det ikke er det. Årsaken er ifølge koreografen at han og utøverne bruker mye tid på å finne frem til en type bevegelser som er autentiske i forhold til det de ønsker å formidle, og samtidig strippet for alt som er gjort før, som er gjenkjennelig, som er refererende eller som imøtekommer dansernes forfengeligheit med tanke på teknikk, skjønnhet eller lignende.

”På et danseteknisk nivå kan man se hvordan hans sterke ønske om å radikalisere feltet, forestillingers ettervirkning, førte til en bestemt stil. Hans dansere viser vanligvis ikke de nødvendige forberedelsene til en bevegelse, men isteden setter de innledende trinnene i parentes slik at mange av bevegelsen virker som plutselige utbrudd.”

(op cit : s.143)

Bevegelsene er ofte enkle, røffe, flyter over i hverandre, slik at en klar struktur eller motivutvikling ikke er synlig. De skaper få eller ingen klare linjer. Bevegelsene er ofte fall, hopp, kast av hode, kroppsdelar etc. Det kan også være bevegelser som lager lyd som for eksempel tramping, håndflater som slås mot gulvet. Dessuten benyttes en del løping og gåing. Bevegelsene virker til en viss grad personlige. De er uskarpe, eller spastiske, noe som er med på å forsterke inntrykket av improvisasjon. Bevegelsene er likevel kraftfulle og krever utholdenhet og spenst av danserne i lange gjennomgående sekvenser. Danserne skal bli slitne og blir det også; de er ofte tydelig anpustne og svette og holder sekvensene gående til de er nærmest utmattet. Dette ser vi for eksempel særlig i *Hopefully someone will carry out great vengeance on me*. Sharifi sier også at bevegelsene stoppes mellom det uferdige og det ferdige, for å skape tvil hos tilskuer. Han søker å komme til kjernen av bevegelsen som må henge sammen med uttrykket eller budskapet. Bevegelsene har et sterkt fysisk nærvær og er forsøkt strippet for referanser. Samtidig kan de være veldig tydelige, som i *Hopefully someone...* hvor man ser en rekke bevegelser med referanser til krigsreportasjer vi kjenner fra tv: kasting av stein, marsjtrinn, hender foldet bak nakken, fall på kne og albuer etc. Et annet eksempel er fra *as if your death was your longest sneeze ever* (2002) hvor en scene med to utøvere som slår på metall med et balltre, står sentralt. Til tross for at publikum antakelig får klare referanser her, sier Myriam van Imschoot i *Dans i samtiden* igjen at:

”(...) Sharifi trekker ut scenen fra slike gjenkjennbare fortolkninger og fokuserer i stedet på den saklige rekonstruksjonen av handlingen og den fysiske investeringen som kreves for å banke opp et stykke metall.” (op cit. s. 144)

Bevegelsene har en klar fysisk og energimessig tilstedeværelse.

Sharifi sier selv at autentisitet i bevegelse knyttet opp mot hensikt eller budskap er vesentlig i arbeidene hans, og at han føler at han oppnår dette gjennom en prosessorientert arbeidsmåte hvor målet allikevel står i sentrum. Det er prosessen som skaper ekthet i uttrykket.

### 8.2.3 Visuell setting

Sharifi benytter ingen kulisser eller scenografi. Scenerommet hans er som oftest strippet for andre effekter enn lyskastere, som gjerne plasseres på gulvet. Dette gjør at scenerommet får et røft preg, som ikke minner særlig om teatret. Kostymene er svært anonyme og tiltrekkes ikke

oppmerksomhet. Danserne kan være nakne, som i åpningen av *Hopefully...*

Sharifi tenker mye over bruken av og forventninger til scenerommet. Han kan organisere publikum på gulvet og utøverne på tribunen, eller alle på tribunen og ingen på scenen. Slik tøyser han teatrets rammer og det samme gjør han med teatrets virkemidler, for eksempel ved å la publikum bli sittende i mørket over lengre tid, ved å la scenen være tom, ved å henvende seg direkte til publikum, ved å la utøverne slite ut kroppen og stemmen. Alle disse elementene er eksempler på hvordan man i det tradisjonelle teatret absolutt ikke skal gjøre det, fordi det vitner om dårlige kunnskaper om teatrets og skuespillerens teknikker og illusjonskunst. Selvsagt er Hooman Sharifi klar over dette og det er nettopp dette han vil til livs. Danserne hans skal for eksempel ikke få vise frem sin gode teknikk. Det er nettopp poenget.

