

Hilde Rustad

Dans etter egen pipe?

En analyse av danseimprovisasjon og kontaktimprovisasjon –
som tradisjon, fortolkning og levd erfaring

DOKTORGRADSAVHANDLING FRA NORGES IDRETTSHØGSKOLE • 2013

ISBN nr 978-82-502-0483-6

For it is certainly easier to
create without answering for
life, and easier to live without
any consideration for art.
(Bakhtin 1990: 2)

Dans etter egen pipe?

*En analyse av danseimprovisasjon og kontaktimprovisasjon –
som tradisjon, fortolkning og levd erfaring*

Av Hilde Rustad

Innholdsfortegnelse

Annet arbeid som inngår som del av PhD-studiene:	IX
Forord	XI
Sammendrag.....	XIII
Abstract	XV
Introduksjon	1
Danseimprovisasjon og kontaktimprovisasjon.....	2
Mitt forhold til sjangrene.....	3
Improvisasjon	4
Teori, filosofi og metodisk tilnærming	4
Oppbygging	8
Del en: Å forstå gjennom tradisjon	8
Del to: Å forstå gjennom fortolkning	10
Del tre: Å forstå gjennom levd erfaring	12
Hermeneutikk og fenomenologi i avhandlingen	12
For-dom	13
Livsverden, levd erfaring og levd kropp	14
Gjennomføring av avhandlingens prosjekt	18
Forskningskontekst.....	20
Litteratur som står i en særstilling i avhandlingen	22
Terminologi	22
Introduksjonens avslutning	24
DEL EN: Å forstå gjennom tradisjon.....	27
Kapittel en: Tradisjon og postmoderne improvisasjonsdans-sjangre.....	27
i) Historien bak	29
Cunningham som katalysator og inspirator for postmoderne dans	31
Duchamps innflytelse	33
Tilfeldighetenes spill.....	36
ii) «The make up of the makers»; danseimprovisasjon og kontaktimprovisasjon etablerer seg.....	42
Mot større individuell frihet.....	44
Kontaktimprovisasjon trer frem	46
Dansekunst, «kunstsport», og sosial aktivitet.....	47
Manglende offisiell definisjon åpner for varianter.....	49
En lomme full av 60-tallsverdier.....	49
iii) Å tilegne seg og opprettholde danseimprovisasjon og kontaktimprovisasjon	50
Jam og festival	52

Nomadiske dansetradisjoner	57
Undervisningskompetanse	58
Undervisning.....	59
Myten om kontaktimprovisasjon	59
Muntlig, visuell og skriftlig kontroll.....	60
Manglende nettverk for danseimprovisasjon	64
Hierarki i en «antihierarkisk» tradisjon	66
Bevissthet om egen tradisjon	67
Danseimprovisasjon og kontaktimprovisasjon som en og to tradisjoner	67
En tradisjonsløs tradisjon?	71
Kapittelavslutning.....	73
Kapittel to: Danseimprovisasjon – nyskaping eller kreativt gjenbruk?	77
Improviso, to not see before	77
Obsessed with the new	79
Improvisasjon som øyeblikkets kunst	81
Cool og apartness	82
Et internasjonalt og transatlantisk perspektiv.....	84
Komposisjon og improvisasjon	85
Danseimprovisasjon og undervisning	87
Undervisning og gjenbruk	90
Oppsummering	91
DEL TO: Å forstå gjennom fortolkning.....	95
Kapittel en: Valg og frihet i danseimprovisasjon og kontaktimprovisasjon	95
Negativ og positiv frihet.....	97
Negativ versus positiv frihet	99
Valg forstått gjennom fenomenologiske perspektiv.....	101
Områder for valg i danseimprovisasjon og kontaktimprovisasjon.....	104
Valg ut fra erfaring	106
Gjenkjennelse og tradisjon	106
Valg ut fra det øyet ser	107
Valg basert på kinestetisk sansning.....	110
Å improvisere sammen med kjente og ikke-kjente dansere.....	110
Å improvisere ut fra et personlig repertoar	111
Rommene imellom	113
Overlappende erfaringsregioner	113
Å velge bort	115

Frihet, valg og kontaktimprovisasjon.....	115
Beskrivelser av kontaktimprovisasjon sier ofte lite om improvisasjon.....	119
Kroppens logikk og å kjenne partneren i kroppen	121
Synssansen brukes annerledes i kontaktimprovisasjon enn i danseimprovisasjon	122
Kontaktimprovisasjon som forestilling	123
Flyt kan forstås som lite heldig for improvisasjon.....	124
Kontaktimprovisasjon som samhandling innenfor et vi.....	125
Risiko, fysisk fare og desorientering.....	127
Følge, skli eller rulle kontaktpunktet.....	128
Mangel på improvisasjon	128
Vilje til improvisasjon.....	130
Brudd kan skape rom for improvisasjon	131
Kapittel to: Danseimprovisasjon som forestilling, sett i lys av Bakhtin og Gadamer	134
Improvisasjonsdanseren	135
i) Bakhtins begrep	136
Dialog.....	138
Ytring og polyfoni	140
Heteroglossia.....	141
Karneval.....	142
ii) Gadamers lek	145
Oppsummering	151
Kapittel tre: Å karnevaliseres: Kontaktimprovisasjon som karneval.....	154
Hva menes med karnevaleske trekk?	156
Latteren har en verdensanskuende betydning	158
Opp ned og bak frem	159
Atmosfære av frihet, ærlighet og det familiære	161
Å bli ett med gruppen.....	162
Frihet, likhet og deltagelse	163
Håp og fremtidsrettethet.....	164
Karneval som motkultur.....	166
Berøre og bli berørt	167
DEL TRE: Å forstå gjennom levd erfaring	169
Kapittel en: Dans i et idrettsperspektiv: Kroppsøvingslærerstudenters beskrivelser av erfaring i improvisasjonsdans.....	169
Bakgrunn for og fremgangsmåte i den empiriske studien.....	171
Metode.....	173
Et fenomenologisk perspektiv	176

Fortolkning av funn	177
Atypisk dans og ny bevegelse	177
Kompetanse og selvbylde.....	181
Positiv erfaring.....	184
Dans som ikke-idrett	186
Undervisningsrelevans	187
Konklusjoner og videre tanker	188
Litteraturliste	193
Vedlegg	204

Annet arbeid som inngår som del av PhD-studiene:

Konferansepresentasjoner:

Rustad, Hilde (2008): «Improvisation in Dance and Gadamer`s concept of play». 9th international NOFOD-conference: «Dance – Movement – Mobility», Tampere, Finland.

Rustad, Hilde (2011): «Possibility and limitation in dance improvisation». 10th international NOFOD-conference: «Spacing Dance(s) – Dancing Space(s)», Odense, Danmark.

Improvisasjon som forestilling, et scenekunstprosjekt:

Rustad, Hilde (2009): «Future past; present». Kunstnerisk ansvarlig: Hilde Rustad. Forestillingen ble vist på Dansens Hus, Oslo, 13.–16.mai 2009, med fem dansere, musiker, video og lys.

Bok-kapitler:

Rustad, Hilde (2010): Danseimprovisasjon som forestilling – i lys av Bakhtin og Gadamer. I Pape, Sidsel (red.) (2010). *Norsk danseforskning*. Trondheim. Tapir Forlag. S.61-79.

Rustad, Hilde (2010): Improvisasjonsdans – kreativ nyskaping eller gjenbruk. I Steinsholt, Kjetil og Pedersen, Gurholt, (red.) (2010). *Aktive liv. Idrettspedagogiske perspektiver på kropp, bevegelse og dannelse*. Trondheim: Tapir Forlag. S.121–142.

Artikkel i fagfelleurdert journal:

Rustad, Hilde (2012): «Dance in Physical Education: Experiences in Dance as Described by Physical Education Student Teachers», i *The Nordic Journal of Dance*. S.15-29.

Forord

For, ved skrivebordet sitter du alene og klynger deg til din blyant, og ser på de fem fortvilte notelinjer som står der, og så skal du treffe dem på det rette sted. Da er du helt alene, du har ingen å prøve det på (Nordheim 2001: 148).

Jeg har lånt disse linjene fra Arne Nordheim for raskt å kunne gi deg som leser innblikk i hvilke utfordringer og prøvelser jeg mener å ha vært gjennom de siste årene. Og når så dette først er sagt, må jeg skynde meg å legge til at det slett ikke er sant at jeg ikke har hatt noen å prøve det jeg har skrevet, på. For det har jeg, og selv om jeg nok allikevel synes det å skrive en avhandling har vært et i overkant usosialt prosjekt, er det mange som skal nevnes.

Den første er min veileder Kjetil Steinsholt, som er ansvarlig ikke bare for veiledning, men for å ha fått meg i gang, for å ha brakt relevant teori på banen, for utrolige kunnskaper, og dessuten for å være til stor inspirasjon både gjennom sitt forfatterskap og som foredragsholder. For meg har dette vært et kunnskapsgivende og utviklende møte. Takk!

Jeg vil takke Norges Idrettshøgskole, og spesielt Gunn Engelsrud, seksjonsleder ved Seksjon for Kroppsøving og Pedagogikk, for konstruktive tilbakemeldinger, og for at hun trodde på prosjektet. Takk også til til Ejgil Jespersen, tidligere seksjonsleder ved SKP, og min første kontakt med NIH, som ga meg gode råd og Kjetil Steinsholt som veileder.

Fantastiske Kristin Asdal: Takk for ekstraordinær spesialveiledning, og for nærvær, innsats og gjestfrihet på den usannsynlig lange oppløpssiden, som har vist seg også å inkludere stiene rundt Sognsvann. Takk for vennskap! Her kommer ord til kort!

Takk til Ken Green som hjalp meg å skrive en engelsk artikkel med en veldig lang tittel. Takk til Ina Guro Moen, blant annet for innholdsrik telefonsamtale som førte til at denne avhandlingen ble skrevet. Og takk til Eva Ystborg og Astri Andresen som hver på sin måte har betydd mye i denne tilblivelsesprosessen, samt i flere andre, parallelle prosesser. Takk til Birgitte Ahlsen, og til min bror Sverre for hjelp underveis.

Jeg vil dessuten gjerne benytte sjansen til å takke alle(?) mine improvisasjonslærere: Naomi Duveen, Margot Rijven, Trude Cone, John Rolland, Ria Highler, Mary Fulkerson, Pauline de Groot, Katie Duck, Nancy Topf, Andrea Olsen, Malcolm Goldstein, Julyen Hamilton, Kirstie Simson, Nancy Stark Smith, Laurie Booth, Howard Sonnenklar, Felice Wolfzan, Ruth Zaporah, David Zambrano, Bibbi Winberg, Daniel Lepkoff, Rick Nodin, Minoru Hideshima og Mintanaka. Takk også til andre improvisasjonskunstnere jeg har lært mye av: Steffi Lund, Camilla Grønneberg, Katrine Kirsebom, Siri Jøntvedt, Irene Velten Rothmund, Thomas Gundersen, Gisle Hass, Snelle Hall, Lisa Larsdotter Petterson, Sini Haapalinna, Kristine Karola Øren, Sissel Bjørkli, Pernille Bønkan, Christina Hallström, Anna Gustavsson og Markus Granquist.

For å komme litt tilbake til Norheim-sitatet så vil jeg si at det at jeg har tilbrakt så mye tid ved skrivebordet, - *sittende*, - *alene*, og - *klynget til min PC*, har vært en utfordring ikke bare for meg, men for min høyt elskede, tålmodige og ufattelig forståelsesfulle familie.

Rune, Ylva og Idun (og Hitra): You are the champions!

Sammendrag

Avhandlingen handler om å analysere danseimprovisasjon og kontaktimprovisasjon gjennom tradisjon, fortolkning og levd erfaring. Avhandlingen er skrevet som en monografi, og er organisert i tre deler i henhold til disse tre perspektivene. Prosjektet handler om å fortolke og forstå danseimprovisasjon og kontaktimprovisasjon, og mer spesifikt om å forstå improvisasjon som del av disse to sjangrene, og om hvordan sjangrene kan forstås som improvisasjonsfenomen.

Til grunn for avhandlingen ligger litterære kilder og levd erfaring. Del en undersøker sjangrene som tradisjon, gjennom et hermeneutisk tradisjonsperspektiv. Del to anvender fortolkende perspektiv som improvisasjonsfilosofi, litterær-filosofiske perspektiv og hermeneutikk. Del tre bygger på en empirisk studie som undersøker kroppsøvingslærerstudenters erfaringer i danseimprovisasjon og kontaktimprovisasjon. Avhandlingen tar for seg ulike kontekster hvor danseimprovisasjon og kontaktimprovisasjon inngår. Kontekstene favner ikke-profesjonelle og profesjonelle dansere, undervisning i og utenom utdannelseinstitusjoner, samt dans i skolen.

Avhandlingen er filosofisk inspirert av Gadamer, Merleau-Ponty og Bakhtin. Som et hermeneutisk og fenomenologisk orientert prosjekt har avhandlingen gjennomgående forholdt seg til filosofi hvor erfaring står sentralt. Erfaring av improvisert dans ligger til grunn for avhandlingen, og Merleau-Pontys perspektiv er egnet til å forstå dans som kroppslig erfaring. Bakhtin er valgt først og fremst fordi jeg oppfatter hans litterære begrep, og da særlig dialog, polyfoni, og karneval, som viktige bidrag til forståelse av danse- og kontaktimprovisasjon, og av improvisasjon i dans. Gadamers hermeneutikk er anvendt som både filosofisk og fortolkende perspektiv, og spesielt Gadamers begrep lek og tradisjon spiller en sentral rolle.

Danseimprovisasjon og kontaktimprovisasjon er komplekse sjangre. Som scenekunst har begge fra begynnelsen av gått nye veier, og i mange sammenhenger opptrådd på siden av de store scenene, og utenfor det etablerte dansekunstmiljøet. Danseimprovisasjon og kontaktimprovisasjon, sett gjennom et sosio-historisk tradisjonsperspektiv kan forstås som antihierarkiske tradisjoner, som angrep på det etablerte, på dans i teatersammenheng og på koreografen som autoritet. Avhandlingens underliggende kunnskapsbidrag er å synliggjøre improvisasjon og improvisasjon i dans som et flertydig, og flerstemmig fenomen som i mange

sammenhenger, for eksempel kunst, fritid, utdanning og skole, vil kunne bidra til å skape kulturer som prioriterer forskjellighet, mangfold, åpenhet, dialog, og det uavsluttede.

Abstract

The aim of this dissertation is to analyse dance improvisation and contact improvisation from the point of view of tradition, interpretation and lived experience. It is written as a monography in three parts, each concentrating on one of the three perspectives. The analysis focuses on how to interpret and understand dance improvisation and contact improvisation, more specifically on understanding improvisation as a constituent part of the two genres, and the genres as improvisation phenomena.

The dissertation is partly based on literary source material and partly on lived experience. Part one examines the genres in the light of tradition, applying a hermeneutical perspective. Part two makes use of different interpretative perspectives such as improvisation philosophy, literary-philosophical perspectives and hermeneutics. Part three is based on an empirical study of the experiences of PE teacher training students in using dance improvisation and contact improvisation. The dissertation examines different contexts where dance improvisation and contact improvisation occur, including non-professional and professional dance performances, teaching situations inside and outside educational institutions, and dance as a school subject.

Philosophically the dissertation is inspired by Gadamer, Merleau-Ponty and Bakhtin. With its orientation towards hermeneutics and phenomenology, it is rooted in schools of philosophy where experience is at the centre. The starting-point is the experience of improvised dance, and Merleau-Ponty is used to throw light on dance as bodily experience. Bakhtin has been chosen because I see concepts developed in his literary criticism, especially those of dialogue, polyphony and carnival, as important contributions to the understanding of dance and contact improvisation, as well as improvisation in dance. Gadamerian hermeneutics contribute both a philosophical basis and an interpretative perspective, where Gadamer's concepts of play and tradition have been especially important.

Dance improvisation and contact improvisation are complex genres where a multiplicity of factors enter into the understanding of the genres as improvisation phenomena. Viewed as performing arts, both genres have charted new territory from the beginning, performances in many cases taking place outside the big stages and the dance establishment. From a socio-historical perspective, dance improvisation and contact improvisation can be seen as anti-hierarchical traditions, in opposition to the establishment, to dance as manifested in the

theatres, and to the authority of the choreographer. The dissertation's underlying contribution to knowledge is to draw attention to improvisation, in dance and in general, as a multi-significant and multi-voiced phenomenon, which in many contexts, e.g. art, leisure, education and schools, may contribute to creating cultures characterised by difference, diversity, openness, dialogue and open-endedness.

Introduksjon

Improvisasjon i forbindelse med dans er kan hende noe vi mennesker har holdt på med siden tidenes morgen. For eksempel kan det å bevege seg uten forberedelse på en dansende måte, eller det å leke med bevegelse alene eller sammen med andre, beskrives som å improvisere i dans. I dag inngår improvisasjon som del av danseaktivitet på forskjellige vis. Improvisasjon kan inngå som en del av samværsdans hvor utøveren improviserer med hvordan hun utfører ulike fastlagte trinn, eller det kan dreie seg om satte danser hvor det innimellom er rom for å improvisere med hvilke trinn som utføres når. Improvisasjon kan også være en arbeidsmetode som kan lede frem til fastlagte dansetrinn og koreografi.

Improvisasjon kan også være et mål i seg selv. Med begrepet improvisasjonsdans menes i denne avhandlingen dansesjangre hvor utøvernes hensikt er improvisasjon i dans, og hvor det å utøve improvisasjonsdans sammen med andre er selve målet. For at noe skal være improvisasjonsdans, er det nødvendig at danseren vet at hun danser, og at hun vet at hun holder på med improvisasjon. Det er et premiss for denne avhandlingen at utøvere ikke kan holde på med improvisasjonsdans uten selv å vite at det er det de gjør; for at noe skal være dans, må utøverens hensikt være *å danse*, og for at noe skal være improvisasjonsdans, må utøverens hensikt være *å improvisere i dans*. Denne avhandlingen kretser rundt spørsmålene: Hva er improvisasjonsdans, og hva er improvisasjon i improvisasjonsdans?

I avhandlingen skal jeg undersøke de to improvisasjonsdans-sjangrene danseimprovisasjon og kontaktimprovisasjon. Avhandlingens problematikk dreier seg om danseimprovisasjon og kontaktimprovisasjon som improvisasjonsfenomen. Den overordnede problemstillingen er: *Hvordan kan danseimprovisasjon og kontaktimprovisasjon forstås som improvisasjonsfenomen?*

Det er flere grunner til at jeg har valgt nettopp danseimprovisasjon og kontaktimprovisasjon som tema for undersøkelsen. Begge er sentrale improvisasjonsdans-sjangre som har vakt stor interesse og har mange utøvere både i Norge og internasjonalt. Sjangrene har det til felles at de kan utøves av dansere i ulike aldre, og av amatører så vel som av profesjonelle. Det er faglige, historiske og kunstneriske forbindelseslinjer mellom sjangrene, og min hensikt er å forsøke å gjøre disse mer eksplisitte. Begge sjangre er en viktig del av det profesjonelle dansekunstheltet som del av metode i koreografiske prosesser, som undervisningsfag og

praksisformer, og som scenekunstneriske uttrykk. Begge inngår som del av utdannelser for utøvende dansere og dansekunstnere.

Når det gjelder dans i offentlig skole, kan både kontaktimprovisasjon og danseimprovisasjon forstås som integrerte deler av kroppsøvingsfaget hvor vår tids læreplan (LK06) har formuleringer som «rørsleleik», «utforske bevegelse» og «lage dans». Improvisasjon innen dans blir av mange forstått som å ha å gjøre med begrep som «skapende dans» og «kreativ dans» som gjerne brukes i skolesammenheng, og både danseimprovisasjon og kontaktimprovisasjon kan være del av undervisning og aktivitet i barnehage og skole, eller som fritidsaktivitet. Begge sjangre vil dessuten kunne inngå i ulike former for danse- og bevegelsesterapi, men dette siste er et område som denne avhandlingen ikke omfatter.

Jeg kjenner ikke til andre studier som sammenstiller og undersøker danseimprovisasjon og kontaktimprovisasjon på samme måte som jeg gjør her i denne avhandlingen. I avhandlingen undersøker jeg danseimprovisasjon og kontaktimprovisasjon gjennom hermeneutikk og fenomenologi, hvor først og fremst Hans-Georg Gadamer (1900–2002) er et gjennomgående filosofisk og fortolkende perspektiv. Dette kommer jeg til.

Danseimprovisasjon og kontaktimprovisasjon

Danseimprovisasjon og kontaktimprovisasjon er improvisasjonsdans-sjangre som ble utviklet i USA på 1960- og 1970-tallet. Danseimprovisasjon, slik begrepet brukes i avhandlingen, er i utgangspunktet knyttet til to grupper av dansekunstnere: Judson Dance Theater (1962–1965), og The Grand Union (1970–76). Judson Dance Theater viste forestillinger i Judson Memorial Church i New York, og denne gruppens aktivitet regnes i dag som startfasen av postmoderne dans. Gruppen viste koreograferte forestillinger, og også forestillinger som inneholdt improvisasjon. The Grand Union var en gruppe som primært arbeidet med improvisasjon som forestillingsform (Banes 1987).

Kontaktimprovisasjon ble startet opp i 1972 og det særegne for kontaktimprovisasjon er at utøverne er i fysisk kontakt med hverandre mer eller mindre hele tiden. Kontaktimprovisasjon er i hovedsak en duettform, og utgangspunktet for improvisasjonen er kontaktpunktet, eller kontakthorizonten, hvor utøverne er i fysisk kontakt med hverandre. I løpet av 1960- og 1970-tallet ble danseimprovisasjon og kontaktimprovisasjon etablert som selvstendige dansesjangre

og scenekunstneriske uttrykk som en del av postmoderne dans (Banes 1987, Banes 2003, Novack 1990).

Mitt forhold til sjangrene

Mitt første møte med danseimprovisasjon og kontaktimprovisasjon fant sted på School for New Dance Development ved Kunsthøgskolen i Amsterdam, hvor jeg var student i fire år. Innen begge sjangre var praktisk utforskning sentralt. Det gjaldt å komme i gang og gjøre erfaringer, for deretter å bygge videre på de erfaringene vi gjorde. Som studenter ble vi ofte satt i gang med ulike øvelser eller improvisasjonsstrukturer (*scores*), for deretter å bli overlatt til oss selv, noe som medførte at «noe» ble oppdaget og erfart, ofte uten at vi fikk mulighet til å, eller at det ble forventet at vi skulle, artikulere erfaringene. Heller ikke lærerne var i stand til å undervise studentene ved å gjøre erfaringene eksplisitte; de manglet et felles begrepsapparat for å snakke om improvisasjon i dans og trakk heller ikke inn teori for refleksjon.

Etter endt danserutdannelse har jeg jobbet som improvisasjonsdanser i forestillingssammenheng, undervist i danseimprovisasjon og kontaktimprovisasjon og vært aktiv nasjonalt og internasjonalt gjennom å delta på arrangementer som kurs, workshops, jammer og konferanser for både utøvende dansere og danseforskere. Jeg har også jobbet frilans som utøvende danser og koreograf, og danser- og lærer-utdanner ved Den Norske Balletthøgskole (nå Norges Dansehøgskole), Høgskolen i Oslo, og Norges Idrettshøgskole, samt administrativt med dans gjennom kontorarbeid i Danseinformasjonen og organisasjonen Dans i Skolen. I tillegg har jeg skrevet en mastergradsoppgave om kontaktimprovisasjon (Rustad 2006). Både ut fra praktisk og teoretisk erfaring har jeg vært opptatt av å arbeide undersøkende og kritisk i egen tradisjon, og å oppdage hvordan feltet kan utvikles i en mer kunnskapsbasert retning.

Valget av avhandlingstema har dermed også en personlig side. Danseimprovisasjon og kontaktimprovisasjon har berørt meg dypt både som utøver, lærer og tilskuer. Jeg er lidenskapelig opptatt av improvisasjonsdans som tema, og med denne avhandlingen ønsker jeg å bidra til å utvikle kunnskap om danseimprovisasjon og kontaktimprovisasjon som fenomen.

Improvisasjon

I kontaktimprovisasjon og danseimprovisasjon forstås dans og improvisasjon som sammenvokste elementer som ikke kan skilles fra hverandre, og dette er nettopp noe av det jeg ønsker å stille spørsmål ved og problematisere i avhandlingen: Hva er danseimprovisasjon og kontaktimprovisasjon innenfor ulike kontekster, hva er selve improvisasjonen i disse dansesjangrene, og hvordan kan teoretiske perspektiv bidra til forståelse av danseimprovisasjon og kontaktimprovisasjon som fenomen?

Som begrep er «improvisasjon» en del av språket og et ord vi vokser opp med fra barnsben av, og som kanskje derfor ikke anses som nødvendig å forklare. «Hvis du ikke vet hvordan du skal løse oppgaven, kan du jo improvisere», vil noen kunne si. Og brukt på denne måten er improvisasjon noe man tenker på som nødløsning. Eller man spør en person som kan spille et instrument om hun kan improvisere, og da er hensikten muligens å spørre om hun kan spille etter gehør, og uten noter. I faglige sammenhenger derimot utgjør improvisasjon et eget kunnskapsfelt som ofte blir forstått som å utgjøre kjernen i kreative prosesser. Innenfor skuespilleryrket kan improvisasjon ha å gjøre med en prosess som leder til hvordan en rollefigur skal være, og en kokk kan si at han liker å improvisere litt, og legge i det at han ikke lager en matrett på nøyaktig samme måte hver gang, men stadig varierer hvilke ingredienser som skal oppi gryta. Betydningen av improvisasjon som begrep er dermed variabel og avhengig av hvilken sammenheng begrepet brukes i.

Teori, filosofi og metodisk tilnærming

Avhandlingens prosjekt søker å se nærmere på fruktbare forbindelser mellom teori og erfaring. Mitt anliggende er å fortolke danseimprovisasjon og kontaktimprovisasjon ut fra filosofiske tradisjoner og teoretiske perspektiv, så vel som i lys av erfaringer andre og jeg selv har gjort innen disse dansesjangrene, samt å foreta en empirisk orientert undersøkelse. Mer presist skal jeg forsøke å vise hvordan danseimprovisasjon og kontaktimprovisasjon kan fortolkes i lys av hermeneutiske og fenomenologiske posisjoner knyttet til den tyske filosofen Hans-Georg Gadamer (1900-2002), den franske filosofen Maurice Merleau-Ponty (1908-1961), og den russiske litteraturteoretikeren og språkfilosofen Mikhail Mikhajlovitsj Bakhtin (1895-1975).

Avhandlingen er skrevet inn i en hermeneutisk og fenomenologisk tradisjon, og er inspirert av Gadamer, Merleau-Ponty, og Bakhtin. Avhandlingen plasserer seg dermed innenfor et kvalitativt forskningsparadigme hvor erfaring står sentralt. Prosjektet er orientert inn mot og inspirert av hermeneutisk fenomenologi, og hvordan jeg har valgt å gå frem for å ta tak i prosjektets problemstillinger, er knyttet til både hermeneutikk og fenomenologi.

I boken *Researching lived experience* (1990) skriver Max van Manen (1942–) om hermeneutisk fenomenologi som han bygger på, blant andre, Gadamer og Merleau-Ponty:

We might say that hermeneutic phenomenology is a philosophy of the personal, the individual, which we pursue against the background of an understanding of the evasive character of the *logos of other*, the *whole*, the *communal*, or the *social* (van Manen 1990: 7).

Hermeneutisk fenomenologi har med andre ord å gjøre med både det individuelle og den større sammenhengen. Van Manen forklarer hermeneutisk fenomenologi som at det man her undersøker, er fenomenet, og at hermeneutikken kommer inn når det gjelder hvordan man kan forstå og fortolke fenomenet. Det dreier seg om «å avdekke, frilægge og belyse – som det hedder i fenomenologien.» (Jørgensen 2007: ix).

Gadamer (2007: 284) skriver: «Men at udtømme en tekst eller et kunstværks sande mening er ikke noget definitivt, men er tværtimod en uendelig proces.» Og på lignende vis skriver Merleau-Ponty (2002: XV): «The most important lesson which the (phenomenological) reduction teaches us is the impossibility of a complete reduction.» Det er med andre ord enighet innenfor hermeneutikk og fenomenologi om at fenomenet ikke kan tømmes for mening, samtidig som det er enighet om at man ved å undersøke et fenomen vil kunne avdekke ny mening (van Manen 1990). Det er altså ikke mulig å forstå et fenomen fullt ut. Innenfor hermeneutisk fenomenologi handler det om å kunne avdekke ny mening ved å la noe ved fenomenet som tidligere har vært skjult, komme til syne.

Van Manen kobler Gadamers hermeneutikk med fenomenologi, og det blir hevdet at «Aesthetic issues and dance phenomena in general lend themselves particularly well to hermeneutic phenomenological inquiry» (McNamara 1999: 164). Hermeneutikk som tradisjonelt har vært brukt i forståelse og fortolkning av tekst, har innen en mer moderat eller filosofisk hermeneutikk som Gadamers, fått et utvidet bruksområde og er ikke lenger i bruk bare i sammenhenger som har med tekst å gjøre.

The term *text* here refers to all symbolic constructs of meaning which, in the world of dance, may include dances, the social and cultural activities surrounding dance, books about dance, the language of dance, and so forth (McNamara 1999: 163).

Gadamers kritiske forhold til naturvitenskapelig metode er velkjent, og når han skrev sitt hovedverk *Warheit und Methode* (1960), var dette blant annet som en motreaksjon mot naturvitenskapens måte å forholde seg strengt nettopp til metode, og det at man ved bruk av metode skulle kunne finne frem til objektive sannheter. Et tidlig tittelforslag til denne boken, som senere ble forkastet, var «Verstehen und Geschehen», og dette blir i dag regnet som langt mer beskrivende for bokens innhold enn tittelen som den endte opp med, nemlig «Warheit und Methode» (Grondin 2003). «Verstehen und Geschehen» kan oversettes med «forståelse og det som bare skjer».¹

Gadamers hermeneutikk tar eksplisitt for seg hva det betyr «å forstå», og hvordan han mener det å forstå ikke er noe vi gjør, men er en hendelse hvor noe skjer med oss. En måte å tolke dette på er at tolkning er en prosess hvor man på en måte utspør en tekst, eller annen meningskonstruksjon, og stiller spørsmål til den fra vår egen tid. Hva vi finner, er avhengig av hvilke spørsmål vi stiller. Hva en tekst betyr, er for Gadamer ikke et spørsmål om forfatterens tanker eller intensjoner, men av erfaringen leseren får når hun leser den. Dette er grunnen til at han hevder at all forståelse er en hendelse, og at mening alltid er knyttet til en erfaring, en hendelse, et handlingsøyeblikk.

Med avhandlingens problemstilling som nettopp spør hvordan danseimprovisasjon og kontaktimprovisasjon kan forstås som improvisasjonsfenomen, anser jeg Gadamers hermeneutikk som relevant for avhandlingsprosjektet, og som knyttet opp mot det sentrale spørsmålet avhandlingen stiller.

I *Warheit und Methode* bruker Gadamer lek som metafor for å forklare det å forstå, og i den forbindelse skriver han utfyllende om lek og om lekens betingelser. Gadamers beskrivelse av lek har sammenfallende trekk med danseimprovisasjon, og i avhandlingen vil jeg vise hvordan Gadamers lekbegrep utgjør et fortolkningsperspektiv som kan gi et vesentlig bidrag med hensyn til hvordan improvisasjon i danseimprovisasjon kan forstås.

¹ I avhandlingen forholder jeg meg til den danske oversettelsen av *Warheit und Methode*, – *Sandhed og Metode* (2007).

Gadamer hevder at festival, lek og kunst er fenomen som vanskelig kan undersøkes gjennom naturvitenskapelige metoder, og min påstand er at dette kan sies å gjelde også for improvisasjon. Gadamer skriver om hermeneutikk, og han skriver også om festival og tradisjon som begge er emner som, slik jeg forstår det, har betydning i en undersøkelse av improvisasjonsdans-sjangrene i avhandlingen. I tillegg skriver han om lek på en måte som er egnet til å belyse improvisasjon i danseimprovisasjon. Dette er viktige grunner til at jeg har valgt å benytte Gadamer som både gjennomgående filosofisk perspektiv og som fortolkningsperspektiv.

Når det gjelder oversettelse av Gadamers lekbegrep, «Begriff des Spiels», til norsk, finnes det flere muligheter. I en svensk oversettelse av Johan Huizingas bok *Homo ludens, Versuch einer Bestimmung des Spielelements der Kultur*, skriver oversetteren (Brandell 2004: 8) at han oversetter *Spiel* hovedsakelig som *lek*, men også som *spill*, og at dette er nødvendig fordi det tyske begrepet ikke er samsvarende med ett svensk begrep. Når det gjelder den danske oversettelsen av *Warheit und Methode*, som jeg siterer fra i denne avhandlingen, er *Spiel* oversatt med *spil*. Kjetil Steinsholt, som har forsket på Gadamer og lek, og som henviser til samtaler han har hatt med Gadamer, har kommet frem til at den mest riktige oversettelsen av Gadamers *Spiel* til norsk er *lek* (Steinsholt 1998, 2001). Lek er en bedre oversettelse enn spill fordi lek for Gadamer er noe som alltid betegner noe uavsluttet, universelt, ikke differensierbart (men samtidig ordnet), og noe som ikke er styrt av eksplisitt formulerte regler. Lek er langt mer ubestemmelig enn spill. I samsvar med Steinsholt bruker jeg konsekvent *lek* i avhandlingen.

Gadamer refererer også bokstavelig til ordet dans i sin etymologiske drøfting av begrepet *Spiel*:

Dette [spiel] svarer også til det oprindelige betydning af spil, nemlig dans, der stadig findes i mange orddannelser (fx Spillemand) (Gadamer 2007: 103).

Og senere:

Også den antikke kunstteori, der baserer al kunst på mimesis, «efterligning», tager helt klart udgangspunkt i spillet som dans, der er fremstilling af det guddommelige (Gadamer 2007: 112).

Gjennom språkfenomenologiske iakttagelser viser Gadamer her til betydninger av ordet lek som vanligvis er skjult. Denne iakttagelsen sier noe om at lek og dans kan forstås som nærliggende fenomen.

Også Bakhtin kan knyttes til tysk filosofi og fenomenologi (Fyhr 2007: 10), men det er Bakhtins litterærfilosofiske begrep dialog, polyfoni, heteroglossia, ytring, og karneval, som er interessante i avhandlingens sammenheng. Danseimprovisasjon og kontaktimprovisasjon som først og fremst er utenominstitusjonelle dansesjangre, som i liten grad har vært til stede i utdanningsprogram og skole, kan forstås som usynliggjort av «the monological voice of authority» (Norris sitert i Kanellopoulos 2011: 93), og for ikke å ha blitt tatt på alvor. Jeg forstår Bakhtins begrep som egnet både til å få frem viktige trekk ved danseimprovisasjon og kontaktimprovisasjon som improvisasjonsfenomen, og også som anvendelige med hensyn til en synliggjøring av improvisasjonens potensial når det gjelder skole og utdanning, og å få frem improvisasjonens pedagogiske verdi. Bakhtin er imot det monologiske, og han antagoniserer «alltid en begrepsfære som er knyttet til det enhetlige og ensartede...» (Mørch 2003: 27).

Oppbygging

Det er karakteristisk for fenomenologisk forskning å undersøke ett og samme fenomen gjennom flere perspektiv. I *Sanhed og Metode* undersøker Gadamer fenomenet «å forstå» gjennom de tre perspektivene kunst, tradisjon og språk. Inspirert av Gadamer har jeg i avhandlingsprosjektet valgt å undersøke danseimprovisasjon og kontaktimprovisasjon som improvisasjonsfenomen gjennom de tre perspektivene tradisjon, fortolkning og levd erfaring. Ut fra disse perspektivene er avhandlingen inndelt i tre hoveddeler hvor hvert perspektiv svarer til hver sin del. De tre hoveddelene kan forstås som sidestilt; de står parallelt og bygger ikke trinnvis på hverandre.

Avhandlingen er bygd opp av denne introduksjonen, og tre hoveddeler som består av henholdsvis to kapitler, tre kapitler, og ett kapittel. Den overordnede problematikken er som nevnt *danseimprovisasjon og kontaktimprovisasjon som improvisasjonsfenomen*. I hver av hoveddelene har jeg i tillegg arbeidet med en eller flere underordnede forskningsspørsmål.

Del en: Å forstå gjennom tradisjon

Gadamer er opptatt av at det gjelder å «erkjende tidsafstanden som en positiv og produktiv mulighet for forståelse» (Gadamer: 2007: 283). Tradisjoner har, blant annet, å gjøre med tid og varighet, og i skrivende stund, i 2012, er danseimprovisasjon 50 år, og

kontaktimprovisasjon 40 år. Tiden som har gått fra disse dansetradisjonene startet opp, til i dag, kan dermed forstås som å ha hermeneutisk produktivitet.

For at noe skal kunne forstås eller fortolkes, må det ses i en større sammenheng, eller som del av en kontinuitet. For Gadamer dreier dette seg om tradisjon.

I virkeligheten tilhører historien ikke os, men vi tilhører den. Længe før vi gjennom selvbesindelse forstår os selv, forstår vi os selv på selvfølgelig måte i den familie, det samfund og den stat, vi lever i (Gadamer 2007: 263).

Poenget med tolkning, slik Gadamer ser det, er ikke bare å forstå og få kjennskap til et objekt, en tekst eller en hendelse, men å kjenne til tradisjonen både den som tolker, og tolkningsobjektet, er situert innenfor. Vi kan ikke bevege oss bort fra vår egen situasjon eller våre interesser, men vi kan forsøke å bli dem bevisst. Dette betyr å bli bevisst at vår plassering er innenfor en (historisk) tolkningstradisjon. Denne forbindelsen til tradisjonen utgjør på en måte den store horisonten.

For avhandlingen som et hermeneutisk prosjekt er det derfor nødvendig å se nærmere på danseimprovisasjon og kontaktimprovisasjon som tradisjoner. Å undersøke tradisjonene som fenomenet som skal undersøkes, står i, er én av flere mulige måter å forstå fenomenet på, og denne utgjør også en klarlegging av betingelsene for hvordan selve forståelsen av fenomenet skjer. Som en følge av dette er derfor improvisasjonsdans-sjangrenes tradisjoner selv gjenstand for drøfting i avhandlingens første del. Samtidig utgjør denne delen også en forståelseshorizont med hensyn til forskningsspørsmålene som stilles i avhandlingens andre og tredje del.

Det vil alltid være slik at fenomenet som skal forstås, må forstås og fortolkes av en person som står i en eller flere tradisjoner: «as finite beings, we already find ourselves within certain traditions» skriver Gadamer (1986: 48). Den eller de tradisjonene personen tilhører kan sies å ha makt over, og innvirke på personen: «For our attitude does nothing to change the power that tradition exercises over us» (Gadamer 1986: 48).

Det å forholde seg til tradisjoner som vi selv er en del av, utgjør dessuten en forskjell, skriver Gadamer (1986: 48). «But it makes a difference whether we face up to the traditions in which we live along with the possibilities they offer for the future».

Del en består av to kapitler. I det første av disse undersøker jeg danseimprovisasjon og kontaktimprovisasjon som tradisjoner. Jeg går inn på hvordan de har oppstått og utviklet seg, og også hvordan de har utbredt seg geografisk. Jeg undersøker hvilket forhold sjangrene har til hverandre, og jeg vil ta for meg hvilke tradisjoner, eller eventuelt hvilken tradisjon, danseimprovisasjon og kontaktimprovisasjon utgjør. Noe av hensikten i dette kapitlet er gjennom tradisjonen også å få frem sider ved danseimprovisasjon og kontaktimprovisasjon som er av betydning, men som sjelden blir vektlagt.

Når det gjelder tradisjonsbegrepet, forholder jeg meg til Gadamer og til Tore Lindholm som i essayet «Coming to terms with tradition» (1985) tar utgangspunkt i, og bygget videre på, Gadamers tradisjonsforståelse. Forskningsspørsmålet i dette kapitlet er: *På hvilke måter fremstår danseimprovisasjon og kontaktimprovisasjon som tradisjoner?*

I det andre kapitlet diskuterer jeg hvorvidt danseimprovisasjon kan forstås ut fra en mer generell oppfatning av improvisasjon hvor improvisasjon fremstår som alltid nytt, og noe som skjer her og nå. Her anvender jeg Gary Peters bok *The Philosophy of improvisation* (2009). I forlengelse av tematikken i første kapittel undersøker jeg også hvordan begrepene «cool» og «apartness» begge er iboende, men lite fremtredende og lite vektlagte deler av danseimprovisasjonstradisjonen som allikevel spiller en vesentlig rolle. Forskningsspørsmålet i dette kapitlet er: *På hvilken måte er danseimprovisasjon nyskapende?*²

Del to: Å forstå gjennom fortolkning

Hoveddel to dreier seg om å fortolke danseimprovisasjon og kontaktimprovisasjon gjennom bestemte teoretiske perspektiv. Her er Gadamer og Bakhtin sentrale fortolkningsperspektiv, og også her anvender jeg Peters (2009).

I denne delen bringer jeg inn teoretiske perspektiv som ikke vanligvis anvendes i fortolkning og forståelse av postmoderne improvisasjonsdans. Hensikten er å undersøke hvorvidt ny innsikt eller andre former for mening vil kunne tre frem gjennom fortolkning av improvisasjons-dans ved hjelp av Bakhtin, Gadamer og Peters. Hvilke teoretikere som er tatt i bruk, er ikke tilfeldig, men kan forstås ut fra avhandlingens gjennomgående hermeneutiske og

² En annen versjon av dette kapitlet er publisert i antologien *Aktive Liv* (2010).

fenomenologiske inspirasjon. Begrepene som anvendes i del to, er valgt ut også fordi de har gitt en gjenklang i mine erfaringer som improvisasjonsdanser. I møte med disse perspektivene har jeg fått en fornemmelse av at jeg ved å anvende spesifikke teoretiske perspektiv som resonerer med levd erfaring, vil kunne komme frem til nye fortolkninger og skrive frem ny teori.

Jeg har med andre ord valgt å føre sammen det kjente med det fremmede ved å føre improvisasjonsdans-sjangrene som levd erfaring sammen med teoretiske begrep de ikke vanligvis fortolkes ut fra, for derigjennom å se dem i et nytt lys. Dette er en måte å gå frem på som jeg forstår som relatert til hva Gadamer kaller «den hermeneutiske oppgave», som han beskriver som basert på en polaritet av fortrolighet og fremmedhet. Gadamer skriver at den hermeneutiske oppgave skal:

sigte mod det der bliver sagt, det sprog, hvormed overleveringen taler til os, den historie, den fortæller os. Også her findes det spændingsforhold. Det udspiller sig mellem den fremmedhed og fortrolighed, som overleveringen har for os, mellem de historisk intenderede, distancerence objektivitet og tilhørsforholdet til en tradition. Det er dette «imellem» der er hermeneutikkens sanne sted (Gadamer 2007: 281).

Del to består av tre kapitler. Kapittel en drøfter improvisasjonens rolle i henholdsvis danseimprovisasjon og kontaktimprovisasjon. Her er forskningsspørsmålet: *På hvilke måter kan valg og frihet forstås i danseimprovisasjon og kontaktimprovisasjon*, og kapitlet drøfter i tillegg hvorvidt valg og frihet kan forstås på samme eller forskjellig måte innenfor de to sjangrene.

I dette kapitlet undersøker jeg valg og frihet ut fra Peters (2009) i tilknytning til danseimprovisasjon og kontaktimprovisasjon, og tar utgangspunkt i hva Peters skriver om frihet ut fra Isaiah Berlins bok *Frihetens grenser* (1961). Jeg trekker også inn flere forfattere som bygger på Merleau-Ponty, og hans begrep objektiv kropp, fenomenal kropp, kroppsbilde og kropps-skjema.

I del to, kapittel to, har jeg undersøkt hvordan danseimprovisasjon som scenekunstnerisk uttrykk kan fortolkes i lys av Bakhtin og Gadamer. I dette kapitlet har jeg drøftet danseimprovisasjon som forestilling i møte med Bakhtins begrep polyfoni, dialog, heteroglossia, ytring og karneval. Jeg undersøker også hvordan Gadamers lekbegrep kan bidra

til en forståelse av improvisasjon i danseimprovisasjon. Spørsmålet jeg stiller i dette kapitlet er: *På hvilken måte kan danseimprovisasjon forstås som dialogiske prosesser?*³

Del to, kapittel tre, er en undersøkelse av kontaktimprovisasjon som festival i lys av Bakhtins karnevalsbegrep. Her er forskningsspørsmålet: *På hvilke måter har kontaktimprovisasjon som festival karnevaleske trekk?*

Del tre: Å forstå gjennom levd erfaring

I den siste hoveddelen er perspektivet levd erfaring. Del tre tar utgangspunkt i en empirisk studie som ble gjennomført høsten 2008, og diskuterer kroppsøvingslærer-studenters erfaringer i danseimprovisasjon og kontaktimprovisasjon. Studien bygger hovedsakelig på skriftlig og muntlig forskningsmateriale i form av studentlogger og intervjuer hvor studentene uttalte seg om levd erfaring i improvisasjonsdans. Den empiriske studien var implementert i en kroppsøvingslærer-utdanning. Prosjektet var pedagogisk orientert, og undervisningens innhold var rettet mot undervisning av dans i skolen. I del tre er forskningsspørsmålet: *Hva slags erfaringer og meninger trer frem hos studenter som jobber med danseimprovisasjon og kontaktimprovisasjon som del av et faglærerstudium hvor målet er å bli kroppsøvingslærere?*⁴

Forskning på dans knyttet til skole og utdanning blir etterspurt av Maureen Conolly og Elisabeth Behnke i «Phenomenology and dance», i *The Encyclopedia of Phenomenology* (1997: 132): «there is room for further work on dance as a fundamental way of being human that is to be honored and developed in EDUCATION at all levels». Forskning på improvisasjon blir etterspurt av Gary Peters i *The Philosophy of Improvisation* (2009).

Hermeneutikk og fenomenologi i avhandlingen

Avhandlingen er skrevet inn i en hermeneutisk tradisjon, som en lek mellom del og helhet, hvor avhandlingens tre hoveddeler og delenes kapitler sammen danner en helhet. Det er bevegelse frem og tilbake mellom helheten og delene. Delene i avhandlingen kan forstås ut fra helheten, og helheten ut fra delene. Arbeidet med avhandlingen forstår jeg som en hermeneutisk prosess hvor ny informasjon kommer til underveis, og det dannes nye

³ En annen versjon av dette kapitlet er publisert i antologien *Norsk Danseforskning* (2010).

⁴ En annen versjon av del tre er publisert i *The Nordic Journal of Dance* (2012).

forståelser. Dette gjentar seg etter hvert som stadig ny informasjon kommer til. «Det er denne proces, hvor bestandigt nye udkast udgjør forståelsens og fortolkningens meningsbevægelse», skriver Gadamer (2007: 255).

Dette kan også ses i sammenheng med hvordan en hermeneutisk prosess ofte refereres til som en sirkel. Gadamer skriver om den hermeneutiske sirkelen:

Cirklen er altså ikke af formal natur. Den er hverken subjektiv eller objektiv, men beskriver forståelsen som et samspill mellem overleveringens bevægelse og fortolkerens bevægelse. Den anticipation af mening, der leder vores forståelse af en tekst, er ikke en subjektiv handling, men er tværtimod bestemt af det fellesskab, der forbinder os med overleveringen (Gadamer 2002: 79).

Det å forstå og fortolke handler altså om «overleveringens bevægelse», «fortolkerens bevægelse», og «anticipasjon af mening». Det foregår et samspill mellom overlevering og fortolker. Vår måte å forstå på, sier Gadamer, er altså ikke en subjektiv handling, men kan forstås som bestemt av et fellesskap, eller av en eller flere tradisjoner som vi er en del av. Fortolkerens «anticipasjon af mening» har med fortolkerens for-dom og forforståelse å gjøre, og også dette kan forstås som bestemt av tradisjonen(e) fortolkeren tilhører.

Sirkelen som metafor for Gadamers hermeneutikk gir på den annen side også et litt forvirrende bilde. Når Gadamer bruker lek som metafor for å forklare hvordan vi forstår, er jo forståelse som en hendelse og noe som plutselig skjer med oss nærmest som i et overraskende sprang, heller enn som en kontinuerlig bevegelse, hvilket sannsynligvis er hva mange vil assosiere med ordet sirkel. Allikevel; det vil være slik at uansett når man starter opp med å fortolke noe, vil det alltid allerede foreligge en for-forståelse, fordi det å forstå pågår til enhver tid i enhver situasjon. Gadamer (2007: 279) viser til Heidegger og skriver «at forståelsen af teksten vedbliver at være bestemt af forudforståelsens foregribende bevægelse.» For-forståelse er med andre ord involvert i all forståelse, og det å forstå er dermed noe som har karakter av både kontinuitet og diskontinuitet.

For-dom

«I sig selv betyder fordom en dom, der fældes, før man grundigt har undersøgt alle sagligt afgørende momenter», skriver Gadamer (2007: 258). En for-dom er med andre ord en dom som fortolkeren har felt innen selve fortolkningen tar til.

Fordomme udgør vores forudforståelse eller erfaringshorisont i den forstand, at vi altid fortolker det, vi ikke kender eller forstår, ud fra det, vi kender (Jørgensen 2007: xviii).

Gadamer (2007: 342) hevder at vi er «behersket» av våre for-dommer, og at for-dommene våre ikke nødvendigvis er synlige for oss. Tvert i mot kan det være vanskelig å få grep om hva ens egne for-dommer består i:

At lade en fordom som sådan træde frem kræver åbenbart, at man suspenderer dens gyldighed. For så længe en fordom bestemmer os, ved vi ikke, og er ikke opmærksomme på, at den er en dom (Gadamer 2007: 284, 285).

Det er derfor ikke slik at jeg som avhandlingens forfatter umiddelbart vil kunne fremlegge mine for-dommer som en del av avhandlingens hermeneutiske prosjekt. Jeg har i stedet, innledningsvis i introduksjonen, søkt å klargjøre mitt forhold til fenomenet avhandlingen undersøker ved å utlegge hvordan jeg er situert historisk og sosiokulturelt som utøver og pedagog med hensyn til danseimprovisasjon og kontaktimprovisasjon, og til dansefeltet for øvrig. For-dommer kommer gjerne til syne først når man støter på noe som ikke stemmer overens med ens egne for-dommer skriver Gadamer (2007: 285): «I virkeligheten bringes ens egen fordom først egentlig på spill, når den selv står på spill».

Gadamer skiller mellom positive for-dommer, og for-dommer som kan føre til misforståelser:

De fordomme og formeningar der holder fortolkerens bevidsthed fangen, er ikke noget han frit disponerer over. Han er ikke i stand til å på forhånd og af egen kraft at skelne mellem de produktive fordomme, der muliggjør forståelsen, og de fordomme, der forhindrer forståelsen og fører til misforståelser (Gadamer 2007: 281).

Det er dermed viktig å være oppmerksom på forskjellige former for for-dommer, både de som er hermeneutisk produktive, og de som kan komme til å lede inn i misforståelser.