#### 8.2.4 Lydlig setting

I Sharifis stykker benyttes forholdsvis mye musikk og/eller støy. Denne kan koreografen gjerne spille selv på et lydanlegg på siden av scenen, som i *No name, no première*. Innimellom bruker han kjente musikkstykker, men bare deler av det. Der kommer forholdsvis mye lyd fra utøverne, i form av pust, tramping, klapping, roping etc. Det forsterker *live*-opplevelsen. Innimellom benytter koreografen mye tekst, slik han for eksempel gjør i *Then such silence since the cries were last heard*. Men han fokuserer ikke på slike ting som diksjon eller stemmebruk i formidlingen av teksten. Også den skal være naturlig. Det igjen kan føre til at publikum ikke hører teksten ordentlig og er med på å gi fremførelsen den autentisitet koreografen søker. Fordi koreografen fokuserer mye på forestillingssituasjonen er han stadig i dialog med publikum eller med de andre på scenen. Det snakkes /diskuteres underveis. Dette skaper en uforutsigbarhet som kan gi inntrykk av at hendelsesforløpet i forestillingen ikke nødvendigvis er fastlagt.

#### 8.2.5 Form

Hooman Sharifis kunst handler om makt, politikk, posisjoner. Han sier at allerede i møtet mellom koreograf og dansere, oppstår en politisk situasjon bunnset i et spørsmål om makt og maktfordeling. Derfor anser han koreograf og individuelle utøvere som et mikrokosmos, hvor han som koreograf kan prøve ut og teste politiske dilemmaer. Sharifi jobber prosessorientert i den

grad at han utforsker i samarbeid med danserne hvilke strategier som må legges for å nå det kunstneriske målet de har satt seg. Hva som kreves av dem for å nå målet. På samme tid kan han være diktatorisk som koreograf. Når et stykke som *Hopefully someone...* presenteres, er det gjennomkoreografert til minste detalj og danserne tar ingen valg underveis, slik det kan synes som noen ganger. Sharifi sier imidlertid at det blir gjort endringer og justeringer underveis i en spilleperiode, for at de koreografiske og regimessige løsningene skal fungere enda bedre.

Det er viktig for Hooman Sharifi å utfordre forholdet mellom publikum og forestilling/utøver. Rent praktisk kan han gjøre dette ved å nekte publikum i å innta sin rolle, sittende i mørket i auditoriet, skjult for utøverne, slik de ønsker og forventer idét de ankommer teatersalen.

”Ved å nekte en glidende overgang forstyrrer Sharifi denne teaterrutinen og hindrer en fullstendig fordypelse i rollen, slik at underkastelsen svikter og folkene på en måte forblir hengende – for et øyeblikk – mellom å være sivile individer og teaterpublikummere.”  
(op cit: s.148)

Dette gjør han fordi han ønsker at teatret skal være et sted for dialog , med to aktive parter, og ikke med en aktiv og en mer passiv part, som det tradisjonelle teatret kan synes å dyrke. Sharifi uttrykker imidlertid at publikum ikke nødvendigvis trenger å være fysisk deltakende i dialogen, men snarere at de forplikter seg emosjonelt og intellektuelt til å reflektere rundt forestillingssituasjonen og deres rolle, så vel som forestillingens budskap, i det øyeblikk de velger å se en forestilling. Dette engasjementet, som skaper en viss grad av uforutsigbarhet, gjør at vi kan knytte hans kunstpraksis til aksjonsteatret. Som eksempel kan nevnes at Sharifi også i utviklingen av en forestilling, går i interaksjon med folk i samfunnet rundt, ved for eksempel å distribuere spørreskjema, ha underskriftskampanje osv. Imidlertid er ikke publikum forberedt på at de må delta i forestillingene på denne måten. Det gjør at det fremdeles er Sharifi som sitter med makten og som legger føringene for spillet som forestillingssituasjonen kan kalles. I media har vi lenge sett denne utviklingen av *reality*-sjangeren, hvor publikum kan bli lurt inn i situasjoner, hvor de i større og større grad må bidra gjennom dialog osv., og hvor det er situasjonen som dermed skapes som blir til produktet/kunstverket/programmet. På den måten overlates noe av ansvaret for det ferdige produktet til publikum.

Sharifi er en sterk tilstedeværende koreograf og tilhører ikke dem som fornekte en koreografers eierskap til sitt produkt, slik en del prosessorienterte samtidskoreografer gjør.



Arbeidet hans er personlig og ble av kritikere i starten knyttet opp mot 1970-tallets tanke om at ”det personlige er politisk.”

Dramaturgisk vil jeg umiddelbart knytte Sharifi til 1970-tallets avantgarde koreografer, som også var svært opptatt av form, av anti-illusjon, av forestillingssituasjonen. Særlig i *No name, no première* som var et slags eksperiment, benyttet koreografen seg av teknikker som vi særlig forbinder med for eksempel Merce Cunningham. Som eksempel kan nevnes at danserne stadig skiftet musikk selv underveis i stykket, noe som understreker tilfeldighetsprinsippet, samt at musikk og bevegelse er uavhengige enheter. Videre hadde stykket ingen utvikling, høydepunkt eller synlig dypere mening. Imidlertid er dette ikke noe Sharifi følger opp i sine andre stykker og derfor kan vi ikke si at det er typisk for koreografen. Det som er typisk for koreografen og som han har til felles med de avantgarde 1970-talls modernistene, er hans søken etter det autentiske, det personlige, og samtidig det alminnelige.