Livsverden, levd erfaring og levd kropp

Forhold som inngår i en persons for-forståelse kan også beskrives ut fra fenomenologiske begrep som livsverden, levd erfaring og levd kropp (Merleau-Ponty 2002). Van Manen forklarer en fenomenologisk studie som en studie av livsverdenen, og selve begrepet «livsverden» beskriver han som: «the world as we immediately experience it pre-reflectively rather than as we conceptualize, categorize, or reflect on it» (van Manen 1990: 9). For utøvere av danseimprovisasjon og kontaktimprovisasjon utgjør sjangrene en del av den enkelte utøverens livsverden.

Livsverdenen er med andre ord noe vi erfarer umiddelbart, hvor selve erfaringen er forut for refleksjon. Innenfor hermeneutisk fenomenologi sees refleksjon alltid i forhold til erfaring som allerede har funnet sted og det er enighet om at man ikke kan reflektere over levd erfaring samtidig som den leves (Gallagher 2007, Gallagher 1992, van Manen 1990).

it (lived experience) can never be grasped in its immediate manifestation but only reflectively as past presence. Moreover, our appropriation of the meaning of lived experience is always of something past that can never be grasped in its full richness and depth since lived experience implicates the totality of life (van Manen 1990: 36).

Livsverden kan beskrives som sammensatt av flere erfaringsregioner, og van Manen (1997: xiii) skriver «Moreover, our lifeworlds are made up of different experiential regions that border each other, partially overlap, and are nested within each other». Ulike deler av livet kan dermed ikke forstås som adskilt fra hverandre, og dans er dermed ikke å forstå som isolert fra andre deler av livet, men som noe som grenser til, og overlapper med andre erfaringsregioner.

Levd erfaring er et sentralt begrep i avhandlingen. Levd erfaring danner avhandlingens indre sammenhenger og motivasjon, og med begrepet «levd erfaring» forholder jeg meg til sitatet over hvor van Manen beskriver «levd erfaring» som noe som man aldri fullstendig kan gripe, og som noe som først kan reflekteres over etter at selve erfaringen har funnet sted. Innen fenomenologisk forskning er levd erfaring både et utgangspunkt og et endepunkt. «Lived experience is the starting point and end point of phenomenological research» (van Manen 1990: 36).

Min levde improvisasjonsdanserfaring ligger til grunn for avhandlingens problemstilling og forskningsspørsmål, og inngår som del av for-forståelse for fortolkning. I avhandlingen har jeg imidlertid valgt å legge stor vekt på å presentere og fortolke andres levde erfaringer, eller mer presist: Andres fortolkninger av egne eller andres levde erfaringer. Van Manen understreker viktigheten av å være bevisst på at en beskrivelse av levd erfaring aldri er identisk med erfaringen selv:

All recollections of experiences, reflections on experiences, descriptions of experiences, taped interviews about experiences, or transcribed conversations about experiences are already *transformations* of those experiences (van Manen 1990: 54).

Det er altså ikke erfaringene selv, men andres fortolkninger av erfaringer det handler om å fortolke i avhandlingen.

Store deler av avhandlingens forskningsmateriale er tekst. Både begynnere og profesjonelle kommer til orde i avhandlingen, noen som tekstforfattere som det refereres til, og andre fordi de har blitt sitert, og fordi jeg har hentet sitatene hit. De fleste sitatene og tekstene jeg gjengir, eller bygger på, er sagt og skrevet av folk som selv har levd erfaring fra danseimprovisasjon eller kontaktimprovisasjon eller begge, og mange av forfatterne baserer seg i tillegg på intervjuer med andre improvisasjonsdansere som de siterer i sine tekster. Det å samle andres fortolkninger av levd erfaring beskrives som å få tilgang til større erfaring, for derigjennom selv å bli mer erfaren: «We gather other people's experiences because they allow us to be more experienced ourselves» (van Manen 1990: 62).

For å la flere stemmer komme til orde i avhandlingen har jeg valgt å gjengi en del sitater ordrett. Dette vil bidra til at avhandlingen gir en presentasjon av hvordan dansere og forfattere (som i mange tilfeller også er dansere) har valgt å sette ord på sin egen og andres partikulære levde erfaring, og medvirke til å synliggjøre hvordan avhandlingen er basert på erfaringer hos mange enkeltindivid.

Et annet og viktig perspektiv er at hver enkelt erfaring er flertydig. Merleau-Ponty skriver «*The real is a closely woven fabric*» (Merleau-Ponty 2002: xi), og dette kan forstås som at det som ved første øyekast ser ut som et helhetlig stoff, ved nærmere ettersyn viser seg å være en tett, sammensatt, vev som består av et ukjent antall tråder som står i et bestemt forhold til hverandre. Hver for seg har trådene kvalitet og farge, og sammen utgjør de noe annet enn hver enkelt tråd alene.

Levd erfaring i improvisasjonsdans-sammenheng er med andre ord sammensatt erfaring. Improvisasjonsdans er aktivitet som for utøvere innen en og samme sjanger kan erfares svært forskjellig, og det er derfor viktig å ivareta det unike ved hver erfaring. Samtidig som det understrekes at en enkelt persons erfaring nettopp er denne personens unike erfaring, er det allikevel sannsynlig at flere har sammenfallende eller lignende erfaringer. Dette er imidlertid ikke noe som kan vites med sikkerhet (van Manen 1990). For å få et mer helhetlig og nyansert bilde av erfaring i danseimprovisasjon og kontaktimprovisasjon er det derfor viktig å legge vekt på hva flere eller mange utøvere i ulike deler av praksisfeltet har å si.

Danseimprovisasjon og kontaktimprovisasjon handler om å improvisere i dans, og dette innebærer kroppslig handling i improvisasjon. Som mennesker sanser vi samtidig med øyne, munn, ører, hud og nese, og vi sanser oss selv i bevegelse. Gjennom alle sanseintrykkene samtidig danner vi vår oppfattelse av verden. Det kan være vanskelig eller umulig å skille ut hvilke sanser som gir hvilken informasjon i et gitt øyeblikk, og sansefølelser er ikke alltid lett å identifisere når det skjer mye forskjellig til samme tid. For Merleau-Ponty er persepsjon hverken vitenskap eller handling, og han skriver følgende:

Perception is not a science of the world, it is not even an act, a deliberate taking up of a position; it is the background from which all acts stand out, and is presupposed by them (Merleau-Ponty 2002: xi).

Merleau-Ponty er med andre ord opptatt av hvordan det er gjennom persepsjon vi oppfatter og «lever» vår verden, og alt som skjer:

My field of perception is constantly filled with a play of colours, noises and fleeting tactile sensations which I cannot relate precisely to the context of my clearly perceived world, yet which I nevertheless immediately «place» in the world, without ever confusing them with my daydreams (Merleau-Ponty 2002: xi).

Sansefølelser er avgjørende for at vi tydelig skal kunne skille det som er virkelig, som levd kropp og levd erfaring i livsverdenen, fra det innbilte eller drømte.

Den levde kroppen er bestemt av «kinaesthesia» som er et begrep for bevegelse (på gresk, kinesis) og persepsjon (på gresk, aisthesis) sammen (Lewis & Staehler 2010: 168). Jeg forstår den levde kroppen og kinaesthesia som sentrale begrep i en undersøkelse av danseimprovisasjon og kontaktimprovisasjon som improvisasjonsfenomen. Dette kommer jeg tilbake til i del to, kapittel en.

Ethvert forskningsprosjekt er først og fremst forankret i den som utfører det.

I alone bring into being for myself (and therefore into being in the only sense that the word can have for me) the tradition which I elect to carry on, or the horizon whose distance from me would be abolished - since that distance is not one of its properties - if I were not there to scan it from my gaze (Merleau-Ponty 2002: ix).

Merleau-Ponty skriver her om tradisjonen jeg-personen velger å føre videre, og om horisonten jeg-personen ser ut fra sin kropp og ut fra sitt ståsted, og som ikke ville være den samme dersom det ikke var nettopp denne personen som så. En horisont er med andre ord å forstå som unik fordi den er sett fra jeg-personens ståsted.

Hvordan jeg er situert i forhold til danseimprovisasjon og kontaktimprovisasjon, og mine erfaringer i improvisasjonsdans er med på å danne en horisont for hvordan jeg forstår avhandlingens forskningsobjekt:

En situation er netop defineret ved, at den udgør et ståsted, der begrænser synsmulighederne. Derfor hører begrebet horisont væsensmæssigt også med til begrebet situation. En horisont er det synsfelt, der omfatter og omslutter alt det, som er synligt fra et bestemt punkt. Når vi anvender begrebet om den tænkende bevidsthed, taler vi om at have en begrænset horisont, om en mulig udvidelse af horisonten, om at få åbnet op for nye horisonter osv (Gadamer 2007: 288).

Min horisont er med andre ord ytterkanten av det jeg kan se eller vite, og begrenser mine muligheter til å se mer. Andres erfaring, teoretiske perspektiv, og filosofi er materiale for avhandlingens undersøkelse, og vil som sådan kunne bidra til å utvide denne forståelseshorisonten.

Gjennomføring av avhandlingens prosjekt

Hermeneutisk fenomenologi er en uvanlig fleksibel forskningstradisjon som tillater stor kreativitet fra fortolkerens side. Gjennom logisk argumentasjon å fortolke et fenomen på grunnlag av ens eget forskningsdesign, men uten et strengt metodeverk å forholde seg til, gir fortolkeren frihet til å ta valg underveis i prosessen, etter hvert som forskningsprosessen skrider frem, og i forhold til hvilken retning prosjektet synes å ta.

By constructing an understanding of meaning, rather than adhering to an exacting method, hermeneutics allows for the transient and mobile features of dance and its connected areas of inquiry to be more finely discerned (McNamara 1999: 171).

Jeg har forholdt meg til van Manen (1990: 75) som skriver at det å arbeide innenfor en hermeneutisk fenomenologisk forskningstradisjon også åpner opp for å eksperimentere med nye metodologiske tilnærminger «in articulating and in experimenting with new methodological approaches that further the human science tradition». Samtidig er det på ingen måte slik at alt er lov.

Van Manen (1997: 7) hevder at hermeneutisk fenomenologisk forskning først og fremst handler om å skrive, og at det å drive forskning og å skrive er del av en og samme prosess. Van Manen (1997: 30, 31) har satt opp følgende punkter for hvordan man kan forholde seg til det man ønsker å undersøke innenfor hermeneutisk fenomenologisk forskning:

- *turning to a phenomenon which seriously interests us and commits us to the world/*
- *investigating experience as we live it rather than as we conceptualize it/*

- *reflecting on the essential themes which characterize the phenomenon/*
- *describing the phenomenon through the art of writing and rewriting/*
- *maintaining a strong and oriented pedagogical relation to the phenomenon/*
- *balancing the research context by considering parts and whole/*

Jeg har forholdt meg løst til van Manens punkter, og til punkt to vil jeg legge til at jeg ikke har behandlet fenomenet som levd erfaring heller enn som konsept; jeg har behandlet fenomenet som både levd erfaring og konsept. I punkt fem skriver van Manen om hermeneutisk fenomenologi som en tilnærming som først og fremst har å gjøre med pedagogikk. Her vil jeg tilføye at selv om det å undersøke pedagogiske aspekter ikke er avhandlingens fokus, har avhandlingen allikevel en pedagogisk rettethet gjennom den empiriske studien i del tre. Jeg skriver også om undervisning i del en.

Jeg vil karakterisere avhandlingens design som prosessorientert og bevegelig. Avhandlingens endelige form kan ses som resultatet av en prosess hvor ny informasjon og muligheter som har oppstått, er blitt tatt til følge underveis. Eksempler på dette er at andre versjoner av flere av kapitlene i løpet av arbeidet med avhandlingen er blitt publisert. Dette var ikke noe som i utgangspunktet var planlagt, men noe som skjedde fordi muligheten oppstod, og fordi det å publisere deler av avhandlingen ble vurdert som positivt. De publiserte tekstene forholder seg til avhandlingens problemstilling og har bidratt til å utvikle og drive avhandlingen videre. Avhandlingens utforming kan dermed sies å stemme overens med avhandlingsprosjektet som hermeneutisk prosess, og med van Manens sjette punkt som handler nettopp om å balansere bevegelsen mellom del og helhet.

Det kan også oppfattes som en svakhet ved avhandlingsprosjektet at det, ved å være delt inn i tre sidestilte hoveddeler heller enn å være trinnvis oppbygd, kan virke noe usammenhengende, og som å forsøke å bite over for mye på én gang. Jeg vil argumentere for at det i en undersøkelse av danseimprovisasjon og kontaktimprovisasjon, som jeg forstår som komplekse, mangslungne og flertydige fenomen, har vært nødvendig å angripe tematikken fra flere hold, og at jeg ved å anvende perspektivene tradisjon, teori og levd erfaring, nettopp har formådd å få frem andre, relevante, forståelser av danseimprovisasjon og kontaktimprovisasjon som improvisasjonsfenomen.

Tenkt inn i en vitenskapelig diskurs som omfatter danseimprovisasjon og kontaktimprovisasjon som internasjonale dansesjangre, kan det dessuten forstås som negativt

at avhandlingen er norskspråklig. Danseforskning er et forholdsvis lite forskningsfelt, som jo er større i internasjonal sammenheng. Samtidig er det et viktig poeng at det er skrevet lite om dans på norsk, og svært lite på doktorgradsnivå; avhandlingen kan derfor forstås som et viktig bidrag til en norskspråklig dansevitenskapelig tradisjon.

Ved å jobbe med avhandlingsprosjektet har mine muligheter til å utøve improvisasjonsdans, og til å undervise dans utover stipendiatstillingens arbeidsplikt, vært begrenset. Jeg har allikevel, i den grad det har vært mulig, bestrebet meg på også å være involvert som danser og pedagog i ulike sammenhenger. Jeg har gjennomført et forestillingsprosjekt og deltatt på utøverseminarer, festivaler og danse-jammer i inn- og utland. Jeg har med andre ord ikke fjernet meg fra feltet jeg forsker på, men tvert imot ønsket å beholde en tilhørighet som erfarende subjekt, noe jeg mener er med på å gi kredibilitet til et avhandlingsprosjekt som handler om, og springer ut av, erfaring i dans. Prosjektet er dermed annerledes fundert enn om jeg hadde opparbeidet en avstand til praksisfeltet under arbeidet med avhandlingen. Ved å oppholde meg i feltet og medleve tradisjonene skriver jeg dermed fra et ståsted som forsker, pedagog og utøver. Dette knytter avhandlingsprosjektet tettere opp til van Manens punkt to som adresserer det å undersøke erfaring slik vi lever den. Samtidig innebærer dette at tidsavstanden mellom fenomen og forsker, som Gadamer refererer til som hermeneutisk produktiv, er liten. Jeg må være oppmerksom på at dette vil kunne slå negativt ut med hensyn til fortolkning.

Forskningskontekst

Både når det gjelder akademiske og ikke-akademiske arbeider som er skrevet om improvisasjonsdans, har jeg savnet beskrivelser av improvisasjon i dans som gir tilstrekkelig resonans med mine egne erfaringer som improvisasjonsdanser. Ulike tekster har på forskjellige vis tatt for seg improvisasjonsdans som emne, men når det kommer til improvisasjonsdanserens erfaringer, har tekstene gjerne vært sparsomme og hatt liten utsagnskraft. Det meste av det som er skrevet, er historiske eller praksisorienterte arbeider som tar for seg enten danseimprovisasjon eller kontaktimprovisasjon. Et unntak er *Taken by surprise. A Dance Improvisation Reader* (2003), redigert av David Gere og Ann Cooper Albright, som er en antologi som rommer både danseimprovisasjon og kontaktimprovisasjon, og som hovedsakelig er skrevet av utøvere. Albright er redaktør også for *Encounters with*

contact. Dancing Contact in College (2010), som inneholder praksisnære tekster om kontaktimprovisasjon skrevet av studenter og lærere. Andre bøker på dette feltet er:

- *Composing while dancing. An improviser's companion* (2010), skrevet av Melinda Buckwalter, er en bok som fremstår som en praksisguide for den som vil utøve danseimprovisasjon.
- *I want to be ready* (2010), skrevet av Danielle Goldman, er en bok om improvisasjonsdans som blant annet tematiserer frihet i relasjon til improvisasjonsdans.
- *Judson Dance Theater. Performative traces* (2006), skrevet av Ramsay Burt, handler spesifikt om Judson Dance Theater.
- *Nouvelle Dance* (1997), redigert av Agnes Benoit, er transkripsjoner av intervjuer med sentrale danseimprovisasjonskunstnere.

Bortsett fra Burt og Benoit er de overnevnte bøkene skrevet og publisert i USA. I Norden er det i løpet av de siste fem årene publisert enkelte doktorgradsavhandlinger som på ulike måter berører emnet improvisasjon, og improvisasjon i dans. Eksempler på dette er i Danmark Susanne Ravn: *Sensing Movement, Living Spaces* (2008), i Norge Karette Stensæth: *Musical answerability. A Theory on the Relationship between music Therapy Improvisation and the Phenomenon of Action* (2008), og i Finland Tone Pernille Østern: *Meaning-making in the dance laboratory: exploring dance improvisation with different bodied dancers* (2009).

Det at det har blitt utgitt så vidt mange bøker og avhandlinger om emnene danseimprovisasjon, kontaktimprovisasjon og improvisasjon de senere årene, viser at det er aktivitet og interesse for dette feltet blant forskere og forlag, og at det pågår en levende diskurs som har interesse for mange. Ytterligere forskning vil spille inn i denne diskursen og bidra med nye perspektiv.

Erfaringsbasert kunnskap i møte med teoretiske perspektiv er imidlertid mangelvare i improvisasjonsdans-litteratur, og her vil mitt avhandlingsprosjekt være et viktig bidrag. Med avhandlingen ønsker jeg å bidra til forståelse og innsikt i danseimprovisasjon og kontaktimprovisasjon som improvisasjonsfenomen; Ingen av arbeidene jeg har nevnt over, undersøker improvisasjon i improvisasjonsdans.

Litteratur som står i en særstilling i avhandlingen

Sally Banes' (1950–) arbeid er sterkt til stede som referanse i denne avhandlingen. Banes har blant annet skrevet *Terpsichore in Sneakers* (1987), *Democracy's Body Judson Dance Theater 1962–1964* (1980), og *Writing Dancing in the Age of Postmodernism* (1994), og blir regnet som sentral med hensyn til amerikansk postmoderne dans. *Terpsichore in Sneakers* tar innledningsvis for seg historien bak postmoderne dans. Boken tar i liten grad for seg kontaktimprovisasjon – bare 5 av bokens 234 sider dreier seg om denne sjangeren. Motsatt er Cynthia Novacks (1947–1996)⁵ bok *Sharing the Dance, Contact Improvisation and American Culture* (1990) en bok som primært handler om kontaktimprovisasjon, og regnes som et hovedverk når det gjelder denne sjangeren. Boken er basert på Novacks doktorgrad i antropologi, og selv om sidene 22–52 omhandler dansehistorisk utvikling frem til kontaktimprovisasjon startet opp i 1972, er alt hun skriver, også i denne delen, relatert til utviklingen av kontaktimprovisasjon, og hele 13 av disse 30 sidene er viet fotografier. Banes og Novack er særlig sitert og referert til i del en, kapittel en.

Louise Steinman *The knowing body* (1986), og Maxine Sheets-Johnstone «Thinking in movement» (1999) er sentrale kilder med hensyn til danseimprovisasjon og improvisasjon i danseimprovisasjon. Dette gjelder særlig for del en, kapittel to.

Jeg refererer også ved flere anledninger til sentrale dansekunstnere. Når det gjelder danseimprovisasjon henviser jeg hovedsakelig til Julyen Hamilton, David Zambrano og Katie Duck, og når det gjelder kontaktimprovisasjon til Steve Paxton, Nancy Stark Smith og Daniel Lepkoff. Jeg har valgt å referere til nettopp disse fordi det er allmenn enighet i praksisfeltet og blant danseforskere (Benoit 1997, Ravn 2008, Buckwalter 2010), om at dette er dansekunstnere som over lang tid har hatt betydelige posisjoner innenfor improvisasjonsdansfeltet i Europa og USA. Alle har i mange sammenhenger blitt skrevet om og intervjuet, og flere av dem (Paxton, Stark Smith, Lepkoff) har også selv skrevet om improvisasjonsdans.

Terminologi

«Danseimprovisasjon» er et lite spesifikt navn, og sjangeren går også under navn som «improvisasjonsdans», «improvisasjon», eller bare «impro», og på engelsk som *dance improvisation*, *improvisation*, og *impro*. I dagligtale dansere imellom er det vanlig å bruke

⁵ Cynthia Novack skiftet senere navn til Cynthia Cohen Bull.

«improvisasjon» alene, og i slike sammenhenger er det implisitt at det er danseimprovisasjon det dreier seg om. I avhandlingen vil «danseimprovisasjon» gjennomført referere til improvisasjonsdans-sjangeren som oppstod og ble utviklet i New York på 1960- og 1970-tallet. Danseimprovisasjon kan utøves av alt fra én til mange dansere, og i avhandlingen vil danseimprovisasjon konsekvent referere til en gruppe på fem eller fler, dersom ingenting annet er oppgitt.

«Kontaktimprovisasjon» kan sies å være et mer beskrivende navn for aktiviteten begrepet svarer til enn «danseimprovisasjon». På engelsk heter kontaktimprovisasjon *contact improvisation*, som ofte forkortes til *CI*. «Kontaktimprovisasjon» blir i avhandlingen også referert til i termer som «kontaktdans», eller bare «kontakt», og det omstendelige ordet «kontaktimprovisasjonsdanseren» er gjennomført forkortet til «kontaktdanseren». Kontaktimprovisasjon utøves vanligvis av to dansere sammen, og det refereres til sjangeren som duettform dersom det ikke er opplyst om noe annet.

I avhandlingen er danseimprovisasjon og kontaktimprovisasjon plassert historisk under betegnelsen postmoderne dans. Avhandlingen vil ikke diskutere begrepet «postmoderne dans», men bruke begrepet i overensstemmelse med dansevitenskaplige publikasjoner som regnes som sentrale med hensyn til improvisasjonsdans-sjangrene avhandlingen undersøker (Banes 1987, Novack 1990).⁶ «Postmoderne dans» brukes dermed om en periode som startet opp i New York rundt 1960. Både danseimprovisasjon og kontaktimprovisasjon oppstod og utviklet seg i en forholdsvis tidlig fase av postmoderne dans, og dette er en fase som karakteriseres som teoretisk og analytisk orientert (Banes 1987).

Begrepet «danser» vil i avhandlingen referere til den som danser, enten dette gjelder personer som er amatører, eller profesjonelle. Med «profesjonelle» menes her personer som har danserutdannelse, og som jobber som dansere. I danseimprovisasjon, og spesielt i kontaktimprovisasjon, kan man finne dansere uten profesjonell utdannelse som har like store,

⁶ Banes gir en omfattende drøfting av begrepet «postmoderne dans» i introduksjonen til 1987-utgaven: *Introduction to the Wesleyan Paperback Edition*. Burt gir en omfattende drøfting av Banes «postmoderne dans» begrep i introduksjonen til *Judson Dance Theater: Performative traces* (2006).

eller større, kunnskaper i improvisasjonsdans enn profesjonelle dansere. Jeg bruker derfor også ordene «begynnere» og «erfarne» om dansere med henholdsvis kort eller lang erfaring innen den gitte dansesjangeren, uavhengig av hvorvidt de er danserutdannet eller ei. Jeg bruker også utøver, danser, improvisasjonsdanser og improvisator.

Introduksjonens avslutning

Avhandlingens oppbygging er basert på hermeneutiske prinsipper hvor helheten utgjøres av delene, og delene kan forstås i sammenheng med helheten. Sammen vil avhandlingens tre forskningsperspektiv, presentert i hver sin del, etterstrebe å få frem et flertydig bilde av danseimprovisasjon og kontaktimprovisasjon, og derigjennom kunne bidra til en utvidet forståelse av sjangrene som improvisasjonsfenomen.

I avhandlingen har jeg gått inn i, og undersøkt, et felt som ikke er nytt for meg. Det har vært en utfordrende prosess som også kan ses som en fortsettelse av et for lenge siden påbegynt forhold. Allerede ved oppstarten av dette arbeidet kan det forstås som at jeg var langt på vei inne i en fortolkningsprosess. Gadamer skriver at den beste definisjonen av hermeneutikk er: «to let what is alienated by character of the written word or by the character of being distanced by cultural or historical distances speak again» (Gadamer 1980: 9). Det å arbeide med avhandlingen gjennom å trekke inn teoretiske og filosofiske perspektiv og å gjennomføre en empirisk studie, har vært «på nytt» å gå inn i et emneområde som jeg lenge har vært opptatt av, og som til tider har omsluttet meg, for derigjennom, gjennom avhandlingsteksten, å la det «speak again».

Jeg har vært inne på hvordan min erfaringsbakgrunn og tilknytning til avhandlingens problemområde, samt at jeg bringer inn teoretiske og filosofiske perspektiv som det ikke har vært vanlig å anvende i forskning på danseimprovisasjon og kontaktimprovisasjon, gir avhandlingen sammenfallende trekk med Gadammers hermeneutiske oppgave, i og med at den er basert nettopp på en «polaritet af fortrolighed og fremmedhed». Med føttene plantet i tradisjonene, og med levd erfaring som resonansbunn for utprøving av teori og filosofi, søker jeg i avhandlingsprosjektet, gjennom eksisterende empiri, teoretiske perspektiv, og en empirisk studie, å skrive frem nye forståelser som kan spille inn i diskurser hvor danseimprovisasjon og kontaktimprovisasjon som postmoderne improvisasjonsdans-sjangre inngår, og som involverer tematikk hvor danseimprovisasjon og kontaktimprovisasjon blir

berørt. Med avhandlingens hermeneutisk fenomenologiske prosjekt søker jeg både å utvide eksisterende horisonter og å åpne opp for nye horisonter.

DEL EN: Å forstå gjennom tradisjon

Kapittel en: Tradisjon og postmoderne improvisasjonsdans-sjangre

Traditionens væsen er bevaring, og bevaring er medvirkende ved al historisk forandring. Men bevaring er en fornuftshandling, der ganske vist er kendetegnet ved at være upåfaldende. Derfor giver al fornyelse og planlegging det udseende af udelukkende at være fornuftens værk. Men det er en illusion. Selv i livets stormfulde forandringer, fx under revolutioner, bliver der i den formodede forvandling av alle ting bevaret langt mere af det gamle, end man er klar over, og det smelter sammen med det nye og får en ny gyldighed (Gadamer 2007: 268).

I dette kapitlet skal jeg undersøke på hvilke måter danseimprovisasjon og kontaktimprovisasjon fremstår som tradisjoner. Underliggende spørsmål dreier seg om hvordan nye tradisjoner oppstår og utvikler seg til å bli bærende tradisjoner som overleveres til stadig nye generasjoner av utøvere. Jeg vil gjøre dette gjennom å arbeide med sentrale tekster hvor blant annet tidsskriftet *Contact Quarterly*, og Sally Banes' og Cynthia Novacks bøker spiller en viktig rolle, samtidig som jeg vil trekke på egne erfaringer som kilde til informasjon.

Som drøftende perspektiv vil jeg anvende Gadamer og Lindholms tradisjonsbegrep. Når det gjelder Lindholm forholder jeg meg til essayet «Coming to Terms with Tradition», hvor han skriver om tradisjon ut fra Gadamer (Lindholm 1985: 109). Så langt jeg kjenner til, er dette et perspektiv som vil kunne gi et nytt blikk på avhandlingens improvisasjonsdans-sjangre.

Lindholm skriver om tradisjon som et sosio-historisk konsept, og dermed om et fenomen som er både sosialt og historisk betinget. Han argumenterer for at tradisjoner er uunngåelige og allestedsnærværende, og forklarer samtidig tradisjoner som lite iøynefallende fenomen i samfunnet, som det ikke nødvendigvis er bevissthet om at kan forstås nettopp som tradisjoner. Lindholm hevder at tradisjoner er med på å forme oss som mennesker: «I submit that we human beings are the kind of subjects we are partly in virtue of our belonging to traditions» (Lindholm 1985: 103).

Lindholm (1985: 105) beskriver kjernen i tradisjonsbegrepet sitt slik:

In any societal collectivity, such as a nation, a family, a profession, but also people who celebrate Christmas, or who appreciate jazz, big-game hunters, stamp collectors, unionized workers (...), one may identify specific repertoires of practice (skills,

competences, the exercise of rules or frameworks, opinions, aspirations, sensibilities, roles or institutions (...).

Tradisjon er dermed et begrep som kan anvendes om mange, svært forskjellige praksiser. Lindholm skriver videre at tradisjonsrepertoar blir tatt for gitt og delt med andre på en måte som tilsier at nykommere, dersom de er interessert i å få tilgang til en tradisjon, ikke har noe annet alternativ enn å tilegne seg tradisjonens gjeldende repertoar uten å stille spørsmål ved det. En tradisjon blir tatt for gitt, og er selvfølgelig for tradisjonens bærere; for dem utgjør den en bakgrunn som blant annet tilsier hvordan man bør løse problem som oppstår. Tradisjonsbærere er ikke nødvendigvis bevisst seg selv som bærere av tradisjonen, og vil kan hende heller ikke være i stand til å uttale seg spesifikt om den tradisjonen de tilhører, eller kunne sette ord på hvilke forskjeller tradisjonen utgjør for dem som tilhører den.

Levende tradisjoner er noe som pågår, noe som allerede er i gang, og som reproduseres gjennom overlevering og mottagelse. Tradisjonsbærere handler og kommuniserer innenfor og gjennom tradisjonen. Lindholm forstår tradisjonen som en historisk struktur som situerer utøveren og gir tilhørighet. Ved å bli del av en tradisjon tilegner utøveren seg et repertoar av tolkninger, responser og handlingsmønstre og forsyner dermed utøverne med det som er nødvendig for at de skal kunne bli tradisjonsbærere (Lindholm 1985: 110).

Som nevnt i introduksjonen vil en tradisjon, i følge Gadamer, også forsyne de som tilhører tradisjonen med for-dommer. Dette er et perspektiv som tilsier at det er viktig å gi en fremstilling av tradisjonen også fordi dette vil kunne bidra til å klargjøre for-dommene til den som skriver (Lindholm 1985: 109).

Lindholm utlegger tradisjonsbegrepet omkring fire punkter. Dem vil jeg forholde meg til når jeg drøfter på hvilke måter danseimprovisasjon og kontaktimprovisasjon kan forstås som tradisjoner: 1) *å tilegne seg en tradisjon*; 2) *å opprettholde en tradisjon*; 3) *den samtidige dimensjon*; 4) *den historiske dimensjon*. Som vi skal se, går punktene til dels over i hverandre; for eksempel kan undervisningssituasjonen ha å gjøre med alle fire punkter samtidig. Det er derfor ikke hensiktsmessig å gå frem systematisk hverken med hensyn til punktene, eller punktenes rekkefølge, men trekke på Lindholm der det er relevant for bedre å få frem eller understreke vesentlige trekk ved danseimprovisasjon og kontaktimprovisasjon som tradisjoner, og for å fremheve tradisjonsperspektivet det dreier seg om. En stor del av dette

kapitlet vil imidlertid dreie seg om de to første punktene, *å tilegne seg* og *å opprettholde* en tradisjon.

Dette kapitlet er inndelt på følgende måte: i) Historien bak; ii) «The make up of the makers»; danseimprovisasjon og kontaktimprovisasjon etablerer seg; iii) Å tilegne seg og opprettholde danseimprovisasjons- og kontaktimprovisasjons-tradisjonene. Under i) *Historien bak*, ønsker jeg å trekke frem sider ved historien som tydeliggjør utviklingen fra danseren som utøvende danser i en koreografs kompani, til improvisasjonsdanseren som utøver og dansekunstner. I tillegg vil jeg sette søkelyset på hvordan kunstnere fra andre kunstfelt har vært av stor betydning for utviklingen av postmoderne improvisasjonsdans. Jeg mener dette gjenspeiles i tradisjonene, som noe som overleveres gjennom praksis, men som utøvere og andre interesserte i liten grad får innsikt i, eller blir gjort oppmerksom på. Min erfaring er at dette er informasjon av betydning som sjelden eller aldri blir formidlet i praksisfeltet, og som i liten grad kommer til syne i litteraturen. Kapitlet er med andre ord ikke et forsøk på å skrive dansehistorie.

Innledningsvis vil jeg gå nærmere inn på deler av historien bak danseimprovisasjon og kontaktimprovisasjon. Dette utgjør en forholdsvis stor del av kapitlet, og jeg begrunner omfanget ut fra hvordan Gadamer er opptatt av at allting alltid inngår i og er bestemt av en større sammenheng, og hvordan ingenting kan forstås uavhengig av sin sammenheng. Jeg starter derfor med Lindholms fjerde punkt, *den historiske dimensjon*, som Lindholm deler inn i underpunkter hvorav et har overskriften «Traditions are media for the making of history» (Lindholm 1985: 114). Sett ut fra dette perspektivet er dansetradisjoner og dansehistorie noe som henger nøye sammen.

i) Historien bak

En tradisjon kan med Lindholm sies å bestå av repertoar som består i akkumulasjoner av ferdigheter, tolkninger, responser, handlingsmønstre og annet. For at en ny tradisjon skal etablere seg, må det oppstå et repertoar som skiller seg fra etablerte tradisjoners repertoar. I det som følger, vil jeg gå nærmere inn på utviklingen som ledet frem til postmoderne dans.

Postmoderne dans i USA på 1960- og 1970-tallet var en periode hvor dansekunstnere jobbet med både koreografi og improvisasjon i forestilling. Det var dansekunstnerne selv som innledningsvis begynte å bruke begrepet «postmoderne dans» om det de holdt på med:

When YVONNE RAINER started using the term «post-modern» in the early 1960s to categorize the work she and her peers were doing at Judson Church and other places, she meant it in a primarily chronological sense. Theirs was the generation that came after modern dance, which was itself originally an inclusive term applied to nearly any theatrical dance that departed from ballet or popular entertainment (Banes 1980: xiii).

Banes hevder her at måten Rainer (1934–) bruker «postmoderne» på, er som noe som kom i kjølvannet av moderne dans. Det er derfor rimelig å spørre hvorfor og hvordan det hadde seg at dette annerledes, postmoderne danserepertoaret i det hele tatt ble til, og hvorfor det oppstod akkurat da.

Oppstarten av postmoderne dans kan forstås som et brudd med, og også som et angrep på, moderne dans, og Lindholm skriver: «the contents of a tradition may remain unnoticed among its bearers – until it is attacked, is broken with, or breaks down» (Lindholm 1985: 108).

Postmoderne dans var en markant nyskaping og overgangen fra moderne til postmoderne dans må anses som et dansehistorisk paradigmeskifte. De postmoderne dansesjangrene ble til og etablerte seg i dansekunstheltet i tillegg til moderne dans og andre allerede etablerte dansetradisjoner; moderne dans opphørte ikke selv om postmoderne dans oppstod. For å kunne si noe om de nye sjangrene som oppstod, må jeg gå inn på hva det var som ble angrepet og brutt med; nemlig moderne dans rundt 1960. Jeg vil gjøre dette blant annet ved å trekke frem hva enkelte postmoderne dansekunstnere har uttalt i forbindelse med overgangen fra moderne til postmoderne dans.

Moderne dans, som startet opp mot slutten av det 19. århundre, var på 1960-tallet en godt etablert tradisjon som Banes (1987) beskriver som å ha stivnet til rundt 1960. Den moderne dansens historie er i stor grad preget av amerikanske koreografer, og et karakteristisk trekk ved moderne dans var koreografens autoritet. Det var vanlig at andre kunstarter og kunstnere var involvert i utformingen av dansekunstverket som helhet, og disse var vanligvis underordnet koreografens kunstneriske idé og vilje. De store moderne koreografene blir regnet som å ha hatt full kontroll med hensyn til både innhold og kunstnerisk uttrykk, og de fremstod utad som autoriteter og skapende kunstnergenier.

Det var karakteristisk for moderne koreografer å danne sitt eget kompani, utvikle sin egen teknikk og å starte sin egen skole. Det var typisk for tradisjonen at alle de forskjellige elementene bar koreografens egennavn. Ett eksempel på dette er den amerikanske koreografen Martha Graham (1894–1991) som dannet *Martha Graham Company*, utviklet *Graham-teknikken* (*Martha Graham Dance technique*), grunnla *The Martha Graham School for Contemporary Dance*, og som i tillegg grunnla *Martha Graham Center of Contemporary Dance*.⁷

Denne typiske personnavnbruken gjaldt også for Merce Cunningham (1919–2009) som utviklet *Cunningham-teknikken* og startet opp *Cunningham studio*. Cunningham var elev av Graham og hadde danset solistroller i *Martha Graham Company* fra 1939–1945. Til tross for sin nære tilknytning til moderne dans, og, som vi skal se, også til postmoderne dans, regnes Cunningham for å befinne seg i en mellomposisjon, og plasseres derfor ikke i noen av disse kategoriene (Banes 1987, Novack 1990).

Cunningham som katalysator og inspirator for postmoderne dans

Cunningham kan forstås som både en inspirasjon for postmoderne dansekunstnere og som en autoritet postmoderne dansekunstnere stod i et kritisk forhold til (Banes 1987: 10).

Cunningham skilte seg fra de moderne koreografene på flere områder, og et eksempel på dette er forståelsen av bevegelsens betydning. Det blir regnet som typisk for amerikanske moderne koreografer at de koreograferte på bakgrunn av eksotiske myter og legender, og at de brukte dans som instrument for å formidle disse (Banes 1987). For Cunningham derimot, var meningen med bevegelsen bevegelsen i seg selv. Banes (1987: 6) skriver:

Essentially he [Cunningham] made the following claims: 1) Any movement can be material for a dance; (...); 7) dancing can be about anything, but is fundamentally and primarily about the human body and its movements, beginning with walking.

Steve Paxton (1939-), tidligere danser i *Merce Cunningham Company*, og en sentral person i oppstarten og utviklingen av postmoderne dans, har sagt følgende om Cunningham:

⁷ Denne personnavnbruken kan ses i sammenheng med hva mange i dag ville kalle merkevarebygging. Det er mange unntak, men det er allikevel interessant hvordan denne tradisjonen med å gi kompaniet koreografens navn, som var gjeldende for amerikansk moderne dans, er populær i Norge i dag. Personnavntradisjonen viser viktigheten av dansekunst som knyttet til den særskilte koreografen som kunstneren, og eksempler på dette er Jo Strømgren Kompani, Ingun Bjørnsgaard Prosjekt, og Øyvind Jørgensen Produksjoner. Også flere yngre norske koreografer har valgt å bruke egnavnet sitt på samme måte. Flere av de ledende kompaniene i Europa har navn som ikke inneholder koreografens egennavn. Eksempler på dette er Wim van der Keybus' kompani «Ultima Vez», Anna Theresa de Keerzmakers kompani «Rosas», og Meg Stuarts kompani «Damaged Goods».

Most of them [Modern dance choreographers] were quite dramatically emotional, or (had) a romantic style. (...) except for Cunningham, really the most important abstract style, and that was what I was drawn to. He wasn't dealing with the emotions. He was almost looking at a kind of physics of dance and to get to that in a pure way, the way couldn't be dramatized. He says that we are human beings and we have emotions, (...) but we are not expressing and we're not dramatizing it (Paxton 1997/1989: 179).

Her fremkommer det tydelig hvordan Paxton mener det ikke-emosjonelle, abstrakte og analytiske, som i dag blir betraktet som karakteristisk for tidlig postmoderne dans, var noe som var til stede allerede hos Cunningham, og dette var verdier som de postmoderne dansekunstnerne tok med seg videre derfra.

Lindholm (1985: 107) hevder dessuten at jo bedre man mestrer en tradisjon, desto større er muligheten for at man fra innsiden vil kunne oppdage hvor tradisjonen kommer til kort. Mange av de første postmoderne dansekunstnerne jobbet som utøvere innenfor det etablerte, og startet og iverksatte postmoderne dans derfra. Forandringen kan derfor forstås som å ha skjedd innenfra. Danserne brøt med det etablerte, og for flere av dem betydde det etablerte Cunningham som de jobbet for som dansere, og som de dermed kjente svært godt til.

Paradoksalt nok var Cunningham selv involvert i å legge til rette for oppstarten av det nye som skulle komme. Cunninghams partner John Cage (1912-1992), som også var komponist og musiker i Merce Cunningham Company, spurte Robert Ellis Dunn (1928–1996) om han ville undervise en komposisjonsworkshop i Cunningham studio.

Lindholm (1985: 108) skriver:

The critical threshold where a tradition is suspended, or no longer in force as a tradition, is not «Bewusstmachung» itself, but when its upholders entertain viable rivaling alternatives to it – when it becomes «discursively available» to them, for them to reject or retain on the basis of no authority other than their individual exercise of rational judgement. (Such «discursive availability» is of course a matter of degree.)

Og det er nettopp dette Lindholm her beskriver, som ser ut til å ha skjedd: Dunns komposisjonsworkshop ble opprettet i 1960, og en måte å tolke det som videre skjedde på, er at deltagerne gjennom workshop-arbeidet kom til å tenke på seg selv mer som selvstendige dansekunstnere enn som utøvende dansere. Det ble etter hvert klart for dem at (et) «viable rivaling alternative(s)», var tilgjengelig(e). De så muligheten til å arbeide med egne koreografier og danseprosjekter heller enn, og eventuelt i tillegg til, å være dansere i Cunninghams eller andre koreografers kompanier.

Workshopdeltagerne ønsket å vise arbeidet sitt for publikum, og de fant en mulighet til å gjøre dette i Judson Memorial Church, hvor det første Judson Church-programmet ble organisert. Flertallet av workshopdeltagerne ble med i denne første Judson Church-perioden (1962–64), til tross for at bare et fåtall av dem tidligere hadde vist egne koreografier. Dansekunstnerne tok navn etter forestillingslokalet og kalte seg Judson Dance Theater. Det er enighet om at denne gruppens tilblivelse og aktivitet markerer starten på postmoderne dans (Banes 1987), og oppstarten og etableringen av en ny tradisjon. Dette lot seg gjøre fordi det gjennom Dunns workshop ble utviklet et rivaliserende alternativ.

Flere av danserne i Dunns workshop hadde dessuten improvisasjonserfaring fra å ha arbeidet med Anna Halprin (1920-). Dette gjaldt Simone Forti, Trisha Brown, og Yvonne Rainer (Burt 2006: 14). Anna Halprin var elev av Margareth H'Doubler (1889–1982) som var opptatt av improvisasjon i dans og hvordan dans kunne være et uttrykk for følelser, og hun var også påvirket av Mabel Ellsworth Todds (1880–1956) tekster. Både H'Doubler og Todd var opptatt av somatisk og anatomisk kunnskap, og dette var noe Halprin inkluderte i sitt arbeid. Halprin begynte for alvor å arbeide med improvisasjon i 1955.

It is with Halprin and Simone Forti that this approach to improvisation made the transition from a practice within dance pedagogy that was underpinned by fairly conventional aesthetic sensibilities, to a far more radical, avant-garde performance practice (Burt 2006: 56).

Duchamps innflytelse

Cage initierte med andre ord en komposisjonsworkshop som skulle vise seg å lede til en ny dansetradisjon. Dunn, som var elev av Cage, underviste, og han startet opp med å undervise Cages scores. Simone Forti, en av workshopdeltagerne, skriver slik om Robert Dunns klasser:

Dunn began the course by introducing us to John Cage`s scores (...) The Cage scores got the class off to a good start. They provided us with a clear point of departure, and performing them had the effect of helping us bypass inhibitions of making pieces (Forti 1974: 36).⁸

Fortie er tydelig på at Dunns undervisning var sterkt preget av Cage, og av at danserne selv skulle skape visningsmateriale. Dette bidrar til å forklare hvordan Cages ideer fra startfasen av ble en drivkraft for, og en iboende del av, postmoderne dans. Mange av danserne var dessuten kjent med Cages arbeid fordi de hadde arbeidet som dansere for Cunningham.

⁸ Fortie var med i den første av Dunns komposisjonskurs sammen med Paul Berenson, Marnie Mahaffey, Steve Paxton og Yvonne Rainer. Senere kom Ruth Allphon, Judith Dunn og Ruth Emerson til. Året etter var blant andre Trisha Brown, David Gordon, Alex Hay, Deborah Hay og Elaine Summers med (Banes 1987: 11). Fortie var imidlertid ikke på noe tidspunkt en del av Judson Dance Theater.

Cage på sin side var sterkt påvirket av den franske kunstneren Marcel Duchamp (1887–1968). Cage hadde truffet Duchamp allerede på 1940-tallet (Burt 2006: 28), og han la aldri skjul på at han var opptatt av Duchamp:

When asked what artist had most profoundly influenced his own work John Cage regularly cited Marcel Duchamp. (...) Cage explains: (...) The effect for me of Duchamp's work was to so change my way of seeing that I became in my way a Duchamp unto myself (Perloff 1994: 100).

Duchamp blir nevnt flere steder i litteratur som omhandler postmoderne dans. Banes (1987) og Paxton (1997/1987) nevner ham nærmest bare i forbifarten, mens Ramsay Burt (2006) går grundig inn på forbindelser mellom Duchamp og Cunningham, og på Duchamp og postmoderne dans. Burt skriver imidlertid ingenting om Duchamps innflytelse på postmoderne improvisasjonsdanstradisjoner. Jeg vil argumentere for at Duchamp og Duchamps ideer, som har hatt betydelig innvirkningen på sentrale personer både i forkant av, og innenfor postmoderne dans, fortjener langt større oppmerksomhet enn hva som hittil er blitt vist både når det gjelder akademiske arbeider og ved overlevering av tradisjonene i praksisfeltet.

Det kan forstås som slik at det går en linje fra Duchamp via Cage, Cunningham, og også via Robert Rauschenberg (1925–2008) til Judson Dance Theater, Grand Union og til kontaktimprovisasjon. Dette har ført til at utøvere som tilegner seg danseimprovisasjon og kontaktimprovisasjon som tradisjoner, automatisk vil stifte bekjentskap med og inkorporere Duchamps ideer. I de fleste tilfeller vil dette skje uten at utøverne blir gjort oppmerksom på det. Tilknytningen til Duchamp bidrar dessuten til at postmoderne improvisasjonsdans i større grad kan forstås ut fra et tverrkunstnerisk perspektiv, og som at det har klare forbindelseslinjer til europeisk kunst.

Duchamp assosieres med dadaisme og surrealisme, og regnes som å ha spilt en viktig rolle som forløper for pop- og konseptkunst. Duchamp er blant annet kjent for sine «ready-mades», som i Aschoug og Gyldendals store norske ett-binds leksikon (2004: 266) beskrives som «billedsammenstillinger av industriproduserte hverdagsgjenstander som skruer, korketrekker, pissoarskåler og flasketørkere osv.». Det er en klar forbindelse mellom Duchamps tanker om det å stille ut objekter som ikke tidligere ble tenkt på i kunstsammenheng, og det å plassere hverdagslige bevegelser og gjøremål som tidligere ikke

hadde vært forbundet med dans eller dansekunst i forestillinger, slik postmoderne dansekunstnere gjorde.

Cage, Cunningham og Rauschenberg var sentrale personer med hensyn til utviklingen av postmoderne dans. Alle tre var inspirert av Duchamp og opptatt av at kunstnerens preferanser ikke skulle være utslagsgivende for kunsten. De forholdt seg derfor til kunst som eksisterende uavhengig av kunstneren selv.⁹

Også postmoderne improvisasjonsdans inneholder ideen om kunst som uavhengig av kunstneren, og utenfor kunstnerens kontroll. Dette vises blant annet ved at improvisasjonsdansere gir uttrykk for at de har opplevd å bli styrt av dansen selv:

I had the experience, together with the group, of a strong, physical, and mental state of expanded awareness, kinesthetic intensity, and aesthetic emotion. It seemed as though there was an organizing principle in action, at once imminent and transcendent, that was coordinating our movements, both individual and collective, placing them in space and time with absolute precision, deciding/defining all the aspects of our dance as a group (Surrenti 2008/2005: 314).

Kunst forstått som uavhengig av kunstneren, og nærmest som i stand til å fremstille seg selv, er en forståelse både Cage og Rauschenberg representerer (Perloff 1994, Rauschenberg). Hverken Cage eller Rauschenberg var dansekunstnere, men begge var involvert i Cunninghams arbeid som henholdsvis komponist og scenograf, og Rauschenberg var fra 1963 også involvert i Judson Dance Theater både som utøver, lysdesigner og som ansvarlig for danseforestillinger (Burt 2006: 8). Rauschenberg hevdet dessuten at det å følge en idé var å gjøre noe man allerede visste og kunne, og han mente derfor det var viktig å overlate kunstneriske valg til kunsten selv, og derigjennom våge å begi seg ut i et hittil ukjent landskap. Rauschenberg som billedkunstner og maler var en relativt kjent person i samtiden, og det er sannsynlig at hans meninger ble lyttet til. Banes (1987: 13) beskriver hvordan Rauschenbergs involvering i Judson Dance Theater førte med seg en endring av forholdene både med hensyn til publikum, så vel som innad i gruppen: «With Rauschenberg's participation came changes in audiences and a new sense of stardom and rank within the group».

⁹ Cages «prepared piano» og Rauschenbergs «readymades» gir tydelige eksempler på Duchamps' påvirkning. «Prepared piano» – et begrep utformet av Cage – er et piano som er satt opp på forhånd, dvs. med objekter plassert på strengene slik at pianisten ikke selv kan kontrollere lyden.

Tilfeldighetenes spill

En annen av Duchamps ideer som slo an hos Cage, Cunningham og Rauschenberg, var hvordan Duchamp stilte spørsmål ved hvorvidt kunstneriske konvensjoner som skjønnhet og håndverk like gjerne kunne være et resultat av tilfeldighetenes spill som av kunstnerens valg (Stafford 2008).

Inspirert av Duchamp brukte Cage tilfeldighetenes spill eller *chance* til å eliminere sine egne preferanser når det gjaldt å komponere musikk. Dette kan også bidra til å forklare hvorfor Cage og Cunningham lenge mislikte improvisasjon som konsept; improvisasjon ga jo nettopp danseren muligheten til å følge sine egne preferanser. En slik fortolkning åpner også opp for en fortolkning hvor Cunningham og Cages *motvilje mot* improvisasjon nettopp ble utslagsgivende for *viljen til* improvisasjon hos danserne i Judson Dance Theater.¹⁰

Cage var altså påvirket av Duchamps ideer om *chance*, eller sjanseoperasjoner, og introduserte i denne sammenheng kinesiske *I Ching*¹¹ som verktøy for komposisjon av musikk. Påvirket av Cage tok også Cunningham i bruk *I Ching* i sitt koreografiske arbeid.

Cunninghams bruk av *I Ching* blir referert til som *Chance procedures* (Novack 1990, Burt 2006), eller *Chance operations* (Atlas 2001), og Cunningham brukte *I Ching* for eksempel til å bestemme hvilken rekkefølge ulike koreograferte sekvenser skulle stå i.

For Cunningham, Calvin Tomkins explains, «chance sometimes, but not always, enters the choreographic process as a means of determining the kinds of movement used, the order of the movements, the tempi, and other specific aspects of the dance; Cunningham uses it to arrive at certain decisions, which are then permanent» (Tomkins 1965: 265, Novack 1990: 26).

Det å bruke *I Ching* var en villet handling hvor Cunningham både ga fra seg og beholdt kontroll. Cunningham ga slipp på kontrollen over deler av koreografien, mens danserne stadig måtte danse Cunninghams koreografi. Kontrollen over enkelte deler av dansekunstverket ble flyttet fra koreografen til noe utenfor koreografen selv, og dette kan forstås som at Duchamp indirekte satte i gang en forskyvning av makt med hensyn til hvem, eller hva, som bestemmer over dansekunsten.

¹⁰ Det sies at Cage etter 1970 fant en metode for å inkorporere improvisasjon i sine arbeider (wikipedia).

¹¹ «The I Ching is one of the oldest books known, dating back at least 3000 years. The I Ching is an oracle and method of divination based on a binary system reflecting the universal energies» (<http://www.taiji.no/taiji/i-ching>).

Innen dansekunstfeltet er *I Ching* og *chance* begrep som vanligvis knyttes spesifikt til Cunningham, og ikke til postmoderne dans. I den første Judson Church forestillingen ble det i imidlertid også benyttet *chance* på lignende vis som hos Cunningham og Cage (Burt 2006: 44). Til tross for dette skriver Banes at det å benytte tilfeldighetsmetoder innen kunst er å overgi de kunstneriske valgene til skjebnen, mens det for de postmoderne dansekunstnerne som jobbet med improvisasjon var viktig at den enkelte danseren selv bestemte over sin dans, og at improvisasjon dermed kan forstås nærmest som det motsatte av *Chance*:

By contrast, improvisation allows for the spontaneity that was prized by the younger generation, but only through totally conscious control, residing anarchically in each individual performer - the exact opposite of the surrender to fate implied by using chance techniques (Banes 1994: 109).

Judson Church-danserne kjente til *chance* fra Cunningham, og fra Dunns workshop. Kan hende nettopp fordi Cunningham overlot utvalgte avgjørelser til noe utenfor seg selv, ønsket improvisasjonsdanserne å ikke gjøre det samme, men selv bestemme. Fra Cunningham tok Judson Dance Theater danserne med seg ideen om det abstrakte og analytiske, og forståelsen av bevegelsen i seg selv som viktig, mens de lot personnavntradisjonen, og etter hvert også *Chance procedures*, bli igjen.

Heller ikke det hierarkiske systemet som rådet innen moderne dans og Merce Cunningham Company, var noe postmoderne dansekunstnerne ønsket å videreføre. Paxton har skrevet følgende om dette systemet:

Post-modern dancers (Cunningham, Marsicano, Waring) maintained alchemical dictatorships, turning ordinary materials into gold, but continuing to draw from classical and modern-classical sources of dance company organization. It was the star system (Paxton 1971: 131).

Hierarkiet innen klassisk ballett og moderne dans var i utakt med 1960-tallets antiautoritære og likestillingsorienterte strømninger, og uaktuelt å videreføre for dansekunstnere som var i ferd med å etablere noe nytt, og som tilhørte en yngre generasjon. Judson Church-danserne var betraktelig yngre enn Cunningham, eksempelvis var Paxton 20, Yvonne Rainer 15, Simone Forti 16 og Deborah Hay 22 år yngre. Det er også interessant hvordan Paxton i sitatet over, datert 1971, referer til Cunningham som postmoderne, og dermed tydelig skiller mellom Cunningham og moderne dans.

I det følgende vil jeg legge frem tre hendelser som *kan* ha vært av betydning, og som sier noe om utviklingen av postmoderne dans. Disse har å gjøre med hva Lindholm referer til som «the make up of the makers», og peker fremover mot dette nye som skulle komme. Den første hendelsen refereres til i en historie fra Cages ungdom, da han som 18-åring var på reise i Europa:

In Sevilla on a street corner I noticed the multiplicity of simultaneous visual and audible events all going together in one's experience and producing enjoyment (...) «My attitude then,» he later observed, «was that one could do all these things – writing, painting, even dancing – without technical training» (Hines 1994: 81).

Her er det to poeng: Det ene er at de ulike kunstneriske uttrykkene utfolder seg parallelt med hverandre, og det andre er Cages interesse for at utøverne i situasjonen ikke er profesjonelle og at det kan danses også uten teknisk trening. Om Cunninghams danseforestillinger skulle Cage senere komme til å si at de var *simply an activity of movement, sound and light* (Foster 2002: 35), og dette kan forstås som relatert til Cages opplevelse i Sevilla. I en tidlig fase av postmoderne dans var det dessuten flere koreografer som brukte ikke-profesjonelle dansere i forestillingssammenheng (Burt 2006).

Den andre hendelsen er Cages forestilling «Theater Piece No. 1» fra 1952. Denne forestillingen gir et bilde av Cages, og også av Rauschenbergs, ideer satt ut i livet. I «Theater Piece No. 1» stod Cage og en annen utøver på stiger og leste, Rauschenberg viste malerier og «scratched phonograph»-plater, David Tudor spilte på et «prepared piano», og Cunningham improviserte dans. Mye av dette skjedde samtidig blant publikum heller enn på scenen. Det var med andre ord ikke én kunstner, én koreograf eller regissør som hadde kontroll over helheten, men et multikunstnerisk prosessorientert uttrykk som ble skapt av mange kunstnere samtidig som fremføringen fant sted.

John Cage's multimedia event at Black Mountain College in 1952 (...) had created a paradigm not only for the later Happenings but also for the entire avant-garde for the next twenty years or so. Cage was inspired by Antonin Artaud's theatrical ideas, Marcel Duchamp's ideas of chance operations, and the Zen philosopher Huang-po's doctrine of nonevaluation (Banes 1987: 9, 10).

På lignende vis som i Cages «Theater Piece No.1» ble det senere et karakteristisk trekk ved Cunninghams arbeid at han behandlet de ulike komposisjonselementene i forestillingen uavhengig av hverandre og ga seg selv, komponist og scenograf frihet til å skape innenfor en ramme hvor kunststartene stod i et ikke-hierarkisk forhold til hverandre.

Cunningham og Cage hadde møtt hverandre allerede i 1938 (Hines 1994: 93), og på 40-tallet startet de et samarbeid, og senere også et samliv, som skulle vare livet ut. Cunningham Company ble etablert i 1953, ett år etter Cages forestilling «Theater Piece No. 1», mens både Cunningham og Cage begge arbeidet som lærere på Black Mountain College.¹²

«Theater Piece No. 1» fant sted så tidlig som i 1952, og Cage hadde møtt Duchamp allerede på 1940-tallet (Burt 2006: 28). I forestillingen var mye av det som senere kom til å kjennetegne postmoderne dans, allerede til stede. Forestillingen var tverrkunstnerisk, og de ulike kunstuttrykkene kan forstås som likestilt. Forestillingen beskrives radikalt annerledes enn samtidige forestillinger innen moderne dans hvor koreografen var plassert øverst i et hierarki. Cage, Cunningham og Rauschenberg var alle utøvere i «Theater Piece No. 1», de var alle påvirket av Duchamp, og de spilte alle en viktig rolle med hensyn til utviklingen av Judson Dance Theater og postmoderne dans.

Den tredje hendelsen er Cunninghams forestilling «Story» fra 1964. Forestillingen bestod av 18 deler som ble satt sammen på nye måter hver gang den ble vist. Bevegelsesmateriale, scenografi, kostymer og musikk var forskjellig for hver forestilling, og underveis i forestillingen måtte danserne blant annet forholde seg til lister som var hengt opp i vingene for å holde greie på hvilke seksjoner som kom etter hverandre. «Story» foregikk i samme tidsperiode som forestillingene til Judson Dance Theater, og ifølge Banes (1987: 108) signaliserte Cunningham med «Story» at han var interessert i å opprettholde sin truede lederposisjon innen avantgardistisk dans. I denne forestillingen overlot Cunningham også enkelte valg til danserne selv:

With Story, Cunningham introduced two elements that would further minimize his own control in the dance, by transferring choice from the choreographer to the dancers: spontaneous determination and improvisation. The choreographic structure allowed the dancers at points to make certain decisions regarding the given movements and in other sections to invent their own movements (Banes 1994: 103,104).

I dette sitatet kan vi lese at danserne tidvis fikk lov til å bestemme bevegelsesmaterialet gjennom improvisasjon. Carolyn Brown som danset i forestillingen forteller imidlertid følgende: «where there was room for the dancers' inventions of movement the rules were tightly constructed, involving choices regarding direction, level and duration.» (Banes 1994: 105). Cunningham hadde med andre ord fortsatt et ambivalent forhold til å gi fra seg

¹² Det opprinnelige kompaniet inkluderte danserne Carolyn Brown, Viola Farber, Paul Taylor og Remy Charlip, samt musikerne John Cage og David Tudor.

kontrollen over dansen. Han lot danserne improvisere, men sørget samtidig for å lage regler som begrenset danserne slik at de selv mente at det som skulle være improvisasjonen, ikke hadde noen mulighet til å fungere. De fikk også tidvis improvisere med et gitt materiale, og Banes hevder at man ved å se på filmmateriale fra «Story» kan se hvordan improvisasjonen er «recognizably Cunninghamesque». Dette indikerer et halvhjertet forsøk på å nærme seg postmoderne dans fra Cunninghams side.

Rauschenberg, som jobbet for Cunningham som scenografi- og kostymedesigner i perioden 1954–1965, har fortalt at det oppstod problemer når de skulle spille «Story» på Dartington College i England. Vanligvis laget Rauschenberg og hans assistent Alex Hay scenografi av materialer de fant i nærheten av teatret, men på Dartington var alt så ryddig at det ikke var noe å finne. Rauschenberg valgte derfor å putte seg selv og Hay på scenen som en form for levende scenografi. Da «Story» senere ble vist i London fortsatte Rauschenberg med samme konsept. Her holdt han selv på med å male et maleri, mens Hay gjorde oppgaver som å lese avisen og drikke te. Rauschenbergs levende scenografi fungerte som en forestilling i forestillingen og tok sannsynligvis mye av publikums oppmerksomhet. Banes skriver at både dansere og kritikere ga inntrykk av at forestillingen var mer preget av Rauschenberg enn av Cunningham, og at dette var noe som fikk følger:

Inscribing his own and his assistant Alex Hay`s performances in the décor of the dance was a decision that had deep repercussions, since ultimately it led to his leaving the company in 1965 (Banes 1994: 104).

Cunningham kunne ikke kontrollere Rauschenberg, hvilket synes å ha vært greit så lenge han laget konvensjonell scenografi. Når scenografien bestod av mennesker i handling ble det for mye for Cunningham som koreograf; på samme måte som når dansere improviserte ble Rauschenbergs levende scenografi bevegelse utenfor Cunninghams kontroll. Carolyn Brown hevder at «Story» ble tatt av repertoaret fordi Cage «didn't trust us to do indeterminate dancing», og sier også at Cunningham «hated [Story] because he couldn't control it» (Banes 1994: 109). Det kan med andre ord se ut til at «Story» ble *for postmoderne* for Cunningham, og «Story» ble avsluttet tidligere enn planlagt. Banes hevder at Cunningham med denne forestillingen kom til en grense: Han ønsket *ikke* å bli plassert i samme bås som postmoderne dansekunstnere som han mente «reveled in improvisation and ordinary movement» (Banes 1994: 108).

Mens Cunningham som koreograf og kunstner ønsket å beholde kontroll over dansen og derfor også over danserne, var de første postmoderne dansekunstnerne for demokratiske prosesser, for likestilling, og for likeverd både mellom mennesker og mellom kunstneriske uttrykk. De var opptatt av dansere, ikke som utøvende dansere, men som selvstendige dansekunstnere. Dette kan ses i forlengelse av Cages inntrykk fra gatehjørnet i Sevilla, Cages forestilling «Theater Piece No. 1», og deler av Cunninghams arbeid.

Chance procedures og improvisasjon har på sett og vis lite med hverandre å gjøre. Det å gi fra seg noe kontroll ved å bruke *Chance procedures* med hensyn til elementer som tid, rom og rekkefølge av koreografiske sekvenser, var interessant for Cunningham så lenge han selv beholdt kontroll over dansen. Improvisasjon innebærer imidlertid uforutsigbarhet, og det var særlig to momenter ved improvisasjon som Cunningham ikke kunne gå med på: Det ene var at dansernes improvisasjon fratok ham kontroll over dansen, og det andre at improvisasjon kunne resultere i at forestillingen ble lite vellykket.

Banes hevder at det er en friksjon mellom koreografi og improvisasjon som uforenlige metoder med hensyn til kunstneriske valg, og at nettopp denne friksjonen førte til dannelse av nye sjangre og dermed til nye tradisjoner. Hun skriver: «Hence the conflict in Story goes much deeper than a power play in a dance company; it is the friction between two irreconcilable ways of making artistic choices» (Banes 1994: 209). En annen måte å tolke dette på er at denne friksjonen fant sted først og fremst mellom koreograf og danser. Det å være ung i New York på 1960-tallet i en antiautoritær ungdomskultur, i opposisjon til det etablerte, og opptatt av likestilling og likeverd, kan forstås som uforenlig med det å være utøvende danser i en hierarkisk dansetradisjon.

Denne friksjonen kan også forstås ut fra teorier vedrørende hvorvidt én eller flere stemmer skal bli hørt. Fra moderne til postmoderne dans var det en forskyvning fra koreografens enevelde i retning av demokrati og ytringsfrihet. Det var en utvikling fra dans hvor det var et skarpt skille mellom koreografen som kunstner og danseren som utøver, hvor dans var noe som kun noen få kunne skape, til scenedans hvor i prinsippet alle kunne skape dans, og alle kunne være dansere. Med utviklingen fra moderne dans via Cunningham til postmoderne dans forflyttes kontrollen over bevegelse og komposisjonen fra enkeltstående koreografer til mange dansekunstnere.

ii) «The make up of the makers»; danseimprovisasjon og kontaktimprovisasjon etablerer seg

Lindholm (1985: 106) hevder at tradisjoner «may, gradually or suddenly, be felt to be obstacles or straitjackets and be deserted on that account», og denne beskrivelsen kan se ut til å samsvare med overgangen til postmoderne dans. Danserne i Dunns workshop brøt med den rådende hierarkiske tradisjonen, og gikk ut av rollen som utøvende dansere i andres koreografier, for selv å bli skapende dansekunstnere.

Det at også improvisasjon ble et selvstendig scenisk uttrykk kan forstås ut fra en idé om «det motsattes logikk» som blant annet kommer til uttrykk i et manifest skrevet av Yvonne Rainer som var en av danserne som startet opp Judson Dance Theater:

NO to spectacle no to virtuosity no to transformations and magic and makebelieve no to glamour and transcendency of the star image no to the heroic no to the anti-heroic no to trash imagery (Rainer 1974: 51).

Rainers manifest kan leses som en fortettet plakaversjon av verdier for postmoderne dans.

Ved å bruke ordene «no to» peker Rainer først og fremst på at det hun og de andre postmoderne dansekunstnerne gjorde var å ta avstand fra moderne dans. Heller enn å vite hva de gikk *til* var de tydelige på hva de gikk *fra*, og Rainers manifest kan forstås i sammenheng med Lindholm (1985: 111) når han skriver om tradisjoners feilbarlighet:

A second and more mundane sense in which traditions are imperfect is their good share of human fallibility. This is perhaps most overwhelmingly clear when one is repelled by the established ways of others.

Rainer og de andre var muligens ikke «repelled by» Cunningham, men det er tydelig at de ikke lenger ønsket å være en del av den eksisterende tradisjonen. De begynte med andre ord å stille spørsmål ved en tradisjon de selv var en del av. Novack (1990: 43) beskriver den første Judson Church-perioden slik:

From 1962–1964, the group presented sixteen concerts at the Greenwich Village church at Washington Square. Anyone who wished to show a piece could come to a meeting at which the program was collectively decided upon. More than forty artists, predominantly choreographers but also visual artists and musicians, showed their work during this period of time, work wideranging in aesthetic precepts but often characterized by experimentation with movement and new possibilities for structuring it.

Det at alle som ønsket det, kunne vise noe, og at det var fler enn 40, kan forstås som antielitistisk, og som et tydelig brudd med det som hadde vært hvor det å koreografere var forbeholdt et fåtall. Fra moderne dans og Cunningham, hvor det ble lagt stor vekt på

danseteknikk og virtuositet, ble det i postmoderne dans lagt vekt på hverdagslivsbevegelser som å stå og gå, og på bevegelser som alle kunne gjøre. «Dancers investigated 'everyday' movement, used improvisational and indeterminate structures, and borrowed ideas from sports, visual art, and theater» (Novack 1990: 43). Det var en slags «antivirtuositetstankegang» som gikk i retning av at alle skulle kunne danse, alle skulle kunne koreografere, og nær sagt alt skulle kunne kalles dans. Og som hos Cunningham skulle bevegelse i dans ikke representere noe annet enn seg selv.

Med postmoderne dans ble teaterillusjonen skrelt ned så langt det lot seg gjøre. Mange valgte å vise dans på andre steder enn på scenen, og gjerne i dagslys eller vanlig rombelysning, heller enn i scenelys. Kostymene var ofte hverdagslige i samsvar med bevegelses-materialet; de kunne være personlige og individuelle og vise at utøverne ikke skulle stå for noe annet enn seg selv. Dette var også annerledes enn i moderne dans hvor det var vanlig med teatrale kostymer og kostymer laget spesielt for dans. I tillegg kom tanker som alle kropper som likeverdige, og at også annerledeskroppede (Østern 2009) kunne være aktive dansekunstnere og pedagoger.¹³ Scenedansen, så vel som danseren, ble revet ned fra en elitistisk posisjon og ble noe som var innenfor rekkevidde for alle som ønsket å prøve seg. Forholdet mellom dans og musikk ble også et annet: Dans ble forstått som et selvstendig kunstuttrykk som kunne fremstå alene eller sammen med andre; det ble vanlig å arbeide med dans uten musikk (Banes 1987).

Dansekunstnerne som startet Judson Dance Theater var langt mer demokratisk, kollektivt, prosessuelt, og inkluderende innstilt enn dansetradisjonene de kom fra. Dansekunstnerne kjente hverandre, de kjente til Cage og Cunningham, og de hadde en felles for-forståelse i og med Dunns workshop. Nancy Stark Smith (1953–) som i dag er en sentral person innen kontaktimprovisasjon, og som var for ung til å være til stede i Judson Church på 60-tallet, skrev etter å ha sett rekonstruksjoner av noen av disse Judson Dance Theater forestillingene:

I'd feel the spirit of those times best in the sense of humor, support and challenge that I've witnessed between artists whose friendship were forged in that period – the permission to undermine one another, in fact the hope that if one got too comfortable, someone would pull the rug out from under you and set you spinning again (Stark Smith 1997/1982: 77).

¹³ Innen postmoderne dans har det hele tiden vært et «danceability» miljø, med tilbud både for normalkroppede og annerledeskroppede som ønsker å jobbe med dans. Dette gjelder for eksempel «DanceAbility» hvor Alito Alessi er frontfigur, og «Inclusive Dance» i Trondheim, drevet av Tone-Pernille Østern og Arnhild Staal Pettersen.

Dette sitatet gir en flik av innsikt i et miljø hvor det ikke var slik at man måtte være redd for å tråkke hverandre på tærne, og hvor det ikke bare var legitimt, men ønskelig at man utfordret hverandre og drev hverandre videre. Banes (1987: 19) skriver i tilknytning til det dette at «post-modern dance is so pluralistic that it inaugurates a new type of establishment: one that tolerates invention and welcomes change».

Mot større individuell frihet

Flere personer var involvert både i Cunningham Company og Judson Dance Theater. Noen av disse ble senere sentrale utøvere i gruppen Grand Union, som også regnes som å ha spilt en viktig rolle i utviklingen av postmoderne dans.

The GRAND UNION was a collective of choreographer/performers who during the years 1970 to 1976 made group improvisations embracing dance, theater, and theatrics in an ongoing investigation into the nature of dance and performance. The Grand Union as a group had several sources: some of the nine who were its members at different points had known each other for as long as ten years when the group formed. They had seen and performed in each other's work since the Judson Church days. Most had studied with Merce Cunningham, and three had danced in his company (Banes 1987: 203).¹⁴

Det er med andre ord kontinuitet samtidig som det stadig startes opp noe nytt og annerledes. Mens mye av arbeidet i Judson Church Theater bestod av koreografi, strukturerte improvisasjoner og oppgaveorienterte forestillinger, jobbet Grand Union med improvisasjon som forestillingsform:

the Grand Union practiced open ended improvisations which switched rapidly from surreal dramatic scenes to movement games to personal, conversational encounter, all conceived of as being within a context of extreme individual freedom for the performers (Novack 1990: 58).

Fra Judson Church til Grand Union er det dermed en utvikling i retning av større individuell kunstnerisk frihet for utøveren i forestillingssituasjonen, og dette innebærer at postmoderne dans er en tradisjon i forandring. Lindholm skriver at tradisjoner bevares samtidig som de transformeres, og det kan se ut til at postmoderne dans er en tradisjon som transformeres hurtigere enn mange andre tradisjoner, og at den i mindre grad konserveres. Det å stadig skifte

¹⁴ Ifølge Banes (1987: 209) bestod Grand Union mellom 1973 og 1976 av Trisha Brown, Barbara Dilley, Douglas Dunn, David Gordon, Nancy Lewis og Steve Paxton. Gruppens sammensetning var ikke konstant. For eksempel forlot Rainer gruppen, mens Trisha Brown, som hadde omfattende improvisasjonserfaring, kom til.

kurs kan synes å inngå som del av tradisjonens repertoar. Det å eksperimentere og stadig gjøre noe nytt kan dermed forstås som en del av tradisjonen.

Grand Union ble startet i forlengelsen av Yvonne Rainers forestilling «CP-AD» (continuous project altered daily), og her finner vi igjen et eksempel på det å gå fra én til mange stemmer: «With the decision to form the Grand Union, the process deeply involved nine choreographers instead of one» (Banes: 1987: 207). I USA på 70-tallet var det fokus på det kollektive både når det gjaldt boformer og arbeid, og dette var ideer som gjenspeilet seg også i kunstfeltet ikke bare med hensyn til hvordan Judson Dance Theater og Grand Union fungerte, men også i andre samtidige grupper.

Etableringen av postmoderne dans foregikk innenfor en liten gruppe som utgjorde en smal del av dansekunstfeltet, og var ikke noe som fikk umiddelbar virkning på dansekunstfeltet for øvrig. Det hadde sannsynligvis betydning for utviklingen at Judson Church-publikummet var et atypisk dansepublikum som for det meste bestod av folk i Judson-kirkens nærmiljø.

It was an audience that wanted to see movement and presentation in vital and electrifying terms. It was passionate, prejudiced, and proud of the artists who presented their works at Judson. It was also friendly (Ryen 2008: 164).

Et slikt publikum som beskrives her var sannsynligvis i stand til å gi mer næring til nyskapende og eksperimenterende dansekunstnere enn hva et mer typisk, og antagelig mer kritisk, dansekunstopublikum ville ha gjort. Judson Dance Theater ble, med få unntak, ignorert av pressen.¹⁵

Utviklingen gikk fra moderne dans, hvor det har vært en avsluttet skapende prosess i forkant av presentasjon for publikum, via Cunningham som til dels overlot beslutningsprosesser til tilfeldighetene, til Judson Dance Theater som et kollektivt kunstnerfellesskap som inkluderte improvisasjon i noen av sine forestillinger, til Grand Union hvor forestillingene etter hvert bestod av åpne improvisasjoner uten struktur, hvor utøverne hadde stor individuell frihet.

¹⁵ Allen Hughes skrev om Judson Dance Theater i The New York Times, og Jill Johnston i The Village Voice (Banes 1987: 13).

Kontaktimprovisasjon trer frem

During a Grand Union residency at Oberlin College in January 1972, Steve Paxton made a work for 11 men in which they threw, caught, flung, collided and fell among one another continuously for 10 minutes. The dance was called «Magnesium». (Stark Smith & Nelson 1997/1979-80: 2).

Forestillingen «Magnesium» som det henvises til i denne teksten, regnes som kontaktimprovisasjonens «fødselsøyeblikk», og historien, slik den blir fortalt fra innsiden av kontaktmiljøet, starter nærmest alltid med fortellingen om denne forestillingen. «I often think that contact improvisation could have just been a piece that Steve Paxton made in 1972, and that was the end of it.», skriver Stark Smith (2008/2006: 321). Med dette påpeker hun hvordan «Magnesium» like gjerne kunne ha blitt stående som én i en lang rekke Paxton-forestillinger, men at den i dag regnes som startpunktet for en ny tradisjon.

Novack (1990: 60) skriver noe annerledes om «Magnesium» enn Stark Smith og Nelson:

In January 1972 Paxton taught the structure for an improvisational solo he had made for himself to a class of male students at Oberlin College. Paxton and eleven students performed the dance called «Magnesium» for an audience in a large gymnasium.

Ut fra dette forstår vi for det første at Paxton kom til Oberlin College i kraft av å være Grand Union-danser, og for det andre at han prøvde ut noe på studentene som han hadde jobbet med i forkant. Det fremgår med andre ord at det er sammenheng mellom «Magnesium» og noe som hadde skjedd tidligere. Novack får dermed frem at det som skjedde, var en del av en handlingsrekkefølge og ikke noe som oppstod ut av ingenting.

I etterkant av Magnesium-forestillingen fikk Paxton henvendelser fra folk som var interessert i å delta i lignende prosjekter. Blant disse var Stark Smith som ville være med dersom også kvinnelige dansere kunne delta. Det at enkeltpersoner på denne måten umiddelbart ga uttrykk for at de ønsket å arbeide med Paxton i lignende prosjekter kan ha vært en avgjørende stimulans til at kontaktimprovisasjon utviklet seg til å bli en ny tradisjon.

Paxton trommet sammen folk i New York sommeren 1972 og eksperimenterte og arbeidet videre med utgangspunkt i «Magnesium».

It was a great group. A few of Steve's colleagues were there (Barbara Dilley, Mary Fulkerson, Nancy Topf) and some other young dancers like me whom he had met as a

guest artist at Oberlin College, The University of Rochester, and Bennington College over the years. The work was fascinating, fresh, absorbing (Stark Smith 2008: 86).¹⁶

Når man leser fremstillinger av historien, får man en følelse av at det var mye som gikk av seg selv når det gjaldt kontaktimprovisasjon, og at sjangeren fra og med sommeren 1972 nærmest levde sitt eget liv. Novack (1990: 10) skriver:

When the original dancers dispersed and taught contact improvisation elsewhere, larger numbers of people began to participate in cities throughout the United States, Canada, and Europe (although until the mid-'80s, most of the teachers and leaders of contact improvisation were Americans).

Med Judson Dance Theater og Grand Union hadde det hele tiden dreid seg om en liten gruppe dansekunstnere innenfor et lite geografisk område, hvor de involverte dansekunstnerne hadde god anledning til å følge med på hverandres arbeid. Kontaktimprovisasjon utviklet seg annerledes. I og med at det minimum må være to dansere for å utøve kontaktimprovisasjon, var det nødvendig for de første kontaktdanserne snarest mulig å dele denne måten å danse på slik at det ble flere å danse med.

Dansekunst, «kunstsport», og sosial aktivitet

Steve Paxton står i en særstilling i utviklingen av postmoderne dans. Som danser i Cunningham Company var han med på å starte opp Judson Dance Theatre. Han var med i The Grand Union fra starten av, og han startet opp kontaktimprovisasjon. Når det gjelder kontaktimprovisasjon var det ingen andre Cunningham-, Judson Church-, eller Grand Union-dansere som var involvert. Paxton hevder selv at Cunninghams ideer har hatt stor innflytelse på ham (Paxton 1997/1989: 179), og det er tydelig hvordan Cunninghams arbeidsmetoder må forstås som å ha hatt innvirkning med hensyn til hvordan Judson Dance Theater, Grand Union og kontaktimprovisasjon ble utviklet som *ikke-hierarkiske* dansesjangre.

Det er grunn til å tro at Paxton ikke forventet at kontaktimprovisasjon skulle utvikle seg til å bli en egen tradisjon. Dette er et perspektiv som Lindholm (1985: 115) berører når han skriver om tradisjon som historisk dimensjon og hvordan folk er «continually confronted with unintended results of their own – and other people's makings». Verken når det gjaldt Cages

¹⁶ Gruppen bestod av: Laura Chapmen, Steve Christiansen (video), Barbara Dilly, Leon Felder, Mary Fulkerson, Danny Lepkoff, Nita Little, Alice Lusterman, Curt Siddall, Nancy Stark Smith, Nancy Topf og David Woodbery (Nelson & Stark Smith 1997/1979-80: 2).

initiativ til å starte opp Dunns komposisjonsworkshop eller Paxtons forestilling «Magnesium», dreide det seg om forsøk på å skape nye dansetradisjoner.

Kontaktimprovisasjon kan forstås som et slikt ikke-intendert resultat. Det er sannsynlig at hverken det at en ny dansesjanger ble startet opp, eller sjangerens evne til å spre seg raskt geografisk, var noe som i utgangspunktet var planlagt.

Strukturen i kontaktimprovisasjon kan forstås som å bygge direkte på Paxtons erfaringer fra Grand Union. Gruppen hadde eksistert i to år før kontaktimprovisasjon kom i gang, og Paxton hadde som et resultat av dette arbeidet begynt å utforske improvisasjon:

As a member of his group (The Grand Union) Paxton pursued his interests in finding out how improvisation could facilitate physical interaction and response and how it could allow people to «participate equally, without employing arbitrary social hierarchies in the group» (Novack 1990: 60, Paxton 1971: 130).

Og ifølge Novack (1990: 60) var Paxton opptatt av å etablere en

formal structure for improvisation rather than an anarchic one like that of the Grand Union, a structure (or antistructure) which Paxton thought was wonderful for «opening up all the possibilities» but which «eventually led to isolation of its members».

Fra hierarki i moderne dans og hos Cunningham, via mange koreografer, dansekunstnere og sammensatte forestillingsprogram i Judson Dance Theater, til nærmest anarkistiske tilstander i The Grand Unions forestillinger, var det en utvikling i retning av større og større individuell frihet. Ut fra sine erfaringer ønsket Paxton med kontaktimprovisasjon å få til noe som var annerledes. Han ville jobbe med improvisasjon, men med struktur.

Paxton hadde i tillegg erfaring fra turn og kampsport som aikido og tai chi, og dette innebar at han hadde kjennskap til partnerarbeid som ikke var vanlig i dans. Dette var erfaring som ledet til eksperimentering med rulling og falling hvilket i dag er en vesentlig del av kontaktrepertoaret. Kontaktimprovisasjon har også blitt markedsført som «kunst-sport», og dette navnet ble tatt i bruk i begynnelsen for å trekke folk til forestillinger og undervisning, da kontaktdanserne antok at folk lettere kunne relatere seg til «kunstsport» enn til «kontaktimprovisasjon».¹⁷ Kontaktimprovisasjon har i dag eksistert i førti år, og mens utøverne på 1970-tallet var nødt til å henvise til aktivitet de antok var kjent, kan sjangeren i dag selge i kraft av seg selv og har ikke behov for å henvise til annen bevegelsesaktivitet.

¹⁷ Etter å ha sett en visning av kontaktimprovisasjon kom Simone Forti opp med begrepet «art-sport» (Stark Smith 2008/2006: 322).

Manglende offisiell definisjon åpner for varianter

Ifølge Stark Smith (København 2002) er det aldri blitt formulert én offisiell definisjon av kontaktimprovisasjon fra oppstarternes side. Det eksisterer imidlertid et ukjent antall uoffisielle definisjoner, og mange av disse er gjengitt i *Contact Improvisation Sourcebook*. Dette er noe jeg kommer tilbake til i del to, kapittel en.

Fraværet av én offisiell definisjon kan være noe av årsaken til at kontaktimprovisasjon i dag finnes i flere varianter avhengig av hvor i verden det dances, og hvem som er sentrale personer i det gjeldende kontaktmiljøet. Forskjeller kan dreie seg om hvorvidt fokus holdes på fysiske utfordringer og ferdigheter heller enn på utforskning, det sosiale, eller det å inkludere og likestille utøvere på ulike nivåer. Til tross for til dels store forskjeller forstår utøverne innen de ulike variantene seg allikevel som tilhørende én og samme tradisjon. Alle forholder seg til den samme historien, og gjennom muntlig og skriftlig fortelling og gjenfortelling av kontaktimprovisasjonshistorien – som den samme historien – får utøvere tilhørighet til en og samme tradisjon. Tradisjonen situerer og gir tilhørighet til tradisjonens utøvere.

En lomme full av 60-tallsverdier

Gjennom Paxton kan kontaktimprovisasjon forstås som å ha røtter i Duchamp, Cage, Cunningham, Rauschenberg, Judson Dance Theater og Grand Union, og også i turn, kampsport og zen-buddhisme, samt som å inkludere et tankegods som stammer fra både 1960-tallet og 1970-tallet (Novack 1990).

Det er ikke uvanlig at lærere henviser til *the philosophy of contact improvisation*, og mange mener kontaktimprovisasjon rommer mye mer enn selve dansen. Et eksempel på dette er Ann Cooper Albright som er utøver, kontaktlærer og danseforsker:

I believe that Contact is a way of thinking as well as moving. Learning the skills and having the experience of improvising on both these levels of consciousness is incredibly enriching and makes me more and more curious about ways to combine physical and mental dancing (Albright 2008/1993:11).

Frihet og frigjorthet i tidsepoken kontaktimprovisasjon oppstod, og mytene 60-tallet i dag er ompunnet med, omfavnes i dag av mange kontaktdansere og har ført til at

kontaktimprovisasjon i noen kontaktmiljøer fremstilles som en «peace & love»-dancesjanger med et iboende «flower power»-budskap. Verdiene kommer tydelig frem i følgende avsnitt:

Contact dancing remained a movement form which embodied our beliefs and values. I remember we fancied ourselves as free and revolutionary beings in that we practiced overt non-compliance with social conventions about touch, sexual promiscuity, gender relationships, dress, and movement (Schmitt 2008: 122).

Mot slutten av 1980-tallet, da jeg begynte å danse kontaktimprovisasjon, var mye av dette Schmitt her skriver om, fortsatt gjeldende, og denne delen av tradisjonen hegnes om og kultiveres også i dag.

Min erfaring er at mange, og spesielt i utenominstasjonelle miljøer, kan oppleve kontaktimprovisasjon på nær samme måte som det som fremkommer i sitatet over. Ideene som lå til grunn i begynnelsen, holdes levende og kultiveres av tradisjonsbærere som opprettholder og viderefører sjangeren på en måte som av noen kan oppleves som en romantisering av kontaktimprovisasjon, blant annet ved å knytte sjangeren tett opp til et verdsett mange i dag forbinder med hippie-bevegelsen.

iii) Å tilegne seg og opprettholde danseimprovisasjon og kontaktimprovisasjon

Traditions change, rise and wane, while they determine human activities (...); and rather than being like batons handed on in a relay race they are like the grips required in order to participate (Lindholm 1985: 110).

For at noen skal kunne tilegne seg en tradisjon, må tradisjonen allerede være etablert. Utøvere handler innenfor og gjennom tradisjonen, og vil derigjennom kunne bidra til at tradisjonen reproduseres og forandres.

Klasser, kurs, workshops, jammer og festivaler er alle situasjoner hvor utøvere kan tilegne seg danseimprovisasjon og kontaktimprovisasjon, og utgjør hva Lindholm (1985: 197) kaller «the normal traditional mode of acquisition».

Traditions are reproduced, and transformed, only via the doings of individuals. Being something in which, and by which individuals act and communicate, traditions are nevertheless irreducibly societal structures or mechanisms, in the sense that they cannot be explained noncircularly in terms of individuals – their properties, goals and beliefs (Lindholm 1985: 105).

Når man går inn i en dansetradisjon og blir del av den, lærer man ikke bare et danserepertoar, man tar til seg tilhørende tankegods, filosofi, sosiale væremåter, og alt som utgjør tradisjonen som helhet. Lindholm låner et sitat fra Marvin Harris som beskriver tradisjoner som:

the learned repertory of thoughts and actions exhibited by the members of social groups – repertoires transmissible independently of genetic heredity from one generation to the next (...) by means of socially assisted learning constitute a group's tradition or culture (Lindholm 1985: 104).

Danseimprovisasjon og kontaktimprovisasjon er sjangre som kan tilegnes seg gjennom ikke-formaliserte, utenominstusjonelle lærings situasjoner, eller som en del av timeplanen ved etablerte utdannelse sinstitusjoner.¹⁸ Paxton (1997/1992: 253) hevder at det oppstår problemer med kontaktimprovisasjon i utdannelse sinstitusjoner fordi sjangeren er vanskelig å vurdere:

it has no standard which can be graded, which may be as difficult for the students to understand as for the staff to cope with. It is to be experienced rather than judged.

Innenfor begge tradisjoner hersker det enighet om at undervisning fungerer best i workshopformat, hvor det undervises mange timer, flere dager i strekk, hvor utøverne får mulighet til å bli kjent med tradisjonen mer helhetlig. Det gis rom for sosial omgang spesielt dersom det er lagt opp til at deltagerne bor på samme sted, noe som ofte etterstrebes. Workshopformatet er langt lettere å få til på utsiden av utdannelse sinstitusjonene enn innenfor. Utenfor vil man dessuten dra fordel av at studentene selv har oppsøkt nettopp disse sjangrene, og dermed ofte er særdeles motivert.

Motsatt har danseimprovisasjon og kontaktimprovisasjon ofte minst gjennomslagskraft i institusjonssammenheng. Lindholm (1985: 107) skriver at man i møte med en tradisjon har muligheten til enten å gå inn i og gjøre tradisjonen til sin egen, eller velge å stå på utsiden. I en utdanning, klemt inne mellom annen undervisning på timeplanen, som obligatorisk fag og kanskje som et fag studenten selv ikke ville ha valgt, kan det være vanskelig for den som underviser å vekke studentenes interesse. I institusjonssammenheng er det derfor langt lettere å bli stående på utsiden enn ellers.

For mange er ukentlig undervisning det første møtet med danseimprovisasjon og kontaktimprovisasjon. Det er vanlig at den som underviser tilrettelegger for at elevene skal lære basisferdigheter og få anledning til selv å utforske og praktisere disse i improvisasjoner

¹⁸ I Norge undervises kontaktimprovisasjon som del av timeplanen blant annet på Norges Dansehøyskole (tidligere: Den Norske Balletthøyskole), Balletthøyskolen/KHiO (tidligere: Statens Balletthøgskole), Teaterhøyskolen/KHiO, Skolen for Samtidsdans, og ved Akademi for scenekunst ved Høgskolen i Østfold.

av lengre varighet. Ofte annonseres kontaktimprovisasjonskurs som kurs for begynnere og øvede, øvede og viderekomne, eller for alle nivåer sammen. Denne praksisen inngår som del av tradisjonen, og gjør det å overføre tradisjonen enklere enn dersom man underviser et kurs utelukkende for begynnere. Dette er spesielt viktig i kontaktimprovisasjon fordi dansere tilegner seg ferdighet gjennom å danse i fysisk kontakt med andre dansere. Dersom en begynner danser med en erfaren danser vil hun ofte oppleve en brattere læringskurve enn om hun danser med en annen begyner. Kursdeltagere uten erfaring har på denne måten ikke bare en kontaktlærer å lære av, de vil også lære av mer erfarne utøvere. Både Gadamer og Lindholm påpeker hvordan erfarne tradisjonsbærere utgjør autoriteter for begynnere:

a newcomer must (in most cases) recognize other people as authorities, viz. those who provide correctives during the acquisition process or who are its exemplars (Lindholm 1985: 108).

I kontaktimprovisasjon er det ofte slik at utøvere selv har ansvar for å finne noen å danse med. Å finne en partner kan foregå gjennom muntlig kommunikasjon, eller ved at utøvere som befinner seg ved siden av hverandre begynner å danse sammen. Det er derfor opp til hver enkelt å gjenkjenne autoriteter de kan lære av, og å tørre å nærme seg disse. Dette er en del av tradisjonen som utøvere vanligvis må finne ut av selv. Det handler om å gjenkjenne en form for ervervet autoritet, og Gadamer (2007: 266) beskriver dette som en «Erkjendelse af, at en anden person er overlegen i indsigt og dømmekraft, og at hans dom derfor går forud for, dvs. har forrang for hans egen».

Jam og festival

Tradisjonene har større gjennomslagskraft på workshops og under festivaler enn ved tilegnelse gjennom ukentlige, spredte, klasser og kurs. Dette kan ses i sammenheng med hvordan «Acquiring a tradition is a question of degree from zero to the full-blown case» (Lindholm 1985: 108). Festivaler trekker gjerne til seg utøvere som har gått inn i tradisjonen med hud og hår, nettopp fordi de gir muligheter for å leve tradisjonen fullt ut. På jammer og festivaler lever tradisjonene mest intenst, og i begge tilfeller vil tradisjonenes sosiale strukturer tre tydelig frem, og utøvere vil kunne tilegne seg danseimprovisasjon og kontaktimprovisasjon helhetlig som tradisjoner.

Jammen er karakteristisk først og fremst for kontaktimprovisasjon, og har bidratt til å skille kontaktimprovisasjon fra andre tradisjoner. Stark Smith tror jam-modellen kom fra Paxtons

erfaringer fra kampsport, hvor det ofte foregår slik at utøvere på forskjellige nivåer trener sammen. Hun mener jammen oppstod fordi utøverne trengte et sted å øve, og sier også:

This was a new phenomenon. I mean, you don't have modern dance jams or ballet jams. Usually in the contemporary dance world, you have class, rehearsal, and performance (Stark Smith 2008/2006: 323).

En jam er et «non-profit» arrangement hvor utøvere utforsker og utøver kontaktimprovisasjon sammen på et gitt sted innenfor en bestemt tidsramme. Ofte er en jam lagt opp slik at man kan komme og gå som man vil, men det kan også være at jammen har en ledet oppvarming, og at det er ønskelig at alle kommer når denne begynner. Fra man ankommer til man forlater rommet det danses i er det vanlig å danse en eller flere duetter, og kan hende danse med flere partnere samtidig. I noen kontaktmiljøer er det også vanlig å improvisere alene, og det er innbyrdes forskjeller i ulike kontaktmiljøer med hensyn til hvordan jammen foregår. En jam gir anledning til å tilegne seg og utøve kontaktimprovisasjon utenom lærerstyrt undervisning, og gir i tillegg muligheter for sosialt samvær med andre dansere. Det finnes kontaktdansere som aldri har deltatt på lærerstyrt undervisning, og som har tilegnet seg tradisjonen utelukkende ved å delta på jammer. En jam er tilgjengelig for alle som ønsker å delta, og dersom kontaktdansere skal ut og reise, er det også enkelt å finne ut om stedet man skal til, har en jam. I dag har de fleste kontaktmiljøer sin egen nettside med tilgjengelig informasjon, i tillegg til at det finnes internasjonale nettsider, men lenge før utøvere flest fikk tilgang til Internett, fungerte tidsskriftet *Contact Quarterly* som informasjonssentral for kontaktdansere.

En jam er med andre ord et viktig ledd i hvordan kontaktimprovisasjon opprettholdes som tradisjon. Den foregår jevnlig og sørger for kontinuitet. Den gir lokal tilhørighet til et miljø hvor alle er avhengige av andre dansere for å utøve formen. Jammen gir tid og sted for overlevering og tilegnelse av tradisjonen. En jam krever initiativtakere, noen som tar ansvar for å drive den, og mange nok utøvere som ønsker å møtes og danse sammen. Nødvendigheten av jevnlig å utøve kontaktimprovisasjon blir ofte uttalt i kontaktmiljøer; den er vesentlig både for at utøvere skal kunne tilegne seg repertoar, og for at antallet dansere skal opprettholdes, og aller helst øke. En jam kan foregå ukentlig på samme sted, slik Oslo kontaktimpros søndags-jam gjør, eller den kan være et større, årlig arrangement som for eksempel Berner Contact Improvisation Jam i Sveits, som strekker seg over flere dager, og som trekker til seg kontaktdansere fra mange land. En slik stor, årlig jam kan som arrangement sammenlignes med en festival. Gadamer (1986) skriver om festivaler at man kan

skille mellom unike og gjentakende festivaler; innen postmoderne dansetradisjoner er de fleste festivaler gjentakende.

En festival er et temporært fenomen. Festivalen er avgrenset i tid og av en bestemt varighet. En festival kan med andre ord forstås som en sluse i tiden, som en feiring som tar deltagerne ut av hverdagen og arbeidet for en stund, og inn i noe annet og festligere. Festivalen er som festival fra første øyeblikk av, og fungerer som «a temporary release from all the pressures of everyday existence» (Gadamer 1986: 49, 50).

En av grunnene til at festivalen er meningsfull er at selve tiden erfares annerledes enn ellers:

It is of the nature of the festival that it should proffer time, arresting it and allowing it to tarry. That is what festive celebration means. The calculating way in which we normally manage and dispose of our time is, as it were, brought to a standstill (Gadamer 1986: 42).

Gadamer skriver om festivaltid som «autonom tid», som tid som folder seg ut som en kontinuitet og ikke som oppdelt, teknisk tid (Gadamer 1986: 41,42,43). På en kontaktfestival er deltagerne dedikert til festivalen; festivalen er grunnen til at de befinner seg nettopp der. Livet slik det vanligvis leves, settes på vent all den tid festivalen finner sted, og vil først etter festivalens slutt komme i gang igjen.

I festivaltiden flyter det gjerne over av muligheter til å tilegne seg tradisjonsrepertoar.

Tradition enables people to engage in specific activities in virtue of being an on-going assimilation of what has been handed down from and achieved in the past (Lindholm 1985: 115).

På festivaler og jammer kan assimilert kunnskap og erfaring som tradisjonsbærerne besitter, deles med flere. Festivalsituasjonen som sådan er egnet til å utøve, overlevere og tilegne seg kontaktimprovisasjon som tradisjon. Festivalen fører erfarne og uerfarne dansere sammen, og begynnere får anledning til å møte «preceding transmitters of their traditions» (Lindholm 1985: 115). På festivaler er tradisjonsbærere tilgjengelige, og det forventes at de skal dele sin erfaring med andre.

Kontaktfestivaler mater utøvere med tradisjonsrepertoar ved å gi innblikk i og erfaring med kontaktmiljøet og hva som forventes av deltagerne i festivalsammenheng. En kontaktfestival kan inneholde intensive workshops, enkeltstående klasser, daglige jammer og forestillinger. Det er vanlig å ha studielaboratorier og arbeidsgrupper på timeplanen, og her jobber

deltagerne sammen og utforsker særskilte problemstillinger som ofte er foreslått av deltagerne selv. Det er som regel en som har ansvar for å tilrettelegge, men ingen som underviser i slike situasjoner. Et eksempel på et tema som ofte tas opp til diskusjon i arbeidsgrupper er hvordan man kan få i gang og opprettholde et kollektivt dansefellesskap.

Gadamer (1986: 39) skriver: «A festival is an experience of community and represents community in its most perfect form. A festival is meant for everyone». Det er karakteristisk for kontaktradisjonen at det meste foregår i fellesskap hvor alle forventes å delta. På en festival vil dansere tilegne seg tradisjonen både i og utenom selve dansesituasjonen. Oppgaver som matlaging, rydding, vasking, og annet må utføres i tillegg til og innimellom selve dansingen. Som deltager kan man danse mange timer i døgnet, og de fleste festivaldager avsluttes med en jam.¹⁹

Festivaler er sosialt inkluderende situasjoner, men det vil allikevel aldri være slik at alle passer like godt inn. Dersom man ikke deltar, velger man selv å sette seg utenfor, skriver Gadamer (1986: 39): «Therefore, when someone fails to take part, we say that he excludes himself and sets himself apart from the festivities». I møte med en tradisjon i en festivalsituasjon vil ikke alle ønske å delta. I de to sitatene over hevder Gadamer at festivalen er ment for alle, men at utøveren allikevel kan ekskludere seg selv. Erfaringsmessig vil det kunne være tilfeller hvor festivalen, gjennom festivaldeltagere, også ekskluderer utøvere som selv ønsker å delta.

Jammer og festivaler utgjør arenaer hvor kontaktimprovisasjon som tradisjon leves. I slike sammenhenger er det vanlig at muntlig overlevering av kontaktradisjonen finner sted.²⁰ Lærere forteller ofte sin historie ved å plassere seg selv i fortellingen, og dette gjør det legitimt også for nye utøvere etter hvert å forstå seg selv som tilhørende tradisjonen. Enhver kontaktdanser kan svare på spørsmål om når han eller hun kom inn i historien, og kan

¹⁹ Frem til 1996 fantes det ikke noe som lignet kontaktfestivaler i Norge eller Norden. I 1996 ble Nordisk Improvisasjonsmøte, NIM, som er et festivallignende arrangement, startet opp. Ved inngangen til 2012 er det så langt jeg vet følgende kontaktimprovisasjonsfestivaler i Norden: NIM, Skiing on Skin (Finland), Nyttårsjam (Sundsvall, Sverige), Vinterjam (Järna, Sverige), og Impuls (Malmö, Sverige). Europeiske kontaktfestivaler har vanligvis deltagere fra mange land, og ofte fra flere verdensdeler. Den største europeiske festivalen er Freiburg Contact Festival som har eksistert siden 2000. I 2010 hadde denne festivalen 290 deltagere, og i 2011 valgte satte arrangørene en øvre grense ved 250 deltagere (Stahlberger).

²⁰ Eksempler på hvor og når historien er blitt fortalt av sentrale personer, hvor jeg har vært til stede, er: Workshops i København og Arlequi i Spania (Stark Smith 2002), Contact Festival Freiburg (Danny Lepkoff 2003), Contact Festival Freiburg (Andrew Harwood og Carol Swan 2006).

derigjennom situere seg selv i tradisjonen.²¹ I tillegg til å gi utøvere innblikk i tradisjonens historie er historie-fortelling med på å skape identitet og tilhørighet.

Being unquestioned as to adequacy and sharedness, a tradition situates its recipients, providing them with a specific repertory of interpretations, responses and courses of action which are spontaneously at hand (Lindholm 1985: 110).

Det å komme inn i en tradisjon kan forstås som å bli foret med et sett av responser, væremåter og handlingsmuligheter som det ikke stilles spørsmål ved. Tradisjonsbærere deler tradisjonen med nykommere, og implisitt i repertoaret inngår oppskrifter på hvordan tradisjonen skal overleveres og deles: «their (traditions) contents are shared, and this sharing is shared, as a matter of course within some collective or group, at some time or other» (Lindholm 1985: 110).

En festival skaper samhörighet mellom deltagerne, og Gadamer (1986) er opptatt av at festivalen nettopp er et fenomen som fører deltagerne sammen. På kontaktfestivaler er det slik at deltagerne spiser sammen og tilbringer all tid sammen. De sover ofte i gymsaler eller på scenegulv, i telt eller på flermannsrom. Det legges hele veien vekt på fellesskap og demokratiske prosesser. Gjennom å danse og leve sammen under en festival lærer utøvere tradisjonsrepertoar på flere plan. Lindholm siterer T.S. Eliot som har skrevet følgende om tradisjon:

What I mean by tradition involves all those habitual actions, habits, and customs, from the most significant religious rite to our conventional way of greeting a stranger, which represent the blood kinship of «the same people living in the same place» (Eliot 1953: 20, 23, Lindholm 1985: 104).