Impure Comanys forestillinger inneholder ofte mange brudd og skift fra rene bevegelsessekvenser; til tekst; til henvendelser til publikum; tilbake til tekst; mer dans etc. Formen er derfor fragmentert.

### 8.2.6 Tolkning

Hooman Sharifis samtidsdans er eksperimenterende i sin form og tema har en svært politisk undertone. Han vil vekke publikum, ved å velge personlige innfallsvinkler til tema. Han bruker derfor mye sin egen bakgrunn fra Iran. Han vil også vekke publikum ved å utfordre deres forventninger til forestillingssituasjonen. Derfor er han stadig i dialog med publikum og krever at de gjør visse valg. Det kan innebære å invitere dem ned på scenen slik han gjorde både i *Then such silence*, *No name, no première* og *The desert*. Sharifi kan også finne på å be publikum om å forlate scenerommet, for så å komme tilbake om en liten stund. Han problematiserer utøverens spill, i sin søken etter autenticitet i uttrykket. For eksempel har han lagt inn grine-scener i både *Then such silence* og *Hopefully someone*, som innebærer at utøverne prøver så hardt de kan å begynne å grine på kommando. I *Then such silence* prøver Kristine Slettevold å grine og forteller samtidig (til publikum) at hun synes det er vanskelig å få det til foran publikum. I det hele tatt er Hooman Sharifis forestillinger helt klart eksperimentelle og undersøkende i formen. Han benytter seg av ikke-spill, ikke-illusjon og *real time*.

I *Then such silence* forteller han anekdoter fra da han var liten. Han forteller videre hvordan tortur og henrettelser skjer i Iran og Tyrkia. På den måten kan vi si at Impure Company jobber med en type relasjonell estetikk som også får et visst pedagogisk aspekt på grunn av koreografens behov for å kommunisere og informere. Teaterviter Melanie Fieldseth kaller dette uttrykket dokumentarisme:

”Innen samtidsdansen har vi sett flere koreografer gripe an til den nye oppriktighetens grunnprinsipper, hovedsakelig ved å nærme seg en form for dokumentarisk scenekunst.”  
(Fieldseth (2007) s: 60)

Samtidig som Sharifi søker en autentisitet i sine arbeider, er det allikevel en iscenesatt virkelighet han presenterer for oss. Det gjør at jeg trekker paralleller mellom denne type uttrykk og *reality*-bølgen vi har fått gjennom media de siste årene. I *reality* presenteres virkelige mennesker som spiller seg selv, men handlingene vi følger finner likevel sted i et konstruert og derfor fiktivt univers. Selv om eventuell lidelse og prøvelsene som påføres disse menneskene er virkelige nok, er de en del av et avtalt spill.

Sharifi utfordrer utøverne sine både i utviklingen og utførelsen av forestillingene sine. Det kan sammenlignes med hvordan Pina Bausch utfordret sine dansere til å ta frem sin innerste frykt og glemte traumer, i søken etter et autentisk uttrykk. Vi finner de samme arbeidsmåtene i laboratorieteatrene. Det kan også til en viss grad sammenlignes med tradisjonelle metoder innen psykologisk realisme, bortsett fra at Sharifis iscenesettelse er av nyere dato og spillet ligner derfor performanceartistens.

### 8.3 Postmoderne perspektiv

Impure Companys forestillinger er klart selvrefererende og selvbevisst i en postmoderne forstand (intertekstualitet). Sharifis stadige henvendelser til publikum om forestillingens forløp/utfall o.l., er særlig med på å forsterke dette. Det bidrar også til en slags forvirring rundt illusjon og virkelighet. Iscenesettelsen av det som blir presentert som virkelige hendelser (utøverne som griner på ordentlig) forsterker forvirringen. I sin problematisering av skillet mellom sal og scene, gjør Sharifi publikum til utøvere i ytterste konsekvens. Han åpenbarer samtidig det konstruerte ved forestillingssituasjonen. Alt dette er typiske postmoderne trekk. Det samme gjelder den voldsomme fokuseringen på form som tidvis går foran innholdet. Sharifi åpenbarer

konstruksjonsprosessene, i sitt forsøk på å fjerne all form for illusjon. *Real-time* og ikke-spill er forsterkende virkemidler.

Den personlige historien til Hooman Sharifi er videre et underliggende tematisk utgangspunkt for flere av koreografens arbeider. Det kan også ses på som et postmoderne trekk. Det samme gjelder hans problematisering av konstruksjon av identitet; sin egen identitet på bakgrunn av motsetninger i forholdet mellom hans iranske etnisitet og oppveksten i Norge.

Sharifi kan sies å resirkulere den (post-)moderne avantgardens formeksperimenter og har det samme mål om å finne frem til en slags kjerne eller et opprinnelig/ekte uttrykk. *Reality*- aspektet kan sammenlignes med *theatre of cruelty* og har dermed også noe til felles med andre norske grupper som for eksempel Grusomhetens teater. Samtidig kan vi si at Sharifi ikke skiller mellom seg selv som person og seg selv som kunstner, men skaper sin kunst av sin og om sin personlige historie. Igjen en fellesnevner med performancekunstneren.

## 9. Bjørnsgaard, Strømgren, Sharifi: en oppsummering

Etter å ha sett på de tre koreografene individuelt, skal vi videre se litt på dem i forhold til hverandre. Jeg har valgt her å ta for meg noen sider ved deres koreografiske praksis hvor skillet mellom dem er særlig tydelig.

### *9.1 Det dansetekniske*

Et element som klart skiller de tre koreografene, er det dansetekniske. Ingun Bjørnsgaard har en tydelig forankring i et formspråk som tilhører den klassiske balletten; eventuelt det vi kaller moderne ballett. Hooman Sharifi derimot har et mye nyere samtidsdanspreg over bevegelsene. Selv om releaseteknikk forlengst er blitt allemannseie, er det fremdeles dens avspente bevegelsesprinsipper vi på mange måter forbinder med samtidsdansen, og som vi ser hos Hooman, riktig nok formet i hans særpregede komposisjoner. Vi finner mange av de samme bevegelselementene hos koreografer som Eva-Cecilie Rickardsen, Ina Christel Johannessen og Francesco Scavetta. Det dreier seg om et fysisk språk hvor kontakten med gulvet er mer tydelig gjennom ruller o.l., en tydelig veksling mellom en fysisk hold og en fysisk slipp (av kroppsvekt), bevegelser som flyter over i hverandre uten at man kan skille ut så mange former. Riktig nok kan Sharifi velge å isolere enkelte bevegelser, for så å repetere den/dem med tydelig presisjon. Men da gjøres det med en klar interesse for bevegelsens fysiske side; musklene som brukes, energien som skapes, arbeidet som ligger bak. Bevegelsene får dermed en liten grad av representasjon, noe vi kan se litt mer av hos Bjørnsgaard.

Jo Strømgren på sin side igjen har et fysisk språk som mer tilhører det fysiske teatret, med det som kan virke som en kombinasjon av gester, ekspressive bevegelser og dansetekniske trinn (tydelig utført av skuespillere).

Den norske samtidsdansen har dessuten fått nyere tilskudd av koreografer som for eksempel Katrine Bølstad, som eksperimenterer med electric boogie, og hip hop'en er på full fart inn i noen deler av samtidsdansfeltet.

Til tross for en rekke fellesnevner hos noen av de norske koreografene (Sharifi, Rickardsen, Johannessen m.m.), ser det ut til at de dekker et bredt spekter hva angår dansestil.

## 9.2 Det narrative og det ny-mimetiske

Noe av det som er mest tydelig forskjell på for eksempel Jo Strømgren og Hooman Sharifi, er hvordan de forholder seg til det narrative. De to koreografene representerer hver sin ytterkant i så måte. Strømgren omfavner det teatrale; kostymene, rekvisittene, rollespillet, representasjonen, historien/fortellingen. Sharifi er ute etter det autentiske uttrykket, hvor minst mulig skal gi referanser til noe annet enn seg selv og dette forsterkes av *live*-formatet. Det utelukker selvsagt ikke narrativitet eller referensialitet fullstendig, men slik vi forstår det i tradisjonell forstand gjør det det. Vi forstår narrativitet som det/de fortellende element i forestillingen. Sharifi søker et uttrykk som ikke har slike element. Jeg er fristet til å gjøre disse to koreografene til representanter for to etterhvert parallelle linjer i dansehistorien; nemlig danseteatertradisjonen og arven etter Cunningham. Koreografer som Jo Strømgren og Katrine Bølstad jobber innenfor en svært teatral ramme, hvor alle teatrets virkemidler (kostymer, scenografi, rekvisitter, lyd, lys) benyttes, sammen med rollespill og historiefortelling. Sharifi derimot, har det til felles med koreografer som Eva-Cecilie Rickardsen at hans forestillinger er skrellet for alle teatrale elementer og da særlig rollespillet, og bevegelsesspråket er svært abstrakt, med preg av improvisasjon. Forestillingene deres følger heller ikke en tradisjonell dramaturgisk oppbygging mot et vendepunkt eller klimaks, slik Strømgrens helt tydelig gjør. Arven etter Cunningham omfatter nettopp den manglende representasjonen og den manglende lineære dramaturgi, og henger således sammen med de etterhvert etablerte metoder som har kommet som følge av hierarki-bruddene og i det som blir kalt postdramatisk teater. På samme tid omfatter den synet på at den rene bevegelsen er nok i seg selv. Imidlertid kan Sharifis utøvere være til de grader fortellende eller ekspressive i uttrykket, men da i en performativ form som ikke refererer til noe annet enn seg selv i tid og rom. Ingun Bjørnsgaard på sin side, befinner seg et sted midt i mellom. Hennes arbeider har både elementer av teatralitet, så vel som nyere innslag som likestilt dramaturgi og ulike illusjonsbrudd. I artikkelen "New Norwegian dance in the even newer mimetic mirror", har vi sett hvordan Arntzen beskriver dette fenomenet i norsk dans og kaller det det ny-mimetiske. Det forkarer han som en tilbakevending til mimesis i ny form, hvor danseren ikke portretterer en rollefigur, men i større grad spiller ut sin egen historie, sine minner og sin kropp:

"The latest term, 'neo-mimetic mirror', is another response to current developments in the dance arts: after realistic (narrative) ballets and the abstract figures of modern dance there's a return to mimesis, to portrayal...with one essential difference: as a model it is no

longer a role (Giselle, Cinderella) that is the measure of things but the individual dancer as personality, their biography, their memories and that of their body.”  
(Arntzen (1997) s: 39)

Med Hooman Sharifis sterke selvbiografiske innhold, kan vi si at også hans uttrykk kan kalles ny-mimetisk.

Arntzen sier videre at Ingun Bjørnsgaard er blant de norske koreografene som har forlatt hierarkisk og lineær dramaturgi, til fordel for en dramaturgi av bilder og minner, både som allegoriske og metaforiske konsepter.

”I define the neo-mimetic mirror as a space beyond representation of action in the traditional or classic sense, dealing with the virtuality of the means of expression in a visual kind of dramaturgy.” (op.cit. s 40)

Hooman Sharifi forholder seg heller ikke til en lineær dramaturgi og er om mulig enda mer fragmentert enn Bjørnsgaard.

### 9.3 Virkemiddelbruk

Som allerede nevnt, benytter Jo Strømgren seg av teatrets virkemidler; kostymer, scenografi/rekvisitter, lys og lyd, til å skape fiksjon. Han benytter også bevegelse og det kaudervelske språket. Hooman Sharifis forestillinger er strippet for scenografi, kostymene er så nøytrale som mulig og han prøver ikke å skape fiksjon. Variasjonene i lyssettingen er derfor få og har liten eller ingen dramatisk funksjon, men snarere en praktisk funksjon. Musikken kan ha en viss stemningsskapende funksjon, men ved flere anledninger kan det synes tilfeldig hvilken musikk som blir spilt i forestillingene. Det kom særlig tilsyne i *No name, no première* hvor Hooman fungerte som en dj som stadig skiftet musikkspor. Hos Hooman benyttes også stemmen som virkemiddel. Utøverne hans kan skrike, rope, snakke, hulke. Han selv bryter stadig stillheten i sin direkte henvendelse til publikum, med spørsmål eller informasjon.

Ingun Bjørnsgaard befinner seg igjen et sted midt imellom disse to andre koreografene. I hennes arbeider har danserne visse karakterer, men aldri som Strømgrens stereotype ”sykepleieren”, ”fotballspilleren” o.l, eller som Sharifis ”hvemsomhelst”. Hos Bjørnsgaard er danserne kvinner og menn; kvinnene nesten utelukkende i kjoler. Hun benytter få rekvisitter og beskjeden

scenografi. Lys og lyd er med på å forsterke følelsene/stemningene i øyeblikkene hun skaper. Bjørnsgaards spill ligger i grenselandet mellom Sharifis tilstedeværende ikke-spill og Strømgrens fiksjon. Hun benytter som oftest humor når hun avslører menneskenes intime, pinlige eller personlige øyeblikk, slik Strømgren også gjør det. Sharifi har minimalt med humoristiske øyeblikk i sine forestillinger.

Ingen av disse tre koreografene har tatt inn over seg de nye digitale virkemidler som video og data, slik Eva-Cecilie Rickardsen, Fransesco Scavetta og Heine Avdal særlig gjør.

#### *9.4 Tematikk*

De tre koreografene behandler på mange måter tema som sirkulerer rundt identitet, tilhørighet og relasjoner mellom mennesker. Men de gjør det på svært ulike måter.

Hooman Sharifi er av disse tre den mest politiske koreografen, gjennom sin tematikk som omhandler blant annet (kulturell) identitet og tilhørighet. Han er hele tiden i dialog med sitt eget uttrykk og med publikum. Forestillingene hans problematiserer like mye forestillingssituasjonen som forestillingens innhold. Sharifi er en alvorlig koreograf og tema er hentet fra den virkelige verden.

Strømgren og Bjørnsgaard behandler for så vidt også identitet og relasjoner mellom mennesker, men Strømgren gjør det innenfor et helt bestemt og til en viss grad isolert miljø og på en humoristisk måte som ufarliggjør tema. Bjørnsgaards skikkelser er mer miljøuavhengig og samtidig selvstendige og individuelle. Hun forholder seg følelsesmessig til tematikken og er varsom og hensynsfull i fremstillingen av det. Sharifi er bare brutal, i den betydning at han ikke pakker inn budskapet, men snarere kaster det ut i en rå form.