I dette sitatet refererer Eliot til *blood kinship*, og til sammenligning refererer det internasjonale kontaktmiljøet til seg selv som stammen, på engelsk *tribe*. For kontaktdansere handler det nok mer om at de som tilhører stammen, har samme interesse, og selv identifiserer seg som tilhørende samme dansetradisjon, enn å være *the same people living in the same place*; mange av stammens medlemmer lever periodevis som nomader for å kunne omgås og danse med sine stammefreder. Poenget her er at det å gjennomleve festivaler skaper samhörighet med en styrke som gir assosiasjoner til stammetilhørighet.

²¹ Et eksempel på dette var European contact improvisation teachers exchange (ECITE) i Estland i 2005 hvor alle deltakerne stod i en stor sirkel. Ett og ett år fra 1972 og utover ble ropt opp, og når utroperen kom til det året en selv begynte med kontaktimprovisasjon, gikk man inn i sirkelen. Dette var spesielt fordi Nancy Stark Smith, som hadde vært med fra begynnelsen var til stede og gikk ut på gulvet alene, hvorpå alle andre i rommet etter hvert fulgte på når deres år ble ropt opp.

Nomadiske dansetradisjoner

Innen både kontakt- og danseimprovisasjon er det vanlig med reisende lærere og reisende studenter. Dette gir muligheter for at de som underviser, kan jobbe lokalt, nasjonalt og internasjonalt. Det er sannsynlig at det å undervise på nye steder, i andre land, og på flere kontinenter har vært, og er, en nødvendighet for at flere skal kunne være i stand til å skape seg et levebrød som lærere innenfor disse dansetradisjonene. Læreres behov for inntjening er dermed en medvirkende årsak til at tradisjonene har funnet veien til stadig nye områder. Tilgang på erfarne lærere gagnar dem som ønsker å lære, og det dreier seg om sammenfallende interesser hos lærer, elever og kursarrangører. Forslag som «I would love to come to Norway, could you arrange a workshop for me?» kommer gjerne på bordet når man som norsk utøver treffer kontaktlærere fra andre land, og i mange tilfeller fører slike forslag til at det arrangeres en workshop med gjestelærer fra utlandet.

Hvor, og hvor ofte det er mulig å tilegne seg tradisjonene har endret seg siden 1960- og 70-tallet. Mens tidlig postmoderne dans ble utviklet av en gruppe mennesker innenfor et lite geografisk område, var kontaktimprovisasjon fra starten av et resultat av, og noe som involverte, reisevirksomhet. Paxton var på turné da «Magnesium» ble vist på Oberlin College, og senere samme år kom utøvere fra forskjellige steder reisende til New York for å jobbe med ham. En utvikling med stadig billigere flybilletter for forflytning på kryss og tvers av land og kontinenter har gjort at lærere og store grupper av utøvere innen både danseimprovisasjon og kontaktimprovisasjon reiser mer enn tidligere. Dette har bidratt til å opprettholde, og øke, antall utøvere på en måte som tidligere ikke var mulig. Lindholm (1985: 112) beskriver tradisjoner som å gå i bølger, «they (traditions) will evolve, rise and wane while being exercised». Når aktiviteten går nedover ett sted, kan den blomstre et annet, og utøvere som bor der det ikke finnes andre utøvere, eller aktiviteten er ferd med å dø ut, kan allikevel fortsette som utøvere fordi det i dag er forholdsvis enkelt og billig å reise. Internett og billig transport gjør det dermed enklere å opprettholde improvisasjonsdans-tradisjonene, og selve det å reise for å danse forventes av utøverne, og kan forstås som å inngå i tradisjonsrepertoaret.

Undervisningskompetanse

Det kreves ikke formell kompetanse for å undervise verken danseimprovisasjon eller kontaktimprovisasjon. I motsetning til i moderne dans og Cunningham har postmoderne dansekunstnere ikke laget egne skoler. Formell undervisningskompetanse har liten betydning, og dette kan ses i sammenheng med at oppstarternes kompetanse hovedsakelig er erfaringsbasert, i tillegg til at det ikke eksisterer noen form for formell sertifisering. For begge tradisjoner har det fra begynnelsen av vært mulig å undervise for alle som har ønsket å forsøke seg, og slik er det fortsatt. Implisitt i begge tradisjonene ligger en forståelse av at man lærer å undervise gjennom selve undervisningserfaringen:

People learn a lot when they try to teach. Often they start by teaching what they were taught, then change things a little bit to fit the particulars of their students. They incorporate material from other work; they invent new things (Stark Smith 2007/2006: 322).

Kontaktimprovisasjon tilegnes først og fremst gjennom dans med en partner og gjennom erfaringen av dansen selv. Repertoaret er unikt og gjelder nettopp denne tradisjonen, og gjennom å tilegne seg repertoaret får utøvere tilgang til noe som ellers ville ha vært utilgjengelig. Dette korresponderer med Lindholm (1985: 108) som hevder at «they (traditions) are socially acknowledged impersonal authorities, on the shared assumption that they make possible otherwise inaccessible activities».

Det har sannsynligvis hatt betydning for sjangrenes utbredelse og status at de også har funnet veien inn i utdannelseinstitusjoner som gir formell kompetanse. Enkelte steder har ledelsen vært spesielt interessert i postmoderne dans, og eksempler på dette i Europa er Dartington College of Art i England, School for New Dance Development (SNDO) og Center for New Dance Development (CNDD) i Nederland. Mary Fulkerson som danset kontaktimprovisasjon med Paxton i New York i 1972, ble leder for Dartington College of Art i England i 1973.²² Dette førte til at Paxton kom til Dartington og underviste kontaktimprovisasjon allerede i 1973 (Rustad 2006). Fulkerson var senere involvert i ledelsen ved henholdsvis SNDO, og CNDD, og begge steder arbeidet hun sammen med Aat Hougee (Rothmund 2009). Dartington, SNDO og CNDD er utdannelseinstitusjoner som har hatt danseimprovisasjon og kontaktimprovisasjon på timeplanen i form av ukentlige klasser og intensive workshops, og Hougee og Fulkerson inviterte kontinuerlig amerikanske postmoderne dansekunstnere til sine skoler hvor disse underviste og viste forestillinger. Fordi undervisningen i stor grad var

²² Fulkerson har som pedagog og dansekunstner bidratt til at postmoderne releasedans-arbeid kom til Europa (Rothmund 2009). Mary Fulkerson heter i dag Mary O'Donnell.

workshopbasert kan tradisjonene forstås som å ha blitt mer helhetlig overlevert enn om undervisningen hadde vært basert utelukkende på ukentlige klasser. SNDO og CNDD har i mange år hatt internasjonale studentkontingenter, og dette har bidratt til å spre danseimprovisasjon og kontaktimprovisasjon ytterligere da studentene etter endt skolegang har vendt tilbake til sine hjemland og jobbet med forestillingsarbeid og undervisning, og på denne måten delt tradisjonene med stadig nye utøvere.

Undervisning

Paxton, som startet tradisjonen for kontaktimprovisasjon, må regnes som den første kontaktlæreren, og om sin egen undervisning i oppstartsperioden har han sagt følgende:

Teaching: To speak was also to set the tone. I tried to simplify the issues of the body for transmission to another body. I moved the mind of my mouth into my body, located issues, and reported the issues speaking (I assumed) directly to another body (Paxton 1997/1993: 260).

Etter hvert begynte flere å undervise, og det er utvilsomt et poeng at det tidlig på 70-tallet kunne være liten ferdighetsmessig forskjell mellom lærere og studenter: «Contact in the studio was a laboratory of the physical, of the nature of the partnering relationship, an open-ended inquiry for student and teacher alike» (Ryan 2008: 158). I kontaktimprovisasjon som nyfødt dansesjanger var det i utgangspunktet ingen som hadde erfaring, – formen var i emning og utvikling, og utforskning og utprøving var sentralt. Etter hvert som sjangeren ble mer etablert, forble det utforskende og utprøvende en del av tradisjonen som fikk plass også i undervisningssituasjonen.

I danseimprovisasjon og kontaktimprovisasjon er det vanlig at den som underviser, danser sammen med studentene, og at en større eller mindre del av undervisningstiden blir brukt til å utøve tradisjonene ved å improvisere i lengre tidsperioder. Dermed vil undervisning inneholde overlevering av tradisjonene i form av både direkte og indirekte undervisning, mottak og tradisjonstilegnelse ved elevene, samt reproduksjon av tradisjonene.

Myten om kontaktimprovisasjon

Opprinnelig var kontaktimprovisasjon basert på likhet på mange plan, og sannsynligvis hadde dette å gjøre med at det var liten forskjell på kunnskap og ferdigheter innledningsvis.

Etter som tiden gikk og mange fikk kontaktimprovisasjonserfaring utviklet det seg naturlig nok en kløft mellom de som kunne mye, og de som var begynnere. Denne kløften førte til at dansere med erfaring ikke nødvendigvis lenger hadde interesse av å danse med utøvere med liten eller ingen erfaring. Tradisjonen fremstiller det imidlertid fortsatt som om alle kan ha like stort utbytte av, og interesse for, å danse med alle, uavhengig av erfaringsbakgrunn og nivå. I og med at det i praksis forholder seg annerledes, er min påstand at dette er noe som kan sies å høre inn under hva jeg vil kalle «myten om kontakt-improvisasjon». I mange tilfeller vil erfarne dansere prioritere å danse med andre erfarne dansere, og et eksempel som viser til dette er at arrangørene av kontaktfestivalen i Freiburg i 2006 fant det nødvendig å pålegge lærerne å danse med begynnere på jammer slik at deltagerne, som ut fra sin kjennskap til myten om kontaktimprovisasjon forventet at lærerne skulle danse med dem, ikke skulle bli skuffet. Festivaldeltagere året før hadde klaget over at lærerne bare danset med hverandre. Dette viser at praksis ikke alltid lever opp til myten, og at tradisjonen er feilbarlig. Lindholm (1985: 111) skriver om tradisjoner som «intrinsically imperfect».

Muntlig, visuell og skriftlig kontroll

Rundt 1975 ble gruppen som hadde vært med på å utvikle kontaktimprovisasjon overrasket over å oppdage at folk de ikke kjente til, underviste kontaktimprovisasjon. De hørte også om utøvere som kom til skade. Dette førte til at de tok opp hvorvidt de selv skulle fungere som et slags kontaktimprovisasjonspoliti og bestemme *hva* som skulle undervises, *hvem* som kunne undervise, *hvordan* det skulle gjøres, og om det skulle kreves at alle som skulle undervise måtte ha trent med sentrale kontaktdansere. Det var snakk om å starte en form for sertifiseringspraksis, men denne ideen ble droppet, og de bestemte seg i stedet for å lage et nyhetsbrev. Intensjonen var å skape et forum for formidling av informasjon om kontaktimprovisasjon og om undervisning av kontaktimprovisasjon, samt oppmuntre til kommunikasjon (Stark Smith 2008/1998, Stark Smith 2008/2006).

Nyhetsbrevet ble utgitt for første gang i 1975 og var begynnelsen til det som i dag er tidsskriftet *Contact Quarterly*. Nancy Stark Smith ble redaktør, og Lisa Nelson ble medredaktør fra slutten av 70-tallet. Begge er fortsatt redaktører og det har med andre ord vært kontinuitet fra 1975 til dagens *Contact Quarterly* som utkommer to ganger i året. *Contact Quarterly* har blitt gitt ut på eget forlag, *Contact Editions*, fra og med 1978. Forlaget selger også bøker, DVD-er og annet fra sin nettbutikk. Forlaget publiserte *The Contact*

Improvisation Source book (1997) i anledning kontaktimprovisasjonens 25-årsjubileum, og *The Contact Improvisation Source Book II* (2008) ni år etter. *Contact Quarterly* redaktørene Stark Smith og Nelson, var redaktører også her, og står ansvarlig for å ha valgt ut stoff fra *Contact Quarterly* til bøkene. Redaktørene må antas å ha hatt stor innflytelse, og både blad og bøker domineres av deres preferanser og ideer. Innimellom har de gitt plass også for kritiske stemmer, og for gjesteredaktører, men *Contact Quarterly* og bøkene bærer preg av å være redigert av førstegenerasjonsdansere. Med *Contact Quarterly* har kontaktimprovisasjon en i dansesammenheng uvanlig sterk, lang, skriftlig tradisjon. Tidsskriftet er et forum for refleksjon, diskusjon og utveksling av tanker og meninger, og utgjør i tillegg en omfattende dokumentasjon av tradisjonens utvikling og virksomhet.

Det finnes ikke noe tilsvarende tidsskrift når det gjelder danseimprovisasjon, og *Contact Quarterly*, som fra starten av var et rent kontaktblad, åpnet etter hvert opp for stoff om danseimprovisasjon, andre dansesjangre, somatiske praksiser, meditasjon, yoga og kampsport (Paxton 2008: 88). *Contact Quarterly* utgjør i dag en publiseringskanal på felt hvor det finnes få alternativ. Tidsskriftet har dessuten drevet nettverksbygging og publisert lister over kontaktdansere i mange land, rapportert hva som har skjedd, og informert om hva som skal skje med hensyn til kurs, festivaler, jammer og annet.

Contact Quarterly er skrevet av og for kontaktmiljøet. Skribentene skriver med tanke på at også leserne tilhører tradisjonen. Det er et tidsskrift mange forholder seg til, hvor nykommere etter hvert blir abonnenter. *Contact Quarterly* medvirker til å forme kontaktdansere ved å mate dem med tradisjonsrepertoar med hensyn til alt fra hvordan de bør tenke om og forholde seg til ulike tema, til hva og hvordan de bør undervise. Lindholm (1985: 109) viser til Gadamer for å beskrive hvordan tradisjoner mater tradisjonsbærere med fordommer, og skriver i denne sammenhengen også:

Yet such prejudices are not rationally illegitimate – not simply biases (Befangenheiten). They are hermeneutically legitimate in so far as they make communication possible, to the degree they are necessary conditions for our understanding and our problem-situations, within science and outside.

Den skriftlige tradisjonen er med på å mate utøvere med fordommer som gjør kommunikasjon mulig, og som i følge Lindholm derfor er hermeneutisk legitimerende. Utøvere som leser *Contact Quarterly* vil få tilgang til en større del av tradisjonsrepertoaret enn andre.

Flere første generasjons kontaktdansere er aktive som skribenter i *Contact Quarterly* (Paxton, Lepkoff, Stark Smith, Siddall). Som «old-timers» er disse i en posisjon hvor de besitter en ubestridt autoritet. Det hender også at de ytrer seg kritisk til dans de mener ikke er kontaktimprovisasjon, men som gir seg ut for å være det (Lepkoff 2008/1995, Stark Smith 2008/2006). Dette kan tolkes som at en ikke uttalt, ikke-formulert definisjon allikevel forsøksvis holdes i hevd.

Et eksempel som viser til dette er Stark Smith som skriver (2008/2006: 324):

Lately I've been thinking about the «core proposition» of contact. What defines the activity? It seems more important now to identify and practice the essential premise of CI as the work continues to expand in new directions.

Indirekte kan man lese ut av dette og lignende utsagn at kontaktimprovisasjon forstås som å ha en strengt definert kjerne. Førstegenerasjonsdansere uttrykker bekymring fordi de ser at dans som de som tradisjonsforvaltere ikke definerer som kontaktimprovisasjon, av andre allikevel defineres som dette. Et uttalt ønske om å definere *core propositions* kan også forstås som et ønske om bevaring av tradisjonen i tråd med noe opprinnelig.

Gruppen Paxton jobbet med sommeren 1972 var en gruppe med blandet erfaring. Mange var unge og hadde liten eller nærmest ingen danserfaring. De ble preget av hverandre, men det er sannsynlig at de først og fremst ble preget av Paxton. I 1972 var Paxton 32 år, mens Stark Smith og Lepkoff var henholdsvis 19 og 22 år gamle. Stark Smith og Lepkoff er eksempler på lærere som begge i undervisning ofte refererer til Paxton og hva han sa og gjorde i oppstartsfasen på 70-tallet. Innen kontakttradisjonen er det ikke bare førstegenerasjons - dansere som oppfattes som sterke autoriteter. Både disse og andre viser til en autoritet over dette igjen, nemlig Paxtons stemme. Til tross for et repertoar som innlemmer frihet, utforskning og eksperimentering er det grunn til å peke på konserverende krefter innenfor kontakttradisjonen, som gjennom ulike former for kontroll ønsker å bevare sjangeren i tråd med hva de forstår som Paxtons tanker og ideer.

Paradoksalt nok ser det dermed ut til at Paxton, som brøt med Cunningham og moderne dans, som var for et kollektiv av likeverdige dansekunstnere og som ønsket seg vekk fra enstemmighet og hierarki, av mange har blitt tillagt den ene «sanne» stemmen innenfor denne tradisjonen gjennom å være den som initierte og satte i gang kontaktimprovisasjon. Dette er kan hende ufrivillig; Paxton selv gjør seg forholdsvis lite bemerket, samtidig som andre

tillegger ham og mye av det han gjør og sier, stor betydning. Stikk i strid med sin egen overbevisning har Paxton dermed langt på vei oppnådd å bli en genierklært dansekunstner, og en autoritet som andre ser opp til, tar etter, imiterer og siterer. Han er plassert på toppen i en hierarkisk struktur som jo nettopp er noe han selv har gitt uttrykk for at han er imot.

Flere av Judson Church-dansekunstnerne er fortsatt aktive i dansekunstheltet i dag enten ved å undervise, som scenekunstnere, eller ved at koreografiene deres blir vist eller rekonstruert. Dette gjelder for eksempel Deborah Hay, Yvonne Rainer, Steve Paxton og Simone Fortie.²³ Også flere førstegenerasjons kontaktdansere er aktive. Det ligger en kime til konflikt i dette at flere av de som startet kontaktradisjonen, fortsatt er aktive og har stor autoritet, samtidig som tradisjonen gjennom myten om kontaktimprovisasjon gir hver enkelt utøver stor frihet til selv å kunne bestemme hva kontaktimprovisasjon er. Det er sannsynlig at mange har gått inn i kontaktradisjonen og tilegnet seg denne som noe annet enn hvordan den forstås av dem som startet tradisjonen. Tradisjonen er åpen for fortolkning, og det har utviklet seg varianter av kontaktimprovisasjon som ligger utenfor Stark Smiths «core propositions», hvor utøverne selv allikevel ikke er i tvil om sin tilhørighet til tradisjonen. Det kan forstås som å gå et skille mellom utøvere som var med på å starte opp og utvikle kontaktimprovisasjon og deres elever, og andre utøvere som har kommet inn i tradisjonen senere, og som kan beskrives som «tradition born agents» (Lindholm 1985: 115). Disse vil formes av den varianten av tradisjonen de kommer inn i, og av dansere som utgjør autoriteter i miljøet. Nye kontaktdansere vil dessuten kunne være av den oppfatning at de kan forme tradisjonen slik de ønsker det selv, fordi de forstår nettopp dette som en egenskap ved tradisjonen.

Kontaktimprovisasjon, hvor oppstarterne var bevisst på ikke å definere sjangeren, hvor alle som vil kan undervise, kan med andre ord allikevel forstås som en autoritær tradisjon. Førstegenerasjonsdanserne som har vært aktive i 40 år, og fortsatt er aktive, utgjør en spesiell form for autoritet. De har hele veien holdt en tredobbelt kommunikasjon i gang med hensyn

²³ Et eksempel er Yvonne Rainer (1934–) som i 2007 var æreskunstner for «Side Step festival» i Helsinki, hvor blant annet Rainers mest kjente koreografi «Trio A», første gang vist i 1966, ble danset. «Trio A» ble også vist i Norge som soloversjon høsten 2010 i anledning åpningen av Kunsthall Oslo, og på CODA-festivalen, Oslo International Dance Festival, i 2011. At «Trio-A» nylig er vist i Norge ved to anledninger, sier noe om hvilken interesse det er for denne perioden og for tidlig postmoderne koreografi i dag. Kan hende sier det også noe om et nostalgisk tilbakeblikk og fokus på en spesielt interessant dansehistorisk epoke hvor det er et poeng at sentrale aktører fortsatt er i aktivitet i forholdsvis høy alder. I dag blir også Paxtons solodanser rekonstruert. Et eksempel på dette er svenske Mårten Spångbergs «Powered by emotion», som han hevder er en rekonstruksjon av Paxtons improvisasjonssolo «The Goldberg Variations» (Kaaiteater).

til hva kontaktimprovisasjon *egentlig* er: muntlig gjennom undervisning; visuelt gjennom forestillinger, video- og DVD- produksjon; og skriftlig gjennom *Contact Quarterly* og andre publikasjoner. Valgene som ble tatt om *ikke* å formulere en offisiell definisjon, og *ikke* å sertifisere undervisning, kan forstås ut fra 60-tallets ideer om frihet og likhet, hvor Paxton og andre med erfaringer fra moderne dans, Cunningham og tidlig postmoderne dans friskt i minne, hadde et ønske nettopp om *ikke-kontroll* og *ikke-hierarki*. Etter hvert utviklet tradisjonen allikevel sin egen form for autoritet, innenfor en sjanger hvor utøverne forstår seg selv som å tilhøre en antiautoritær tradisjon.

En tradisjon kan forstås som «The make up of the makers» (Lindholm 1985: 114), samtidig som en tradisjon transformeres over tid, og gjennom nye utøvere som kommer til. Når det gjelder kontaktradisjonen er det forvirrende at det på den ene siden proklameres frihet, likhet og demokrati gjennom myten om kontaktimprovisasjon – samtidig som det på den andre siden eksisterer skriftlig, muntlig og visuell kontroll med hensyn til hva kontaktimprovisasjon er fra de som utviklet sjangeren. Nettopp dette at tradisjoner per se er noe det ikke stilles spørsmål ved, og at de tilegnes i et *no-option* modus, gjør at nykommere kan ha vanskelig for å få øye på forskjeller mellom det fortidige og det nåtidige. Tradisjoner er i bevegelse, og når det gjelder kontaktimprovisasjon hvor flere generasjoner er aktive samtidig, hvor tradisjonen selv utgjør én form for autoritet, og førstegenerasjonsdanserne en annen, kan det eksistere store forskjeller med hensyn til hvordan tradisjonsbærere forstår sin egen tradisjon. Mens tradisjonene er i forandring og nye utøvere forholder seg til stadig nyere versjoner av tradisjonen, kan det forholde seg slik at de som startet tradisjonen, forholder seg til en eldre mer opprinnelig versjon.

Manglende nettverk for danseimprovisasjon

Danseimprovisasjon som tradisjon har verken medlemsblad eller felles nettside hvor man kan få informasjon om ulike arrangementer slik det er i kontaktradisjonen. Danseimprovisasjonslærere baserer seg på individuelle nettverk, og de fleste har sin egen nettside (Duck, Hamilton, Zambrano).

Informasjon i denne tradisjonen går ofte fra kursarrangør eller lærer ut via mailinglister, hvor tidligere deltagere forstås som mulige fremtidige deltagere, og ofte med en oppfordring om å sende informasjonen videre til andre interesserte. Flere sentrale workshop-steder som Arlequi

i Spania, Cassina Settarte i Italia og Ponderosa i Tyskland, arrangerer lengre workshops hvor deltagerne bor på stedet. Disse har både danseimprovisasjon og kontaktimprovisasjon på timeplanen. Slike steder bringer utøvere sammen og legger til rette for fellesskap og tradisjonsoverlevering, og drives av folk med tilhørighet til tradisjonene. Foruten arrangørene og lærernes nettsider eksisterer nettverk deltagerne imellom. Det er vanlig at dansestudenter følger en eller flere lærere fra workshop til workshop gjennom flere år. Hver student kan distribuere informasjon via sitt personlige nettverk, og, ved på denne måten å jobbe for oppslutning om sine favorittlærere, bidra til at tradisjonen opprettholdes.

Danseimprovisasjonstradisjonen bygger opp sentrale dansekunstnere som utøvere, pedagoger og scenekunstnere. Dette kan forstås som annerledes i danseimprovisasjon enn i kontaktimprovisasjon: Innen danseimprovisasjon legges det vekt på å fremstå som unik, og på å skape seg et navn som scenekunstner. Eksempler på dansekunstnere som har lyktes i dette, er Julyen Hamilton, David Zambrano og Katie Duck. Tradisjonen er preget av enkeltstående, unike dansekunstnere, mens kontaktimprovisasjon understreker fellesskap og fokus på det kollektive. Danseimprovisasjon har heller ikke på samme måte hatt behov for å misjonere for å bli flere, noe som kan sies å være en nødvendig del av kontakttradisjonen i og med at det trengs et visst antall utøvere for å holde et kontaktmiljø i gang.

Gruppen som startet opp Judson Dance Theater ser ut til å ha hatt en kollektiv innstilling og dansekunstnerne fremstår i ettertid som likemenn. De ønsket å gi rom for mange og forestillingene bestod av sammensatte program hvor mange dansekunstnere fikk vist sitt arbeid på en og samme kveld. Tradisjonen i Europa i dag med mange enkeltstående dansekunstnere som hverken jobber som et kollektiv, eller viser forestillinger i sammensatte program, skiller seg dermed klart fra tidlig postmoderne dans. Dersom vi ser på nasjonalitet og bosted for improvisasjonsdans-kunstnerne som er nevnt i forrige avsnitt, finnes det både et internasjonalt og et kryssatlantisk perspektiv: Hamilton er engelskmann bosatt i Spania, Zambrano er fra Venezuela bosatt i Nederland, og Duck er amerikansk og også bosatt i Nederland. Danseimprovisasjonstradisjonen utgjøres av enkeltstående dansekunstnere og har i langt mindre grad enn kontaktimprovisasjonstradisjonen selv som autoritet. Store navn som selger er imidlertid en viktig del av begge tradisjonene. Forbindelser mellom Amerika og Europa på dette feltet er et tema det er skrevet lite om, og noe som vil kunne være gjenstand for videre forskning.

Hierarki i en «antihierarkisk» tradisjon

I kontaktimprovisasjon foregår det en dobbeltkommunikasjon som går ut på at tradisjonsbærere på den ene siden, gjennom «myten om kontaktimprovisasjon», fremstiller en tradisjon som inkluderer alle og opprettholder de opprinnelige verdiene med likhet og likeverd mellom utøvere, mens de på den andre siden, i praksis i mange tilfeller forholder seg til en hierarkisk tradisjon hvor det fokuseres på teknisk krevende, akrobatiske, og spektakulære ferdigheter. Dette er iøynefallende ferdigheter, og det blir fort synlig for alle hvilke dansere som behersker disse.

Hierarkiet i kontaktimprovisasjon kommer til uttrykk blant annet ved at det i enkelte kontaktmiljøer refereres til lærere som *big name* eller *small name teachers*, hvor førstnevnte brukes om de mest ettertraktede kontaktlærerne.²⁴ Førstegenerasjonsdansere som fortsatt er aktive, blir alltid høyt rangert, og i Europa har amerikanske lærere ofte høy status. Det å se på hvem som er workshoplærere på kontaktfestivaler i Europa og Amerika gir et bilde av hvem som topper hierarkiet, og av hvem som til en hver tid utgjør *big name teachers*.

Likeverd, inkludering og demokratiske idealer er i konflikt med prestasjon, status og hierarki, og dette er noe som ligger som understrømmer i kontaktradisjonen og kan føre til friksjon og ubehag. Erfaringsmessig er dette noe det sjelden snakkes om, og for mange vil dette være en skjult del av tradisjonen.

Kontaktimprovisasjon forstår seg selv som en antihierarkisk tradisjon som altså kan hevdes å ha et skjult hierarki. Til sammenligning er autoritet og hierarki i danseimprovisasjon synlig. I danseimprovisasjon vil lærere, som også ofte er scenekunstnere, vanligvis holde en forestilling i forbindelse med workshop-undervisning hvor han eller hun demonstrerer sine kunnskaper, og derigjennom befester sin autoritet og posisjon. Fordi det er langt færre danseimprovisasjonsfestivaler enn kontaktfestivaler, og kjente danseimprovisasjonskunstnere oftere arbeider alene, har de heller ikke samme behov for å markere seg i forhold til andre.

²⁴ På kontaktfestivalen i Freiburg i 2011 var det fire hovedlærere: to fra USA, Ray Chung og Karen Nelson, en fra Israel, Ilanit Tadmor, og en fra Tyskland, Jörg Hassman. Eksempler på ikke-amerikanske, ettertraktede kontaktlærere er britiske Kirstie Simson og finske Mirva Mäkkinen.

Bevissthet om egen tradisjon

Når det gjelder dokumentasjon av danseimprovisasjon skriver Andrej Lepecki (Goldman 2010: 11) om «the ephemerality of dance (and improvisation)» og om hvordan det er viktig at «improvisation must escape the trap of documentation».²⁵ Jeg vil argumentere for at dokumentasjon i form av foto, film, video og tekst har bidratt til å synliggjøre danseimprovisasjon som tradisjon, ført til økt status og vist danseimprovisasjon som en del av postmoderne dans. Dokumentasjon bidrar også til tradisjonsoverlevering, og det er derfor vanskelig å si seg enig med Lepecki i at dokumentasjon av improvisasjonsdans er en felle.

Banes' doktorgradsavhandling om Judson Dance Theater ble utgitt i bokform i 1983 med tittelen *Democracy's Body. Judson Dance Theater 1962–1964*, og Novacks doktorgradsavhandling i antropologi resulterte i *Sharing the Dance*.²⁶ Banes og Novack har begge vært involvert i tradisjonene også som dansere, og besitter kompetanse innen både praksis og forskning. Begge har skrevet om dans i egen samtid så vel som i nær fortid, og nærhet mellom forfattere og felt kan ha bidratt positivt tilbake til feltet og ført til økt bevissthet og selvtilit.²⁷ Samtidig er tidsavstanden mellom fenomen og forsker, som Gadamer referer til som hermeneutisk produktiv, kort, noe som vil kunne slå negativt ut når det gjelder fortolkning.

Danseimprovisasjon og kontaktimprovisasjon som en og to tradisjoner

Så langt har dette kapitlet fremstilt danseimprovisasjon og kontaktimprovisasjon som to tradisjoner som oppstod kronologisk etter hverandre. Kontaktimprovisasjon kan også forstås i forlengelsen av, heller enn som et brudd med Judson Dance Theater og Grand Union. Det er mulig å forstå danseimprovisasjon og kontaktimprovisasjon sammen som å utgjøre *en*

²⁵ Simone Fortie og Deborah Hay er eksempler på amerikanske danseimprovisasjonskunstnere som også er forfattere.

²⁶ Til sammenligning skrev Egil Bakke, professor i dans ved universitetet i Trondheim (NTNU), en magistergradsoppgave ved Institutt for folkelivsgranskning, UiO, om eldre norske folkedansttradisjoner i 1973. Valdemar Hansteen skrev hovedoppgaven «Dans: om scenedansens utvikling og vilkår i Norge», ved Institutt for teatervitenskap i Oslo i 1987, og denne ble senere omarbeidet til Historien om norsk ballett og publisert i bokform i 1989. I 2004 ble første kull ved Nordic Master Degree in Dance (NOMADS) startet opp som et samarbeid mellom universitet i Trondheim, København og Stockholm. Pr. i dag inngår også Universitetet i Tampere. Med NOMADS kunne man for første gang studere dansevitenskap på mastergradsnivå i Norden.

²⁷ Tilknytningen mellom kontaktimprovisasjon og Novack (senere Cohen Bull) blir synliggjort gjennom følgende dedikasjon på s. iii i Contact Quarterly's Contact Improvisation Sourcebook: «Dedicated to Cynthia Jean Cohen Bull, dancer, writer, teacher, interpreter and chronicler of dance, an inspiration.»

postmoderne improvisasjonsdanstradisjon. Et slikt «én-tradisjonsperspektiv» baserer seg på en annen forståelse enn når sjangrene fremstilles hver for seg som to separate tradisjoner.

Elever av første generasjons kontaktdansere som i sin tur har blitt lærere, vil sannsynligvis referere til Stark Smith eller Lepkoff, i tillegg til Paxton, og slik holdes det i hevd en tradisjon hvor det er naturlig å referere til andre tradisjonsbærere, og til «the makers of the make up». I danseimprovisasjon er det ikke på samme måte vanlig å referere til, eller kreditere, andre som har vært opprinnelsen til øvelser eller strukturer som blir videreført i undervisning. Det er en tendens til at hver og en fremstiller seg som et resultat av egen innsats, og i liten grad er opptatt av å vektlegge tilhørighet til tradisjonen. Mens kontaktimprovisasjon er opptatt av å synliggjøre sammenheng og kontinuitet, fremstår danseimprovisasjon som en diskontinuerlig tradisjon.

Erfaring tilsier at de fleste lærere som definerer seg som tilhørende danseimprovisasjon, ikke integrerer kontaktimprovisasjon hverken i undervisning eller forestillingsammenheng. Dette gjelder for eksempel Duck, Hamilton og Zambrano. Innenfor kontaktimprovisasjon derimot, er det mange lærere som integrerer danseimprovisasjon i sin undervisning. Dette gjelder for eksempel Lepkoff, Stark Smith og Kirsti Simson.²⁸ *Contact Quarterly* har publisert intervjuer med danseimprovisasjonskunstnere som Forti, Hamilton, Duck og Zambrano, og danseimprovisasjon kan dermed også forstås som del av den skriftlige kontakttradisjonen.

Det finnes også eksempler på improvisasjonsstrukturer som favner både danseimprovisasjon og kontaktimprovisasjon. *The Underscore* som er utviklet av Nancy Stark Smith, er en slik struktur:

It (*The Underscore*) is a score that guides dancers through a series of «changing states,» from solo deepening/releasing and sensitizing to gravity and support; through group circulation and interaction, Contact Improvisation (CI) engagements, opening out to full group improvisation with compositional awareness, and back to rest and reflection (Stark Smith 2008: 90).

I *The Underscore* inngår med andre ord elementer som solodans, gruppeimprovisasjon og fokus på komposisjon som normalt ikke inngår i kontaktimprovisasjon, men i danseimprovisasjon. *The Underscore* er en fokusert tidsavgrenset struktur som handler om dans og dansefaglig utveksling praktisk og verbalt, hvor det å dele refleksjoner og erfaringer

²⁸ Simson er britisk, bosatt i USA, og underviser i USA og Europa.

med andre inngår i strukturen. Strukturen gjennomføres i stillhet og er ikke på samme måte som en jam et sted for samtale og sosialt samvær. *The Underscore* innebærer også at lærere danser sammen med begynnere, og at alle danser med alle. Dette viser tilbake til oppstartsfasen av kontaktimprovisasjon hvor Paxton og gruppen rundt ham deltok på like fot. Så snart utøveren har lært strukturen, vil strukturen overflødiggjøre læreren og gi utøveren mulighet til å lære gjennom erfaring, refleksjon og verbal kommunikasjon. *The Underscore* er en selvorganiserende struktur.

Det analytiske aspektet Paxton påpekte hos Cunningham, som var tydelig i Judson Dance Theaters arbeid, er også til stede i *The Underscore*. Strukturen er et analyseverktøy for improvisasjonsdans, og gir utøverne et begrepsapparat med tilhørende grafiske symboler utarbeidet med tanke på å kunne analysere, reflektere, og kommunisere det som skjer i et lengre improvisasjonsdansforløp. Det gis begrep for situasjoner som ofte oppstår i danseimprovisasjon og kontaktimprovisasjon. Begrepene kan brukes underveis og hjelpe hver enkelt danser til å identifisere hva hun til en hver tid holder på med, og i etterkant til å dele erfaringer med andre. Stark Smith understreker at deltagerne i *The Underscore* ikke kan gjøre feil, og strukturen inkluderer begrep også for det å kjenne seg utenfor, og for ikke å få noen ting til.

The Underscore kan forstås som et forsøk på å snu utviklingen av kontaktimprovisasjon tilbake i retning av en tidligere fase hvor kontaktimprovisasjon og danseimprovisasjon stod nærmere hverandre. Stark Smith skriver at *The Underscore* er:

a vehicle for incorporating Contact Improvisation into a broader arena of improvisational practice; for developing greater ease dancing in spherical space - alone and with others; and for integrating kinesthetic and compositional concerns while improvising (Stark Smith 2008: 90).

Stark Smith vil integrere kontaktimprovisasjon i en større improvisasjonsdanstradisjon; *The Underscore* har ambisjoner om å føre danseimprovisasjon og kontaktimprovisasjon nærmere hverandre, og danseimprovisasjon og kontaktimprovisasjon som å utøves innenfor én ramme. Utøverne kan veksle mellom sjangrene og integrere dem i hverandre, og danseimprovisasjon og kontaktimprovisasjon fremstår dermed i *The Underscore* mer som én tradisjon, enn som to tradisjoner.

Divergerende oppfatninger av danseimprovisasjon og kontaktimprovisasjon som en og to tradisjoner kan forklares delvis ut fra hvordan sjangrene oppstod kronologisk etter hverandre, samt at mange kontaktutøvere har vært, og fortsatt er, involvert i begge sjangre. Samtidig står kontaktimprovisasjon sterkt uavhengig av danseimprovisasjon, og det er også slik at mange kontaktdansere har en tydelig kontaktidentitet, og forholder seg, som dansere, utelukkende til kontaktimprovisasjon.

Det kan se ut som om kontaktdanserne som var med på å utvikle kontaktimprovisasjon i startfasen, forstår danseimprovisasjon og kontaktimprovisasjon som én tradisjon. Dette kan forklares blant annet ut fra hvordan flere av de første kontaktdanserne som kom rett fra college og hadde liten danserfaring, utviklet seg som dansekunstnere gjennom å arbeide med Paxton i oppstartsfasen av kontaktimprovisasjon. De nære forbindelsene mellom danseimprovisasjon og kontaktimprovisasjon personifisert ved Paxton som med bakgrunn i Cunningham Company, Judson Dance Theater og Grand Union hadde et vedvarende fokus på komposisjon også i kontaktimprovisasjon.

The Underscore er i dag utbredt og gjennomføres lokalt, nasjonalt og som del av større internasjonale arrangementer, og er av mange integrert som en del av kontaktrepertoaret.²⁹ Til tross for at strukturen i praksis favner både danseimprovisasjon og kontaktimprovisasjon, er det allikevel et poeng at strukturen gjennomføres primært i kontaktsammenheng. Kontaktimprovisasjon inkluderer danseimprovisasjon både i undervisnings- og forestillingssammenheng også uavhengig av *The Underscore*. Av dette kan man slutte at det først og fremst er deler av kontaktmiljøet som har interesse av å utøve danseimprovisasjon og kontaktimprovisasjon som én tradisjon, mens danseimprovisasjon ikke på samme måte forstår kontaktimprovisasjon som å inngå som del av sin tradisjon. Det foreligger dermed et forhold som ikke er gjensidig inkluderende.

Jeg har vist hvordan danseimprovisasjon og kontaktimprovisasjon kan forstås som både en og to tradisjoner, og også hvordan mange ikke ser en motsetning i dette da disse to tradisjonsforståelsene ikke utelukker hverandre, men sameksisterer i dansemiljøene. De to improvisasjonsdans-tradisjonene inneholder mye av det samme tankegodset, og den samme forståelsen nettopp fordi de de begge springer ut av, og kan forstås i forlengelsen av det som

²⁹ «The Global Underscore» er en gjennomføring av *The Underscore* av dansere i mange land samtidig. «The Global Underscore» finner sted hvert år rundt sankthans (Stark Smith 2008: 99).

har vært, og også fordi de oppstod innenfor en forholdsvis kort tidsperiode, innenfor samme kultur, hvor det også var kontinuitet med hensyn til sentrale personer som var involvert.

En tradisjonsløs tradisjon?

Hougee som tidligere ledet danserutdannelsene ved SNDO og CNDO/E i Nederland, holdt i 1991 et foredrag hvor han ga han uttrykk for en forståelse av kontaktimprovisasjon som å ha oppstått nærmest ut av ingenting. Foredraget er gjengitt i *Contact Quarterly* (Hougee 1997/1992), og som en respons på dette svarte Paxton (1997/1992: 253) blant annet følgende:

you are speaking of the dance tradition in the West which every teacher at your institution knows, and which I also studied and which gave me a lot of the basis of Contact Improvisation. (...) Did you imagine that Contact Improvisation dropped out of the sky? (...) But so intertwined is it with modern dance (and modern ballet) that to dismiss any of the past dance work is to orphan it (Paxton 1997/1992: 253).

Paxton bruker her metaforen «foreldreløs» for å få frem nærheten mellom kontaktimprovisasjon og moderne dans. Han ser kontaktimprovisasjon som del av en sammenheng, og at å se bort fra dette er meningsløst.

I forbindelse med 25-årsjubileet for kontaktimprovisasjon uttalte Paxton seg imidlertid stikk i strid med det han sa i sitatet over:

«This is the tradition of no tradition» he [Paxton] said in his presentation of contact improvisation in the acknowledgment that an improvisational expression would not win recognition as an artform in the company of traditional classical danceforms. (Vedel).

I disse to sitatene kommer Paxton med motstridende utsagn med hensyn til hvordan han forstår kontaktimprovisasjon henholdsvis som å inngå i, og som ikke å inngå i, en større sammenheng. I det siste sitatet hvor han sier at kontaktimprovisasjon er en tradisjonsløs tradisjon, kan det forstås som at han snakker om improvisasjonsdans versus ikke-improvisert dans, og at poenget hans er at improvisert dans som kunstform alltid vil tape i konkurranse med koreografert dans, og at kontaktimprovisasjon derfor er bedre tjent med å fremstilles uavhengig av øvrige tradisjoner, og dermed som en tradisjonsløs tradisjon.

Situasjonene Paxton uttaler seg i ved disse to tilfellene, er svært forskjellige, men selv når man tar dette i betraktning, står utsagnene steilt mot hverandre. Motsetningen poengterer hvordan kontaktimprovisasjon kan forstås både som tilhørende en ubrutt dansetradisjon som

startet opp lenge før Judson Dance Theater, og som noe som plutselig oppstod ut fra ingenting, som «dropped out of the sky», eller en «tradition of no tradition».

I 1987 skrev Paxton om 60-tallets nye kunstbevegelse kalt «mixed media», tilsvarende det norske begrepet multimedia, hvor det kunne være dans, film, tekst eller annet i en og samme forestilling:

why did we not notice media mixed before? That is what is so interesting. John Cage had been doing it for decades, and Duchamp's work suggested it decades before that (Paxton 1997/1987: 128).

Dette skrev Paxton 35 år etter Cages forestilling «Theater Piece No.1», som jo nettopp var en multimedieforestilling. Sitatet gir et bilde av hvordan dansekunstnere kan forstås som ukjent med hvilke påvirkninger som inngår i deres egen tradisjon, og som i dette tilfellet også er med på å plassere tradisjonen inn i en større sammenheng. Samtidig som dansetradisjonene har reproduisert og forandret seg har andre tradisjoner som multimedia virket inn. Påvirkning fra Duchamp og Cage har bidratt til å forme improvisasjonsdanstradisjonene uten at selv sentrale tradisjonsbærere har vært klar over at det har skjedd. Det at Paxton ser denne sammenhengen først i 1987 sier noe om at det er vanskelig å ha oversikt over hva som faktisk skjer i ens egen samtid. Dette relaterer igjen til hvordan Gadamer hevder tidsavstanden som hermeneutisk produktiv, og at en annen forståelse vil kunne inntre først når det har gått en viss tid fra en hendelse har funnet sted, til den blir fortolket.

Til tross for at tradisjoner transformeres over tid, og at det på gitte tidspunkt kan forstås som at noe annerledes, splitter nytt, oppstår, vil det allikevel være slik at noe av det som har vært blir værende og inngår som del av det nye. Gadamers tradisjonsforståelse gir et bilde av nåtiden som å inkludere fortiden, og som at deler av tidligere tradisjoner bevares i det nye.

Gadamer (2007: 271) skriver også:

Hvad der fylder vores historiske bevidsthed er altid en mangfoldighed af stemmer, hvori fortiden klinger med. Kun i denne mangfoldighed af stemmer er fortiden til stede.

Paxtonsitatet ovenfor, hvor Paxton snakker om multimedia, viser til at det i mange tilfeller først på et senere tidspunkt vil bli klart hvordan fortiden «klinger med» og bidrar når noe nytt oppstår. De som startet postmoderne dans var en del av en allerede etablert dansetradisjon;

Cunninghams arbeid og arbeidsmetoder var kjent for flere av dansekunstnerne i Judson Dance Theater.

Gadamers poeng er nettopp at ingenting kan oppstå fra et tradisjonsløst intet. I kapitlets innledende sitat hevder Gadamer at bevaring kan være «upåfaldende», og at det blir bevart mer av det gamle enn man er klar over fordi, som han sier, det gamle «smelter sammen med det nye og får en ny gyldighet». Det er med andre ord en form for kontinuitet også når noe nytt oppstår, men nettopp det at det gamle og det nye kan forstås som å smelte sammen, bidrar til å usynliggjøre hva det er fra fortiden som følger med inn i det nye.

Kapittelavslutning

Til tross for at danseimprovisasjon og kontaktimprovisasjon fremstod som nye tradisjoner, er det slik dette kapitlet viser, allikevel mye av det gamle som ble bevart. Dette kan med Gadamer (2007: 79) forstås som å handle om samspillet mellom overleveringens bevegelse og fortolkerens bevegelse.

Postmoderne dans ble forstått som nytt, nyskapende og annerledes, og som et brudd med det som hadde vært. I overgangen fra Cunningham til Judson Church skjedde endringene fra innsiden av det etablerte i kraft av en gruppe unge dansere hvor mange var utøvere i Merce Cunningham Company, og flere hadde improvisasjonserfaring fra å ha arbeidet med Anna Halprin.

Ved å anvende Gadamers og Lindholms tradisjonsperspektiv som et nytt blikk har jeg i dette kapitlet vist hvordan tidligere dansetradisjoner også har tilstedeværelse i, og er en del av, postmoderne improvisasjonsdans, og dermed hvordan fortiden kan forstås som å «klinge med» i nåtiden. Jeg har fulgt en linje fra Duchamp til Paxton, og vist hvordan Duchamps ideer må forstås som iboende Cunningham, danseimprovisasjon og kontaktimprovisasjon, og er dermed et eksempel på noe som har fulgt med både i det som regnes som et brudd med, og i det som regnes som en forlengelse av, det som har vært. Postmoderne improvisasjonsdans kan dermed forstås på samme tid som diskontinuitet og som kontinuitet. Deler av selve innholdet i danseimprovisasjon og kontaktimprovisasjon er å forstå som en følge av, og nærmest som omarbeidede deler av, innholdet i tidligere tradisjoner. Dette sier noe om hvordan

dansekunstnerne som startet opp de nye tradisjonene mottok, ivaretok og transformerte det de selv hadde fått overlevert.

I kapitlets innledende sitat beskriver Gadamer hvordan det selv ved stormfulle forandringer vil være slik at langt mer av det gamle vil bli bevart enn man er klar over. Det er viktig her også å være oppmerksom på at Gadamer allikevel legger større vekt på utveksling og overføring, enn på bevaring av tradisjonsrepertoar. Han skriver «For, of course, tradition means transmission rather than conservation» (Gadamer 1986: 48,49). Overlevering av tradisjoner handler med andre ord om hvordan de som mottar tradisjonen *på nytt* kan gripe det som har vært. Det som overleveres blir dermed ikke bare mottatt ukritisk, men som formidlet av noen, hvor mottageren samtidig vurderer og omdanner det hun mottar i henhold til tiden hun lever i, og som bestemt av det fellesskapet som forbinder henne med overleveringen. Overlevering av tradisjoner dreier seg altså om en konstant interaksjon mellom nåtiden og fortiden, som en fortid vi fortsatt kan forstås som forbundet med. Det pågår med andre ord dialog mellom formidling og resepsjon.

Min erfaring som utøver i disse tradisjonene, samt gjennom å lese hva andre har skrevet, er at det selv i danseimprovisasjons- og kontaktimprovisasjonsmiljøene er få som forholder seg til et tradisjonsperspektiv som vektlegger at også deler av tidligere tradisjoner har inngått i de nye tradisjonene. Tradisjonsbærere gir i mange tilfeller uttrykk for unike egenskaper ved sin tradisjon, og dette kan forklares med at det som forandrer seg tiltrekker seg langt større oppmerksomhet enn det som forblir ved det gamle. Samtidig bidrar dette nettopp til å tilsløre at det som ikke fremstår som nytt bevares, eller kanskje omdannes i lys av mottakerens samtid da enhver mottakelse er fortolkende.

Et tradisjonsinnhold blir ut fra hermeneutikken ikke betraktet som en samling av det som er kjent og viktig, men heller som et knippe spørsmål, oppgaver, øvelser, og praksisformer som over tid har vært med på bestemme en bestemt tradisjon. Sammenhengen mellom ulike former for praksis bygger på argumentet om at det tradisjonen overfører ikke først og fremst er hvordan man gjør noe, men heller av måten man blir engasjert av de spørsmålene og emnene som blir kommunisert. Det som er viktig er det ekspressive, og ikke materialet som overføres. Den ekspressive dimensjonen, med det som formidles, og måten det formidles på, uttrykker hvordan en praksis som utøvere er engasjert i tvinger dem til å stille spørsmål ved det de holder på med.

For Gadamer er tradisjonen ikke bare en samling stabile og trofaste forestillinger eller verdier, men en måte vi kan la oss fange i for å bli kritisk engasjert rundt spørsmål og tematikker som virker inn på oss, og et slikt engasjement vil kunne gjennomtrenge den konkrete tradisjonens «væremåte». En praksis som vi er involvert i vil med andre ord «tvinge» oss til å stille spørsmål og problematisere det vi holder på med, og derigjennom åpne opp for nye dialogiske tilnærminger. Ut fra et slikt dialogisk engasjement vil en tradisjon, åpne og gjenåpne det hermeneutiske rommet «midt imellom» fortid og nåtid, hvor det som bevares er muligheten til å bli annerledes overfor oss selv. Det er kun i møte med fortiden, gjennom andre mennesker som overleverer tradisjonen, nye utøvere har muligheten til å overskride, og omdanne tradisjonen innenfor tradisjonen.

Gjennom negativ erfaring av tradisjonen, hvor mottagerens møte med tradisjonen vil kunne erfares som problematisk, og som å bringe mottageren i forlegenhet, vil dialogen mellom fortid og nåtid innebære en endring av praksis, og derigjennom bidra til å transformere tradisjonen. Slik vil det hermeneutiske tradisjonsbegrepet også kunne forstås som et kritisk perspektiv.

Danseimprovisasjon og kontaktimprovisasjon fremstår og erfares som tradisjoner hvor deler av innholdet er skjult i tradisjonene. Dette gjelder for eksempel tilknytningen til Duchamp som en lite synlig, men betydningsfull del. Det gjelder også dobbelt-kommunikasjonen med hensyn til avstand mellom myte og praksis i kontaktimprovisasjon. Deler av tradisjonsrepertoar, som er selvfølgelig for tradisjonens bærere, kan gå tapt i overlevering av tradisjonen dersom tradisjonen ikke er transparent og tradisjonsbærerne dermed ikke har bevissthet om hva deres egen tradisjon inneholder. Det er derfor av stor betydning at tradisjoner er så selvgjennomsiktige som mulig, da dette vil kunne bidra til at nye utøvere får en bedre mulighet til å forstå tradisjonen de er på vei inn i, og også gi innblikk i tradisjonen som del av en større sammenheng. For å kunne utvikle reseptivitet i forhold til historiens stemmer er det nødvendig at tradisjonene er transparente slik at et dialogisk engasjement kan ha best mulig betingelser.

Det er altså ikke slik at hermeneutikken hyller fortiden for sin egen del. Hermeneutikken anvender tradisjonen på grunn av behovet for å kunne svare på brudd og diskontinuitet innenfor vår egen samtidige horisont. Forholdet mellom hermeneutikk og tradisjon kan derfor

beskrives som akutt dialogisk. I dette kapitlet har vi sett hvordan danseimprovisasjon og kontaktimprovisasjon er flerstemte, og ikke monologiske tradisjoner, som kan omfatte varierte og til tider også konfliktfylte tilnærminger til ulike praksisformer. Det å forstå danseimprovisasjon og kontaktimprovisasjon gjennom tradisjon handler med andre ord om brudd, kontinuitet, transformasjon og dialog.

Kapittel to: Danseimprovisasjon – nyskaping eller kreativt gjenbruk?

Improvisasjon har alltid vært et litt gåtefullt og mystisk fenomen. Ordet stammer fra det latinske «improvisus» og betyr noe som ikke kan ses på forhånd. Improvisasjon har derfor ofte blitt knyttet til det å skape noe ut av ingenting ved at man kreativt griper øyeblikket og forsøker å skape noe. Improvisasjon i dans har på forskjellige vis forholdt seg til improvisasjon som øyeblikkets kunst hvor åpenhet og det å skape noe nytt har stått sentralt. Dette kapitlet ser nærmere på danseimprovisasjon som tradisjon, og på hvordan sjangeren er knyttet til improvisasjon. Det vil også drøfte hvordan danseimprovisasjon kan fungere som scenekunst og i undervisning, og med utgangspunkt i praksis, og i improvisasjon som filosofisk begrep, vil jeg forsøke å trenge dypere inn i hva improvisasjonsdans er og hvordan den kan se ut. Forskningsspørsmålet for dette kapitlet er: *På hvilken måte er danseimprovisasjon nyskapende?*

Improviso, to not see before

En generell forståelse av postmoderne danseimprovisasjonspraksis kommer til syne i Louise Steinmans bok *The Knowing body* (1986: 77), hvor hun skriver om improvisasjon i dans nettopp innenfor en amerikansk postmoderne tradisjon. I følge Steinman er danseimprovisasjon øyeblikkets kunst, den er umiddelbar, disiplinert i forhold til det spontane og til bevisstheten. Dansen er noe som blir til på sparket der og da. Steinman legger vekt på elementene rom og tid som viktige i undervisning og utøvelse, og hun er opptatt av at danseimprovisasjon inneholder de fire konstantene *form, risiko, praksis* og *lek* (Steinman 1986: 81): «However in embracing the unexpected, there are constants: form, practice, risk, play». Hun forteller også at hun selv gjennom å improvisere i dans ble bevisst at det var mulig å kommunisere non-verbalt med andre på en måte som hun tidligere ikke hadde opplevd, og at dette for henne var en berusende erfaring (Steinman 1986: 78).

Å arbeide med danseimprovisasjon kan innebære å arbeide spesifikt med fysiske impulser, sin egen kropp som form, og seg selv i bevegelse som del av en visuell og relasjonell komposisjon. Den som danser, er alltid i tid og rom, og improvisasjonen kan forholde seg til abstrakte eller mer konkrete og teatrale tema. «improvisio», skriver Steinman (1986: 77), betyr «to not see beforehand», og innebærer dermed en risiko fordi man ikke vet hvordan improvisasjonen vil arte seg og hva som vil skje underveis. Å ikke vite innebærer at

improvisasjonen kan bære eller briste, bli helt super, mindre god, eller kanskje endatil katastrofalt dårlig. Å improvisere i dans vil dermed kunne føre til både negative og positive erfaringer, og være knyttet til spenning, mestring, feiling, triumf og sårbarhet, så vel som til selvinnsikt og selvforståelse. Steinman refererer til ideen om improvisasjon som *øyeblikkets kunst*, og knytter an til *rom, tid, og form*, og hun bruker ord som *unexpected, knowing body, risk*, og *spontaneity* om improvisasjon i dans (Steinman 1986: 78).

I danseimprovisasjonspraksis regnes det som svært viktig og til og med avgjørende å *være til stede i øyeblikket*, og å *være i kroppen*. Grad av tilstedeværelse blir gjerne knyttet til improvisasjonens kvalitet. Det å ha tilstedeværelse i det man gjør mens man gjør det, peker tilbake på zen-buddhistisk påvirkning som et integrert element i postmoderne dans. Det er en vanlig oppfatning at improvisasjon er noe som kan knyttes til øyeblikket og foregår *akkurat her og akkurat nå*. Ved å sette en generell forståelse av danseimprovisasjon litt på spissen er det mulig å si at danseimprovisasjon er øyeblikkets kunst hvor danseren skaper og setter sammen flunkende nye dansebevegelser, og at alt hun gjør, kan forstås som funnet opp på flekken.

Steinmans danseimprovisasjon innebærer altså å ikke vite hva som ligger foran en. Det samme perspektivet møter vi hos andre improvisasjonskunstnere som for eksempel Keith Johnstone (1987) som jobber med teater og drama, og Ruth Zaporah (1995) som jobber med dansere og skuespillere. Begge bruker metaforer som å gå baklengs inn i fremtiden som forklaringsmodeller for hva det å improvisere innebærer. Det samme gjør Gary Peters (2009: 2) i boken *The Philosophy of Improvisation* hvor han bruker Paul Clees maleri «Angelus Novus» som metafor for improvisasjon. Bildet viser en engel som vender ansiktet bakover samtidig som hun er på vei forover, inn i fremtiden. Det er med andre ord enighet mellom filosofi og kunstfagfelt som dans, musikk og teater, om at improvisasjon har å gjøre med at utøveren ikke vet hva som ligger foran henne. Det er allikevel en forskjell her som kan bidra til å utvide forståelseshorisonten: Mens det i Steinmans fremstilling er avgjørende at utøverne ikke vet hva som ligger foran dem, er det for Peters samtidig slik at utøverne vet hva som ligger bak dem og kan beskue det. Det er med andre ord slik at de kan forholde seg til det som har pågått frem til gjeldende tidspunkt. Å gå baklengs inn i fremtiden betyr dermed at utøveren, mens hun beveger seg fremover, kan se tilbake på og benytte seg av det som allerede har skjedd. I dette ligger at det nettopp er det som har vært, som er tilgjengelig for

pågående og fremtidig handling i improvisasjon. Improvisasjon i dans innebærer dermed både å vite hva som har vært og samtidig ikke vite hva som vil komme.

Obsessed with the new

Maxine Sheets-Johnstone, i boken *The Primacy of Movement* (1999: 485), sammenligner et sted danseimprovisasjon med en jam-session i jazzmusikk, og hun skriver om utøverne i jammen:

They bring into being something, something which never before was, something which will never be again, thus something which has no past or future performances but exists only in the here and now of its creation.

Dette samsvarer med en forståelse av danseimprovisasjon hvor utøvere ideelt sett hele tiden skal produsere noe som aldri tidligere har blitt gjort, de skal kontinuerlig komme opp med «ny» bevegelse og «nytt» materiale. I Sheet-Johnstone-sitatet kommer det også frem at improvisasjonen eksisterer kun i nået, ikke har funnet sted før, og ikke skal finne sted igjen.

I motsetning til dette er Peters med sine refleksjoner rundt improvisasjon og filosofi opptatt av at i improvisasjon er ingenting nytt, nyskapt, eller «nå», og at alt som gjøres i improvisasjon er å forstå som repetisjon av noe som allerede har vært. Han bruker filosofer som Nietzsche, Heidegger og Deleuze for å få frem dette poenget, og han gir et eksempel hvor han siterer Deleuze som har sagt: *Returning is the becoming-identical of becoming itself* (Peters 2009: 137). Dette kan tolkes dit hen at «det at noe blir til» er det samme som «det å komme i retur» – som en gjenkomst av noe som allerede har vært. Peters anser at improvisasjon tar utgangspunkt i noe gammelt, og han vil utfordre den utbredte forestillingen om improvisasjon som genuint nyskapende. For ham faller det mer naturlig å betrakte improvisasjon som renovering, fornyelse og repetisjon enn som innovasjon og noe som alltid er nytt. Han skriver med andre ord om improvisasjon som en form for gjenbruk, og får derigjennom frem en forståelse av improvisasjon hvor det handler om å gjenbruke noe gammelt.

Det som skjer i improvisasjonen, er dermed på sett og vis noe som har skjedd før, bare forkledd som noe annet (Peters 2009: 138). Her er det en klar sammenheng mellom Peters og Bruce Ellis Benson som med et hermeneutisk perspektiv skriver om improvisasjon på følgende vis i boken *The Improvisation of Musical Dialogue* (2003: 45):

To improvise is to rework something that already exists (that is, conveniently on hand) and thus transform it into something that both has connections to what it once was, but now has a new identity.

Selv om Benson er mer opptatt av at det som har vært, skal transformeres til noe annet og ikke bare repeteres eller gjenbrukes, har Peters og Benson begge en annen forståelse av improvisasjon enn den vi finner i fremstillinger av postmoderne dans der man genuint har vært opptatt av improvisasjon som nyskapende (Banes 1987: xiv). Peters på sin side hevder tvert imot at postmodernismen har befridd improvisasjonen fra kravet om alltid å måtte være ny – og at det dreier seg om, er å restituere innovasjonen i det som allerede har vært, heller enn i det som skal komme. Han er opptatt av å frigjøre diskusjonen fra ideen om improvisasjon som *obsessed with the new* (Peters 2009: 118).

Dette er i og for seg ikke overraskende: På samme måte som vi litt forskrekket kan oppdage at vi hele tiden skriver om det andre har sagt før oss, og at vi langt på vei underviser i temaer som andre har definert og undervist i før oss, vil også kunstnere allerede i utgangspunktet vite at de skylder andre mye. Innen postmodernismen har dette kommet tydelig til uttrykk i kunsten for eksempel gjennom bruk av pastisj. Dette betyr ikke konformitet på bekostning av individuell skaperevne. Det er heller snakk om kreativt gjenbruk. Ethvert kunstnerisk uttrykk skaper en verden som på mange måter er unik i en kombinasjon av det konvensjonelle og det nyskapende. Uten konvensjonelt materiale kan uttrykket bli uforståelig, og uten innovasjon vil det være kjedelig og anonymt. Hvis vi snakker om tradisjonell improvisasjonspraksis, er det slik at selv om utøverne forsøker å finne sine egne stemmer, gjør de dette innenfor en ramme av konvensjoner som både påvirker estetiske valg og gir et nødvendig fundament for det de gjør. Denne rammen kaller Benson, med referanse til Gadamer, for en tradisjon. Som tidligere nevnt består en tradisjon av et repertoar av sosiale erfaringer som bevares, ikke ved lagring, men ved at de tas i bruk, pleies, prøves og holdes i hevd. Overføring av tradisjoner er ikke en mekanisk uforandret gjentakelse. Her er det mulighet for at noe går tapt og at noe kommer til. Selvfølgeligheter blir med erfaring til kritiske spørsmål som igjen åpner opp for nye perspektiver og kreativ nyskapning. Dansere må forstås som å tilhøre sine tradisjoner, de disponerer ikke over dem. Innenfor et kunstnerisk fellesskap vil det alltid være et dynamisk og levende samspill mellom tradisjon og fornyelse, ved at de som improviserer omdanner anerkjente konvensjoner og farger dem med dyp personlig mening (Steinsholt/Sommerro 2006).

Improvisasjon som øyeblikkets kunst

Sheets-Johnstone (1999: 485) skriver: «dance the dance as it comes into being at this particular moment at this particular place». Med andre ord som noe som verken er i fortiden eller i fremtiden, men blir til i øyeblikket her og nå. Mange vil hevde at all dans har dette flyktige *her og nå*-aspektet ved seg, og at dette ikke er noe som er spesielt for improvisasjonsdans da det kan sies å gjelde for all bevegelse.

Peters (2009: 146) mener at ethvert improvisasjonskonsept må anerkjenne betydningen av «timing» og «det avgjørende øyeblikket» – og sier at dette ikke på noen måte må forveksles med det «å være i øyeblikket», som han mener ligger i en generell forståelse av improvisasjon, og som vi med Steinman og Sheets-Johnstone kan si er gjeldende også for danseimprovisasjonstradisjonen. Peters (2009: 135) skriver at vanskelighetene som ofte assosieres med improvisasjon nettopp har å gjøre med øyeblikket, og han henviser til den danske filosofen Søren Kierkegaard (1813-1855) som beskriver øyeblikket i improvisasjon som et øyeblikk av frykt, og som et skremmende sted hvor utøveren føler seg som frosset fast mellom det som har vært, og det som skal komme (Peters 2009: 125). Utøveren befinner seg med andre ord i en mellomsituasjon og med Gadamer kan denne kalles improvisasjonen eller lekens frie plassering (Gadamer 1986: 46).

Peters beskriver med dette øyeblikket som noe som slår sprekker i, og splitter opp, tidens kontinuitet. Dette kan forstås som at øyeblikket kommer mellom fortid og fremtid i negativ forstand. Heller enn improvisasjon som noe som finner sted i øyeblikket, er Peters opptatt av «det avgjørende øyeblikk», og med dette mener han et øyeblikk eller sted, hvor det som har vært, begynner igjen (Peters 2009: 136). Peters hevder at det avgjørende øyeblikk er så langt unna ideen om det å være i øyeblikket som det går an å komme, og skriver:

Nothing could be further away from Nietzsche's (and Heidegger's) conception of the decisive moment where the will wills backward and forward simultaneously (Peters 2009: 135).

Han plasserer improvisasjonen på denne måten som det fortidige innvevd i fremtiden – eller fortid og fremtid som viklet inn i hverandre, hvilket medfører at øyeblikket, i form av *her-og-nå-het*, som sted for improvisasjon, er ikke-eksisterende. Det å forklare fremtid som fortidig gir mening også sett i sammenheng med ideen om improvisasjon som gjenbruk hvor nettopp fortidens hendelser utgjør grunnlaget for fremtidig improvisasjonshandling.

Sheets-Johnstone på sin side understreker at «nået» i improvisasjonsdans erfares som et vedvarende eller utvidet nå. Hun beskriver dette som *ongoing* eller *prolonged present*, hvor man nærmest kan forstå det slik at nået gir sammenheng og kontinuitet. Et slikt utvidet nå kan ikke plasseres innenfor en mekanisk tidsforståelse, eller avgrenses til varigheten vi vanligvis forbinder med et øyeblikk. For Sheets-Johnstone er derfor ikke øyeblikket noe som splitter tiden opp og befinner seg mellom fortid og fremtid slik Peters hevder, men tvert imot noe som til enhver tid sørger for sammenheng og kontinuitet. Jeg vil derfor hevde at Peters og Sheets-Johnstones perspektiv kan forstås som nærmere hverandre enn det så ut til ved første øyekast; Sheets-Johnstones utvidede øyeblikk som folder seg ut nærmest kontinuerlig, er ikke så svært forskjellig fra Peters forståelse hvor fortid går direkte over i fremtid, hvor øyeblikket utelukkes som en følge av at han forstår øyeblikket som å kile seg i mellom, og splitte opp tidens kontinuitet.

Cool og apartness

Susan Lee Foster skriver i boken *Dances that describe themselves* om hvordan danseimprovisasjon er et resultat av ulike påvirkninger. Hun er blant annet opptatt av hvordan hvit scenekunstkultur er påvirket av afro-amerikansk kultur, av hvordan hvite scenekunstnere integrerte ideer og kunnskap fra den fargede kulturen, og hvordan postmoderne scenekunst på tross av dette lenge allikevel forble hvit. Samtidig som hvit kultur hadde stor nytte av farget kultur, var det en forventning om at farget scenekunstkultur skulle ta opp etnisitet og presentere etnisk kunst, og ikke være det samme som «hvit-amerikansk-kultur»; hvite postmoderne scenekunstnere hadde på 60-tallet enerett på å være avantgardistiske og eksperimentelle (Foster 2002).

To prinsipper som er et resultat av afro-amerikansk påvirkning, og som særlig blir vektlagt i Fosters bok, er *cool* og *apartness*. *Cool* kommer fra det svarte jazzmiljøet, og opprinnelsen tilskrives her musikkopptak av Miles Davis i 1949 og 1950. «Cool demonstrates the self's equilibrium in responding to the unpredictable flux of life» (Foster 2002: 31, 32). *Cool*-filosofien blir beskrevet som intellektuell, og som å kunne inkludere diverse kunstformer, og å være karakterisert av humor og lekenhet. Den tilskrives også ideer om sjenerøsitet, klarhet, perkusjon, harmoni, balanse, og det å være sosialt perfeksjonert. Brenda Dixon Gottchild skriver om Judson Church-forestillingene at de viste *coolness* gjennom bruk av et heterogent bevegelsesvokabular, en avslappet og tilbakelemt utøverstil, og en ikke-lineær koreografisk

utvikling (Foster 2002: 32). Gjennom bruk av sitater, double entendre, paradoks og multireferanser som man finner i flere afrikanske ritualer, ser man tydelige forbindelser mellom afro-amerikansk kultur og hvit postmodernisme.

Cool signaliserte at man hadde kontroll i en situasjon som hele tiden var i endring, og også at man kunne overleve under marginale forhold. Den medførte for hvit scenekunst at utøverne kunne være tilbakelemt, røpe lite og være kritisk kommenterende til alt som foregikk. Dette er elementer som senere har blitt karakteristiske kjennetegn for postmoderne scenekunst. *Cool* ga samtidig den svarte kulturen rom for å opprettholde distanse til den hvite kulturen selv også når hvit kultur tok for seg av svarte afrikansk-estetiske verdier og brukte dem som sine egne. Som sosial og estetisk filosofi gjennomsyret cool-filosofien afro-amerikansk jazz, poesi, og scenekunst, den ble raskt plukket opp av hvite jazz-musikere, og etter hvert også av hvite eksperimenterende scenekunstmiljøer innen dans og teater.

Apartness er betegnelsen for en annen viktig påvirkning fra svart til hvit scenekunstkultur. *Apartness* har å gjøre med forholdet mellom musikk og bevegelse, og den dynamiske og gjensidige balansen mellom det særegne og det sammenfallende eller solidariske, som sentrale verdier som styrer forholdet mellom musikk og dans innen afrikansk estetikk. I vest-afrikansk tradisjon er det slik at trommer og dans fremstilles hver for seg (*apart*), for bedre å sikre dialogen mellom bevegelse og lyd. At musikk og dans opptrer hver for seg som selvstendige uttrykk, og uavhengig av hverandre, gjør at det skapes en improvisert dialog som er interaktiv og som gjenspeiler integritet (Foster 2002: 33). Dette er en forståelse av forholdet mellom dans og musikk som fikk stor betydning, og ble et kjennetegn for postmoderne dans, og som bryter med tidligere forhold hvor dans og musikk tradisjonelt kan sies å ha hatt et mer monologisk enn dialogisk forhold. Ideen om *apartness* styrker dansens status i forhold til musikk som i mange sammenhenger har vært rangert høyere innenfor et vestlig kunsthierarki.³⁰

Innen postmoderne dans har *cool*-filosofien bidratt til å skape distanse til moderne dans som jo ble regnet som et mer dramatisk, ofte eksotisk, innholdsmessig uttrykk. Den var også til hjelp når det gjaldt å opprette og beholde et meningsfylt fokus på sceniske handlinger uansett hvor urimelige, ulogiske og motsetningsfylte de var. *Cool*-filosofien støttet og forsterket

³⁰ Et slikt skille mellom musikk og dans kan forstås som å prege norske læreplaner hvor musikk er et eget fag, mens dans inngår som del av musikk- og kroppsøvningsfaget.

forestillinger av absurd karakter, og fylte dem med fokus, tilstedeværelse og distansert avslappethet. *Cool* gjennomsyret tilpasningen til det hverdagslige og oppgaveorienterte innen postmoderne dans, mens *apartness* tilbød et interaksjonistisk prinsipp som kunne tas i bruk mellom utøverne, mellom utøvere og musikk, utøvere og objekter osv. Vi kan med andre ord si at afro-amerikansk påvirkning har vært av betydning for utviklingen av postmoderne dans, og er erfaringsmessig tydelig til stede i både danseimprovisasjon og kontaktimprovisasjon. Denne sammenhengen mellom afro-amerikansk kultur og postmoderne improvisasjonsdans er imidlertid en del av tradisjonene utøvere sjelden eller aldri blir gjort oppmerksom på. Dermed kan man forstå det slik at *cool* og *apart* i likhet med påvirkningen fra Duchamp inngår som en skjult del av postmoderne improvisasjonsdanstradisjoner.

Et internasjonalt og transatlantisk perspektiv

I tillegg må utviklingen av danseimprovisasjon ses i et internasjonalt og transatlantisk perspektiv hvor det er direkte linjer fra Tyskland til England og USA, og tilbake igjen. Før andre verdenskrig var det i Tyskland en rivende utvikling innen dans og improvisasjon spesielt i miljøene rundt Rudolph von Laban (1879–1958) og Mary Wigman (1886–1973). På grunn av de politiske forholdene i Tyskland emigrerte Laban i 1938 til England, hvor han fortsatte å arbeide med dans og bevegelse. Dette resulterte blant annet i hva han kalte *Modern educational dance* (1948). Laban var opptatt av livsfilosofiske ideer, og hans bevegelseslære fikk stor betydning på flere kontinenter (Ravn 2001; Steinman 1986). Wigman, som var elev av Laban og danser og koreograf, gjennomførte flere turneer i Amerika, og opprettet skole både i Tyskland, og i New York i 1931. Hanya Holm (1893–1992), som var elev av Wigman, ble leder for den amerikanske grenen av Wigman-skolen, og blant annet for å distansere seg fra nazismen skiftet skolen navn til «Hanya Holm Studio». Holm regnes i dag som en av de store amerikanske moderne koreografene. I tråd med tradisjonen hadde hun sitt eget kompani og var også pedagog. I Amerika utviklet Holm sitt eget arbeid med base i tysk dansetradisjon med Laban og Wigman, og fikk gjennom sine ulike arbeidsområder, og gjennom sine elever, innflytelse på utviklingen av amerikansk dans. Den tyske tradisjonen med Labans prinsipper som verktøy ga begreper til, og la til rette for, arbeid med improvisasjon i dans. Til forskjell fra de som i dag blir regnet som de store moderne danse-koreografene, utviklet imidlertid ikke Holm et eget bevegelsesvokabular, eller en egen teknikk; det var spesielt for Holm at hennes treningsform var improvisasjon (Sorell 1969).

Etter hvert som det ble enklere å krysse Atlanterhavet, var det mange amerikanske scenekunstnere som gjestet Europa, viste forestillinger og underviste både i og utenfor utdannelseinstitusjoner. Utøvere som jobber med improvisasjon i Norge i dag, har i mange tilfeller studert i utlandet, samarbeidet med andre som har gjort det, eller studert med utenlandske gjestelærere som har undervis i Norge, og derigjennom direkte eller indirekte blitt utsatt for tradisjoner som rommer amerikansk, afroamerikansk, asiatisk og europeisk påvirkning. Amerikansk postmoderne dans er dermed på ulike måter opphav til forståelsen av danseimprovisasjon slik vi finner den i Norge i dag. Som vi har sett, kan en slik forståelse ikke regnes som entydig; den må regnes som en forståelse som rommer et felles tankegods, og som i praksis har mange og ulike utløp.

Komposisjon og improvisasjon

Dersom man ser på definisjoner av komposisjon og improvisasjon i Kunnskapsforlagets *Fremmedordbok* (2003), finner man følgende:

Improvisasjon: noe som kan gjøres på stående fot; tale eller kunstverk som først skapes i det øyeblikk da det skal fremføres

Komposisjon: ordning av de forskjellige delene i et kunstverk til en kunstnerisk helhet

Her ser vi at komposisjon og improvisasjon ikke utelukker hverandre, men at mens det i *improvisasjon* alltid vil være slik at eventuell komposisjon finner sted først i fremføringsøyeblikket, er dette ikke et kriterium for *komposisjon* som også kan brukes som betegnelse for et musikkverk, og for en prosess som finner sted før fremføringen. I musikkfeltet er det tradisjonelt et skarpt skille mellom improvisasjon og komposisjon; Begrepet «komposisjon» blir ikke brukt i sammenhenger hvor musikk skapes i fremføringsøyeblikket, men om noe som er skapt og nedskrevet lenge før det fremføres. Benson (2003) har et uvanlig syn på forholdet mellom komposisjon og improvisasjon og hevder at det folk flest vanligvis tenker på som et komponert verk, i realiteten er improvisatorisk i sin væren. Han mener det samme gjelder både for utøvelse av, og lytting til, musikk. Benson argumenterer for at alt viser seg som improvisasjon, og at det å skille mellom komposisjon og improvisasjon, som har vært rådende praksis innen både musikk og dans, dermed kan viskes ut. Benson (2003: 54) hevder nærmest at komposisjon kan være synonymt med improvisasjon, noe som kommer til syne når han skriver følgende: «But is the organist not in the process of composing while at the organ [improvising]?». Benson peker her på en nærhet mellom improvisasjon og komposisjon, og på komposisjon som en del av improvisasjon.

Denne nærheten kan trekkes inn i en forståelse av danseimprovisasjon, hvor begrepene improvisasjon og komposisjon i noen sammenhenger blir brukt hult til bulter.

Begrepet «koreografi» i dans kan sammenlignes med begrepet «komposisjon» i musikk, og viser til et ferdig komponert, satt materiale. Med et satt materiale, til forskjell fra et improvisert, menes vanligvis et bevegelsesmateriale som er nøyaktig utarbeidet, hvor bevegelsene følger på hverandre i en bestemt rekkefølge, og hvor hastighet, timing og pauser også er bestemt og kan ha å gjøre med tempo og stemning i et bestemt musikkstykke. Et satt materiale skal kunne utføres tilnærmet likt hver gang det danses, og med begrepet koreografi menes vanligvis et lengre satt materiale. Hvis vi ser koreografi i lys av hva Benson skriver om komposisjon, vil det være slik at koreografen ikke kan forstås som å eie koreografien, men som en som improviserer videre på basis av andres koreografier. For Benson improviserer både koreografer og dansere innenfor, og som del av, tradisjonen.

Innen dansefaget brukes også begrepene utforskning og improvisasjon om hverandre. Utforskning er for eksempel vanligere å anvende når det er snakk om å utforske et fysisk, anatomisk materiale som for eksempel ryggradens muligheter for bevegelse, eller ulike måter å falle på. Dette er oppgaver som av noen vil karakteriseres som mer egnet i undervisning enn som scenekunst, men som av andre vil oppfattes som interessante også i scenekunstsammenheng. Innen danseimprovisasjon er det med andre ord slik at flere begrep brukes både forskjellig fra, og synonymt med hverandre. Dette kan virke forvirrende og har å gjøre med utøvernes ulike bakgrunn og erfaring. Det sier også noe om at det eksisterer ulike retninger parallelt, med forskjellige meninger om hva danseimprovisasjon som scenekunst er. Mens en retning kan sies å være tydelig utforskende også i forestilling, og slett ikke fokusere på visuell komposisjon, kan en annen kan ha visuell komposisjon som hovedfokus.

I undervisning av danseimprovisasjon kan det synes enklere å ty til oppgaver som fokuserer på visuell komposisjon heller enn improvisasjonsoppgaver som er relasjonelle på ulike plan, hvor det er nødvendig å lytte til hverandre, og til det som foregår i improvisasjonen. Improvisasjonsoppgaver må åpne opp for muligheter, og for at den enkelte skal kunne improvisere ut fra sin erfaring, og kan erfaringsmessig være vanskelige å begi seg inn på. For den som underviser, kan det være vanskelig å sette ord på hva det er å improvisere, og forklare hva det er som gjør improvisasjon spennende og interessant å jobbe med til mennesker som ikke har improvisasjonserfaring.

Danseimprovisasjon og undervisning

En forståelse av danseimprovisasjon kan med fordel være bevegelig og løs i form og innhold. En åpen forståelse vil kunne tilpasses og anvendes i ulike undervisningssituasjoner, enten det dreier seg om barn i grunnskolen, studenter i lærerutdanning eller profesjonelle dansere.

Peters (2009: 3) hevder at improvisatorens forhold til improvisasjonen er sentral i improvisasjon. I undervisningssammenheng vil dette bety at den som underviser og derigjennom overleverer tradisjonen, har ansvar for å gi elevene et forhold til improvisasjon. De som danser må få en forståelse av danseimprovisasjon, og av hva improvisasjon i dans kan være. For å få en gruppe til å jobbe med danseimprovisasjon sammen, eller hver for seg i samme rom, er det vesentlig at de snarest mulig gjør erfaringer med å improvisere fordi erfaring etter hvert vil gi innblikk i, og forståelse for hva danseimprovisasjon dreier seg om.

Det at improvisasjon innebærer en form for risiko, kan utgjøre et tiltrekkende element for elever som liker spenning, selv om risiko i improvisasjon ikke er av samme type som risiko i alpinbakken eller i elvepadling. Risiko i danseimprovisasjon handler mer om å sette seg selv og situasjonen på spill, og å ta sjansen på å begi seg inn i noe man ikke vet hvordan vil komme til å fortsette. Gjennom ukjente situasjoner hvor utøveren selv må velge, og hvor det er utallige valgmuligheter, risikerer utøveren at ting ikke går slik hun hadde forestilt seg det, og plutselig står hun i en uforutsett og uforutsigbar situasjon.

Samtidig som det er viktig å sørge for at elevene får erfaring i å møte det uventede, er det nødvendig å gi dem verktøy så de kan takle ulike situasjoner. I forbindelse med at noe uventet oppstår, kan eleven komme til å få følelsen av å feile, se dum ut, føle ubehag eller kjenne seg teit. I en musikkimprovisasjon spiller kanskje musikeren noe som for tilhøreren skjærer i ørene, passer katastrofalt dårlig inn og kanskje slett ikke lyder slik musikeren hadde tenkt. I en danseimprovisasjon er det den som danser som ser klumsete ut hvis noe går galt. Det kan være vanskelig for eventuelle tilskuere, som jo ofte er medelever, å skille mellom personen og hva personen forsøker å gjøre som improvisasjonsdanser. Et nyttig begrep å innføre i slike sammenhenger er hva Stark Smith kaller «failing successfully». Dette er et begrep som kan føre til en forståelse av at det å feile kan gjøres om til noe positivt; det kan for eksempel føre til brudd, eller introdusere et nytt tema, eller ved at den samme feilen repeteres igjen og igjen

kan det fremstå som et humoristisk innslag og gi et løft til improvisasjonen. Etter hvert vil utøveren erfare at det å feile bringer noe ut av kontroll, og dermed fører inn i noe annet og uforutsett. Det å gjøre bruk av mulighetene som ligger implisitt i feiling i improvisasjon er improvisasjonskompetanse. Feiling åpner opp for muligheten av at noe som i utgangspunktet virket negativt, transformeres til noe positivt. Hvis danseren aldri feiler, tar hun sannsynligvis heller ingen risiko. Når danseren har integrert og inkorporert en forståelse for «det uventede» og for «failing successfully», har hun kommet et godt stykke på vei. Å utnytte det å feile til improvisasjonens fordel er avansert. Det krever at man forstår improvisasjonssituasjonen, og seg selv som en del av denne. Dette refererer også til Lindholms tradisjonsforståelse og det å handle i og gjennom tradisjonen. Peters (2009: 122) skriver om feiling at det handler om å gjenkjenne frirommet som feilingen forårsaker, og å bruke dette frirommet til å snu bevegelsen i retning av nye muligheter.

Improvisasjon innebærer med andre ord en risiko som gjør den pirrende og tiltrekkende på den ene siden, og skremmende på den andre. Risikoen er reell. I danseimprovisasjon kan det å gjøre en feil få uheldige konsekvenser og få den som danser til å fremstå i et dårlig lys, noe som selvsagt kan virke avskrekkende. I en undervisningssituasjon er dette imidlertid noe pedagogen kan ta fatt i, og ved å lære å tenke annerledes om det å feile og hvordan man kan omdanne feil til suksess, kan improvisasjon bidra til å gi læring som har overføringsverdi til klønete situasjoner også ellers i livet.

Steinman (1986: 81) oppga risiko og lek som konstant til stede i danseimprovisasjon. I undervisningssammenheng kan det i undervisning av grupper uten improvisasjonserfaring være fruktbart å bruke lek som inngang. En måte å gjøre dette på vil være å sette opp lekpregede improvisasjonsstrukturer, eller bruke lek som oppvarming. I mange tilfeller er det rom for improvisasjon i leken, og lek og danseimprovisasjon har mye til felles. Å introdusere danseimprovisasjon i sammenheng med lek kan være med på å gjøre det å improvisere mindre vanskelig for begynnere. Lek er et kjent fenomen i barns univers, og dermed noe som alle kjenner til.

I ordboken var «komposisjon» definert som «ordning av de forskjellige delene», og i danseimprovisasjon er det den som danser, eller danserens kropp, som utgjør delene man ordner eller komponerer med. Det kan oppleves som skummelt å være synlig som seg selv i danseimprovisasjon, og en mulig løsning på dette problemet kan være å forsøke å tenke på

seg selv som objekt, og kanskje som objekt i en mer abstrakt sammenheng. I undervisning kan man derfor jobbe med komposisjon i improvisasjon hvor elevene for eksempel jobber med å plassere seg selv i rommet i forhold til andre, eller til rommet, for å danne geometriske formasjoner eller linjer, og danseimprovisasjon kan på denne måten gå i retning av et visuelt abstrakt installasjonsaktig landskap. Utøverne komponerer med seg selv som form i relasjon til andre, og anvender kan hende abstrakt bevegelse. Mellommenneskelige forhold som kommer til uttrykk, for eksempel blikk-kontakt og smil, kan være noe man forsøker å unngå i denne sammenhengen da de kan virke forstyrrende og forskyve tilskuernes og utøvernes oppfatning av danseren som objekt til danseren som subjekt.

For den som danser, kan det å tenke på seg selv som objekt gjøre det lettere å arbeide med improvisasjon fordi det på et eller annet vis tar oppmerksomheten vekk fra danseren selv. Når danseren forsøker å se seg selv som abstrakt objekt, kan hun operere med sin egen kropp for eksempel som en lang, smal ting, ved siden av og på linje med andre lange, smale, ting. Dette er en måte å ufarliggjøre danseimprovisasjonssituasjonen på, som også kan forstås som å inngå som del av en kartesiansk dualistisk tradisjon, hvor kroppen tingliggjøres og er som noe annet enn danserens selv.

Det kan også være hensiktsmessig å jobbe med forestillingsbilder for å inspirere elevene til å utforske muligheter for hvordan de kan bevege seg, og for å få til en forandring med hensyn til bevegelseskvalitet. En enkel øvelse her kan være å gi et kjent forestillingsbilde som kan brukes som idé for bevegelse, som for eksempel filledokke, eller robot – eller kanskje heller gi elevene i oppgave å forsøke å bevege seg som om de er laget av rosa spunnet sukker. Det er sannsynlig at et slikt forestillingsbilde vil føre til en annerledes bevegelseskvalitet. En slik fremgangsmåte kan være en vei å gå for å skape variasjon og utvikling, og kan hende fungere som inngang til ukjente bevegelseslandskap. Hvilke forestillingsbilder som passer til hvilke situasjoner er det opp til den som underviser å bestemme. Et eksempel på en mer kompleks imageoppgave som går på form, kvalitet, tempo og situasjon, og som stiller krav til utøverens fantasi og evne til umiddelbar oppgaveløsning, er *Be red feather on galloping horse!*³¹

³¹ Dette er en oppgave som ble gitt av den Japanske Butoh-danseren Minoru Hideshima i en Butoh-workshop på Danseloftet i 1992/1993.

Undervisning og gjenbruk

Peters' tidligere nevnte teori om improvisasjon som gjenbruk kan forstås også som innfallsport til undervisning i danseimprovisasjon. Peters' tanker innebærer at den som danser, ikke behøver å anstrenge seg for å produsere noe nytt eller nye bevegelser.

I danseimprovisasjon er det et poeng at den som danser, skal ha så stor bevissthet som mulig om hva som til enhver tid skjer i improvisasjonen, fordi det er denne informasjonen som utgjør grunnlaget for hvilke valg som tas. Det er lettere å ha bevissthet om hva som skjer dersom danserne improviserer med et satt materiale enn ellers, og når man arbeider med satt materiale, er ideen om gjenbruk å forstå på en noe annen måte enn når danserne også samtidig improviserer frem materialet. Et satt materiale er satt nettopp med tanke på å kunne brukes igjen og igjen. Å improvisere med satt materiale betyr at danserne på forhånd innlærer en bevegelsessekvens av kortere eller lengre varighet, som de selv eller andre har laget, og i improvisasjonen kan de bruke enkeltbevegelser eller deler av dette materialet til å improvisere med. I en undervisningssituasjon kan det å improvisere med bevegelsesmateriale man kjenner godt, gi trygghet. Å be noen om å gå ut på et gulv og finne på noe helt nytt som ingen noen gang har gjort, vil i de fleste sammenhenger virke blokkerende. Trygghet i form av et kjent materiale, samt rammer å improvisere innenfor (for eksempel avgrensning når det gjelder rom og tid), kan gi en følelse av frihet og føre til stor kreativitet for noen, men fremstå som kjedelig og begrensende for andre.

En slik forståelse hvor ideen om gjenbruk viser seg å være et nyttig konsept også i danseimprovisasjon, gjør det berettiget på nytt å stille spørsmål ved Sheets-Johnstones forståelse hvor bevegelsesmateriale i danseimprovisasjonen alltid fremstår som nytt. I lys av Peters fremstår Sheets-Johnstones forståelse av improvisasjon som underlig, spesielt fordi det i danseimprovisasjon fra utsiden ofte ser ut som om danserne beveger seg i kjent og gjenkjennelig, og kanskje hverdagslig bevegelsesmateriale, og at utfordringen synes mer å ligge i *hvordan* man kan anvende kjent materiale i nye situasjoner heller enn å skape noe flunkende nytt. Å anvende et kjent materiale i en ny situasjon vil imidlertid alltid innebære en tolkning av den nye situasjonen, og dermed også en gjentolkning av materialet. Det vil være gradsforskjeller av hvor endret materialet vil kunne bli i en gjentolkning, men det vil alltid innebære en endring. Dette er noe som kan illustreres gjennom to konsept som jeg kaller *2nd hand* og *redesign*.

Når det gjelder klær vil det vanligvis være slik at man i en *2nd hand*-butikk selger brukte klær slik de er, og uten å forandre på noe. I en *redesign*-klesbutikk derimot, vil det selges brukte klær som er omarbeidet og transformert til noe annet enn de opprinnelig var. For eksempel kan det være slik at tøy fra flere plagg klippes opp og settes sammen på nye måter. Plagget kan farges på nytt, broderes på og rives frynser i inntil det opprinnelige klesplagget ikke lenger er til å kjenne igjen. Redesign-plagget *er* med andre ord gjenbruk og ikke-nytt, samtidig som det satt sammen på nye måter *ser* nytt ut, og kan *erfares* som nytt.

Peters' og Sheet-Johnstones improvisasjonskonsept er ulike, men kan forstås som nærmere hverandre enn tidligere antatt ut fra en erfaringsbasert, fenomenologisk og hermeneutisk forståelse av improvisasjon i dans. For danseren som kroppssubjekt er *erfaringen* av å bevege seg *alltid som ny*, og *alltid nåtidig*, selv om dansematerialet kanskje er velbrukt, og betydningen av ideen om improvisasjon som øyeblikkets kunst kan diskuteres. Danseren kan ha gjort nær nøyaktig samme bevegelse i en tidligere improvisasjon, men i tiden som har gått siden den gang er danseren endret, og noe annet er kommet til. Ny levd erfaring vil føre til ny forståelse og i neste gangs utøvelse av det kjente materialet vil det fremstå i ny fortolkning og som noe annet enn hva det en gang var. Derigjennom vil *gammel* dans kunne fremstå som *ny*. Improvisasjon er dermed en kontinuerlig hermeneutisk situasjon hvor danseren uavbrutt tolker improvisasjonen hun inngår som del av og handler innenfor. Hermeneutikk, slik vi finner den hos Gadamer, dreier seg ikke om reproduksjon, men om forståelse og fortolkning, og for Gadamer er det slik at enhver tolkning vil tilføre produksjon av ny mening (Gallagher 1992: 15). En tolkning vil med andre ord kunne forstås som gammel og ny på én gang, og hermeneutikken kan dermed bidra til å belyse ulike forståelser av improvisasjon: både Peters' forståelse av improvisasjon som noe gammelt som blir gjenbrukt, og Sheets-Johnstones forståelse av improvisasjon som alltid ny.

Oppsummering

Vi har sett at improvisasjon og komposisjon arter seg forskjellig, samtidig som de er nært knyttet til hverandre. Å jobbe med danseimprovisasjon betyr ikke at man ikke skal jobbe med komposisjon, men at man må passe på at komposisjonsfokuset ikke går på bekostning av improvisasjonen, eller reduserer improvisasjon til komposisjon. Danseimprovisasjon kan inneholde komposisjonsarbeid i tillegg til mye annet, som for eksempel Steinmans andre

konstanter, nemlig lek og risiko. Innen danseimprovisasjon kan lek dessuten forstås som å ha forrang fremfor komposisjon.

I avhandlingens del en, kapittel en, var jeg inne på hvordan Cunningham ga kontrollen av forestillingens forløp fra seg til tilfeldighetenes spill gjennom å benytte *I-Ching*, og hvordan dette var et brudd med den moderne dansetradisjonen hvor koreografen hadde all kontroll. Danseimprovisasjon tar dette videre og gir kontrollen over dansen ikke bare til noe utenfor koreografen, men til (improvisasjons)danseren. I improvisasjonsdans til forskjell fra i svært mange andre dansesjangre, bestemmes hva og hvordan danseren skal danse, av danseren selv.

Å improvisere i dans kan gjøre dype inntrykk på den som improviserer, og det er ikke for ingenting at Steinman beskriver sin opplevelse av improvisasjon som berusende, eller at andre (Nachmanovitch 1990) snakker om improvisasjon i samme åndedrett som glede og kjærlighet. Det å improvisere kan oppleves som befriende. Improvisasjonen kan bli et sted hvor usannsynlige ting kan skje, og hvor hverdagens kjas og mas ikke har tilgang. Dessuten, med *cool*-filosofien som en integrert del i danseimprovisasjon, er *hvordan* danseren er som improvisasjonsdanser, og *hvordan* danseren forholder seg til andre og hva andre gjør, av betydning. For eksempel vil dansere kunne kommentere andres improvisasjonshandlinger kroppslig, eller verbalt, på en måte som gir mening til improvisasjonen, og derigjennom sette andres handlinger inn i et nytt perspektiv. Danseren har mulighet til å vise distanse og utsideperspektiv gjennom handling, og dette er med på å skape større uforutsigbarhet, og kan gi rom for humor. Det dreier seg med andre ord ikke bare om *hva* danseren gjør, men om *måten* det som gjøres, gjøres på.

Danseimprovisasjon er et relasjonelt fenomen som gjør at ens improviserte bevegelseshandlinger alltid står i forhold til noe eller noen. Ofte kan det oppstå et meningsinnhold som ikke blir klart for danseren på forhånd, før hun har begitt seg inn i det, men som kan hende blir tydelig siden. Der og da må hun forstå og fortolke det hun selv er i ferd med å skape, gi mening også til det tilsynelatende meningsløse, stå i det og følge opp, eller la det være. I vissheten om at nettopp denne improvisasjonen skjer nå og hverken kan eller skal gjenskapes, at den er i ferd med å bli fortid samtidig som den er i ferd med å bli til, og at improvisasjon, lik tiden selv, dermed ikke er noe å holde fast ved, men en «la fare hen la gå»-situasjon, ser vi igjen en forbindelse til zen-buddhisme hvor nettopp det å være til stede i øyeblikket, og det å gi betydning til alle handlinger, er viktig.

I improvisasjonens ugjenkallelighet ligger det en motsats til mye annet i vår tid hvor vi tar bilder og dokumenterer, og hvor kunstnere er opptatt av å lage kunst som skal bli stående for ettertiden. Improvisasjonen er en påminnelse om det flyktige og midlertidige, og kan på mange måter assosieres med livet selv. Som mennesker i en vestlig kultur er vi ikke å forstå i gjenbrukssammenheng, men som engangs. Fra fødselen av er vi i kontinuerlig endring, og det er ikke mulig for oss å være annerledes. I et slikt perspektiv er improvisasjon en påminnelse om menneskelighet og eksistens. Den er som et bilde på det foranderlige ved alt liv.

Improvisasjon kan forstås som et «sted» hvor dansere ikke har kontroll over utfallet hverken av sine egne eller av andres valg, eller over hvordan de ulike valgene er med på å sette situasjonen. For at danseimprovisasjonen skal gå den veien danseren mener den tar, er hun avhengig av at de andre forstår improvisasjonen på samme måte som hun selv. Det er med andre ord avgjørende å lytte til andre og å kommunisere med andre, og å tilegne seg tradisjonen. Gjennom felles erfaring og felles forståelse skapes det grunnlag som danner utgangspunkt for fremtidig handling.

Dette kapitlet viser at det å se nærmere på danseimprovisasjon som tradisjon, og å gå inn i en diskusjon om danseimprovisasjon ut fra et mer filosofisk orientert improvisasjonsperspektiv, kan føre til nye og utvidede horisonter både når det gjelder improvisasjon og danseimprovisasjon. Det å stille spørsmål ved forståelsen av improvisasjon som alltid nyskapende og som øyeblikkets kunst, får frem at improvisasjon også kan forstås som gjentakelse. Forståelser av improvisasjon som gjenbruk, redesign og 2nd hand, kan også på en fordelaktig måte inkluderes i en forståelse av danseimprovisasjon som er anvendelig i undervisningssammenheng. Samtidig vil det være slik at en hver gjentakelse, som en fortolkning, alltid vil bringe noe nytt med seg. Igjen ser vi hvordan dialog mellom fortid og nåtid spiller inn, og hvordan tidligere handling, men nå i ny fortolkning, vil kunne fremstå som ny i en ny og annerledes situasjon, og erfares som ny. Gjennom på denne måten å gå inn i, og undersøke postmoderne improvisasjonsdans gjennom tradisjon og filosofi er det mulig å forstå mer av danseimprovisasjon slik den fremstår i dag, og av hvorfor og hvordan den er som den er. Kapitlet får også frem hvordan historiske tilganger som *cool* og *apart* bringer «nye» sider ved tradisjonen frem i lyset.

DEL TO: Å forstå gjennom fortolkning

Kapittel en: Valg og frihet i danseimprovisasjon og kontaktimprovisasjon

I 1994 og 1997 arbeidet jeg med den japanske butoh-danseren og koreografen Mintanaka i forestillingen «The Dance of Life», som var basert på Edvard Munchs liv. Her var vi 14 utøvere, og det å arbeide tett med en verdensberømt dansekunstner fra et land med en svært annerledes kultur enn den norske, var en innholdsrik, og interessant erfaring.

I forestillingen skulle jeg blant annet danse en duett sammen med en annen danser³², og i denne duetten skulle vi gestalte kvinnen som hore og madonna. Å si at vi strevde med oppgaven, vil være et understatement. Vi hadde store problemer med å forstå hvor Mintanaka ville, men oppgaven, slik jeg husker den, var omtrent noe sånt som at vi skulle bevege oss tett sammen som om vi var insekter, gresshopper, eller kanskje japanske småkryp ingen av oss noensinne hadde sett. Det som var sikkert, var at vi skulle være insektaktige, og at stemning, eller tilstand, skulle ha å gjøre med lidenskap. Det var tydelig at Mintanaka ønsket noe spesifikt av oss, en helt spesiell bevegelseskvalitet, og igjen og igjen måtte vi komme inn og improvisere på scenen foran ham. Vi ble mer og mer engstelige, og stemningen var ikke god. Mintanaka viste med all tydelighet at vi ikke var i nærheten av et ønsket resultat, og gang på gang ble vi sendt ut igjen. Det hele endte med at han jobbet seg inn i et voldsomt raseri, og midt i improvisasjonen skrek han plutselig av sine lungers fulle kraft: «WHAT IS THE MATTER WITH YOU; DO I HAVE TO CHOREOGRAPH!»

Dette var et øyeblikk hvor det ble klart hvor Mintanaka som dansekunstner plasserte koreografi i et dansens hierarki. Vårt ansvar som dansere var å finne ut av hvordan dansen skulle være, og vår improvisasjon skulle stemme overens med Mintanakas idé. Det å måtte danse koreografi ble i denne situasjonen forstått som negativt, og jeg fikk en følelse av at dersom det faktisk ble nødvendig å koreografere, burde vi som utøvere skamme oss. Heldigvis gikk det ikke slik, for neste gang vi kom ut på scenen greide vi å oppnå noe tilnærmet lik denne insektaktige kvaliteten han ønsket seg, og improvisasjonen vår ble godtatt.

I butoh er det, som i dette eksemplet, vanlig å jobbe med å improvisere over ulike imager eller forestillingsbilder på en måte som ikke er vanlig i danseimprovisasjon eller kontaktimprovisasjon. Vi skulle improvisere, men improvisasjonen skulle passe inn i

³² Den andre danseren var Anne Gjems Rudi.

forestillingen som helhet, og i hver forestilling skulle vi improvisere på nær samme måte, slik at Mintanaka som kunstner kunne stå inne for resultatet. Dette er en form for improvisasjon som er svært forskjellig fra danseimprovisasjon og kontaktimprovisasjon, hvor det i scenekunstsammenheng er slik at danseren også er kunstneren, og hvor improvisasjon blir forbundet med valg og frihet for danseren.

I dette kapitlet er hensikten å undersøke hvordan valg og frihet som sentrale elementer i improvisasjon arter seg, opptrer og forstås i henholdsvis danseimprovisasjon og kontaktimprovisasjon. I improvisasjonsdans improviserer danserne; dansen er ikke utarbeidet på forhånd og kan beskrives som en uendelig prosess av å bli til, eller som «infinite becoming» (Peters 2009: 5). For at dette skal skje må danseren fortløpende ta valg og handle. Jeg spør på hvilke måter valg og frihet kan forstås i danseimprovisasjon og kontaktimprovisasjon, og hvorvidt valg og frihet forstås på samme måte eller forskjellig, innenfor de to sjangrene.

Jeg vil ta utgangspunkt i improvisasjonsteori og anvende Peters (2009) som skriver om frihet og improvisasjon ut fra Isaiah Berlins bok *Frihetens grenser* (1961). Jeg vil også anvende fenomenologi, og trekke på Philippa Rothfield (1994) og Carolien Hermans (2003) som begge to skriver om dans ut fra Merleau-Pontys objektive kropp, fenomenale kropp, kroppsbilde (*body image*) og kroppsskjema (*body schema*), og på Shaun Gallaghers (1995) fortolkning av Merleau-Ponty begrepene. I tillegg vil jeg kort trekke inn enkelte begrep fra Jacques Derrida og Donald Schön da de skriver om emner som jeg forstår som vesentlige med hensyn til valg og frihet. Det er også nødvendig å komme inn på Gadammers lekperspektiv, som jeg tar for meg mer utfyllende i neste kapittel, da også dette kan bidra til å si noe vesentlig om valg i improvisasjonsdans.