#### *9.5 Forholdet til publikum*

Jo Strømgren forholder seg til teatrets illusjonsskapende virkemidler og dramaturgi, men bruker tilsynelatende dansesekvensene som illusjonsbrudd.

Ingun Bjørnsgaard henvender seg mer til publikum, veksler mellom fortid og nåtid tilsynelatende; hun går fra å være til stede i tid og rom, til noe som ligner drømmesekvenser, hvor tid og rom er mer usikkert, eller har opphørt å eksistere.

Hos Hooman Sharifi er tid og rom det samme. Hans forestillinger har et sterkt *live*-format ;

-sannetid: handlinger tar den tiden det tar

-sann energibruk: danserne skjuler ikke at de blir slitne etc.

-sammenslåing av tid og rom: tydeliggjøres særlig i Sharifis henvendelser til publikum.

Der Strømgren gir publikum en underholdende reise, er Sharifi nesten anklagende overfor dem.

Han anklager dem for å komme til teatret med forventninger om å bli underholdt og krever at de

revurder sin innstilling og jobber med å gå i dialog med forestillingen. Bjørnsgaard på sin side

velger å underholde publikum med sine fortellinger, men hennes form stiller større krav til

publikums evne til å ta til seg uttrykk som er abstrakte og ikke nødvendigvis følger et logisk

hendelsesforløp. Bjørnsgaard synes å ønske at publikum skal la seg berøre følelsesmessig, mens

Sharifi i større grad frir til publikums intellekt.



## 10. Oppsummering

Mitt prosjekt har vært å presentere norsk samtidsdans i form og innhold og å sette den inn i en dansehistorisk og kunstteoretisk kontekst. En gjennomgang av den norske samtidsdansens historie, har vist en sterk tilknytning til internasjonale trender. Norske dansekunstnere har reist ut og deltatt på aktuelle utenlandske scener og de har bragt denne erfaringen med seg inn i det norske dansemiljøet. Det har videre lagt grunnlaget for fridansens og etterhvert den moderne- og samtidsdansens utvikling frem til idag.

Jeg har vist hvordan postmodernismen i dansekunsten må ses i tilknytning til dekonstruksjonen og medias fremvekst. Det er fordi den kjennetegnes særlig ved forvirring rundt identitet, tid og rom, virkelighet og illusjon. Den leker med referanser. Formen er helst fragmentert og sammensatt.

Janet Adsheads forestillingsanalyse er grundig men til en viss grad konservativ. Den passer på noe av materialet; særlig når vi skal definere et danseverk i forhold til dans som kunstfelt. Men Adshead blir noe begrenset når vi skal beskrive dagens samtidsdans og dens mange variasjoner. Hierarkibruddene har resultert i nye arbeidsmetoder og nye uttrykksformer og disse behøver nye benevelser, slik som recyclings-begrepet som både antyder en bruk av narrative elementer, samtidig som det refererer til det ny-mimetiske og hvordan det forholder seg til bilder og minner. Det relasjonelle innebærer at forestillingssituasjonen er en del av forestillingen. Disse begrepene hjelper oss til å beskrive dagens ulike scenekunstuttrykk.

En gjennomgang av noen utvalgte arbeider av de tre koreografene Ingun Bjørnsgaard, Jo Strømgren og Hooman Sharifi, har vist oss en bredde i den norske samtidsdansen. Denne bredden er synlig både i bevegelsesmateriale, virkemiddelbruk, dramaturgi og forholdet mellom sal og scene. Ingun Bjørnsgaards bevegelsesmateriale har en sterk klassisk forankring; hun forholder seg til en viss visuell dramaturgi; hun kommuniserer i våre bilder og minner; i en fragmentert form, bortenfor tid og rom; men med et ironisk blick til publikum. Jo Strømgren er mye mer teatral; hans bevegelsesmateriale er fysisk og humoristisk; han forholder seg til en lineær dramaturgi gjennom tradisjonell historiefortelling; i en tydelig fiktiv verden; og med publikum på vante plasser i auditoriets mørke. Hooman Sharifi på sin side er den ny-politiske og eksperimentelle; som tester grenser og flytter grenser; som forholder seg til mediealderens nye måter å kommunisere og interagere med publikum på; som vil være personlig og autentisk. Tross

sine ulikheter i form og virkemiddelbruk, behandler de tre koreografene lignende tema som alle berører ulike sider ved identitet, tilhørighet og relasjoner.

Vi finner overraskende mange postmoderne elementer hos de norske koreografene. Det gjelder for eksempel nevnte problematikk rundt identitet. Det gjelder også ulike varianter av forvirring rundt virkelighet og illusjon. Disse postmoderne trekkene har så blitt integrert i kunstpraksis på en så selvfølgelig måte, at vi må slutte å definere dem som postmoderne og heller innrømme at postmodernismen har blitt til en tilstand vi fremdeles befinner oss i. Det skyldes særlig fokuset på det performative, som har resultert i en ny forståelse for tid, rom og (ikke-)spill, slik at vi ikke kan snakke om illusjonsbrudd i sin tradisjonelle forstand lenger.