Som jeg var inne på i introduksjonen er anvendt teori valgt ut fordi den har gitt gjenklang i mine erfaringer som improvisasjonsdanser. Valg av Rothfield, Hermans, Gallagher og Merleau-Ponty har sammenheng med avhandlingens fenomenologiske inspirasjon. I tillegg trekker jeg igjen på Peters som jeg også brukte i kapittel en, del to, som skriver spesifikt om improvisasjon ut fra et filosofisk ståsted. I dette kapitlet trekker jeg med andre ord frem flere teoretiske perspektiv som kan bidra til å klarlegge og beskrive erfaringer av valg og frihet i danseimprovisasjon og kontaktimprovisasjon.

På bakgrunn av min erfaring ser jeg at det foreligger forskjellige muligheter med hensyn til valg. De ulike perspektivene og elementene jeg her behandler, vil lede frem til en synliggjøring av at det nettopp er flere, eller mange områder valg i danseimprovisasjon og kontaktimprovisasjon gjøres ut fra, og at det er flere teoretiske og erfaringsbaserte innganger til å forstå de ulike områdene. I tillegg er erfaringen at flere av disse områdene kan være aktivt involvert samtidig. Valg kan i denne sammenhengen derfor beskrives som en kompleks handling.

Dette kapitlet søker med andre ord å føre sammen erfaring det vil si *min erfaring* som en forbindelse til tradisjonene overleveringen taler ut av, noe som også kan kalles *det kjente (eller fortrolige)*, med *det fremmede*, som favner negativ frihet, positiv frihet og fenomenologiske perspektiv. Jeg vil med andre ord føre improvisasjonsdans-sjangrene som levd erfaring sammen med teoretiske begrep de ikke vanligvis fortolkes ut fra. Dette er en fremgangsmåte jeg mener er relatert til Gadamer's hermeneutiske oppgave, som jeg har skrevet om i introduksjonen, og som ifølge Gadamer er basert på en polaritet av fortrolighet og fremmedhet. Denne måten å gå frem på, klarlegger betingelsene for hvordan forståelse skjer (Gadamer 2007: 281). I spenningsforholdet som oppstår imellom det kjente og det fremmede, og gjennom å føre erfaring sammen med improvisasjonsteori og fenomenologi, vil ny forståelse kunne skrives frem.

Negativ og positiv frihet

Valg og frihet er begge i seg selv problematiske begrep, og de er også problematiske i improvisasjonssammenheng. Jeg har ikke til hensikt her å begi meg inn i en omfattende diskusjon av begrepene, og jeg vil holde diskusjonen innenfor en begrenset forståelsesramme knyttet til improvisasjon og improvisasjonsdans.

It is the ability of the improviser to inhabit the given, to make a home and play within it, thus parading an apparent freedom beyond the reach of nonimprovisors, that validates much that passes as improvised art (Peters 2009: 118).

I dette sitatet ser vi hvordan Peters plasserer frihet sentralt i improvisasjon, og faktisk som noe som er utenfor rekkevidde for ikke-improvisatorer. Frihet er imidlertid et begrep som kan forstås på flere måter, og i dette kapitlet vil jeg forholde meg til Peters som skriver om frihet i tilknytning til improvisasjon ut fra Berlins begrep *negativ frihet* og *positiv frihet*.

Negativ frihet, skriver Peters, kan forklares som en frihet hvor det finnes grenser, regler, rammer eller strukturer. Det er noe eller noen utenfor individet selv som setter disse grensene. Peters mener negativ frihet kan være et slags ideal for grupper, og for det kollektive. Han skriver:

As Berlin demonstrates, in essence negative freedom is a collective ideal. It protects the collective by establishing a regime of non-interference that, in breaking with «men's constant tendency to conformity,» allows the individual the scope and the space for «spontaneity, originality, genius [and] mental energy,» (Berlin 1958:12) all of which figure large in the world of improvisation (Peters 2009: 23).

Peters forklarer dermed negativ frihet som noe som, gjennom å sørge for et regelverk, gjør at flere kan fungere sammen uten å forstyrre eller ødelegge for hverandre. Hver enkelt vil på tross av regler og strukturer, allikevel ha et visst rom for utfoldelse og spontanitet. Utfordringen ligger i å utforske friheten innenfor reglene og rammene.

Peters gir imidlertid inntrykk av å mene at *negativ frihet* i improvisasjon kan føre til at improvisasjonen blir kjedelig, og lede til altfor mye forsiktighet og henynstagen utøvere imellom:

Such hypersensitivity can result in an exaggerated politeness that endlessly waits to be asked: «After you,» «Oh, no, after you, please,» «No, I insist, after you,» «no, no, really.». (...) Frozen in an ecstasy or ec-stasis of mutuality, such improvisation, if it fails to attain sublimity, quickly descends into the boringness that always awaits the improvisator (Peters 2009: 54).

I improvisasjon i dans vil derfor *negativ frihet* bety at utøveren må innordne seg etter regler, og at ytre rammer spiller en rolle. Det negative frihetsbegrepet er tatt i bruk i improvisasjon hvor det er en struktur, eller et *score*, og hvor struktur og regler er avklart på forhånd.

Peters beskriver *negativ frihet* også som *friheten fra*, og dermed som noe som innebærer frihet fra friheten selv, eller mer presist som friheten fra *positiv frihet*.

Positiv frihet er et frihetsbegrep som, i motsetning til negativ frihet, innebærer et fravær av regler, hvor handlinger ikke styres av noe annet eller av noen andre enn utøveren selv. Her er utøveren sin egen herre og kan gjøre akkurat som hun selv vil, og Peters beskriver positiv frihet som *friheten til*.

I improvisasjonssammenheng kan *positiv frihet* knyttes til improvisasjon som er helt uten regler eller rammer. Her er det ingenting utenfor utøveren som trer inn og setter en stopper for

valg og handling. Innen danseimprovisasjonstradisjonen samsvarer positiv frihet med det som kalles «åpen improvisasjon».

I improvisasjon vil imidlertid *positiv frihet*, hvor alt er lov, for mange ha en blokkerende virkning rett og slett fordi den byr på for mange valgmuligheter. *Positiv frihet* kan oppleves som overveldende, og mange, spesielt begynnere, har ingen idé om hva de ønsker å gjøre når det ikke er noen regler eller rammer å rette seg etter. Mens *negativ frihet* kan oppleves som å åpne opp for muligheter innenfor grenser, kan *positiv frihet* som frihet uten grenser virke lammende. En forhåndsbestemt struktur gir den som danser, noe å forholde seg til, og det å ta valg i forhold til noe, er for mange enklere enn å improvisere uten regler eller struktur.

I danseimprovisasjonspraksis vil *negativ frihet* med andre ord kunne fremstå som langt mer positiv for danseren enn *positiv frihet*. Regler setter grenser, men åpner samtidig opp for muligheter innenfor regelverket, og i dette begrensede frirommet kan utøveren utforske mulighetene i improvisasjon. *Negativ frihet* gir utøveren noe å holde seg til, og gir samtidig *frihet fra* – nettopp *friheten til* – å kunne gjøre hva som helst.

Negativ versus positiv frihet

Peters skriver:

For all the talk of dialogue, we witness here in the «pushing and pulling» of improvisation the dialectic of negative and positive freedom, of the collective and the singular, the «yes» and «no» of the work played out in full view of the audience (Peters 2009: 53).

Forholdet mellom negativ og positiv frihet kommer i danseimprovisasjon til syne i forholdet mellom strukturert og åpen improvisasjon. Innenfor hver av disse vil det kunne være et dialektisk forhold mellom de to frihetsperspektivene. Mens noen dansere jobber på lag forholder seg til gruppen og til kollektivet, vil andre gjøre soloutspill, bryte regler, og være lite lyttende og responderende. Dette kan forstås som å være en dragkamp mellom negativ og positiv frihet, og som i dette tilfellet, utspiller seg i motsetningen mellom det kollektive og det singulære.

Det kan for svært mange være enklere, i alle fall til å begynne med, å forholde seg til et negativt frihetsperspektiv i danseimprovisasjon. Til tross for dette er det ofte slik at det å jobbe med åpen improvisasjon står høyere i kurs enn det å jobbe med regler og struktur.

Spørsmålet er bare om utøverne får det til, og det kan være knyttet mye usikkerhet til hvorvidt en gruppe vil være i stand til å forholde seg til et positivt frihetsperspektiv i forestillingssituasjon.

Positiv frihet vil kunne føre til at utøverne gjør soloutspill i stedet for å jobbe sammen i improvisasjonen. Erfaringsmessig vil mange oppfatte det som mer risikofylt og skumlere å jobbe med positiv frihet enn med negativ frihet da en slik situasjon byr på usikkerhet med hensyn til andres handling. Peters skriver også om en eventuell overgang fra negativ til positiv frihet som noe som kan medføre fare.

For Peters (2009: 54) er *negativ frihet* noe som kan være «haunted by doubt, hesitant and puzzled as to the best way of proceeding», mens positiv frihet er «assured, committed, and challenging». Det å ha struktur og regler fører til usikkerhet og nøling fordi utøverne må vurdere om det de gjør, eller har tenkt å gjøre, er i tråd med reglene. Peters synes med andre ord å foretrekke *positiv frihet* fremfor *negativ frihet*. Han er allikevel ikke utelukkende negativ til sistnevnte og skriver at negative frihetsimprovisasjoner på sitt beste mest sannsynlig vil produsere improvisasjon hvor utøverne er hypersensitive (*hyperaware*), hvor utøverne positivt tar vare på hverandre. Han mener dette er en type improvisasjon som vil kunne «open up a performative space that is attentive to, responsive to, and, above all, supportive of the mark-making project of the other» (Peters 2009: 53, 54). Peters mener dermed at et negativt frihetsperspektiv vil kunne føre til improvisasjoner med stor sensitivitet, hvor handling er gjennomtenkt og vurdert, og lede til at «participation in an emerging oneness effectively extinguishes the desire for empty theatricality and virtuosic self-aggrandizement» (Peters 2009: 54). Med andre ord: Det negative frihetsperspektivet vil sørge for at det positive frihetsperspektivet ikke får dominere, og at enkeltutøvere dermed ikke får anledning til å ta for mye oppmerksomhet, være for overfladiske, eller ødelegge for andre og for improvisasjonen.

For Peters er problemet med negativ frihet er at det hemmer spontanitet, og sørger for at ulike former for selvhevdelse ikke finner sted, også i situasjoner hvor nettopp dette er noe som vil kunne løfte improvisasjonen. Ved å virke på samme måte som i en sosial situasjon hvor det kan være et mål at alle blir sett, hørt og får noenlunde like stor plass, kan *negativ frihet* i improvisasjon føre til at alle gjør omtrent like mye, og at improvisasjonen blir flat, kjedelig, og forutsigbar.

Peters mener at *positiv frihet* gjør improvisasjon mer spennende og er noe som vil lede til selvsikkerhet, dristighet og variasjon i improvisasjonen. Dette vil være en tilnærming som fører til at utøveren «does not stand on ceremony or wait nervously to be invited into the action» (Peters 2009: 54), og at hun i stedet kaster seg ut i spontan handling.

Valg forstått gjennom fenomenologiske perspektiv

«For someone who wants to move precisely, it is absolutely crucial to know and sense where and how one's body is in space and time», skriver Philippa Rothfield (1994/95: 84). Jeg vil forsøke å vise hvordan nettopp det å sanse hvor og hvordan danserens kropp er, ut fra andre sanser enn synssansen, er av stor betydning i danseimprovisasjon og kontaktimprovisasjon.

Rothfield (1994/95) skriver om dans ut fra et fenomenologisk perspektiv, og hun diskuterer dans ut fra begrep som jeg finner det relevant å trekke inn i en diskusjon av valg og frihet i danseimprovisasjon og kontaktimprovisasjon. Rothfield bruker Merleau-Pontys begrep *fenomenal kropp* og *objektiv kropp*. Med *den fenomenale kroppen* menes «the subjective aspect of the bodily self», som har å gjøre med hvordan vi erfarer det å være kropp, og hvordan vi erfarer ut fra og gjennom kroppen. Det er dermed som *fenomenal kropp* vi erfarer å være i bevegelse i dans. «The phenomenal body is our own. It's the one we feel; as if from the inside», skriver Rothfield (1994/95:81, 82).

Den objektive kroppen beskrives som «the objective aspect of the bodily self» og er kroppen sett fra et utside-perspektiv, eller «from an external, third person point of view» (Rothfield 1994/95: 82). I danseimprovisasjon i forestillingssammenheng vil utøverne i mange tilfeller jobbe «som om» de ser seg selv og improvisasjonen de er en del av, utenfra, med tilskuerens blikk. Utøveren vil ta valg ut fra hva hun tror kan fungere ut fra dette *som om sett utenfra*-perspektivet, og med seg selv som objektiv kropp. Det dreier seg altså ikke om den erfarte, fenomenale kroppen, men om kroppen min slik jeg kan forestille meg den som sett utenfra, som objektiv kropp.

Videre vil jeg trekke inn begrepene *kroppsbilde* og *kroppsskjema* da dette er begrep jeg mener kan bidra spesielt i en diskusjon av valg i kontaktimprovisasjon, Gallagher (1995: 226) forklarer *kroppsbilde* som et begrep som inkluderer subjektets sansende erfaring av sin egen

kropp, subjektets konseptuelle forståelse av sin egen kropp, og subjektets emosjonelle holdning til sin egen kropp. Det handler om bevisste og vilde handlinger, og *kroppsbilde* fokuserer ikke på hele kroppen samtidig, men på deler av kroppen. Gallagher (1995: 226) skriver om *kroppsbilde*: «On one side, the body can be the object or content of intentional consciousness. I perceive (remember, imagine, conceptualize, study, love, hate) my own body as an intentional object». Og slik jeg forstår dette er det ut fra bevisstheten om kroppen som intensjonelt objekt at danseren kan gi kroppen form og forstå den som del av en visuell komposisjon.

Kroppsskjema forklarer Gallagher som noe som «functions to make perception possible and to constrain intentional consciousness in various ways» (Head 1920, 1926, Gallagher 1995: 226). *Kroppsskjema* er et begrep som står for det ikke-intensjonelle og det ikke-bevisste. *Kroppsskjema* fungerer subpersonlig, som ikke eiet, og det er anonymt og holistisk, skriver Gallagher. I en beskrivelse av *kroppsskjema* sier han følgende:

Here I refer to the body's nonconscious appropriation of habitual postures and movements, its incorporation of various significant parts of the environment into its own experiential organization (Gallagher 1995: 229).

Gjennom *kroppsskjema* tilpasser kroppen seg holdningsmessig til det som skjer. Uten at personen selv har bevissthet om at det foregår, vil ulike muskelgrupper involveres i dans i et kontinuerlig pågående arbeid, og *kroppsskjema* kan forstås som knyttet til aktivitet som personen selv ikke bevisst kan kontrollere. Gallagher plasserer her «habitual postures» som «vane» som knyttet til *kroppsskjema*.

Det er også slik at vi kontinuerlig sanser det som skjer rundt oss samtidig som vi sanser hvordan vi selv beveger oss, og proprioseptisk sansning har dermed en viktig funksjon i en forståelse av improvisasjon, både når det gjelder danseimprovisasjon og kontaktimprovisasjon. Proprioseptisk sansning forstås som knyttet til *kroppsskjema* da også proprioseptisk sansning regnes som anonym og subpersonlig:

Proprioception is all the information about the movement and position of body parts relative to each other deriving from the mechanical receptors in muscles, joints, vision and the inner ear (Cole & Paillard 1995, Hermans 2003: 1).

Hermans, som skriver om danseimprovisasjon på bakgrunn av Merleau-Ponty og Gallagher, skriver også om noe hun kaller «the lost body», og dette handler om danseren som improviserer frem, eller produserer, materiale, men som har liten bevissthet om *hva* hun produserer, eller *hvordan* hun fremfører det. Hermans beskriver dette som at danseren

forsvinner inn i, og går seg bort i, sitt eget bevegelsesmateriale, og det er her «the lost body» inntreer:

the moment that the body takes over and the moment that the body gets lost in its own movements. In improvisation it happens regularly that dancers lose themselves in space and time [] it seems the body is stuck in its own movements (Hermans 2003: 3).

I denne bortkomne kroppstilstanden forstås danseren som å miste seg selv i en endeløs produksjon av bevegelse. «The lost body» kan også forstås i sammenheng med Kierkegaards *moment of dread* (Peters 2009: 125), og forklares med at danseren blir så perpleks og engstelig for ikke å få til noe, at hun i stedet konsentrerer seg utelukkende om produksjon av bevegelse, og at hun forsvinner inn i dette gjøremålet. Denne måten å improvisere dans på, som produksjon, hvor danseren mister seg selv, mangler det dialogiske og intersubjektive perspektivet som regnes som karakteristisk for dansesjangrene jeg undersøker i avhandlingen.

Hermans (2003: 3) referer til hvordan det også i andre situasjoner kan forholde seg slik at kroppen kan forstås som å ta over, og at dette er noe som her forstås som positivt:

The crucial moments of improvisation are however the moments that the mind is no longer thinking and planning its movements but when the body starts to move without the explicit use of a mental configuration or reference.

Dette utsagnet er interessant fordi det setter ord på erfaringen av at kroppen, uten tankens inngripen, iverksetter bevegelseshandlinger. Det at kroppen på denne måten tar over, kan forstås i tilknytning til *kroppsskjema*.

Jeg har her vist hvordan kroppen kan forstås som fenomenal eller objektiv kropp (Rothfield) eller gjennom ideer som kropps-image og kroppsskjema (Gallagher 1995, Hermans 2003). Med Hermans kan vi si at kroppen blir forstått som et objekt utøveren kan komponere med ut fra en komposisjonsmessig idé om hvordan kroppen skal se ut. Både *den objektive kroppen* og *kroppsbildet* handler om bildet av seg selv som kropp, som mental konstruksjon eller representasjon. Hermans (2003: 2) skriver at kroppen, ut fra ideen om kroppsskjema, kan forstås som å operere på et sub-personlig og pre-refleksivt nivå som et system av prosesser som konstant regulerer holdning og bevegelse.

Områder for valg i danseimprovisasjon og kontaktimprovisasjon

En spesiell form for oppmerksomhet, som hyperoppmerksomhet, hevdes å være knyttet til improvisasjon i dans. Improvisasjon i dans «summons up a kind of hyperawareness of the relation between immediate action and overall shape, between that which is about to take place or is taking place and that which has and will take place» (Foster 2003: 7). Denne formen for oppmerksomhet kan forstås som å innebære en åpenhet mot verden, maksimal aktivering av sansene og en lytting til indre og ytre impulser, samt en rettethet mot improvisasjonen selv. Danserens oppmerksomhet rettes mot rommet, mot de andre danserne og det som skjer mellom dem, parallelt med at danseren sanser seg selv i handling.

Improvisasjon i dans erfares som nært knyttet til det å være en sansende kropp, og valg i danseimprovisasjon og kontaktimprovisasjon involverer alltid kroppslig handling, og blir ofte tatt i en situasjon hvor utøveren allerede er involvert i bevegelsehandling. Valg i danseimprovisasjon som kompleks handling vil derfor i mange tilfeller gjøres ut fra en samlet vurdering av en sammensatt situasjon. Valg i danseimprovisasjon er i tillegg til å være situasjonsbetinget, betinget av mulighetene den gjeldende situasjonen byr på innenfor tradisjonens repertoar.

På bakgrunn av Peters, Rothfield, Hermans og Gallagher, som alle bygger på Merleau-Ponty, vil jeg foreslå følgende områder for valg i danseimprovisasjon og kontaktimprovisasjon:

- Bevisste valg ut fra erfaringer og ideer. Dette kan ha å gjøre med *kroppsbilde* og den objektive kroppen, og inkludere kompositoriske og dramaturgiske valg. Her kan valg tas ut fra forhåndsplanlegging, umiddelbart før, eller nær samtidig med at handling utøves. Dette samsvarer med en forståelse av valg på basis av observasjon. Syn og hørsel er her sentrale sanser. Valg innenfor denne kategorien vil kunne innebære en forsinkelse mellom idé eller impuls og handling.
- Kroppens valg, som ikke-bevisste valg. Her dreier det seg om umiddelbar realisering av muligheter som ligger i kinestetisk, proprioseptisk og taktil sansing. I denne kategorien plasserer jeg valg ut fra den fenomenale kroppen, og kroppsskjema.

- Valg som resultat av tilhørighet til tradisjonen. I del en, kapittel en, har jeg gjort rede for hvordan tradisjonen kan forstås som at den mater utøveren med repertoar, og at den dermed er avgjørende for hvilke valg utøveren tar.
- Valg som erfares som å bli tatt av noe utenfor danseren selv. Dette kan være for eksempel ut fra idéen om improvisasjonens egen logikk, og gjelder først når utøveren går inn i, og blir en del av, improvisasjonen. Dette kan erfares som at valg og handling gir seg selv ut fra improvisasjonens iboende logikk.

Områdene gir mening sett i sammenheng med valg og frihet i danseimprovisasjon og kontaktimprovisasjon. I mange tilfeller vil det kunne være slik at valg blir gjort litt hulter til bulter fra de ulike områdene. For eksempel vil et bevisst valg lett kunne føre inn i et ikke-bevisst valg ved at kroppen, i løpet av handlingen, tar over og beslutter kommende handling. En handlingsrekkefølge som startet som bevisst valg ut fra den objektive kroppen, vil kunne gå over i kroppens valg, og i valg som gir seg selv. Utøveren vil i improvisasjonen innledningsvis ta valg ut fra et av områdene, og improvisasjonen vil kunne utvikle seg slik at det blir en veksling mellom dem.

Det sistnevnte området, hvor valg erfares som å bli tatt av noe utenfor danseren selv, kan forstås slik at det knyttes til en forståelse av improvisasjon som relaterer til Gadamer's lekbegrep. For Gadamer (2007: 107) er det i lek slik at regler kommer til eller struktureres innenfra, fra leken selv, og «handler om strukturering og formning af selve spillets (lekens) bevægelse», innenfor det rommet som utgjør lekens verden. Leken selv er subjektet i lek, hevder Gadamer, og de som leker kan dermed forstås som styrt av leken. «Spillet (lekens) pirring, den fascination det udøver, består netop i, at spillet bliver herre over den spillende» (Gadamer 2007: 106). På lignende vis er det mulig å forstå improvisasjon som subjekt og som styrende for danserne i danseimprovisasjon.

Gadamer (2007: 106) skriver i leksammenheng om valg at de de som leker «vælger». Han setter «vælger» i gåseøyne og får frem at det er leken selv som inviterer og utfordrer i en og samme prosess som den lekende treffer sitt bestemte valg. «Men også inden for spilleberedskaben træffer han sine valg. Han vælger dette og ikke noget andet spil.». Dette gjør at valget beskrives som noe som er nært knyttet til lekens mediale betydning, som noe som utspiller seg mellom de som leker og som sammen derigjennom frembringer leken. Her

siktes det til det Gadamer beskriver som den sentrale hit-og-dit bevegelsen i lek, som ikke har noe endemål, men som hele tiden gjentar seg og er fornyende (Gadamer 2007: 103).

Valg ut fra erfaring

I danseimprovisasjon øver danseren opp sin evne til å improvisere i danseimprovisasjon. Både danseimprovisasjon og kontaktimprovisasjon forstås i avhandlingen som erfaringsbasert kunnskap hvor det ikke er spørsmål om først å lære teorien og deretter danse; det handler om å gjøre improvisasjoner, utforske og eksperimentere. Danseimprovisasjon er en praksis hvor ny erfaring legges til tidligere erfaring, og med Gadamers hermeneutikk kan man si at ny levd erfaring bidrar til at tidligere levd erfaring blir sett i et nytt perspektiv som gir den ny betydning, og det vil dannes ny for-forståelse. Gammel og ny improvisasjonserfaring vil på denne måten sammen gi innsikt i improvisasjon og det å improvisere, på en måte som enkeltstående erfaring ikke kan gjøre alene.

Som redskap har danseren seg selv med sin erfaring, og seg selv som kropp, som mulighet for uttrykk og dialog i møte med andre dansere og andre danseres erfaring. Utøvernes individuelle og felles handlinger, og det som skjer intersubjektivt og dialogisk utøverne imellom, bringer frem danseimprovisasjonen. Jeg vil herunder foreslå ytterligere noen muligheter for hvordan det er mulig å forstå valg i danseimprovisasjon, og fra hvor handlinger kan forstås som å komme.

Gjenkjennelse og tradisjon

Improvisasjon kan forstås som erfaringsbasert kunnskap og en form for kunnskap i handling. Donald Schön (2001) skriver om nettopp kunnskap-i-handling (og også om refleksjon-i-handling), og han beskriver en kyndig praktiker som en som kan håndtere situasjoner preget av usikkerhet og uforutsigbarhet, også når det dreier seg om situasjoner som ikke ligner noe han tidligere har støtt på. Den kyndige praktiker har tilgang til et repertoar av eksempler, bilder, tolkninger og handlinger, på samme måte som en improvisasjonsdanser med tilhørighet til tradisjonen har tilgang til tradisjonens repertoar. Når Schöns kyndige praktiker støter på en ny situasjon som han betrakter som unik, vil han skape mening i denne situasjonen og allikevel se den som noe som allerede finnes i hans repertoar. Nye situasjoner som har mye til felles med tidligere erfarte situasjoner, blir også erfart som unike, og tidligere erfarte situasjoner vil fungere som mønster for fortolkning i den nye situasjonen.

Schöns forståelse av kunnskap i handling gir mening til improvisasjonsdans. Utøveren vil etter hvert som hun får erfaring bli en kyndig praktiker, eller en kyndig improvisasjonsdanser, og kunne håndtere improvisasjonssituasjoner som jo nettopp er preget av usikkerhet og uforutsigbarhet. En erfaren improvisasjonsdanser vil kunne oppfatte, eller gjenkjenne, likheter mellom gamle og nye situasjoner, og utnytte mulighetene som ligger i gjenkjennelsen. Det handler her om å kjenne igjen situasjoner og muligheter i brøkdelen av et sekund, og øyeblikkelig iverksette handling som svarer til situasjonen innen situasjonen har endret seg.

Av og til kan det være slik at en danser inviterer med-dansere inn i noe, hvorpå flere, og kan hende alle, øyeblikkelig identifiserer hva det er som er i ferd med å skje, og kollektivt kaster seg ut i handling i tråd med invitasjonen og mulighetene improvisasjonens gjeldende handlingsbilde bærer i seg. Hvordan dette blir mottatt og kommunisert, og hva som ligger i denne kollektive identifiseringen, kan nettopp ha å gjøre med denne muligheten for gjenkjennelse som ligger i erfaringen av tradisjonen. Selv når en danser utøver en ukjent handling som ingen i gruppen har gjort før, kan det oppstå en form for gjenkjennelse.

Denne formen for identifisering henspiller på at det ikke er nødvendig å ha erfart nøyaktig samme handling eller situasjon for å kjenne den igjen. Ut fra sin tilhørighet til tradisjonen er det sannsynlig at utøvere vil kjenne igjen også noe de ikke selv har opplevd, dersom det kan gi assosiasjoner til noe innenfor tradisjonens forståelseshorison, og dermed har noe ved seg som er gjenkjennelig ut fra erfaring med tradisjonens repertoar.

Valg ut fra det øyet ser

Vi ser alle omgivelsene med våre egne øyne, ut fra oss selv, og Gallagher (1995: 234) skriver følgende:

To see, for example, is not only to see something, as Husserl's principle of intentionality would indicate, but also to see from somewhere, that is, under conditions defined by the position and postural situation of the perceiving body.

Det er dette Gallagher her beskriver som er improvisasjonsdanserens perspektiv. I gruppeimprovisasjon vil hver danser se improvisasjonen ut fra seg selv. Hun kan se noe av omgivelsene, kanskje deler av seg selv, og av andre utøvere, men det vil alltid være deler av

seg selv, de andre og rommet hun ikke kan se. I og med at alle ser ut fra seg, ser ingen det samme. Ut fra hvor og hvordan de er plassert i rommet har utøverne dermed forskjellige utgangspunkt for valg, og dette bidrar til å skape spenning i improvisasjonen: Selv om danserne har tilsvarende dansebakgrunn og samsvarende forståelse av danseimprovisasjon som sjanger, vil de allikevel ta forskjellige valg rett og slett fordi de befinner seg på forskjellige steder i rommet, og derfor ikke ser det samme.

Situasjoner som oppstår kan gi assosiasjoner til noe andre har gjort, noe utøveren har hørt om, eller sett i forestilling, på film, i teater, eller andre steder, og kan danne grunnlag for valg og inspirere til handling i improvisasjon. I mange tilfeller kan improvisasjonshandling spores tilbake til noe som er kjent, men det vil også være slik at improvisasjonshandlinger kan oppleves som om de kommer ingensteds fra, som noe helt ubegripelig, og danseren kan komme til å spørre seg selv: hvor i all verden tok jeg dette fra?

Perspektiver fra den franske filosofen J. Derrida (1930–2004) som på mange måter minner om Gadammers forestilling om negative erfaringer, kan være en åpning for en alternativ forståelse av improvisasjon. Derrida tenker seg *det mulige* som noe som er knyttet til det vi kan forvente. I improvisasjonssammenheng vil dette svare til valg som passer innenfor en horisont av planlagte, kalkulerbare forestillinger og kjente muligheter. Poenget er imidlertid at Derrida også tenker seg at *det mulige* ikke er mulig, og han introduserer derfor tanken om *det muligens umulighet*. Med denne formuleringen setter han fokus på en åpenhet overfor og også et ønske om det som ikke er mulig å forvente eller planlegge på forhånd (Derrida 2002, Steinsholt 2009).

Derrida peker på *det mulige* og *det muligens umulighet* som størrelser som i improvisasjonssammenheng kan forstås som to innganger med hensyn til valg. Ved å velge ut fra den første, *det mulige*, velger vi noe som vi mener vi kan regne ut fortsettelsen på, mens vi ved å velge ut fra *det muligens umulighet*, velger noe vi mener vi ikke kan kalkulere oss frem til. Vi kan altså enten ta et valg vi tror vi vet fortsettelsen på, som *det mulige*, eller vi kan ta et valg hvor vi mener at vi ikke vet hva som videre vil skje, som *det muligens umulighet*.

Derrida insisterer på at dersom en beslutning skal være genuin, må den alltid påkalle noe som ligger utenfor velgerens kontroll. Uansett om valget er tatt ut fra nøye overveielser eller impulsivt i øyeblikket, vil det dermed alltid være noe ved valget som er skjult for den som

velger. Idet man velger, kan man godt tro at man vet hva som videre vil skje, men i realiteten gjøre man ikke det (Derrida 2002). Dermed vil det være slik at danseren som fatter en beslutning i improvisasjon, ikke kan kjenne til hva beslutningen vil bringe i møte med improvisasjonen, men må stole på at den vil føre til noe hun selv og andre kan relatere til, og at beslutningen, så snart den er iverksatt, uansett vil inngå som del av improvisasjonen. I improvisasjon vil danseren på denne måten kaste beslutningen ut mot en fremtid som hverken hun eller de andre danserne kjenner til, og som ikke kan foregripes.

Derrida hevder at beslutningen delvis alltid er ubevisst, og at det er dette som er grunnen til at en beslutning ikke kan foregripes. Dette er noe som forutsetter at våre bevisste refleksjoner i forbindelse med beslutningen alltid må vike plass for det vi ikke bevisst kan kjenne til, og som av Steinsholt betegnes som «det avsindige» (Steinsholt 2009: 11).

Ut fra dette resonnementet vil valg som beslutning i improvisasjon være noe som kan komme overraskende på danseren selv. I improvisasjon vil danseren overraskende befinne seg i en handling hun selv har valgt, men som hun ikke har kunnet forutse at hun ville komme til å velge. Dette er tett forbundet med begrepet *improvisio*, som det å ikke vite. Ikke bare vet danseren lite eller ingenting om hvordan de andre danserne i en gruppeimprovisasjon vil komme til å velge, hun vet i realiteten også lite om hvilke valg hun selv vil kunne komme til å ta.

Det er i vissheten om dette mye av spenningen og risikoen knyttet til improvisasjon ligger. Gjennom *det muliges umulighet* er det ingen som kjenner rekkevidden av sine egne valg. Det ubevisste spiller inn, og gjennom våre egne valg kan vi by på sider ved oss selv vi ikke kjenner godt, men som improvisasjonen allikevel kan være tjent med. Ved det at danseren som improvisator *vet* at hun *ikke vet* hva valgene hun tar, vil innebære, og at hun selv og andre dansere sannsynligvis vil komme til å ta slike «avsindige» valg, vet hun at improvisasjonen er risikofylt. Derridas tenkning gir i seg selv en forståelse av hvordan valg er noe som spiller på lag med improvisasjonen; Valg som blir tatt, vil kunne overraske selv den som velger, og derigjennom bidra til improvisasjonens uforutsigbarhet.

Valg basert på kinestetisk sansning

Til tross for at jeg ikke kan se meg selv når jeg danser, har jeg allikevel en idé om hvordan jeg ser ut, ut fra hvordan jeg kinestetisk sanser meg selv i bevegelse. Menneskets evne til å sanse seg selv i bevegelse er sentral i både danseimprovisasjon og kontaktimprovisasjon. Hermans (2003: 3) skriver:

In our daily life as well as in dance practice we depend heavily on this proprioceptive information. The dancer needs to trust his own body, especially the subconscious and pre-reflexive knowledge of the motor system.

Danseren er avhengig av å stole på sine egne vurderinger og ta valg ut fra hvordan hun, med hele seg, oppfatter improvisasjonen til enhver tid. Valg kan foregå ut fra kinestetisk og proprioseptisk sansning av hvilke muligheter som foreligger kroppslig i øyeblikket.

Å improvisere sammen med kjente og ikke-kjente dansere

Dersom det i danseimprovisasjon dreier seg om en gruppe som har improvisert sammen tidligere, vet alle noe om hva, og hvordan, de andre tidligere har handlet. De vet også at det er sannsynlig, men ikke sikkert, at de vil handle på lignende vis i en fremtidig improvisasjon. Dansere som jobber sammen over tid, bygger gradvis opp et tillitsforhold til hverandre, og sammen har de mulighet til å utvikle et felles repertoar. Å arbeide sammen over tid er på samme tid en trygg og uforutsigbar situasjon. Samtidig som danserne tidligere har improvisert sammen, og dermed har felles erfaring, har hver enkelt danser gjort individuelle erfaringer med de andre dansernes improvisasjonskunnskap, danse- og bevegelses-ferdighet, og vaner. Mange utøvere har også et gjenkjennelig, mer personlig, repertoar, og en gjenkjennelig stil. I en gruppe hvor alle kjenner hverandre, har utøverne muligheter som utøvere som ikke kjenner hverandre, ikke har: Danserne kan bevisst gå inn for å ta valg som innebærer at de spiller på lag, eller motsatt, de kan ta valg de vet vil sette andre på spill. De kan med andre ord velge i hvilken grad de vil forholde seg til negativ og positiv frihet, og også veksle mellom disse frihetsperspektivene.

Å improvisere sammen med dansere man ikke kjenner, arter seg derimot annerledes.

Danserne kan i denne situasjonen ikke vite hvorvidt de har felles referansebakgrunn og sammenfallende erfaringer eller ei, eller hvordan med-danserne vil handle i ulike situasjoner. Når dansere som ikke kjenner hverandre improviserer sammen, kan improvisasjonen i større grad by på overraskelser, enn når dansere som kjenner hverandre godt, improviserer sammen.

Å improvisere med ikke-kjente kan imidlertid også føre til at danserne opptrer med forsiktighet, høflighet og stor eller overdreven hensynsfullhet, og få lignende konsekvenser. Peters hevder negativ frihet vil kunne forårsake. Dette vil kunne inntreffe uavhengig av hvorvidt det dreier seg om åpen eller strukturert improvisasjon.

Å improvisere ut fra et personlig repertoar

En danser kan gjenta, eller gjenbruke, tidligere handlinger eller gjøre noe som ligner svært på noe hun har gjort før. Hun kan ha et personlig repertoar som hun har erfart at fungerer, som hun har opparbeidet seg, og som hun kan trekke opp av hatten ved passende anledninger. Å danse et personlig repertoar som solo innenfor rammen av en gruppeimprovisasjon kan føre til at danseren i liten grad er i dialog med andre, og fremstå mer som en monolog. I denne situasjonen vil danseren ofte være lite lyttende, og vil derfor ha vanskelig for å respondere på andres handlinger. Det å på denne måten gå inn i et solo-repertoar er en handling som kan forstås ut fra et positivt frihetsperspektiv; danseren gjør som hun selv vil uten å være i dialog med andre. For at en danser skal få gjennomført et personlig solorepertoar i løpet av en gruppeimprovisasjon er hun avhengig av at de andre danserne gir plass og lar soloen finne sted. Andre dansere kan selvsagt forsøke å overta fokus eller blande seg, og derigjennom tvinge danseren over i en situasjon hvor hun *må* forholde seg intersubjektivt til det som ellers skjer i improvisasjonen.

Ut fra et positivt frihetsperspektiv er det imidlertid fullt mulig å torpedere det andre inviterer til, og andres handlinger, og Peters (2009: 52) skriver at det også kan foregå et spill om makt i improvisasjon:

Certainly anyone familiar with improvisation either as a spectator or as a participant could not fail to be aware of the fact that free-improvisation is more about power than it is about freedom.

Det som kan fremstå som et ønske om makt, kan også dreie seg mer om at danseren ønsker å være i sentrum for oppmerksomheten: «Sometimes this may be no more than a desire to draw attention to one's self at the expense of others: a simple case of showing off» (Peters 2009: 52), og dette kan forstås som en form for maktutøvelse. Det motsatte vil være at alle hele tiden tar hensyn til alle, noe som samsvarer med hvordan danseimprovisasjon ofte blir fremstilt og i samsvar med et negativt frihetsperspektiv. Makt og maktspill er et tema som sjelden blir adressert i danseimprovisasjon.

Strukturert improvisasjon med få valgmuligheter gir trygghet, og i et regelstyrt frirrom som en strukturert danseimprovisasjon kan sies å utgjøre, kan danseren utforske mulighetene som ligger i begrensningene. I en negativ frihetsimprovisasjon inngår danseren en form for kontrakt med seg selv og de andre danserne hun improviserer sammen med; alle forventer at alle forholder seg til reglene i den gjeldende improvisasjonen. Å følge regler krever konsentrasjon og disiplin. Det å være begrenset gjennom negativ frihet betyr at danseren må avstå fra å gjøre handlinger hun ellers kunne ha gjort.

Å følge reglene er et valg. Ved innledningsvis å jobbe med negativ frihet og strenge rammer kan utøverne i et improvisasjonsforløp underveis komme til å ta seg friheter. I mange tilfeller starter danserne opp som en strengt regelstyrt improvisasjon, og ender opp med regelbrudd. Improvisasjonsdansere som jobber med strukturert danseimprovisasjon over lang tid, erfarer det som «normalt» å bryte med reglene, og regelbrudd er noe som forventes innenfor tradisjonen.

Med Peters forståelse av frihet kan danseimprovisasjon innenfor et negativt frihetsperspektiv forstås som kardemmebyaktig, som å prioritere det kollektive, og som et sted hvor alle er overdrevent snille, tar hensyn til hverandre og gir plass, mens et positivt frihetsperspektiv kan forstås som å føre til dristighet, men også til ekshibisjonisme og egosentriske handlinger.

Strukturerte improvisasjoner vil i mange tilfeller være stramme og stringente, og i en improvisasjon hvor alle vet hva de har å forholde seg til, som ivaretar det kollektive, kan utøverne utforske mulighetene og skape interessante og spennende situasjoner innenfor rammen. Innimellom kan de overraske ved plutselig å handle ut fra et positivt frihetsperspektiv. Likeledes vil det i åpne improvisasjoner kunne utvikle seg slik at utøverne tar hensyn til, og gir rom for, andres handlinger og forholder seg til struktur og regler som ikke er gitt på forhånd, men som oppstår innenfra underveis på samme måte som i lek, og dermed ivaretar det kollektive til tross for at improvisasjonen i utgangspunktet befant seg innenfor et positivt frihetsperspektiv.

I praksis er dermed danseimprovisasjon noe som ofte inkluderer både negativ og positiv frihet i en og samme improvisasjon. Samtidig som negativ frihet, som et ideal for det kollektive, hvor det etableres struktur og regler, sørger for at utøverne ikke blander seg inn i hverandres

handlinger unødig og gjør det vanskelig for hverandre, vil positiv frihet, som et ideal for det singulære og for solo-utspill, ved ikke å forhindre utøveren fra å ta dristige valg, bidra overraskende med det ikke-forventede. På denne måten vil det dialektiske forholdet mellom negativ og positiv frihet kunne gi seg positive utslag og ha en gunstig innvirkning i danseimprovisasjon, og kunne lede til spennende valg, fornyelse og uforutsigbarhet forankret i et rammeverk.

Rommene imellom

Begynnere er uten erfaring og vet ikke hva som vil skje videre. Gjennom å ikke vite, og ikke å ha opparbeidet erfaring eller repertoar vil de, i større grad enn erfarne dansere, sette seg selv på spill. Ved å gå inn i improvisasjonssituasjonen risikerer de noe, og dette er en risiko publikum kan sanse, som gjør at det ofte er utrolig spennende å se begynnere improvisere. Et trent øye kan oppfatte øyeblikk hvor det stopper opp, hvor utøveren ikke vet hva hun skal gjøre, hvor det allikevel oppstår muligheter, og avgjørelser blir tatt og gjennomført. En måte å forstå det som her skjer er at opphold mellom impuls og handling kommer til syne. Det samme gjelder opphold mellom improvisasjonshandlinger. Begynnere vil ofte jobbe hardt for å overholde regler, og de er usikre på hva de skal gjøre, og hva som kan komme til å skje. I mange tilfeller vil de avvente, og kan hende nøle, i forhold til hvordan de skal handle. Tiden mellom idé og handling kan være forholdsvis lang, og begynnere har ikke trening i å kamuflere dette. For erfarne dansere som har erfaring med å skjule dette lille gapet, kan det være et poeng å allikevel la slike forsinkelser komme til syne – som fravær av handling, da dette er noe som kan bidra til å skape spenning i improvisasjonen. Gjennom bevisst å la denne tidsforskyvelsen som et handlingsfravær komme til syne, kan utøveren dele dette med publikum, og på denne måten gi et innblikk i et avgjørende øyeblikk.

Overlappende erfaringsregioner

Ulike erfaringsregioner kan spille inn i danseimprovisasjon. Van Manen (1997: xiii) beskriver hvordan våre ulike livsverdener dannes av mange erfaringsregioner som grenser mot hverandre og, i mange tilfeller, delvis overlapper med hverandre. Dersom utøveren er i stand til å forholde seg med åpenhet til ulike erfaringsregioner kan hun i improvisasjonssituasjonen være tilgjengelig for impulser fra disse. I danseimprovisasjon kan erfaringsregioner som vanligvis holdes adskilt, møtes, og ulike erfaringsregioner kan tre inn i samspill med andre og andres erfaringsregioner. I dette ligger også muligheten for at mer personlige, og også private,

erfaringsregioner får innpass i danseimprovisasjonen. Til tross for at utøveren selv dermed kan ha en følelse av at noe personlig eller privat er til stede, er imidlertid sannsynligheten for at andre utøvere eller tilskuere vil oppfatte det på denne måten, liten. Det sosiale, det personlige og det private kan på denne måten komme sammen i dans og føre til at danseren opplever handling i danseimprovisasjon som identisk med hvordan hun forstår seg selv som å være og handle også i andre situasjoner. I mange dansesjangre er det et mål å avlære et personlig uttrykk, mens i danseimprovisasjon kan personlig uttrykk ha positiv betydning og være en resurs for danseren. Erfaringsmessig vil en personlig stil i mange tilfeller være bedre enn et nøytralt uttrykk, og dette er igjen noe som korresponderer med et positivt frihetsperspektiv.

Flere danseforskere (Sheets-Johnstone 1966, Behnke & Connolly 1997) har vært opptatt av hvorvidt det er mulig å skille dans og danser fra hverandre. For å illustrere kompleksiteten i denne problemstillingen har jeg lånt et vers fra den irske poeten William Butler Yeats og spør på samme måte som i Yeats' dikt:

O chestnut-tree, great-rooted blossomer,
Are you the leaf, the blossom or the bole?
O body swayed to music, O brightening glance,
How can we know the dancer from the dance?
W.B. Yeats³³

Erfaringen av å danse et koreografert bevegelsesmateriale skiller seg i så måte fra erfaringer i improvisasjon. I koreografert dans danser man dans som er laget på forhånd, som man har lært seg, og øvd på å fremføre. En koreografi er dans som kan læres bort, og innstuderes av flere. En koreografidanser kan erstattes av en annen dersom det skulle være nødvendig, for eksempel dersom danseren skulle bli skadet. Koreografi og forestilling vil være noenlunde den samme selv om danserne byttes ut, og dansen må dermed forstås som separat fra danseren.

Selvfølgelig er det også mulig å erstatte en improvisasjonsdanser med en annen, men dette vil føre til forandringer i forestillingen da ingen improvisasjonsdanser vil utføre samme handlinger som en annen. Ved å skifte ut en improvisasjonsdanser blir forestillingen med nødvendighet endret. Dans i danseimprovisasjon, som knyttet til danserens ulike erfaringsregioner, forstås her som uløselig knyttet til den som danser. Også ved å fortolke

³³ Siste vers i diktet «Among School Children», fra *The Tower*, 1928

improvisasjon i dans gjennom Gadamers lekbegrep gir dette mening, «Al spillet er at bli spillet» (all lek er å bli leken) skriver Gadamer (2007: 106).

Å velge bort

Når det gjelder å være åpen for impulser og innfall forholder det seg jo ikke slik at alt er mulig eller ønskelig i danseimprovisasjon. Det er nødvendig å øve opp en evne til umiddelbart å sile fra impulser og innfall som ikke passer inn. Dette kan være handlinger som på en eller annen måte er feil, eller har et innhold som i sammenheng er støtende eller upassende. I slike tilfeller kommer tradisjonen effektivt inn og setter grenser for *for* positiv frihetsutfoldelse. Tradisjonen griper inn og forhindrer utøveren fra å gå bananas: Handling som ligger utenfor det som aksepteres i tradisjonen velges bort. Tradisjonen kan imidlertid ikke sette stoppere for utøvere som ennå ikke har tilegnet seg tradisjonen.

Gjennom å gå inn i og tilegne seg tradisjonen lærer utøveren hvor grensene går. Dette skjer gjennom praksis og er noe som sjelden snakkes om. Tvert i mot kan det i den muntlige delen av tradisjonen være vanlig å hevde at i danseimprovisasjon er allting lov, og ingenting er feil (Engel 2007). Derigjennom skapes det et inntrykk av at det er positiv frihet som råder i danseimprovisasjon, mens det i praksis forholder seg annerledes. Verdier, holdninger og repertoar i danseimprovisasjonstradisjonen er innenfor det som er akseptabelt innenfor vestlig scenekunstkultur, og tradisjonen fører utøveren med informasjon som gjør det mulig å manøvrere innenfor tradisjonens mal nærmest uten at hun vet det selv. En tradisjon kan i seg selv forstås som å utgjøre et negativt frihetsperspektiv, og utøvere kultiveres inn i en tradisjon hvor de direkte og indirekte får tilgang til eksisterende regler og begrensninger. I danseimprovisasjon vil den muntlige og utøvende siden ved tradisjonen på enkelte områder kunne forstås som å stå i motsetning til hverandre og dermed skape forvirring, noe som også må forstås som en del av tradisjonen.

Frihet, valg og kontaktimprovisasjon

Jeg har vist hvordan kontakt etymologisk betyr «å berøre nært», og at det latinske *tactus* betyr berøring eller virkning (van Manen 1993: 114). Kontakt kan assosieres med nærhet, forbindelse og intimitet. I tillegg kommer «improvisasjon» som jeg i forrige kapittel har utlagt etymologisk som noe som ikke kan ses på forhånd. Det sammensatte ordet kontaktimprovisasjon sier med andre mye om hva det dreier seg om i denne dansesjangeren,

men for å finne frem til hva selve improvisasjonen innebærer her, er det nødvendig å gå nærmere inn på praksis, på den faktiske utøvelsen av formen, og på hvordan improvisasjonen opptrer og leves.

For the last four decades the discourses of improvisation have become increasingly submerged in a collective language of care and enabling, of dialogue and participation, a pure, aesthetically cleansed language of communal love (Peters 2009: 24).

Dette sitat henspiller på negativ frihet, og gir en beskrivelse av improvisasjon som jeg tror er gjenkjennelig for store deler av det internasjonale kontaktmiljøet. Peters (2009: 23) hevder også at «Improvisation is now a form of health, an exercise in healthy living», hvilket også er en påstand mange kontaktdansere nok vil kunne si seg enig i. I kontaktmiljøet er det ofte også filosofiske og politiske henvisninger til natur og økologi, og til mennesket som natur, viktigheten av å spise økologisk mat, og å ta vare på jordkloden. Mye av dette kan forstås i forlengelse av kontaktradisjonens 60-tallsverdier, hvorav mange i dag har fått fornyet aktualitet gjennom et stadig økende miljømessig og politisk fokus med hensyn til forurensning og menneskeskapte klimaendringer.

For å repetere: I avhandlingens del en, kapittel to har jeg referert til Louise Steinman og Maxine Sheets-Johnstone som skriver om danseimprovisasjon som det å begi seg ut i det ukjente, som øyeblikkets kunst, og som nyskapende. Begge hevder at det i danseimprovisasjon er viktig å være til stede i øyeblikket, og at improvisasjonen kan forstås som å bli til her og nå. Dette er elementer som stemmer overens med hvordan Peters (2009) beskriver en generell forståelse av improvisasjon. Steinman referer også til lek, form, praksis og risiko som konstanter i danseimprovisasjon, og hun nevner også rom og tid som betydningsfulle elementer.

Når det gjelder kontaktimprovisasjon brukes sjelden samme ord og uttrykk som Steinman bruker om danseimprovisasjon. Spørsmålet er hvorvidt valg og frihet i kontaktimprovisasjon kan forstås på samme måte som improvisasjon i danseimprovisasjon, og hvis så ikke er tilfelle: Hvordan forstås i så fall disse elementene annerledes i kontaktimprovisasjon enn i danseimprovisasjon?

I danseimprovisasjon som gruppeimprovisasjon har dansere andre utøvere å forholde seg til og improvisere sammen med. Selv om fysisk kontakt mellom danserne foreligger som en mulighet, foregår danseimprovisasjon vanligvis uten at danserne er i fysisk kontakt med

hverandre. Den grunnleggende strukturen i kontaktimprovisasjon er at utøveren danser i kontakt med en annen danser, og kontaktimprovisasjon skiller seg dermed vesentlig fra danseimprovisasjon. Kontaktsituasjonen har nødvendigvis innvirkning på improvisasjonen. For å ta et eksempel: sammenhengende fysisk kontakt mellom danserne gjør at de ikke kan leke med rommet og med seg selv i relasjon til andre på samme måte som i danseimprovisasjon hvor nettopp rom, og åpne rom mellom utøverne, kan sies å være en forutsetning for improvisasjonen. I kontaktimprovisasjon som duettform er det slik at selv når mange duetter pågår samtidig i samme rom, vil danserne i liten grad forholde seg til rommet eller til andre duetter. Improvisasjonen finner sted innenfor hver enkelt duett. I kontaktimprovisasjon er fysisk kontakt en betingelse som bestemmer improvisasjonen, og som fungerer som en regel for danserne. Til forskjell fra danseimprovisasjon er kontaktimprovisasjon dermed en improvisasjonsdans-sjanger som alltid må forstås ut fra et negativt frihetsperspektiv.

Å utøve kontaktimprovisasjon handler blant annet om å utforske hvordan tyngdekraften virker på oss som mennesker i bevegelse, og å eksperimentere med hvilke muligheter vi har når det gjelder fysiske krefter og fysikkens lover. Hvordan opptrer og erfarer danseren seg selv som masse, vekt og lengde i forhold til en partner når begge to er i bevegelse? Hvordan erfares det å stå, falle, eller rulle, som bevegelig masse med en gitt tyngde, alene eller i vedvarende fysisk kontakt med en annen person? Kan hende vil utøveren i kontaktimprovisasjon velge å invitere til å ta imot den andres vekt, kanskje velger partneren å gi vekt uten invitasjon, kanskje ruller danseren over eller bli rullet over, løfter noen eller blir løftet, lener seg mot eller støtter, kort sagt er i en kontinuerlig skiftende situasjon hvor fokus er på kontakten mellom utøverne, hvor tempo kan variere fra usannsynlig langsomt til utrolig hurtig. Kontaktimprovisasjon skiller seg dermed tydelig fra danseimprovisasjon. Ikke bare er danserne hele tiden i nærkontakt med hverandre, men mulighetene som foreligger er betinget av denne situasjonen, og den fysiske kontakten kan ikke velges bort, men er konstant. Improvisasjon er bestemt av det gjensidige forholdet mellom danserne i duetten, og valg er betinget av denne.

I kontaktimprovisasjon er det fokus på å være i kontakt med partner, og på mulighetene som ligger i kontaktflaten og kroppenes stillinger i forhold til hverandre, og til underlaget. Danseren må hele tiden orientere seg og sine bevegelser i forhold til kroppen hun er i berøring

med, som vanligvis er i kontinuerlig bevegelse, og dermed noe som hele tiden forandrer form, og er i handling.

Teksten nedenfor er et utdrag fra en transkripsjon av en kontaktklasse Paxton (1997/1978 : 37) ga i 1978:

Begin to move slowly around
the room; not just your hands, not
just on your feet, not just on your
legs, not just on your arms; rise
and fall a lot, move on all surfaces
... feel the weight; how 'down' is
functioning. It's a deliberate and
patient journey; travel on any
surface. See, because your weight
is being taken, by the earth, and
vice versa. Your mass at your center
of gravity. The giving is where the
play comes. There's you and the
room to play with. Every so often
pause and feel what stops. When
you start, feel what goes.

I denne teksten handler det om solo-oppvarming i kontaktimprovisasjon, og elevene blir bedt om å bevege seg gjennom rommet på hvilke som helst av kroppens flater. Dette med å jobbe med andre kroppsdeler enn fotsålene i berøring med gulvet, er karakteristisk for kontaktimprovisasjon og innebærer at kontaktdansere oftere enn andre dansere befinner seg nede på gulvet heller enn stående. I teksten gir Paxton oppmerksomhet til ulike elementer som regnes som viktige i kontaktimprovisasjon. Han snakker om masse, vekt, senter og tyngdekraft, i tillegg til kroppens overflate, og han er også inne på lek. Til slutt i tekstutdraget snakker han om å kjenne etter, og når han sier «When you start, feel what goes», tolker jeg dette som at danserne skal jobbe med å utforske kroppens situasjonsbestemte muligheter for bevegelse ved å kjenne etter hva som er fysisk mulig i den gjeldende situasjonen. Det dreier seg med andre ord ikke om å bruke blikket for å finne ut hva som skjer i rommet, og improvisere ut fra helheten, slik det ofte gjør i danseimprovisasjon.

Det jeg her forsøker å få frem, er at det i kontaktimprovisasjon dreier seg om en spesiell form for oppmerksomhet eller kroppslig lytting. Det handler om en form for årvåkenhet som er innover- og utover-rettet samtidig, og som har å gjøre med kinestetisk og proprioseptisk sansning. Den har også å gjøre med haptisk sans og taktilitet, og det å holde fokus i større eller mindre flater hvor deler av kroppen er i berøring med noen, eller noe. Å ha et

vedvarende fokus i kontaktflaten er nødvendig for å kunne kjenne kroppslig hva som er mulig, og for å opprettholde den fysiske kontakten; å fornemme nyanser og antydninger til forandring i kontaktflaten kan åpne opp for nye muligheter med hensyn til hvor bevegelsen kan ta veien videre.

Det å gjensidig lene seg mot, og gi vekt inn i hverandre, slik at man ikke mister kontakten, er derfor viktig og nødvendig i kontaktimprovisasjon. Det å overføre vekt til en annen kan variere fra et nesten umerkelig trykk opp til å legge seg på med hele kroppens tyngde. Ulike grader av vektoverføring fører til ulike muligheter i kontaktimprovisasjonen. Det minste skift i berøring kan fornemmes, og kommuniserer noe om hvor og hvordan danserne kan bevege seg videre sammen. Selv ørsmå nyanser blir fanget opp av den sansende kroppen og kan få følger, for eksempel med hensyn til retningsskift, tempo og type aktivitet.

Beskrivelser av kontaktimprovisasjon sier ofte lite om improvisasjon

Som tidligere nevnt har første generasjons kontaktdansere bevisst valgt å ikke komme med én offisiell definisjon på kontaktimprovisasjon (Stark Smith: 2002). I stedet eksisterer det mange uoffisielle definisjoner og beskrivelser hvorav flere er gjengitt i *Contact Improvisation Source Book*, og flere av disse er dessuten skrevet av oppstarterne selv (Paxton, Lepkoff, Siddall m.fl.). Et eksempel på en definisjon skrevet av Paxton er følgende:

The exigencies of the form dictate a mode of movement which is relaxed, constantly aware and prepared, and on-flowing. As a basic focus, the dancers remain in physical touch, mutually supportive and innovative, meditating upon the physical laws relating to their masses: gravity, momentum, inertia and friction. They do not strive to achieve results, but rather, to meet the constantly changing physical reality with appropriate placement and energy (Paxton 1997/1978–79: 37).

Danserne forholder seg til fysiske lover i relasjon til sin egen og partnerens kroppsmasse, og knytter an til tyngdekraft, momentum, treghet og friksjon. Paxton understreker hvordan kroppen er noe som må forholde seg til fysiske lover på samme måte som andre fysiske objekter, og derigjennom får han også frem hvordan vi som mennesker sjelden tenker på oss selv som objekt, men som subjekt. I kontaktimprovisasjon handler det om å ta valg i møte med en kontinuerlig fysisk virkelighet. Det er verdt å merke seg at Paxton verken i denne definisjonen, eller i klassetranskripsjonen jeg har gjengitt over, nevner ordet improvisasjon.

En annen og mer åpen beskrivelse lyder som følger:

On a descriptive level, Contact Improvisation is a new movement form, improvisational in nature, involving two bodies in contact. Impulses, weight and momentum are communicated through a point of physical contact that continually rolls across and around the bodies of the dancers (Siddall 1997/ 1976–77: 12).

Siddall bruker her ordet improvisasjon om kontaktimprovisasjon som improvisatorisk av natur, men sier ingenting om hva improvisasjon innebærer. Å være improvisatorisk av natur er noe som også kan karakterisere handlinger som ikke har direkte med improvisasjon å gjøre. Han understreker også hvordan informasjon kommuniseres i kontaktflaten som han beskriver som kontinuerlig skiftende.

Siddall knytter ferdighet i kontaktimprovisasjon til mental avspenning, og om hva dette innebærer, skriver han:

This involves letting go of the tendency to determine the movement, and the tendency to create security by keeping on top of the events through simultaneous intellectual explanations. This relaxation can be achieved by focusing on the point of contact, and on the material that crops up. Every phrase is important, especially in the sense that it is the link to the next one (Siddall, 1997/1976-77: 13).

Å gi slipp og å ikke kontrollere er viktig, og her er Siddall inne på nødvendigheten av å fokusere på kontaktpunktet som omdreiningspunktet for improvisasjonen, og hvordan dette fører til mental avspenning. I kontaktimprovisasjon dreier det seg ikke om å ta individuelle valg og iverksette disse, men om, sammen med partner, å fokusere på kontaktpunktet, lytte til mulighetene som ligger i situasjonen, og la dansen folde seg ut derfra. Ideelt sett er det ingen av danserne alene som bestemmer i dansen; kontaktimprovisasjon er en dialog mellom kroppene hvor avgjørelser tas fortløpende og i fellesskap, som et samarbeid basert på gjensidig lytting og gjensidig tillit.

Hver bevegelsehandling er viktig fordi den ene handlingen leder inn i den neste, og slik vil hver handling være med på å skape sammenheng. Siddall er inne på hvordan det i kontaktimprovisasjon i mange tilfeller handler om en sammenhengende strøm av bevegelse. Dette står i kontrast til danseimprovisasjon hvor det ikke er fokus på flyt, og hvor det er viktig nettopp med opphold mellom handlingene, hvor dansen kan fremstå positivt også når den er oppdelt, fragmentert og usammenhengende. Dersom disse tre adjektivene tas i bruk i en beskrivelse av kontaktimprovisasjon vil de fleste kontaktdansere danne seg et inntrykk av at den som snakker har en negativ oppfattelse av dansen hun uttaler seg om.

Kroppens logikk og å kjenne partneren i kroppen

Det å vurdere mulighetene som ligger i kontaktflaten og kroppenes posisjoner i forhold til hverandre og til gulvet, synes i mange tilfeller å være nødvendig for å kunne avgjøre hvor dansen skal gå videre. Kontaktimprovisasjon er en uvanlig kroppssituasjon hvor utøveren hele tiden er oppmerksom på seg selv og andre som kropp. Ikke bare fordi utøveren er sin egen kropp, men også fordi hun hele tiden er fysisk nær en annen kropp enn sin egen. Det er oftest ikke gjennom synssansen danseren vet hvor partneren er, men gjennom haptisk, taktil, proprioseptisk og kinestetisk sans. Danseren kan gjennom kontakt og vekt i bevegelse kjenne partneren, hente inn informasjon om hvilken posisjon hun er i, og hvor hun er på vei gjennom sin egen kropp. Her er kroppens logikk involvert, og valg tas ut fra det som er fysisk mulig, og fra det som kjennes riktig ut kroppslig. Hermans (2003: 3) skriver i denne sammenhengen: «but when the body takes over, the body will follow its own physical logic thereby responding to whatever goes on at that moment». Kroppen vet hvor den kommer fra, og hvilke muligheter som ligger åpne. Dette er en form for viten som kan forstås som pre-refleksiv, ikke-bevisst, hvor proprioepsjon står sentralt. «the body follows its own logic dealing with the tremendous amount of (somato)sensory information on a proprioceptive level», skriver Hermans (2003: 3). For at kroppen skal følge sin egen logikk er det imidlertid nødvendig at danseren lar kroppen få lov til å «ta over» og stå for valg, og ikke insisterer på å kontrollere kontaktimprovisasjonen med tanken.

Ut fra denne forståelsen er valg noe danseren bør *la skje*, heller enn noe danseren aktivt gjør. Det dreier seg altså ikke om å forsere det å velge ved å finne på, eller gjøre noe, men vente til valget viser seg gjennom fysisk handling. Denne forståelsen kan sies å gjelde innen både danseimprovisasjon og kontaktimprovisasjon, og kan også forstås som relatert til Gadamer's lekbegrep.

Det å bevisst velge å gi kroppen en bestemt form, som objektiv kropp, ut fra et visuelt komposisjonsperspektiv kan som vist ha aktualitet i danseimprovisasjon, men er noe som vanligvis har liten relevans i kontaktimprovisasjon. I kontaktimprovisasjon er det nødvendig at den fenomenale kroppen har forrang fremfor den objektive kroppen, dersom kontaktimprovisasjonen skal fungere godt, og valg være noe som danseren lar skje. Selv om det også i kontaktimprovisasjon, og da spesielt i forestillingssituasjoner, vil kunne være slik at danseren forsøker å improvisere ut fra seg selv som objektiv kropp, vil det oppstå en konflikt mellom den fenomenale og den objektive kroppen hvor den fenomenale kroppen, og dermed

improvisasjonen, kan komme til å tape. Et for stort fokus på den objektive kroppen vil kunne føre til radikale endringer når det gjelder hvilke valg danserne tar i kontaktimprovisasjon, og i verste fall føre til at improvisasjonen faller sammen fordi improvisasjon i kontaktimprovisasjonen er avhengig av at utøverne handler som fenomenale kropper, og tar valg fra innsiden av duetten.

Hvilke posisjoner dansernes kropper er i, er knyttet til den til enhver tid pågående bevegelseshandlingen, og til hva som er hensiktsmessig med hensyn til handlingens nære fremtid. Dette avgjør mulighetene for videre handling ut fra dansernes persepsjon i det gjeldende øyeblikket. For eksempel kan det dreie seg om i hvilken retning vekten, og dermed danseren, er på vei. I de fleste tilfeller vil kontaktdans dermed fremstå som lite selvbevisst, og danserne vil ofte være uten tanke for hvordan dansen ser ut utenfra. Kontaktimprovisasjon kan på denne måten sies å leves innenfra, ut fra et fenomenalt kroppsperspektiv.

Synssansen brukes annerledes i kontaktimprovisasjon enn i danseimprovisasjon

Det er en utbredt oppfatning innenfor kontaktradisjonen at synet brukes annerledes i kontaktimprovisasjon enn i andre dansesjangre. Sidesynet, eller det perifere synet, blir forstått som viktig, og beskrevet som taktilt, ikke-kontrollerende og åpent (Williams 1996: 32), mens det fokuserte, forover-rettede blikket regnes for å være av mindre betydning, og som kontrollerende og lukkende. Sidesynet forstås som å gi prioritet til andre sanser som i kontaktimprovisasjon forstås som å ha større viktighet enn synssansen:

Peripheral vision training is partly to allow the world to enter, because it is softer, not so much a tool as focus is. Peripheral vision is more apt to allow you to hear and feel (Paxton 1975: 17, 7).

I samsvar med denne forståelsen er det i kontaktimprovisasjon vanlig å jobbe ved å stenge for synet enten ved å holde øynene lukket, eller ved å ha bind for øynene. Det å eliminere synssansen blir forstått slik at danserne bedre kan fokusere på taktil og kinestetisk sansing. Og også når danserne har øynene åpne, kan det være mange situasjoner hvor danserne ikke ser partneren i kontaktimprovisasjon. Fordi danserne er inntil hverandre vil partneren ofte være helt eller delvis utenfor synsfeltet, for eksempel i en rygg mot rygg-posisjon, eller når danserne ruller over og under hverandre over gulvet. Kontaktdansere er dermed i mange situasjoner ikke avhengig av synssansen når det gjelder valg og gjennomføring av bevegelseshandling i kontaktimprovisasjon.

Et kontaktarrangement hvor mange duetter tar mye plass og dansere beveger seg gjennom rommet i høyt tempo, er en situasjon hvor danserne er avhengig av sidesynet, og av det som kan oppfattes i det perifere synsfeltet: Samtidig som de selv er i bevegelse oppfatter de hvor og hvordan andre er i rommet og bedømmer avstand, fart, kraft og retning, med hensyn til forholdet mellom sin egen og andres duetter, og tar valg ut fra hvor i rommet de best kan bevege seg, og hvilke handlinger det er mulig å gjennomføre nettopp der.

Kontaktimprovisasjon som forestilling

Fra første stund ble kontaktimprovisasjon vist for publikum. Selv før de første utøverne visste hva de holdt på med, eller at det de var i ferd med å gjøre, skulle utvikle seg til å bli en ny dansesjanger, viste de formen som fysisk eksperiment og utforskning for publikum.

Mange kontaktdansere har en oppfatning av at forestillingssituasjonen har en tendens til å forandre fokus i kontaktimprovisasjon på en lite heldig måte. I forestillinger skifter danserne gjerne til et sterkere visuelt og prestasjonsrettet fokus enn det de vanligvis har. Foran publikum ønsker utøvere å vise frem mer akrobatisk orientert dans, og de prioriterer derfor handlinger som har til hensikt å imponere tilskueren. Kontaktimprovisasjon som forestilling fører med andre ord til at mange dansere forsøker å fremstille sjangeren på en mer spektakulær måte enn ellers, gjennom å velge handlinger de antar vil imponere, heller enn å fokusere på formen som eksperimenterende, utforskende, og lite presentasjonsrettet. Fokus, som vanligvis rettes mot å sanse seg selv og partner i bevegelse, og som utseendemessig i mange tilfeller vil kunne virke innovert, vil i forestilling bli endret ved at danseren som ellers lever dansen aktivt lyttende gjennom den fenomenale kroppen, skifter fra et fenomenalt til et objektivt kroppsperspektiv. Dette skiftet kan føre til at danserne mister den lyttende, dype, kontakten med hverandre.

En kontaktjam kan også forstås som en form for visnings- eller forestillingssituasjon, men i denne situasjonen, hvor tilskuerne er andre kontaktdansere som også er deltagere på jammen, fører det å bli sett på vanligvis ikke til store endringer med hensyn til hvilke valg som gjøres i dansen. Selv om det nok også her vil være slik at bevisstheten om at noen ser på, kan lede til en høyere frekvens av virtuose, antatt underholdende handlinger, er det erfaringsmessig allikevel slik at mange beholder et sansende og lyttende fokus; vissheten om at tilskueren i en jam-situasjon også er deltager, utgjør en forskjell; fokus vil i langt mindre grad skifte fra å

være rettet inn mot duetten til et utadrettet «show-off-modus», enn det vil i en regulær forestillingssituasjon. Til tross for bevisstheten om at noen er tilskuer til dansen, vil danseren i jam-situasjonen i større grad greie å ta valg og handle ut fra den fenomenale kroppen.

Kontaktimprovisasjon *kan* også fungere godt som forestilling, og spesielt når utøverne har mye erfaring. Faren er imidlertid at utøverne blir ambisiøse på feil måte, velger spektakulære løsninger og derigjennom mister selve premisset kontaktimprovisasjon bygger på, nemlig den intense, dype, lyttingen til partner via kontaktflaten. I forestilling vil kontaktimprovisasjon dermed kunne fremstå som lite interessant for tilskueren fordi utøverne skifter fra et fenomenalt til et objektivt kroppsperspektiv, og fordi fokus, som vanligvis er rettet innover mot duetten, i forestillingssituasjon rettes ut mot publikum. Dette fører i mange tilfeller til at kontaktimprovisasjonen taper noe vesentlig fordi utøverne ikke er i stand til å håndtere denne nye og uvante situasjonen; få utøvere er i stand til å opprettholde et nødvendige innover-rettet, lyttende fokus og samtidig kommunisere med publikum.

Flyt kan forstås som lite heldig for improvisasjon

En flytende bevegelseskvalitet med sømløse overganger er noe som ofte etterstrebes i kontaktimprovisasjon. Utøveren vil i mange tilfeller foreta valg ut fra hva hun antar vil føre til denne flytende bevegelseskvaliteten. En kontaktduett kan i mange tilfeller foregå nærmest som en kontinuerlig strøm av bevegelse, i motsetning til å bestå av mer abrupte bevegelser som kan oppleves og fremstå som klønete. For at to dansere sammen skal få til en slik flyt av bevegelser, kreves det øvelse og erfaring. Humpete dans med stakkato kvalitet forbindes gjerne med begynnerdans.

Dette ønsket om flyt er bestemmende for danseres valg, og denne bevegelseskvaliteten som er ettertraktet i kontaktimprovisasjon, forbindes også med ordet «organisk»:

The dance is ever changing, never the same. A series of events takes place as uninterrupted, pure transition from a beginning to an end. Working with Contact Improvisation is discovering how it feels to let this transition take place organically (Siddall1997/1976-77: 13).

Her handler det om hvordan overgangene mellom bevegelseshandlinger forstås som organisk, og erfaringsmessig er det slik at mange kontaktdansere knytter kontaktimprovisasjon til *det organiske* som innenfor tradisjonen forstås som naturlig og positivt, og gir seg uttrykk i

beskrivelser av kontaktdans som inkluderer organisk bevegelse, og det å bevege seg organisk. Siddall (1997/1976–77: 13) skriver også: « If the dancer has really found this ‘energy pathway,’ decisions need not be made at all while participating in a duet». Her ser vi et eksempel på at valg forstås som å skje av seg selv dersom danseren bare kommer inn i denne organiske energistrømmen. Valg vil med andre ord kunne erfares som å bli tatt av noe utenfor danseren selv, og heller enn å være noe danseren gjør, være noe danseren lar skje.

Kontaktimprovisasjon som samhandling innenfor et vi

En annen måte å forstå kontaktimprovisasjon på, enn som en strøm av bevegelse hvor valg skjer av seg selv, er at danserne er i en konstant forhandlingsposisjon med hensyn til hvor og hvordan de, som et vi, skal bevege seg sammen. Danserne i en kontaktduet er bundet av en gjensidig forpliktende kontrakt hvor begge har som oppgave å gå inn i fysisk kontakt med partneren, for deretter å opprettholde kontakten, og finne ut av hvordan de sammen skal danse videre derfra. Kontaktimprovisasjon kan på denne måten oppfattes som en oppgave som skal løses.

Kommunikasjon mellom de to danserne foregår i og gjennom kontaktflaten som en kontinuerlig dialog. For eksempel er det slik at dersom en av danserne øker kontaktflaten i ryggen, vil den andre danseren nødvendigvis måtte forholde seg til dette og gi et motsvar. Det å prøvende bevege seg i en spesiell retning i en rygg mot rygg-situasjon, kan ende med at den ene danseren ruller over den andres rygg. Dette er en situasjon hvor *overdanseren* er avhengig av å få informasjon som gjør at hun forstår hvorvidt *underdanseren* vil utgjøre et underlag til støtte for rullen, og ikke forsvinne slik at *overdanseren* faller ned.

Kunnskap om hva som kan komme til å skje i forskjellige situasjoner kommer med erfaring. Gjensidig tillit mellom danserne i en duett bygges opp gradvis. Danseren er dessuten avhengig av å ha tillit til seg selv, og til at hun vil greie å takle det som kommer, og være i stand til å ta vare på seg selv dersom partneren plutselig forsvinner eller tar en risikofylt beslutning. Danserens utgangspunkt er å stole på partneren, og samtidig vite at hun kan ta ansvar for seg selv dersom det skulle vise seg å bli nødvendig. Fordi det i kontaktimprovisasjon dreier seg om to dansere, hvor den enkelte danseren alene ikke kan bestemme, kan det oppstå misforståelser med hensyn til hva som skal skje i dansen. Det å

danse kontaktimprovisasjon innebærer med andre ord en risiko som ikke er til stede i danseimprovisasjon hvor danseren har kontroll over seg selv og sin egen bevegelse. I kontaktimprovisasjon synes individuell improvisasjon å være noe som sjelden finner sted, og som i den grad det skjer, kan foregå samtidig som danseren forholder seg til partner. Det å være i kontakt som noe som foregår på et vi-plan vil hele tiden ha forrang for samtidig improvisasjon på et jeg-plan. Individuell improvisasjon kan for eksempel dreie seg om improvisasjon i tidsrom hvor danseren ikke er i kontakt med partneren, i kontaktduetter hvor danserne jobber vekselvis med å gå inn og ut av kontakt med hverandre, hvor de veksler mellom å danse sammen og å danse alene. Individuell improvisasjon i kontaktimprovisasjon kan også forstås som å foregå samtidig som danseren er i kontakt med partner, for eksempel ved at danseren parallelt fokuserer på seg selv som (kropp)sform i et komposisjonsperspektiv.

Som jeg har argumentert for, dreier det seg i kontaktimprovisasjon først og fremst om et negativt frihetsperspektiv. Det dreier seg om å være i en situasjon hvor vedvarende gjensidig lytting er nødvendig. Dersom en danser er mindre lyttende enn den andre, og tar egne valg og setter disse ut i livet uten å ta hensyn til partneren, er dette noe som skyver frihetsperspektivet i retning av positiv frihet. I kontaktimprovisasjon vil positiv frihet kunne føre til økt risiko for danserne både fordi det sannsynligvis vil føre til flere, og større, overraskelser for partneren, og også fordi det vil kunne føre til farlige situasjoner som den som ikke er initiativtager, kanskje ikke er komfortabel med. I kontaktimprovisasjon kreves det vanligvis at begge danserne tar ansvar både for seg selv og for hverandre.

Danserne kan med andre ord velge å hele tiden følge hverandre, gjensidig lytte til mulighetene som oppstår, og sammen ta valg med hensyn til hvor og hvordan kontaktduetten skal bevege seg videre. Samtidig foreligger muligheten for at danserne i større eller mindre grad tar individuelle valg. Individuelle valg vil imidlertid også være begrenset av negativ frihet gjennom kontaktsituasjonen danserne har ansvar for å opprettholde. Dersom det forholder seg slik i en duett at den ene danseren ofte, eller hele tiden, tar individuelle valg uten hensyn til partneren, vil dette medføre at partnerens valg hele tiden styres av nødvendigheten av å parere individualistens handlinger. Dette betyr at i det den ene danseren beveger seg over i en positiv frihetssone vil den andre danserens valgmuligheter bli sterkt redusert, og det singulære vil opptre på bekostning av det kollektive.

Risiko, fysisk fare og desorientering

Som tidligere vist hevder Steinman at danseimprovisasjon handler om å risikere noe, og om å sette noe på spill. I kontaktimprovisasjon er risiko et element som er til stede på flere plan. I selve kontaktduetten som situasjon har danserne mindre individuell kontroll over improvisasjon og uttrykk enn i de fleste andre improvisasjonsdans-sjangre. I tillegg kan dansernes fysikk i seg selv utgjøre et risikomoment gjennom forskjeller i høyde, vekt og størrelse. Å initiere risikofylt handling kan gjøres fra en ene eller begge dansere. Kontaktimprovisasjon kan med andre ord innebære risiko i betydningen fysisk fare for utøverne på en måte som sjelden eller aldri vil være tilfelle i danseimprovisasjon. Dette kan for noen være et tiltrekkende element som i forestillinger kan utgjøre et teatralt interessant aspekt. På samme vis som på sirkus kan spektakulære, akrobatiske kontaktimprovisasjonshandlinger føre til at det går gisp av spenning gjennom publikum, men også utgjøre en reell fare ved at dansere kan komme til skade.

Parallelt med at utøveren tilegner seg repertoar og utvikler seg som kontaktdanser, opparbeider seg erfaring og ferdigheter, vil hun øve opp en sansende oppmerksomhet og årvåkenhet. Kontaktimprovisasjons-situasjonen er også en beredskapstilstand hvor danseren er aktivert, men avspent. Danseren forholder seg kontinuerlig til det som skjer, og uansett hvordan dansen utvikler seg, handler det om å gi seg hen til, og å spille på lag med, det som skjer, og med de fysiske kreftene som settes i sving. Gjennom en mentalt og fysisk avspent tilstand, og med et åpent og aktivert sanseapparat, er det mulig for kontaktdansere å bevege seg sammen og samhandle i høyt tempo uten at det er fare på ferde.

Ut fra erfaringsbasert kompetanse er det mulig å fungere også dersom utøverens sedvanlige orienteringsevne settes ut av spill. En form for desorientering kan inntre fordi utøveren kommer inn i uvante posisjoner, dreininger, løft og ruller som gjør at hun rett og slett mister sin sedvanlige oversikt med hensyn til hva som er opp og ned, og eventuelt hvor hun befinner seg i rommet, og i forhold til underlaget. Dette kan skje i danseforløp med stor fart, og hvor utøverne sjelden befinner seg i vertikal posisjon, hvilket jo vanligvis er situasjonen vi som mennesker orienterer oss ut fra. Desorientering kan skje med utøvere med lang kontakterfaring og store ferdigheter, men vil oftere skje med begynnere. For eksempel vil en basisøvelse som å rulle på gulvet kunne føre til desorientering i form av svimmelhet, kvalme og retningsløshet hos begynnere. Det å takle desorientering er noe som kan trenes opp gjennom praksis.

Følge, skli eller rulle kontaktpunktet

I en duett kan danserne for eksempel vandre av sted lent mot hverandre skulder mot skulder, og på denne måten følge hverandre gjennom rommet. Dette er et tilfelle av forflytning i rom hvor danserne beholder noenlunde samme kontaktflate over lengre tid. Danserne følger hverandre, og begge er innforstått med at det er dette de holder på med. I andre kontakthandlinger er kontaktflaten i fortløpende forandring, og i forandringen ligger hele tiden nye utfordringer og muligheter. Samtidig som danserne opprettholder fysisk kontakt, beveger de seg i ulike retninger i forhold til hverandre, for eksempel med hensyn til partnerens akse. Kroppene kan sies å rulle samtidig mot hverandre og dette blir referert til som «det rullende kontaktpunktet». Gjennom det rullende kontaktpunktet er begge i bevegelse og samtidig aktivt lyttende. Det området av kroppen hvor danserne er i berøring forflytter og forandrer seg kontinuerlig alt etter hvordan de beveger seg. Ved at danserne gir og tar vekt, og sanser hverandre taktilt og kinestetisk, oppstår det muligheter for valg som tar duetten videre. Å arbeide med det rullende kontaktpunktet byr på andre, og langt flere, valgmuligheter enn det å følge hverandre ved og holde kontakt i en og samme flate, eller ved at den ene danseren glir i forhold til den andres kroppsflate for eksempel ved å bevege seg fra sittende til liggende, mens partneren forblir sittende, ved å gli ned til gulvet gjennom å ha sin egen rygg i kontakt med partnerens arm og rygg.

Mangel på improvisasjon

Det vil nødvendigvis være slik at det finnes svært mange muligheter for hvor og hvordan danserne kan bevege seg videre, og improvisasjon i kontaktimprovisasjon kan forstås som det å velge mellom muligheter. Kontaktimprovisasjon kan også forstås nærmest som et slags puslespill med og ut fra de to kroppene som utgjør duetten. Kroppen har arkitektur, størrelse, tyngde, omkrets og vekt, og samme innhold selv om retning, fart og kroppsform forandres. Det kan oppleves som at bevegelsen videre, som det neste trekket, ligger i dansernes nåværende posisjoner, og at valgene derigjennom gir seg selv. Den nødvendige informasjonen som skal til for å fortsette ligger implisitt i det som er gitt.

«Even more important, they (contact improvisors) improvise their movement, inventing or choosing it at the moment of performance», skriver Novack (1990: 8), og det høres her ut som om danserne tar bevisste valg, og at de finner opp nye bevegelser. Erfaring tilsier imidlertid at

dansere ofte vet, eller har en forventning om, hva partneren og de begge sammen vil komme til å gjøre videre ut fra posisjonen de befinner seg i, og at det i svært mange tilfeller går nettopp slik danseren forventer. Dette betyr ikke at utøverne med sikkerhet vet hva som vil skje, men at det i mange duetter, ut fra den spesifikke situasjonen danserne befinner seg i, vil forventes at etter «handling a», følger «handling b», og deretter kommer «handling c». Selv om det i praksis finnes et uendelig antall muligheter vil allikevel svært mange velge å gå for det forventede, ene, trekket. Dette kan forklares ut fra gjenkjennelse av tidligere innlært ferdighetsmateriale som danserne kjenner til og vet fortsettelsen på. Det dreier seg med andre ord om et eksisterende kontaktvokabular som øves inn først og fremst gjennom lærerstyrt undervisning. Det å danse et vokabular i riktig rekkefølge fører til flyt, og flyt kan gi en følelse av mestring. Jeg har tidligere i kapitlet vært inne på hvordan flyt for mange er et mål i kontaktimprovisasjon.

Når det gjelder kontaktvokabular er det også slik at noen vokabulardeler passer ekstra godt sammen, og dansere vil derfor forsøke å danse vokabular i det de anser som en «riktig» rekkefølge, og vil derfor heller ikke improvisere med hensyn til rekkefølgen av vokabularet. Én vokabular-rekkefølge vil imidlertid ikke ha lang varighet, og før eller siden kommer danserne inn i en situasjon hvor det er nødvendig å ta valg utover det som er kjent.

Jeg har valgt å bruke ordet «vokabular» om et innlært materiale da dette er et uttrykk som brukes innenfor tradisjonen:

Maybe because you had seen something on tape, or live, you would try it. If it worked consistently, it might become vocabulary (Stark Smith sitert i Novack 1990: 79).

There's a lot of teaching material now – sluffing, surfing, this and that lift, a lot of principles and vocabulary (Stark Smith 2008/2007: 323).

Eksemplene over refererer til vokabular som et utarbeidet, i utgangspunktet improvisert materiale, som når det først er definert kan læres bort. Det at mange danser vokabular er en del av tradisjonen. Mange dansere forventer vokabulardans, og vokabulardans fører til at danserne tar liten risiko.

Problemet med dette er at etter som dansere lærer seg vokabular, er det vanskelig å opprettholde en eksperimenterende, utforskende orientering, hvor det må tas valg ingen vet utfallet av, fordi danserne i stedet velger løsninger de allerede vet fungerer. Vokabulardans handler om å finne en god rekkefølge for innlærte bevegelsehandlinger slik at de passer inn i,

og flyter sømløst over i hverandre uten synlige opphold. Improvisasjonen består dermed i variasjoner over vokabularet, og å tilpasse vokabularet til dansernes kropper ved å utforske hvordan dansernes vekt, størrelse og erfaring best kan fungere sammen.

Jeg vil argumentere for at det å benytte et tilgjengelig innlært vokabular i liten grad innebærer improvisasjon. I improvisasjon handler det om «improvisio», å gå inn i det ikke-kjente, og å ta valg som innebærer at utøveren setter seg selv og situasjonen på spill. I kontaktimprovisasjon er dette en alltid tilstedeværende mulighet som ofte velges bort. Enighet mellom danserne er nødvendig for å danse vokabular, men ikke for at det uforutsette skal finne sted. Dersom det er slik at danserne ikke er enige med hensyn til hva som skal skje videre, men kommer med forskjellige, kan hende motstridende forslag, er det sannsynlig at duetten i stedet for å dreie seg om vokabulardans, vil dreie seg om valg som bærer ut over det som er kjent. Ved å gå i retning av positiv frihet og initiere bevegelse som går imot det forventede, bringes dansen inn i det ikke-kjente.

Kontaktimprovisasjon kan med andre ord innebære at danserne enten velger vokabular som bevegelseshandling som er kjent for begge, eller at de velger å gå inn i noe som ikke er kjent. Grensen mellom det som er kjent og det som ikke er kjent kan utgjøre en spennende hendelseshorisont.

Vilje til improvisasjon

Det handler med andre ord om enten å velge en forventet, kjent, handlingsrekkefølge, eller å begi seg ut i det ukjente. Det å ha muligheten til å improvisere i kontaktimprovisasjon er altså ikke nok, det er nødvendig også å ha en vilje til improvisasjon.

Også førstegenerasjonsdansere har observert denne tendensen til ikke-improvisasjon i kontaktimprovisasjon. For eksempel skriver Stark Smith (1997/1985: 98):

I've since come to realize that the freedom improvisation offers doesn't come without bidding. Its pleasure is a discipline. In the practice of Contact improvisation, one is constantly faced with one's tendency to make the same choices over and over again (1997/1985: 98).

Det eksisterer med andre ord en bevissthet om mangelen på improvisasjon, og Stark Smith (2008/2006: 326) skriver også: «It's not wrong to do familiar things, but once you get warmed up, maybe you want to open up and improvise a bit». Her påpekes nødvendigheten av å bryte

med det kjente; Det å danse vokabular fremmer ikke kontaktimprovisasjon som improvisasjon.

Det er ironisk hvordan mange kontaktdansere later til å tro at de improviserer fritt, mens det i svært mange tilfeller kan forstås som at de gjør er å danse et satt materiale som et vokabular, i en mer eller mindre gitt rekkefølge. Kontaktdanserne er seg i liten grad bevisst at de ikke improviserer, og at de i stedet danser et utarbeidet og innlært vokabular, og at det de holder på med, er å øve seg på å danse dette for å oppnå flyt i utførelsen.

Begynnere i kontaktimprovisasjon kan forstås som å improvisere mer enn erfarne dansere nettopp fordi de ikke kjenner vokabularet, og ikke vet hva som forventes. Som begynner begir utøveren seg utforskende inn i en prosess hvor det jobbes parallelt med å improvisere og lære vokabular slik at vokabularet etter hvert vil komme som en løsning i gitte situasjoner. Kroppen gjenkjenner situasjonen hvor vokabularet passer inn, og mange dansere vil i slike øyeblikk velge å gå inn i det kjente.

Mangel på improvisasjon i kontaktimprovisasjon kan være styrt av et ønske om flyt, men også av liten nysgjerrighet med hensyn til hva det ikke-kjente vil bringe, samt liten bevissthet om at det kreves vilje til improvisasjon i kontaktimprovisasjon. Ønsket om å mestre et teknisk vokabular kan være sterkere enn viljen til improvisasjon. Det kan synes som om det i kontaktradisjonen er mangel på kunnskap om improvisasjon, og liten interesse for hva improvisasjon innebærer. Tradisjonsbærere tar i liten grad ansvar for å videreføre kontaktimprovisasjon som improvisasjonsdans og for å tematisere valg og frihet som sentrale improvisasjonselement innenfor en tradisjon som i navnet kaller seg improvisasjon, men som i praksis ofte oppfordrer til vokabulardans.

Brudd kan skape rom for improvisasjon

Punkt én er altså at danseren må velge improvisasjon fremfor vokabulardans. Derneft er det nødvendig å finne ut av hvordan improvisasjon i kontaktimprovisasjon kan arte seg. Goldman (2010: 106) skriver om kontaktimprovisasjon: «Years of analyzing their experiences and imitating successful moves enabled contact improvisors to codify an aesthetic and figure out the mechanics of a new form», og dette var en form hvor etter hvert: «smoothness and cooperation between partners became goals», hvilket ga seg utslag i kontaktimprovisasjon

som en sammenhengende strøm av bevegelse. Det er viktig å lete etter brudd i strømmen av bevegelse – øyeblikk hvor det kan være krasj, klønethet, misforståelser, hvor det oppstår opphold i flytstrømmen slik at danserne kan komme med andre forslag enn vokabular, og dermed overraskende skyve duetten over i et hittil ukjent landskap.

Slike øyeblikk kan i kontaktimprovisasjon oppleves som mislykket eller feil, men som jeg også var inne på i forrige kapittel, vil feil i improvisasjon i mange tilfeller føre til kreativ handling og drive improvisasjonen videre. Nettopp slike brudd, som korte eller lange tidsspenn mellom dansehandlinger, skaper et frirom hvor overraskende valg kan finne sted, og heri ligger improvisasjonens mulighet.

Kontaktimprovisasjon er begrenset ved et negativt frihetsperspektiv og krever at danserne har bevissthet om, og vilje til, improvisasjon. Jeg har pekt på hvordan brudd i bevegelsesflyt, som gap mellom handlinger, utløser muligheter. På samme måte som i danseimprovisasjon kan improvisasjon i kontaktimprovisasjon forstås slik at den er knyttet til det som foregår *imellom* danserne. Mens det i danseimprovisasjon vil være slik at åpne rom mellom danserne spiller en sentral rolle, er det i kontaktimprovisasjon nettopp fraværet av rom som utgjør situasjonen hvor improvisasjonen utspiller seg.

Improvisasjonen, og valg i improvisasjon, er i både danseimprovisasjon og kontaktimprovisasjon dermed knyttet til *rommene imellom*: til brudd som rom imellom bevegelseshandlinger i strømmer av bevegelse, til tidsrom hvor det er fravær av handling, til åpne rom hvor noe annet kan oppstå, og hvor det oppstår en spenning fordi ingen vet hva som vil skje før det faktisk skjer ved at noen tar valg som leder inn i det ikke-kjente. Valg i improvisasjon er tett knyttet opp til rommene imellom som åpninger for det som kan komme til å skje, og derfor som sentrale steder i improvisasjonen.

Dette er en sammenheng hvor det igjen er relevant å referere til Gadamer og til den hermeneutiske erfaringen hvor det å forstå er som en hendelse for den det gjelder, som noe som bare skjer og som det ikke er mulig å forklare fullt ut. Gjennom Derrida og *det umuliges umulighet* har jeg i dette kapitlet vist hvordan det alltid vil være en del av utøverens valg utøveren selv ikke har kontroll over, fordi valg er å forstå som noe hvor også det ubevisste spiller inn. Dette innebærer at utøveren i danseimprovisasjon og kontaktimprovisasjon ikke fullt ut kan vite hverken hva valget hun tar består i, eller hva det vil innebære, og at hun

dermed ikke kan forutse hva hun vil kunne komme til å gjøre i neste nå. I samme øyeblikk som valget er tatt, kastes utøveren inn i en fremtid som på forhånd ikke lar seg foregripe. Det er i møtene som oppstår imellom utøvernes valg, som alle er valg ingen utøver kjenner fullt ut, improvisasjonen spiller seg ut.

Kapittel to: Danseimprovisasjon som forestilling, sett i lys av Bakhtin og Gadamer

Dette kapitlet vil ta for seg danseimprovisasjon som scenekunstnerisk uttrykk. Innen deler av danseimprovisasjonsfeltet er det en rådende oppfatning at man i øvelsessituasjon som i forestilling skal arbeide for et mest mulig visuelt enhetlig uttrykk. Dette er en retning hvor danseimprovisasjon vil kunne fremstå for publikum nærmest som om det ikke dreier seg om improvisasjon, men om koreografi. Her vil rådende ideer innenfor vestlig koreografitradisjon og vestlig måte å tenke komposisjon på innen koreografi være gjeldende. Så snart utøverne forstår hvilken komposisjonsidé det dreier seg om, vil de handle i samsvar med denne og støtte opp om den. Dersom utøvere innenfor en slik improvisasjonsforståelse bare blir «gode nok», vil danseimprovisasjon kunne fremstå som til forveksling lik koreografi. Dette synes å være et mål, og jeg forstår betegnelsen *Instant Composition*, som anvendes av enkelte dansekunstnere og pedagoger (Julyen Hamilton, Bettina Neuhaus, Lily Kiara), som relevant å trekke inn i denne sammenhengen.

Selve betegnelsen *Instant Composition* tilsier at det handler om komposisjon i øyeblikket. Innenfor *Instant Composition* etterstrebes, slik jeg forstår dette, et koreografisk uttrykk, til tross for at utøverne kan forstås som å improvisere frem materialet. Utøverne vil iscenesette seg selv i dans i tråd med en komposisjonsidé som er blitt lansert på forhånd, eller som har oppstått underveis, og dette er et scenekunstnerisk uttrykk som vil fremstå som langt mer forutsigbart og mindre risikofyllt enn danseimprovisasjon hvor det ikke arbeides ut fra ideen om *Instant Composition*. Utøverne etterstreber med *Instant Composition* dessuten å danse uten nøling og med samme sikkerhet som om bevegelsesmaterialet hadde vært satt på forhånd, til tross for at de danser et materiale de ikke har danset før. Det ser ut til å være et mål å holde skjult det som visuelt kan skille dans som blir til underveis, fra dans som har blitt koreografert på forhånd, og at det som eventuelt kan røpe det kunstneriske uttrykket som improvisasjon, ikke skal komme til syne. Det dreier seg om et uttrykk hvor dans skal bli til og fremføres i øyeblikket, ikke bære synlig preg av å være improvisasjon og dermed kunne fremstå som om det er koreografi.

Jeg er interessert i danseimprovisasjon som improvisasjonsfenomen, og i dette kapitlet er hensikten å belyse improvisasjon i danseimprovisasjon i forestillingssammenheng. Dette vil jeg gjøre ved å gå i dialog med den russiske litteraturviteren og filosofen Mikhail Bakhtin, og

med Hans-Georg Gadamer, og kapitlet er som en følge av dette organisert som to deler: i) Bakhtins begrep, og ii) Gadamers lek. Jeg vil først gå inn på Bakhtin-begrepene polyfoni, dialog, ytring, hetroglossia og karneval, og deretter Gadamers lekbegrep, og undersøke hvordan disse begrepene har noe å tilføre en forståelse av improvisasjon i danseimprovisasjon. Forskningsspørsmålet her er: *På hvilken måte kan danseimprovisasjon forstås som dialogiske prosesser?*

Å improvisere i dans kan forstås på flere måter og er noe som brukes forskjellig i ulike sammenhenger. Mitt anliggende her er danseimprovisasjon hvor improvisasjon kan forstås som både prosess og resultat når det gjelder forestillingsrettet arbeid. Jeg vil her, som ellers i avhandlingen, konsentrere meg om gruppeimprovisasjon. Før jeg går i gang med Bakhtin og Gadamers begrep, vil jeg imidlertid kort si litt om improvisasjonsdansen da improvisasjonsdansen kan forstås som forbundet med improvisasjonsdansen.

Improvisasjonsdansen

Å arbeide med improvisasjon er sårbart. Som improvisasjonsdanser på scenen står danseren frem foran tilskueren som seg selv til enhver tid, og bevegelseshandlingen hun utfører i øyeblikket, kan forstås som en synliggjøring av hvem hun er, og hva hun kan få til i situasjonen. Dette forholdet er annerledes i en på forhånd utarbeidet koreografi som danseren kan ha et mer upersonlig forhold til, hvor hun kan hende arbeider mer teatralt med en gitt karakter eller rolle. En improviserende dansekunstner handler ut fra danseerfaring og levd erfaring for øvrig, og umiddelbarheten som karakteriserer handlingen, gjør at ingen deler av livet kan deles fra. Danseren må bestrebe seg på å stenge ute eventuelle negative følelser overfor andre dansere, og holde arbeidet på et profesjonelt plan hvor improvisasjonen er i fokus. På denne måten kan danseimprovisasjon forstås slik at den delvis oppløser skillet mellom det profesjonelle og det personlige, og er noe som knytter profesjonell danseridentitet tett opp til personlig identitet. I en forestilling fremstiller ikke improvisasjonsdansen seg selv slik hun er privat, samtidig som hun heller ikke fremstiller en annen enn seg selv ved å spille en rollefigur slik en skuespiller gjør. Når hun er på scenen, er hun med andre ord ikke som *seg selv*, og heller ikke som *ikke seg selv* (Gran 2004, Rustad 2010).

Danseimprovisasjon med sin samtidighet handler om en sjanger hvor valg og handling utøves umiddelbart og ofte uten betenkningstid. Dersom danseren tar seg tid til å tenke, og tenker for

lenge, er det sannsynlig at mye annet i rommet er endret når hun endelig har bestemt seg, og dermed vil påtenkt handling komme for sent og ikke lenger ha aktualitet. Det må med andre ord opparbeides en handlingskompetanse hvor danseren samtidig som hun utøver, vurderer hva hun skal gjøre, hvordan, hvor lenge, og så videre, og med flere dansere som improviserer samtidig, vil det alltid være en mulighet for at en av de andre gjør noe som fører til en radikal endring av scenebildet. Å være åpen for nye impulser og handlinger, samtidig som hun er i ferd med å virkeliggjøre bevegelseshandling igangsatt av tidligere impulser, er improvisasjonsferdighet som læres og øves i praksis. Improvisasjon kan slik forstås som en måte å være i verden på som tangerer andre deler av livet hvor vi også opptrer umiddelbart kroppslig handlende, men hvor intensjonen er en annen enn å improvisere i dans.

I en gruppeimprovisasjon med mange dansere skjer det ofte mye på samme tid. Å arbeide i gruppe krever at danserne lytter både til seg selv og til de andre, og det kan være en fordel å forsøke å holde greie på det som skjer i rommet, og på improvisasjonen som helhet. Dette er nødvendig når det dreier seg om *Instant Composition*, og som vi har sett, gjelder det også for annen danseimprovisasjon hvor det scenekunstneriske uttrykket i langt større grad kan bære preg av mindre enighet, og endatil av uenighet, utøverne imellom.

i) Bakhtins begrep

Å anvende Bakhtins begrep i en drøfting av improvisasjon i danseimprovisasjon handler om å bruke begrepene i en sammenheng hvor de vanligvis ikke tas i bruk, hvor de dermed kan få en noe annen betydning enn ellers. Bakhtin hentet selv flere av sine begrep fra andre fagområder. Som litteraturviter var Bakhtin særlig opptatt av Dostojevskijs forfatterskap. Han hevdet at de ulike karakterene i Dostojevskijs romaner hver i sær har sin egen stemme, og mente at hver karakter måtte ses som et selvstendig subjekt og som uavhengig av forfatteren. Bakhtins påstand var at dette var noe som var særegent for Dostojevskij, og at karakterene ellers i litteraturen oftest taler med forfatterens stemme. Bakhtins tese er at bekræftelsen av en annens bevissthet er et kjerneaspekt hos Dostojevskij, og at dette betyr alle stemmers viktighet. For å få frem dette perspektivet tar Bakhtin i bruk begrepet «polyfoni», som han henter fra musikkteori. Polyfoni betyr nettopp flerstemmighet (Bakhtin 2003).

Jeg vil argumentere for at polyfoni er et godt begrep å anvende også når det gjelder danseimprovisasjon. I danseimprovisasjon er det ingen koreograf, og heller ingen

bakenforliggende forfatter, som bestemmer. Det er danseren selv som tar valg og utøver disse. Mellom utøverne i gruppen må det være en gjensidig tillit til, og forståelse av, at de gjennom ikke-ensartede improvisasjonshandlinger skaper noe sammen. På samme måte som Dostojevskijs karakterer kan hver danser forstås som å ha sin egen «stemme». «Polyfoniens kjerne består nettopp i at stemmene forblir selvstendige, og som sådanne forenes de i en enhet av en høyere orden enn homofonien» (Bakhtin 2003: 161).

Med dette står danseimprovisasjon som gruppeimprovisasjon i sterk kontrast til en koreografisk tradisjon hvor idealet kan forstås ikke som polyfoni, men som monologi, hvor koreografen som kunstner arbeider med en forestilling som representerer bare én stemme, nemlig koreografens. Noe av det samme kan sies å gjelde for improvisasjoner hvor utøverne aktivt plukker opp bevegelser fra hverandre, og forsøker å gjøre samme bevegelser samtidig, eller improvisere over et kjent fellesmateriale. Det gjelder også i improvisasjoner hvor det etterstrebes å oppfylle en felles kompositorisk idé, og å skape ett enhetlig visuelt uttrykk, som i *Instant Composition*. Under slike monologiske betingelser blir mangfold oversett som noe overflødig og forskjeller blir «feil» (Steinsholt 2003).

I kontrast til dette kjennetegnes det polyfone av at mangfold har prioritet. Stemmene samspiller med hverandre, og da ikke på måter som underordner én stemme i forhold til andre. Det som utgjør lederens vanligvis så autoritative stemme, er i et polyfont uttrykk desentrert og fordelt gjennom mange stemmer, hvor alle er likeverdige og har de samme rettighetene, og hvor hver enkelt danser tar del ut fra sin erfaring og med sin verden. Lederen har til oppgave å føre sammen mange viljer som skal virke sammen, og som vil utgjøre et mylder av samspillende stemmer.