Når vi skal se samtidsdans i en dansehistorisk og kunstteoretisk kontekst, forholder vi oss på mange måter naturlig til et begrep som *recycling*, da noe av denne oppgaven er å finne ut hva vi kan gjenkjenne i et verk og på den måten knytte til noe vi har sett før. Dermed får vi øye på de elementene av *recycling* som koreografene bevisst benytter, men også de referansene koreografen kanskje ikke er klar over finnes i hans arbeider.

Dans har vært i sterk vekst i Norge de siste årene, både gjennom reformer i skolen og et økende profesjonelt miljø. Funnene her viser at vi har fått flere koreografer med sterkt koreografisk særpreg og disse har etterhvert klart å markere seg blant et større publikum i Norge, så vel som på aktuelle internasjonale scener. Dette skyldes blant annet etableringen av et nettverk for nyskapende, ikke-institusjonell scenekunst. Nettverket består av Bergen Internasjonale Teater (BIT Teatergarasjen), Black Box Teater i Oslo og Teaterhuset Avantgarden i Trondheim (ref. Arntzen (2004)), og i tillegg kommer etableringen av et Dansens Hus i Oslo. Dans og bevegelse er en del av den eksperimentelle scenekunsten. Det har skjedd en utveksling mellom de ulike scenekunstformene, som har pågått siden fremveksten av performancekunsten og happenings i 1970-årene.

På den pedagogiske siden kan en konstatere at dans har blitt et satsningsområde, med de videregående danselinjene og dans som del av gym- og musikkfagene i grunnskolen. Jeg har imidlertid i denne oppgaven vektlagt det estetiske og dramaturgiske som en nødvendig betingelse for å utfordre dansefeltet som sådant. Det har vært viktig for meg å vise hvordan en veksling mellom det postmoderne fragmenterte og det moderne fortellende reflekterer forholdet mellom det moderne og det postmoderne.

## 11. Kilder

### 11.1 Litteratur

- Adshead, J.(ed.), *Dance analysis. Theory and practice*. Dance Books Ltd., London 1988
- Anderson, Jack, *Art without boundaries*, Dance Books Ltd, London 1997
- Arntzen, K.O., "A visual kind of dramaturgy: project theatre in Scandinavia" i *Small is beautiful*, Schumacher & Fogg (ed.), Glasgow 1990
- Arntzen, K.O., "Om at fortælle verden" i *Rampelyset* 1992.
- Arntzen, K.O., "New Norwegian dance in the even newer mimetic mirror" i *ballett / tanz* #12 1997.
- Arntzen, K.O., *Rom for en situasjonistisk kunst. Evaluering av Rom for kunst-programmet med vekt på noen utvalgte prosjekter*, Norsk Kulturråd, rapportserien nr 32, Oslo, 2004, ss.53-83
- Arntzen, K.O., "Reflections on new-mimesis: playing with irony and simulations" i *Art history & criticism*, Universitetet i Kaunas, 2006
- Arntzen, K.O., *Det marginale teater. Et nordisk blikk på regikunst og ambiente forsøk*, Alvheim og Eide Akademisk Forlag, Laksevåg, 2007: ss.150-162
- Au, S. *Ballet & Modern dance*. Thames and Hudson Ltd., London 1988.
- Banes, Sally. *Terpsichore in sneakers: postmodern dance*. Wesleyan University Press, 1987.
- Banes, S. *Writing dance in the age of postmodernism*. Wesleyan University Press, 1994.
- Berg/Høyland/Leinslie. *Scenekunst nå*, Spartacus Forlag AS, 2007.
- Buresund, I. og Gran, A.B. (red.), *Frie grupper og black box teater*, AD Notam Gyldendal, 1996
- Briginshaw, V. "Postmodern dance and the politics of resistance" i Campbell P. (red), *Analysing performance. A critical reader*. , Manchester M.U.P., 1996
- Copeland, R. "The objective temperament: postmodern dance and the rediscovery of ballet" i *Dance Theatre Journal*, vol IV #3 1986.
- Erdal, H.S. ""Pappaen" – til det sceniske samtidsuttrykket i Bergen" (et intervju med Sven Åge Birkeland – kunstnerisk leder for BIT Teatergarasjen), i *På Spissen* #4 1999.
- Ferner, L. "Som å komme hjem", i *På Spissen* # 2 2000.
- Fieldseth, M. "Performativitet og kropp i samtidsdans" i *3t nr.13/04*.
- Fieldseth, M. "Kroppen i dans: kunstnerisk og teoretisk vending i samtidsdans eksemplifisert ved

Meg Stuart”, *Hovedoppgave UiB 2004*.

Fieldseth, M. "Den kaudervelske verden" på [www.bt.no](http://www.bt.no) 5.juni 2005.

Fieldseth, M. ””New sincerity”: Per Roar og Hooman Sharifi.” i *Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift #2-3, 2007*.

Foss, K. "Erfare det "emfatiske"", i *På Spissen* (medlemsblad for Norske Dansekunstnere), #4 2006.

Hall, S. ”Ingen dårlig alder...: et tilbakeblikk på Norsk Ballettforbund gjennom 50 år”, i *På Spissen (extranummer)* 1997.

Hansteen, V., *Historien om norsk ballett*, Universitetsforlaget AS, 1989

Høyland, E. ”Sjå, han dansar.” i *Morgenbladet* 16.-22.februar 2007.

Imschoot, M. ”En gest for Hooman Sharifi” i *Dans i samtiden* (Eeg red.), Spartacus forlag, 2006.

Indahl, G. Kritikk av "Capricorn domestic" i *Klassekampen* 8.okt.2002.

Innes, C. *Avant garde theatre 1892-1992*. Routledge, London 1993.

Kershaw, B. "The politics of performance in a postmodern age" i Campbell, P. (1996).

Kjeldsrud, A-B. ”I går. I dag. I morgen.” i *På Spissen (ekstranummer)* 1997.

Kjølaas, G., *Dans, ropte livet*, Gerd Kjølaas 1998

Lavender, L., "Post-historical dance criticism", i *Dance Research Journal* 32/2 Winter 2000/01

Lepecki, A. "Concept and presence: the contemporary European dance scene" I Carter. A.(red), *Rethinking dance history. A reader*. Routledge NY, 2004.

Lyon, D. *Postmodernity*, Open University Press, Minnesota 1998

Mackrell, J., *Reading Dance*, Michael Joseph Ltd/Penguin Books Ltd, 1997

McRobbie, A. *Postmodernism and popular culture*. Routledge, London 1994.

Moe, J.R. "Sceneterroristen" i *Morgenbladet* 25.april-1.mai 2003.

Moe, J.R. ”Bare kunsten kan frelse oss” i *Morgenbladet* 20.-26.april 2007.

Postlewait, T. ”History, hermeneutics, and narrativity, i *Critical theory and performance*, Reineld, J (red.), Michigan 1992.

Roose-Evans, J. *Experimental theatre*. Routledge, London 1989.

Rütter, F. Kritikk av "Capricorn domestic" i *Aftenposten* morgen 5.okt.2002.

Spångberg, M. ”The new generation of choreographers” i *Ballet Tanz* #12 1997.

Strømmen, M. "Parforholdet som luftspeiling" i *Bergens Tidende* 5.okt.2002.

Weseman, A. "The irony of appearances" i *Ballet Tanz* #12 1997.

Østby, H. "Danser med budskap" i *Dagsavisen* 14.nov.2003.

### *11.2 PR-materiale*

[www.jskompani.no](http://www.jskompani.no) 16.08.2006

[www.ingunbp.no](http://www.ingunbp.no) 27.01.2005

program fra forestillinger

### *11.3 Videodokumentasjon*

Ingun Bjørnsgaard Produksjoner "Capricorn Domestic" Black Box, Oslo 2002.

### *11.4 CD-rom*

*Action towards articulation. Hvordan kan en dansers tause kunnskap verbaliseres?*

Dans Design.

### *11.5 Samtaler*

Bernatek, Torill.

Bjørgum, Liv.

Engebrigtsen, Kjersti.

Eriksen, Anne Grete

Kjeldsrud, Anne-Britt

Jørgensen, Øyvind.

Nordal, Lise.

Sharifi, Hooman.

## 12. Oversikt koreografers verk.

### **Ingunn Bjørnsgaard:**

Det forflutna del 1 (2006)  
Four pieces including Sjoa and Skjåk (2004)  
Capricorn domestic (2002)  
Book of Songs (2002)  
The afternoon and the others (2000)  
Pli á pli (1999)  
The solitary shame announced by a piano (1997)  
The flux position of an insulted eye (1996)  
Sleeping Beauty (1994)  
Alminnelig Olympia (1993)  
Kvinnen som forsvant (1992)

### **Jo Strømgren:**

The Orchestra (2007)  
The Convent (2006)  
The Hospital (2005)  
The Department (2004)  
Tok Pisin (2003)  
Welcome to the Faroe Islands (2002)  
The Pianist (minor problems) (2002?)  
There (2001)  
Gorri-Gorri /with Riksteatret (2001?)  
The Arrival (2000?)  
Ten years later (1999?)  
A dance tribute to the art of football (1996)  
Masculine mysteries (?)

**Hooman Sharifi:**

A meeting with Sofie (2006)

We failed to hold this reality in mind (2005)

Schreibstück (konsept: Thomas Lehmen (2004))

The Desert is growing: woe to those who seek to protect it (2004)

Hopefully someone will carry out great vengeance on me (2004)

no name, no première, no and no and never will be repeated again (2003)

When day followed hard on night and night on day (2003), film 7 min

"as if death was your longest sneeze ever" (2002)

Then such silence since the cries were first heard (2001)

Suddenly, anyway, why all this? While I... (2000)