Hvis man skal snakke om den individuelle viljen, foregår det nettopp en sammenføring av flere individuelle viljer i polyfonien, det finner sted en prinsipiell krysning av en enkelt individuell viljes grenser. Man kunne si det slik: Polyfoniens kunstneriske vilje er viljen til å føre sammen mange viljer, viljen til begivenheten (Bakhtin 2003: 161).

Å arbeide som leder for en polyfon danseimprovisasjon i forestillingssammenheng innebærer å arbeide med å føre dansekunstnere sammen. Det kan i tillegg handle om å tilføre andre elementer som lyd og lys. I en forestilling vil dansekunstnere, musikere og lysdesignere alle kunne improvisere sammen, og på dette viset vil forestillingen være et uttrykk hvor mange og ulike stemmer kommer til orde.

Vi ser altså at en polyfon improvisasjon er en type improvisasjon hvor man ikke søker å komponere ut fra én bærende idé, men at den oppfordrer til at flere ideer, og flere viljer, kan utfolde seg i samme improvisasjon samtidig, og at dette gir et annerledes uttrykk hvor det blir rom for forskjellighet hvor dansere og musikere og lysdesignere opptrer sammen, og sier noe ikke-ensartet, polyfont.

Hvilken stemme som høres best i en polyfoni, er ikke viktig for Bakhtin. Han påpeker at det er kompleks interaksjon mellom stemmer og mening. Han foreslår at det slett ikke er sikkert at den hvis stemme høres best, er den som står for meningen (Bakhtin 1981). For Bakhtin er dialog noe som involverer intertekstualitet mellom stemmer og meninger, og dette skaper en kompleksitet som gjør det vanskelig å si hvem som snakker og hvem som mener i tidspunktet det snakkes (Stensæth 2008: 187).

Dialog

Hos Bakhtin står begrepet dialog sentralt. Han ga aldri noen endelig definisjon på dette begrepet, men utviklet og endret det hele livet (Stensæth 2008: 179). En polyfon roman er fullstendig og gjennomført dialogisk, sier Bakhtin. Det foreligger dialogiske relasjoner mellom alle elementene i romanstrukturen, de er satt kontrapunktisk opp mot hverandre. Dialogiske relasjoner er for Bakhtin et mye videre fenomen enn relasjonene mellom replikkene i en komposisjonelt uttrykt dialog. Det er et nesten universelt fenomen som gjennomtrenger all menneskelig tale og alle livets former og forhold, i det hele tatt alt som har mening og betydning (Bakhtin 2003: 190, 191). Dialogiske relasjoner kan også sies å foreligge mellom alle elementene i en polyfon danseimprovisasjon. Noe nytt vil skapes gjennom de ulike utøvernes dialogiske aktivitet og utvikling, og hver danser vil til enhver tid stå i flere dialogiske forhold. Mens en satt forestilling har en forhåndsbestemt handling, vil handlingen i en improvisasjon spille seg ut som dialogiske forhold.

For Bakhtin foregår dialog fortrinnsvis på et ytre plan mellom to personer, men kan også være noe som foregår på et indre plan mellom et tidligere og et senere selv. I improvisasjonsutøveren kan det pågå dialog og forhandlinger mellom tidligere erfaring og det som er i ferd med å skje i den pågående situasjonen, for eksempel med hensyn til hvorvidt dette er et godt øyeblikk for å gjøre en fantastisk entré, og om det i så fall er best å komme fykende inn med brask og bram, og derigjennom rette alles oppmerksomhet mot det nye som

skjer, eller om det er bedre å komme inn på en måte som lar pågående aktivitet fortsette som sentrum for begivenhetene.

Bakhtin skriver at den grunnleggende kategorien i Dostojevskijs kunstneriske visjon ikke var tilblivelsen, men *sameksistens* og *interaksjon*. Dostojevskij så og tenkte sin verden fortrinnsvis i rommet, og også i tiden (Bakhtin 2003: 171). Dostojevskij hadde i følge Bakhtin en trang til å se alt som sameksisterende, parallelt, og samtidig, liksom i rommet. Rommet spiller en sentral rolle også i danseimprovisasjon, og i gruppeimprovisasjonen er nettopp sameksistens og interaksjon i rommet viktig. Stensæth (2008: 258) skriver om improvisasjon at den krever en egen type av aktiv sammenhet og mestring av dialogiske ferdigheter. Hun hevder at de handlende utøverne i improvisasjonen har dialogisk innstilling. Dette viser til nødvendigheten av en åpenhet utøverne imellom – danserne må være dialogisk innstilt og kunne interagere for å kunne skape sammen, samtidig må de holde på sin egen stemme. På samme måte som for karakterene i Dostojevskijs romaner handler det for danserne i danseimprovisasjonen om å fatte gjensidighetsforbindelsene i et eneste øyeblikk.

Slik det for Bakhtin foreligger dialogiske relasjoner mellom elementene i romanstrukturen, vil det i danseimprovisasjon som scenekunst også kunne forstås som å foreligge ulike dialogiske relasjoner. Det kan for eksempel dreie seg om dialogiske relasjoner i betydningen dialog mellom utøverne på scenen, dialog mellom ulike dansekunstneriske uttrykk, dialog mellom elementer som lys og bevegelse, dialog mellom scene og sal, og også dialog mellom improvisasjonsdanser og improvisasjon. Dialog med publikum vil kunne ha direkte innvirkning på handlingsforløpet. For eksempel vil utbrudd av latter blant publikum ganske sikkert føre til at utøverne tar andre valg enn de ellers ville ha gjort, dersom det var stillhet som rådet. Dialog og dialogisk handling kan forstås som å foregå mellom mennesker som retter sin oppmerksomhet mot hverandre. I forestilling vil alt danseren gjør, bli forsøkt forstått av publikum; tilskueren tillegger det hun ser på scenen mening. Det å jobbe med bevegelse som ytring i danseimprovisasjon som forestilling er dialogisk; Det er vanlig at utøvere jobber *som om* noen ser på når de improviserer også utenom forestillingssituasjonen, og danseimprovisasjonen er rettet mot publikum selv når ikke en eneste tilskuer er til stede.

En improvisasjon er en situasjon hvor dansere bruker tidligere erfaringer, og hvor de gjør nye erfaringer. For å oppnå høyest mulig kvalitet i arbeidet i forestillingssammenheng kan det være en fordel å jobbe sammen over tid slik at danserne i tillegg til å gjøre individuelle

erfaringer kan gjøre erfaringer som gruppe. Ferdighetene det er snakk om, er mange og ulike; det kan være evnen til å ta riktige eller gode valg når det gjelder timing, type handling, bevegelsesform, kvalitet, varighet, komposisjon, relasjon, hastighet, overraskelsesmoment, alt sammen på én gang, eller noe helt annet. Det handler om å opparbeide seg en forståelse av hva som kan fungere i den til enhver tid gitte situasjonen. For danseren kan det også dreie seg om å oppøve evnen til å snu en situasjon som oppstod fordi hun tok et lite heldig valg, fra negativ til positiv.

Med Bakhtin er en polyfon improvisasjon en gjennomført dialogisk improvisasjon. En polyfon danseimprovisasjon innebærer at hver danser er selvstendig i handling og uttrykk, at det samtidig foreligger dialogiske relasjoner, og at det foregår dialog i samspill og interaksjon danserne imellom.

Ytring og polyfoni

En bevegelseshandling kan forstås som en ytring og vil alltid stå i forhold til det som kom før, og til det som kommer etter. I improvisasjonsøyeblikket vil danseren stå i et gjensidig påvirkningsforhold både til andre utøvere og til publikum, og ta valg i relasjon til begge. På denne måten vil det foregå en konstant interaksjon av ytringer, som meninger eller bevegelseshandlinger som hele tiden vil stå i et relasjonelt forhold til noe eller noen i improvisasjonen, på lignende vis som i en samtale:

[the utterance] Which will affect the other, how it will do so and in what degree is what is actually settled at the moment of utterance (Bakhtin, 1981: 426).

En ytring vil virke inn på de andre danserne og føre til nye ytringer som svar. Dette Bakhtin-sitatet peker på umiddelbarheten, at meningen er til stede allerede i tilblivelsesøyeblikket. «The moment of utterance» er øyeblikket hvor improvisasjonshandlingen blir til hvor det ikke finnes noen rettetmulighet. Impuls og handling kan inntre samtidig dersom danseren er åpen for det, stoler på seg selv og sier ja til impulsene som kommer, når de kommer.

Å arbeide i en improvisasjonsprosess er å ha en dialogisk innstilling og å være i dialog i et intersubjektivt felt. I en polyfon danseimprovisasjon har ingen av danserne kontroll over improvisasjonen. Alle opptrer selvstendig og har tillit til at det de skaper sammen, er interessant nettopp fordi det er polyfont. Valgene vil falle annerledes i en polyfon danseimprovisasjon enn i en improvisasjon hvor det er et mål å støtte opp om én ide. I en

polyfon improvisasjon må utøveren stole på at det hun gjør til enhver tid har viktighet, og at det nettopp er positivt at det skjer mange, og forskjellige, handlinger på én gang, også når utøvernes handlinger oppleves som å gå på tvers av hverandre, eller som å være i konflikt. I en polyfon improvisasjon er det derfor nødvendig at utøverne er bevisst seg selv som deltagende nettopp i et polyfont dansekunstnerisk uttrykk, til forskjell fra i en enstemmig, eller monologisk, komposisjonsimprovisasjon hvor alle mener det samme og forsøker å slutte opp om felles ideer.

I en polyfon improvisasjon hvor utøverne står frem som forskjellige gjennom individuelle ytringer, kan improvisasjonen innebære et mer mangfoldig, og kanskje mer fragmentert kunstnerisk uttrykk. Her er det ikke nødvendigvis enighet og harmoni som råder; det kan også være at konflikt og spenning mellom utøvere og uttrykk kommer til overflaten i improvisasjonen. Jeg vil i avsnittene under ta for meg Bakhtin-begrepet heteroglossia som åpner for en forståelse av improvisasjon som gir rom nettopp for konfliktfylt sameksistens.

Heteroglossia

Å improvisere betyr å gå inn i en situasjon hvor man fortløpende må forholde seg til eksisterende muligheter. Hvilket valg danseren tar, vil være avhengig av danserens erfaring i møte med den gjeldende situasjonen. Bakhtin påpeker at stemmer og forhandlinger om mening er intimt forbundet med situasjonen de er utøvet i. Alle ytringer er *heteroglotte*, sier han, og *heteroglossia*-begrepet har å gjøre med at en hendelse alltid står i en sammenheng og ikke kan forstås løsrevet fra det tidspunktet og det stedet hvor den faktisk foregikk. Dette har å gjøre med danserens bevissthet om hvilke muligheter hun disponerer over og kan velge mellom, i en danseimprovisasjonssituasjon. En ytring må alltid forstås heteroglott, ut fra sin kontekst, hvilket medfører at en ytring som jo er knyttet til et bestemt sted og et gitt tidspunkt, ville ha hatt en annen mening dersom den hadde blitt ytret et annet sted til et annet tidspunkt (Bakhtin 1981; Stensæth 2008).

Bakhtin forklarer heteroglossia ved å bruke språket som eksempel; innen et lands språk finnes mange varianter og ulike typer tale i form av sosiolekter, slang og dialekter, og folk som behersker dem, kan velge mellom disse og bruke dem bevisst i ulike sammenhenger. På samme vis som det forholder seg mellom dialekter som sameksisterer, som er forskjellige, og som kan forstås som å være i konflikt med hverandre, kan det også forholde seg mellom ulike

dansesjangre i danseimprovisasjon. Overført til danseimprovisasjon har heteroglossiabegrepet relevans fordi det i improvisasjon dreier seg om å velge mellom muligheter, og om å ha bevissthet om hvilke muligheter som finnes i den gitte situasjonen på et gitt tidspunkt. For eksempel behersker mange dansere i dag ulike dansesjangre og bevegelsesformer som klassisk ballett, samtidsdans og yoga. I tillegg kommer hverdagslivsbevegelser. Dansere som behersker flere sjangre, systemer eller måter å bevege seg på, vil i danseimprovisasjon kunne velge hva de skal bruke når. Ulike bevegelsesmåter kan dessuten også brukes humoristisk eller ironisk.

Jeg vil hevde at heteroglossia er et begrep som tangerer danseimprovisasjonens kjerneområde, nettopp fordi det peker på at den særskilte situasjonen improvisasjonshandlingen finner sted i, er bestemmende for handlingen. Anvendt på danseimprovisasjon kan heteroglossia forstås som å ha å gjøre med hvilken type materiale danseren skal velge i en gitt situasjon ut fra de mulighetene hun råder over, og ut fra en forståelse av at den gjeldende situasjonen aldri er identisk med en tidligere situasjon. Det vil dermed alltid være vanskelig å si hva som vil fungere i den aktuelle situasjonen.

I tillegg gir heteroglossia rom for konfliktfylt sameksistens. Flere dansere på scenen som improviserer samtidig med ulike dansesjangre, vil kunne forstås ikke bare som å ha hver sin stemme, men også som å ha hvert sitt språk eller dansekunstneriske uttrykk. Både for utøvere og tilskuere kan dette fremstå som konkurrerende og konfliktfylte forhold. Slike forhold, som vil kunne forstås som negative og som noe utøvere bør forsøke å unngå, vil med en heteroglott improvisasjonsforståelse fremstå som positive og som noe utøvere vil forsøke å oppnå, og som å fremme improvisasjon i danseimprovisasjon.

Karneval

Innen dansefeltet, hvor mye handler om kontroll av kropp og uttrykk, kan danseimprovisasjon, sett i en sammenligning med koreografi, fremstå som konfliktfylt, ukontrollert, kaosaktig og uforutsigbar. En og samme improvisasjon kan ha et variert innhold og spenne fra det flauet og pinlige til det grensesprengende eller virtuose, fra det hysterisk morsomme til det kjedelige og langsomme, hvor lite, eller ingenting, skjer. Improvisasjonen utgjør en situasjon hvor den enkelte utøveren har muligheten til å ta seg store friheter. En slik forståelse av improvisasjon har sammenfallende trekk med Bakhtins begrep karneval.

Bakhtin bygger sine idéer om karnevalet på studier av den franske forfatteren Rabelais (1493–1553), og hans diktning. Det som blir regnet som Bakhtins mest sentrale verk når det gjelder karneval, er *Rabelais och skrattets historia* (2007) og *Latter og dialog* (2003). Det som Bakhtin her beskriver som latterkultur, har å gjøre med lek, fest, festival og karneval. Bakhtin hevder at latter er noe som er knyttet til hele livsprosessen, og at latter og latterkultur er blitt forstått ulikt i ulike tidsperioder: Bakhtin mener for eksempel at latterkulturen på 1700-tallet stod i forhold bare til enkelte fenomen i samfunnslivet, og at disse først og fremst var av negativ karakter. Ifølge Bakhtin mente man på denne tiden at det som var vesentlig og viktig, ikke samtidig kunne være morsomt, og at latterkulturen hørte hjemme mer i de lavere sfærer av for eksempel litteratur og teater. Det er ikke denne negative latterkulturen Bakhtin er ute etter, tvert om: For Bakhtin utgjør latterkultur noe utelukkende positivt, og han forankrer sin forståelse av latterkultur og karneval i middelalderens folkekultur, og med Rabelais i renessansens litteratur (Bakhtin 2003).

Bakhtin tar utgangspunkt i middelalderens karnevalstradisjon, og skriver om karnevalet som noe som ikke er en kunstform og ikke nødvendigvis tilhører kunstsferen. Han plasserer karnevalet i et grenseland mellom kunsten og livet ellers, og sier: «Til sitt väsen är karnevalen livet självt, men ett liv som utformats enligt lekens pincip» (Bakhtin 2007: 18). Karnevalet er altså som del av livet, så vel som av kunsten, og kan forstås som en alltid tilstedeværende ulming som når som helst kan blusse opp. Bakhtin bruker karnevalet til å vise at det finnes karnevaleske undertoner i enhver hverdagslig setting, og at våre tanker om dagliglivet kan forstås som hermetisert og nedsyltet i vaner og forestillinger. Historisk sett kobler karnevalet sammen det kirkelige med det verdslige, det høyverdige med det lave, det storslagne med det ubetydelige, og det vise med det dumme, og vrenger dermed normaliteten med innsiden ut, slik at alt som ellers er gjemt, tyter ut.

Bakhtin hevder at karnevalet søker seg vekk fra det regelbaserte og strengt planlagte, mot prosessen av å være innenfor et interessant «her og nå», hvor det kontinuerlig foregår endring og fornyelse av rammer (Bakhtin 1981: 21, Stensæth 2008: 199). Karneval gir rom for utfoldelse og handling som i andre sammenhenger ikke er akseptert.

Middelalderkarnevalet handlet blant annet om menigmanns forhold til kirken som autoritet, og om kontroll versus ikke-kontroll. Lik karnevalet kan danseimprovisasjon forstås som

opprørsk og uregjerlig. Karnevalet representerer det uforutsigbare og ukontrollerbare og i dette ligger et angrep på det etablerte, det kontrollerte og forutsigbare. Slik karnevalet i Europa i middelalderen både var et angrep på, og et fristed fra, den etablerte og regelstyrte kirkelige samfunnsstrukturen, kan danseimprovisasjon i dag forstås som en trussel mot, og et fristed fra, koreografi og koreograf.

I dag er det slik at mange koreografer benytter seg av improviserende dansere som produsenter av bevegelsesmateriale, hvilket er med på å gyldiggjøre improvisasjon på timeplanen i dagens danserutdannelser. For at danseren skal få jobb, er det i mange tilfeller nødvendig at hun har erfaring med å improvisere da koreografien blir til ved at danserne improviserer for koreografen, og ofte også for videokamera, hvor koreografen siden tar kontrollen og velger ut hva hun måtte finne for godt å beholde. Dette er en praksis hvor improvisasjonen tjener koreografen, og styrker nærheten mellom improvisasjon og koreografi som jeg var inne på også innledningsvis i dette kapitlet. Det er forståelig dersom danseren i en slik situasjon vil forsøke å improvisere frem et materiale hun tror vil passe inn i koreografens idé, og at danseren dermed forsøker å «snakke» med koreografens stemme, heller enn å «snakke» med sin egen stemme, slik hun ville ha gjort i en polyfon improvisasjon. Ved i større grad å skille mellom improvisasjon som redskap for koreografi, og improvisasjon som et selvstendig kunstnerisk uttrykk, slik det forholder seg i polyfon danseimprovisasjon, fremkommer det at det for danseren kan dreie seg om to vidt forskjellige forståelser av improvisasjon.

Polyfon improvisasjon krever imidlertid at danseren forholder seg til danseimprovisasjon som noe annet enn *Instant Composition* hvor det dreier seg om komposisjon i øyeblikket, og hvor ideen er at improvisasjon skal kunne fremstå som om den er koreografert. En slik forståelse lukker improvisasjonens rom og umuliggjør den som sted for det karnevaleske. En polyfon danseimprovisasjon må i stedet være dialogisk og åpen for det uforutsigbare, kaosaktige, ikke-forventede og karnevaleske. I lys av Bakhtins karneval er danseimprovisasjon dessuten noe som kan harselere over seg selv, over annen dans, og alt og alle, og også på denne måten være noe som tar karnevalet opp i seg.

Jeg vil foreslå at nettopp ideene om improvisasjon som det prosessuelle, uferdige, ufullstendige, utprøvende og tilfeldige, som også karakteriserer karnevalet, kan inngå i en forståelse av danseimprovisasjon hvor det ikke handler om formfullendt og gjennomarbeidet

komposisjon, men som kjennetegnes av det åpne, risikofylte og uforutsigbare. Det dreier seg om en forståelse av danseimprovisasjon som ikke interesserer seg for komposisjon, harmoni og det skjønne, men som, lik karnevalet, gir rom for det det heslige og det vakre, det vulgære og det anstendige, det profesjonelle og det amatørmessige, det plumpe og det polerte, og det hensynsløse og det hensynsfulle.

ii) Gadammers lek

I introduksjonen har jeg skrevet om hvordan Gadamer prosjekt dreier seg om hermeneutikk, og hvordan Gadamer i *Sandhed og metode* bruker lek som metafor for hvordan det «å forstå» kan forstås. Gadamer hevder at lek er en hendelse som skjer med den som leker, heller enn noe hun selv aktivt gjør. På tilsvarende vis er det «å forstå» også en hendelse som bare skjer, og ikke noe den som forstår, selv faktisk gjør. Gadamer (2007: 104) skriver at det er meningsløst å skille mellom bokstavelig og metaforisk bruk av lekbegrepet, og her i dette kapitlet bruker jeg Gadammers lekbegrep for å si noe om hva lek kan være, og hvordan lek kan inngå i en sammenheng hvor hensikten er å si noe om danseimprovisasjon som improvisasjonsfenomen.

Jeg forstår Gadamer slik at lek er noe som skjer av seg selv så snart leken er igangsatt av noen. For at lek skal komme i gang må det være en vilje til lek. Når leken først er igangsatt, utvikles leken innenfra og ut, og danner underveis sine egne strukturer og regler. Lek er en prosess uten noen endelig avslutning. Lek skjer spontant og har sin egen dynamikk. Så snart leken er igangsatt, er fortsettelsen uforutsigbar. Sentralt i leken er hit og dit bevegelsen.

Det er interessant for dans og danseimprovisasjon hvordan Gadamer poengterer lekens karakter som en dialektikk mellom ubestemmelighet og bestemthet. Dette gjør det også mulig å snakke om lekens spillerom.

Et spils væsen udgøres av de regler og mønstre, der bestemmer, hvordan spillerummet skal udfyldes. (...) Det spillerum hvori spillet udspilles, bliver så at sige udmålt indefra, gennem spillet, og afgrænsningen av det sker langt mere i kraft af det møster dets bevægelse fastlægger, end i kraft af, hvad det støder på, dvs. det frie rums grænser, der udefra egrænser bevægelsen (Gadamer 2007: 106).

Dette betyr at leken som *det ubestemte* reguleres av bestemte ordninger som trer inn i form av mønstre og regler.

I forrige kapittel skrev jeg om valg og frihet som sentrale element i improvisasjon. Dette kan også sies å gjelde for lek og valg og frihet er dermed karakteristiske element for både lek og improvisasjon. Gadamer skriver at det i forkant av at valg finner sted i lek, finnes en frihet til å velge. Om den som leker, sier han følgende:

han leger med muligheter eller planer, og hvad vi mener hermed, er klart nok: Han har endnu ikke bundet sig til mulighederne som til et seriøst mål. Han har endnu friheden til at forholde sig på den ene eller den anden måde, at bestemme sig for den ene eller den anden mulighed (Gadamer 2007: 105).

Når så et valg er tatt, er den som leker bundet til dette valget inntil en annen mulighet er valgt. Dette innebærer at valget, når det først er tatt, får en konsekvens ved at det må gjennomføres. Lekens rom er et definert rom, hvor det dreier seg om å leke innenfor et avgrenset område, og innenfor en ramme av regler og mønstre. «Et spils væsen udgøres af de regler og mønstre, der bestemmer, hvordan spillerummet skal udfyldes. Dette gælder universelt, dvs. overalt hvor der foreligger spil», skriver Gadamer (2007: 106). Det samme kan sies å gjelde for strukturert danseimprovisasjon som også utgjøres av regler og mønstre som bestemmer hvordan improvisasjonen skal fylles.

Risiko er et element både i danseimprovisasjon og i lek. Friheten er ikke risikofri, og leken innebærer risiko for den lekende. I lek kan det bare lekes med seriøse muligheter, og dette betyr at mulighetene kan overrumple og ta overhånd over den som leker, skriver Gadamer. Han gir også uttrykk for at risiko er noe som gjør leken attraktiv: «Den parring, som legen giver, beror netop på denne risiko. Her nyder man en valgfrihed, der dog samtidig er risikabel, og som insnevres uigenkaldeligt» (Gadamer 2007: 105). Her er det igjen et samsvar mellom danseimprovisasjon og lek; i begge kan risiko forstås som å utgjøre et attraktivt element som trekker henholdsvis dansere og lekere til seg. Det er med andre ord en rekke fellestrekk mellom Gadamers lekbegrep og improvisasjon.

Leken selv kan forstås som herre over den som leker, skriver Gadamer. På denne måten er det leken selv, og ikke den som leker, som er å forstå som subjektet i leken. «Spillet parring, den fascination det udøver, består netop i, at spillet bliver herre over den spillende» (Gadamer 2007: 106). Leken selv kan ikke knyttes til konkrete enkelthandlinger subjektiviteten utfører. Gadamers poeng er at det er leken selv som er det egentlig subjekt, og lek kan derfor ikke forstås som bestemte handlinger subjektet råder over. Sett i lys av Gadamers lekbegrep kan

også danseimprovisasjon forstås som subjekt, og som drivende for improvisasjonen. Lek er langt mer ubestemmelig enn spill.

På samme måte som de som leker, kan gå opp i leken, kan danserne i danseimprovisasjon gå opp i improvisasjonen som utspiller seg, og derigjennom miste seg selv i improvisasjonen, og forstås som å bli improvisasjonen.

Spillet eksisterer i egentlig forstand dér, hvor ingen i sig selv værende subjektivitet begrenser den tematiske horisont, og hvor der ikke findes noget subjekt, der forholder sig spillende (Gadamer 2007: 102).

For Gadamer er forestillingen om forvandling sentral i lek. Forestillingen om forvandling er nettopp det som erfares ved at det som fremstilles i leken, alltid er nytt. Forvandling skje uten overgang og er knyttet til det som plutselig skjer, det som overrasker, det uventede og det som ikke dukker opp gjennom en langvarig reflektert og målrettet prosess.

Forvandling derimod betyr, at noget på én gang og som helhet er noget andet, så at dette andet, det er blevet forvandlet til, er dets sande væren, i forhold til hvilken den tidligere væren er blevet til intet (Gadamer 2007: 110).

I denne sammenhengen er det også relevant at Gadamer skiller mellom *lek som selvframstilling*, hvor leken har seg selv som endelig mål, og om *lek som framstilling for noen*, hvor det er et mål å holde visninger for tilskuere. Også danseimprovisasjon kan være både som selvframstilling og som framstilling for noen, og i dette kapitlet konsentrerer jeg meg nettopp om danseimprovisasjon som framstillingsform, og dermed som framstilling for noen.

Om den som leker, når lekens mål er selvframstilling, skriver Gadamer:

Tværtimod er det først ved at hengive sig til spillets opgave, at man i egentlig forstand spiller sig ud. Spillets selvframstilling bevirker således, at den spillende så at sige opnår sin egen selvframstilling idet han spiller noget, dvs. fremstiller. Kun fordi det at spille altid er at fremstille, kan det menneskelige spil finde spillets opgave i selve framstillingen (Gadamer 2007: 107).

Her kan det med andre ord dreie seg om å fremstille selve leken, men det kan også være viktig å fremstille noe eller noen som en del av leken, for eksempel kan den som leker, i leken fremstille et tre eller en hund. «For at kunne opnå friheden ved at spille sig selv du, må han forvandle de formål, der ellers bestemmer hans adfærd, til rene spilopgaver», skriver Gadamer (2007: 107). Den som leker, må altså selv bestemmer sine oppgaver i leken som lekoppgaver, fordi «spillets virkelige formål slet ikke er løsningen af denne opgave, men strukturering og formning af selve spillets bevægelse» (Gadamer 2007: 107). Leken handler med andre ord om

leken selv. Gadamer formulering her kan med fordel overføres til danseimprovisasjon, og danseimprovisasjon kan dermed forstås som å handle om strukturering og forming av improvisasjonen selv.

Når det gjelder lek som fremstilling for noen, bruker Gadamer skuespillet som et eksempel på lekens forvandling til form, som han mener innebærer at lek får sin egentlige fullbyrdelse, «nemlig at være kunst» (Gadamer 2007: 109). Han skriver i denne sammenhengen at det ikke er fraværet av en fjerde vegg som gjør skuespillet til en skueplass: «Tvertimod er åpningen mod tilskueren en del af dets lukkethed. Tilskueren fuldender blot, hvad skuespillet som sådant er» (Gadamer 2007: 108). Det er viktig for skuespillet at det, som leken, er en medial prosess, og at det til tross for at det som skuespill kan fremstille en lukket verden, allikevel er åpent mot tilskueren. Gadamer skriver imidlertid at det er for tilskueren, og ikke for skuespilleren, at spillet blir erfart og fremstilt, og skuespilleren spiller sin rolle med henblikk på skuespillet som helhet. Det er skuespillere og tilskuere sammen som danner denne helheten, skriver Gadamer; Skuespilleren spiller sin rolle, ikke for å gå inn i sin rolle og oppnå en høyere form for selvframstilling, men for å gå opp i denne helheten. I lek som i skuespill, som lek som fremstilling for noen, blir leken dermed totalt omformet, og det er tilskueren, og ikke skuespilleren, som tar lekerens plass. Gadamer (2007: 109) skriver at i og med at skuespillet er til for tilskueren, blir det klart at det har en mening som skal forstås, og som kan forstås som separat fra skuespillerens agering. Gadamer konkluderer med at forskjellen mellom skuespiller og tilskuer kan oppheves da det for begge i bunn og grunn gjelder å rette seg mot skuespillets meningsinnhold.

Når det gjelder danseimprovisasjon som fremstilling for noen, forholder dette seg annerledes. Også danseimprovisasjon er en medial prosess. Danseimprovisasjon som forestilling er ikke bare åpen mot tilskueren, men søker også å være i dialog med tilskueren. Den viktigste forskjellen er allikevel at danseimprovisasjon i motsetning til skuespillet jo ikke skal formidle et meningsinnhold utover seg selv. Dette siste kan forstås som en hovedårsak til at danseimprovisasjon blir erfart og fremstilt for både danseren og tilskueren, og ikke først og fremst for tilskueren, slik Gadamer hevder at skuespillet blir.

Når det gjelder danseimprovisasjon kan både utøvere og publikum hengi seg til, og oppslukes av, improvisasjonen og bli «lekt » av denne. Både tilskuere og utøvere involveres, og vi får en situasjon hvor improvisasjonen, lik Gadamer lek, kan forstås som subjekt, og hvor både

dansere og tilskuere kan sies å bli lekt av improvisasjonen. Dette kan forstås som en *dobbel lek-situasjon*, hvor leken foregår både mellom utøverne som er involvert på scenen, og også mellom scene og sal (Rustad 2009). I danseimprovisasjon vil leken kunne forstås som å inkludere både utøvere og tilskuere, og i motsetning til situasjonen som gjaldt for skuespillet, vil begge grupper her kunne ta lekerens plass.

Det er i møte og dialog mellom utøvere og tilskuere at forestillingen blir til som forestilling, og at mening oppstår. Forestillingen vil arte seg ulikt for hver enkelt person, og opplevelsesmessig vil den romme like, lignende, overlappende og forskjellige opplevelser. Den enkelte utøver eller tilskuer vil konstruere mening på bakgrunn av sin egen erfaring. Vi ser at selv om improvisasjon kan forstås gjennom lekbegrepet, og med Gadamer dermed som et subjekt som leker de lekende eller som danser de dansende, er samtidig også deltageren å forstå som et subjekt som i situasjonen tar valg på bakgrunn av meningsproduksjon knyttet til levd erfaring.

Et skuespill kan gjentas, eller spilles, på nær samme måte utallige ganger. Gadamer hevder at også improvisasjonen har gjentagende trekk:

som sådant kan spillet, også improvisasjonens uforudsigelighet, i prinsippet repeteres, og er for så vidt noget varig. Det har karakter af værk, af érgon, og er ikke kun enérgeia (Gadamer 2007: 109).³⁴

I dette sitatet skriver Gadamer spesifikt om improvisasjon i lek-sammenheng, og viser til forbindelser mellom lek og improvisasjon, og vi ser at han plasserer både lek og improvisasjon som noe som er varig. Dette står i et motsetningsforhold til hvordan improvisasjon i svært mange sammenhenger blir karakterisert som noe som er flyktig og bare finner sted én eneste gang. Gadamer påpeker her at selv improvisasjon kan forstås som gjentagende: Nettopp det at improvisasjonen er uforutsigbar, gjentar seg i hver improvisasjon, og jeg vil føye til at det også er et gjentagende trekk ved improvisasjon at hver enkelt improvisasjon finner sted bare en gang.

Erfaringsmessig er det slik etter at en danseimprovisasjon er gjennomført, at flere, eller alle utøverne kan være enige om hvilke deler av improvisasjonen som fungerte godt, samtidig som ingen helt kan forklare hvorfor det fungerte. I danseimprovisasjon er det i mange tilfeller

³⁴ Gadamer referer her til Aristoteles' distinksjon mellom *poiesis* og *práxis*.

enklere å finne årsaken til at noe ikke fungerer, enn årsaken til at noe fungerer.

Danseimprovisasjonsferdighet kan være vanskelig å sette ord på og kan forstås som å romme en form for taus kunnskap, og jeg forstår Gadamer (2007: 102) som å være i berøring med dette temaet i følgende sitat: «den lekende nok vet hva lek er, og også at det han gjør bare er en lek, men ved å gå opp i leken vet han ikke hva det er han egentlig vet». Dette er en formulering som resonerer med erfaringen av at når danseimprovisasjon fungerer godt, er det ofte i tilfeller hvor utøveren kan sies å gå opp i improvisasjonen og miste seg selv. Her vil utøveren kunne sies å bli lekt eller danset av improvisasjonen, og hun vil derfor handle i tråd med improvisasjonens egen logikk hvor valgene gis av selve improvisasjonen.

Til tross for at danseren i mange tilfeller ikke er i stand til å gi en språklig forklaring vedrørende sin kompetanse i danseimprovisasjon, vil den komme til syne som improvisasjonshandling. Én måte å forstå dette på ut fra fenomenologien, er at improvisasjonskompetanse er pre-refleksiv kunnskap, og at kroppen forstår og handler ut fra levd erfaring. Ny erfaring vil stadig komme til og er siden å finne som avleiret i kroppen, og vil deretter være tilgjengelig og anvendelig i nye improvisasjonssituasjoner.

Lek- og improvisasjonskompetanse innebærer kunsten å la seg leke. Vi har sett at risiko kan være attraktivt, og improvisasjon, forstått gjennom Gadammers lekbegrep, kan på samme måte som karnevalet sies å ha en sentripetal kraft som trekker utøvere og tilskuere til seg som deltagere i improvisasjonen. Dette vil jeg komme tilbake til i neste kapittel. I all lek, sier Gadamer (2007: 103), er det bevegelsen frem og tilbake, hit og dit, uten endemål, som fornyer seg i stadig gjentakelse. Denne bevegelsen beskriver han som sentral for lekens vesen, og han beskriver leken som medial. Kan hende ligger det største og viktigste slektskapet mellom lek og improvisasjon i danseimprovisasjon nettopp i dette forholdet. Både lek og improvisasjon kan forstås slik at det er *i rommene imellom* at selve leken eller selve improvisasjonen finner sted. Et ubeskrivelig sted mellom den ene dansebevegelsen og den neste faller avgjørelsen om hva og hvordan bevegelseshandlingen skal starte, og dette kan forstås i sammenheng med Gadammers hit-og-dit-bevegelse i lek. I denne rastløse hit-og-dit-aktiviteten, som kan forstås som å utgjøre lekens vesen, ligger det et uendelig antall muligheter, og i disse *rommene imellom* blir avgjørelser tatt på tilsynelatende mystisk vis. Lik lek finner improvisasjonen sted nettopp her – i *rommene imellom*.

Oppsummering

I dette kapitlet har jeg anvendt Bakhtin og Gadamer og vist danseimprovisasjon som en polyfon, dialogisk og karnevalesk sjanger, som også kan forstås i lys av Gadamers lekbegrep. Gadamers lekbegrep åpner opp for ideen om at utøverne i danseimprovisasjon blir lekt, eller snarere danset, av improvisasjonen selv, og at danserne trenger lek-kompetanse for på denne måten å kunne la seg leke med av danseimprovisasjonen. Lek-kompetanse overført til improvisasjon kan forstås som improvisasjonskompetanse, og i både lek og danseimprovisasjon er umiddelbar kroppslig handling sentral. Det dreier seg om evnen til, og erfaring med, å forstå leken/improvisasjonen, seg selv i situasjonen og mulighetene situasjonen utgjør, og å handle ut fra dette.

I danseimprovisasjon og lek kan det erfares som at det i improvisasjonen eller leken oppstår en indre logikk hvor valgene gir seg selv. Dette kan forstås som en følge av at utøveren gjennom improvisasjonserfaring, og ved å gå opp i improvisasjonen og selv bli en del av denne, gjenkjenner og kan følge improvisasjonens indre logikk. Men mens det for lekeren i lek er nødvendig å ta leken alvorlig og overholde reglene for ikke å fremstå som en *Spielverderber* (Gadamer 2007: 102), og som en som ødelegger, forholder det seg annerledes i danseimprovisasjon. Utøvere i danseimprovisasjonen kan bevisst velge å bryte med regler og mønstre på uorganiske og abrupte vis, og ved å skape brudd jobbe for en villet uforutsigbarhet. I danseimprovisasjon gjelder dermed ikke reglene på samme måte som i lek, og regelbrudd kan lede til større grad av improvisasjon.

Improvisasjonsdanseren har dessuten en tilstedeværelse i danseimprovisasjon som er annerledes enn lekerens tilstedeværelse i lek fordi det i improvisasjon kan være nyttig, spesielt for utøvere som improviserer i forestilling som fremstilling for noen, å forstå improvisasjonen også fra utsiden. I danseimprovisasjon både i og utenom forestillingssituasjonen kan det være nettopp et poeng å bryte med kontinuitet og forutsigbarhet og skape brudd. Dette er virkemidler som mater improvisasjonens behov for det uventede, og som kan bidra til vendinger som overrasker utøvere så vel som tilskuere.

I dette kapitlet har jeg tatt for meg spesifikke teoretiske begrep og satt dem i spill for å undersøke hvorvidt de har noe å tilføre til en forståelse av danseimprovisasjon. Vi har sett at danseimprovisasjon med Bakhtin kan forstås som polyfon, gjennom ytringer som handlinger eller meninger, og som viljer hvor utøverne ikke forsøker å enes med hverandre, men hvor det

vert i mot er rom for sameksistens, interaksjon og konflikt. Ut fra en slik forståelse er det ikke viktig å skape et visuelt enhetlig bilde, men interessant å arbeide for mangfold og forskjellighet. De ulike stemmene sammen sier i polyfonien noe annet enn hver enkelt stemme, og også noe annet enn når mange stemmer bestreber seg på å synge samme stemme i kor. En polyfon danseimprovisasjonsforestilling som kunstnerisk uttrykker et uttrykk hvor dansere kan hende danser i konflikt med andre dansere, men hvor de allikevel sameksisterer og gir rom for hverandre. For at polyfonien skal opprettholdes, er det nødvendig at ingen forsøker å kontrollere forestillingens innhold og uttrykk. Utøvernes forståelse for improvisasjonen som polyfon improvisasjon er dermed avgjørende. Ved å ta Bakhtins polyfonibegrep i bruk har jeg vist hvordan det på en fordelaktig måte er mulig å skille mellom polyfone og ikke-polyfone danseimprovisasjoner.

Bakhtin og Gadamer er teoretiske tilganger som bidrar til hvordan vi kan tenke om, og i, danseimprovisasjon. De ulike begrepene som er introdusert i dette kapitlet, er også med på å tydeliggjøre en forståelse av danseimprovisasjon som forskjellig fra *Instant Composition*. Bakhtin og Gadamer bringer inn nye perspektiv på danseimprovisasjon og peker på forbindelser mellom lek, karneval og improvisasjon. Bakhtinbegrepene polyfoni, dialog, ytring, heteroglossia og karneval – sammen med Gadamers lekbegrep – tydeliggjør hvordan en forståelse av *Instant Composition* som hevder å være improvisasjon, i realiteten kan se ut til å handle mest om visuell komposisjon, og i mindre grad dreie seg om improvisasjon som dialogisk og prosessorientert. Innenfor en dansehierarkisk forståelse hvor koreografi i de fleste sammenhenger forstås som rangert høyere enn improvisasjon, vil det kunne være et mål at improvisasjon skal fremstå mest mulig som om den er koreografert. Karnevalet, polyfoni og lek bringer inn aspekter som bryter med denne forståelsen av improvisasjon i dans som begrenset til visuell øyeblikkelig komposisjon, eller *Instant Composition*, hvor danseimprovisasjon står i fare for å bli styrt av koreografiske idealer og redusert til noe annet enn improvisasjon.

Det er gjennom praksis at improvisatoren får erfaring og trygghet i seg selv, og etter hvert som utøveren får større erfaring er det å befinne seg i uventede situasjoner dermed å regne som mindre og mindre risikofylt. Improvisasjonserfaringen kan dermed paradoksalt nok forstås som å gå imot improvisasjonens vesen. Naturlig nok er det slik at jo større erfaring utøveren har, desto mer er det som er kjent, og for erfarne improvisasjonsdansere vil grensen for hva det innebærer å ta en risiko, uopphørlig forskyves. Problemet er selvsagt at når det

uventede blir forventet og dermed normalisert, vil det uventede ikke på samme måte være noe som skaper spenning, overraskelse, eller utgjøre en risiko. For at improvisasjon skal innebære virkelig risiko, må utøveren selv ta ansvar for å finne en måte å sette seg selv på spill, og derigjennom begi seg inn i noe som *faktisk er ukjent*.

Gadamer og Bakhtins begrep bidrar til en utvidet, mer nyansert og kompleks forståelse av improvisasjon i danseimprovisasjon. Gjennom å innlemme Gadamer og Bakhtin vil utøveren kunne ta andre, mer kontroversielle, dristige, og individuelle valg. Derigjennom vil hun kunne bidra til at det uventede virkelig vil være uventet, og til danseimprovisasjon som en sjanger hvor det faktisk handler om improvisasjon som det å ikke vite.

Bakhtin og Gadamer er dermed viktige bidrag til forståelse av danseimprovisasjon. Bakhtin hevder også at lek kan forstås som del av karnevalet, men dersom man forsøksvis lar karnevalet tre inn i leken, får man et uregjerlig element i lek som i seg selv forsøker å opprettholde orden gjennom lekens egne regler og mønstre. Improvisasjon derimot kan forstås som regelorientert på en annen måte enn lek, og gjennom det dialogiske, det polyfone, og inspirert av karnevalet, blir danseimprovisasjon farligere og mindre forutsigelig. I lys av Bakhtins karneval, og karnevalets mulighet for fornyelse, vil danseimprovisasjon kunne ha et langt spenstigere forløp.

I kraft av karnevalets friskhet og fornyelse vil improvisasjonen fremstå som uregjerlig, gå imot normaliteten og risikere noe ved å kaste seg inn i og utforske det som tidligere ikke har vært kjent, og derigjennom også gjøre synlig nye sider ved livet. I neste kapittel vil jeg ta dette videre og undersøke forbindelser mellom karneval og kontaktimprovisasjon.

Kapittel tre: Å karnevaliseres: Kontaktimprovisasjon som karneval

*«I eat, I digest, I shit it out.»
David Zambrano*

En festival er en midlertidig situasjon hvor mennesker med felles interesse for å delta på festivalen samler seg, ofte innenfor et avgrenset område, og gjennomlever festivalen sammen.

Danseimprovisasjon og kontaktimprovisasjon er begge gjenstand for festivaler både hver for seg og sammen. Mange vil si seg enig i at det nettopp er på festivaler og festivallignende arrangementer at disse dansesjangrene lever mest intenst. Et eksempel på en festival, som jeg også tidligere har nevnt, er kontaktfestivalen i Freiburg i Tyskland som regnes som en av de største kontaktfestivalene i verden. Her vil en utenforstående som en kveld tilfeldigvis kommer inn i den store idrettshallen, kunne få se opp til et par hundre mer eller mindre svette mennesker som ligger og ruller rundt hverandre på gulvet. De beveger seg horisontalt under og over hverandre i noe som kan virke som en *non-stop*-situasjon. Kroppene liksom sklir og glir og vrir og elter seg omkring på tvers og på langs i forhold til hverandre.

Hvis jeg forsøker å tenke meg hvordan dette kan virke for en intetanende outsider, slår det meg at det kanskje kan ligne en slags helvetestegning fra middelalderen. Massevis av kroppar hvor kroppens ulike deler blir synlige på måter vi ellers ikke er vant til, kan komme til å virke ubehagelig og kroppslig påtrengende for en som ikke vet hva som faktisk går for seg. Mange vil kanskje også kunne få assosiasjoner til aktivitet av tvilsom karakter.

Og så er det bare, bokstavelig talt, haugevis av mennesker som danser kontaktimprovisasjon. Danserne, i fysisk kontakt med andre dansere størsteparten av tiden, kjenner lukten av hverandre, blander sin egen svette med andres, og rett som det er beveger de seg inn i illeluktende områder hvor noen har sluppet en fjert eller flere. Når vekten av et menneske i bevegelse legger seg på magen til et annet, vil dette i mange tilfeller føre til at gasser blir frigjort og feid ut av kroppens åpninger. Vekten av, lukten av og hudkontakten mellom en selv og andre i bevegelse gjør at danseren, i situasjonen som kontaktimprovisasjonen utgjør, er seg selv og andre særdeles bevisst – som kropp.

I en sammenligning med andre dansesjangre vil kontaktimprovisasjon kunne fremstå som formløs og uestetisk, med kroppar mer som masse og mølje, som utflytende og avspent, på en

helt annen måte enn det de fleste vanligvis forbinder med dans. Kanskje spesielt denne kroppete, klumpete og ofte til dels klossete rullingen på gulvet har vært vanskelig å svelge for utøvere og tilhengere av dansesjangre som etterstreber letthet og ynde, luftighet og det grasiøse, og hvor det å velte seg omkring på gulvet med buk og rumpe som vekselvis stigende og synkende er blitt betraktet som et lavmål.

It (Contact Improvisation) glorified the physicality of animals that weren't traditionally honoured. Birds evoked lines in space and digital gestures, whereas Contact brought in moles, badgers, dolphins and otters. Dancers whose bodies didn't naturally extend into lines in space were almost condemned, yet in Contact a whole other body and physicality was glorified (Jennifer Mascall sitert i Ryen 2008/1997: 159).

Vi ser at dyrene det refereres til i dette sitatet, gir ganske forskjellige assosiasjoner til hva kontaktimprovisasjon kan være og hvordan det kan se ut. Mens muldvarper og grevling er å finne som tunge, klumpete og vraltende landdyr, er delfiner og otere smidige og lekne vanndyr.

Dersom den samme utenforstående tilskueren hadde tittet inn på et annet tidspunkt, kunne bildet vært et helt annet: Det er like fullt en stor sal full av dansere – mange sittende og liggende på gulvet samtidig som andre er på beina – hvor danserne utgjør et stadig skiftende landskap mellom det vertikale og det horisontale planet. I mange duetter viser utøvere akrobatlignende ferdigheter ved å bli løftet av og løfte andre i situasjoner hvor bevegelsene liksom glir sømløst over i hverandre i høy hastighet: Det kan se ut som om den som løftes, forlenger kroppen og utstrakt dreier rundt løfterens akse i noe som kan virke som innøvde baner i en sammenhengende flyt av bevegelse. Dette bildet gir få assosiasjoner til muldvarp og grevling, men kan fortsatt påminne om kvaliteter hos otere og delfiner.

Som tidligere nevnt er en kontaktfestival vanligvis spekket med korte dagskurs eller klasser, kurs som går over flere dager, og forestillinger og jamming til langt på natt. En kontaktfestival er alt som skjer også i tidsrommene utenom selve dansingen. Måltider og pauser tilbringes oftest i fellesskap, og det er vanlig å sove på samme rom eller sal, sammen med andre festivaldeltagere. En kontaktfestival er en særdeles sosial situasjon hvor utøvere på forhånd vet at de har noe til felles med de andre deltagerne. Selv når det danses, kan det sies å være i en sosial situasjon som ofte også inkluderer samtale før, etter og innenfor rammen av selve dansen.

Kontaktfestivalen med sitt sosiale og dansende liv tiltrekker seg utøvere. Det er forunderlig hvordan en forholdsvis stor gruppe voksne mennesker fra mange land og flere kontinenter innordner livet sitt slik at de til stadighet har mulighet til å delta på kontaktfestivaler hvor hovedfokus er improvisasjon i dans, og å være sammen med andre kontaktdansere. Etter hvert som utøverne kultiveres inn i kontaktimprovisasjon som tradisjon, forstår de seg selv og deler av sin identitet som kontaktdanseridentitet, og de trekkes mot arrangementer hvor det er mulig å leve ut denne.

I denne delen vil jeg se nærmere på kontaktimprovisasjon spesifikt i festivalsammenheng, og som fortolkende perspektiv vil jeg også her bruke Bakhtins karneval. Hensikten med å fortolke kontaktimprovisasjonsfestivalen i lys av karnevalet er å få frem sider ved kontaktimprovisasjon som improvisasjonsfenomen, som ikke har blitt vektlagt innen tidligere forskning. I denne delen spør jeg: *På hvilke måter har kontaktimprovisasjon som festival karnevaleske trekk?* For å kunne si noe om dette er det nødvendig å gå Bakhtins karneval nærmere inn på klingen enn hva jeg tidligere gjorde i forrige kapittel.

Hva menes med karnevaleske trekk?

I middelalderen foregikk den folkelige latterkulturen på markeds plassene, som fester, festivaler og karneval, i forbindelse med kirkeåret og årstidenes skiftninger. Bakhtin hevder at det han kaller offentlig latterkultur i den angitte perioden, var noe som angikk alle (Bakhtin 2007: 23). Offentlig latterkultur inkluderer datidens karnevalsritualer, som kan forstås som å ha forbindelseslinjer til vår tids karneval, og til eventuell annen aktivitet som måtte henge igjen som rester fra middelalderens og renessansens latterkultur. Hvorvidt, og i hvilken grad, kontaktimprovisasjon som festival og festivallignende arrangementer som jammer og workshops av lengre varighet kan forstås i et karnevalsperspektiv, og dermed som en del av latterkulturen, er hva dette kapitlet vil dreie seg om. Bakhtins «alle» vil i denne sammenhengen ikke referere til absolutt alle, men til «alle kontaktdansere».

Bakhtin hevder det dialogiske som grunnleggende og eksistensielt, og dermed som noe som også inkluderer karnevalet. Bakhtins karneval kan også forstås som polyfont, da karnevalet kan foregå overalt og leves av mange samtidig, og dermed er noe som kjennetegnes ved at mangfold har prioritet.

I forrige kapittel beskrev jeg Bakhtins karneval som noe som søker seg vekk fra det regelbaserte, strengt planlagte, og mot prosessen av å være innenfor et interessant «her og nå», hvor det kontinuerlig foregår endring og fornyelse av rammer (Bakhtin 1981: 21, Stensæth 2008: 199). Jeg har referert til hvordan Bakhtin skriver om karneval som prosessuelt og uferdig. Karneval har tradisjonelt gitt rom for utfoldelse og handling som ellers ikke er akseptert. Alt dette kan forstås som å være karnevaleske trekk, og i tillegg kommer flere andre som jeg vil ta for meg i det følgende.

Karnevalslatteren er kompleks. Den er festens latter, den tilhører hele folket, alle ler, latteren er universell og rettet mot alt og alle. Dette innebærer at karnevalsdeltagere også retter latteren mot seg selv. «Det (skrattet) riktas også mot de skrattende själva», og videre, «Ej heller folket når fram till sin fullbordan, utan dör för att pånyttfödås och förnyas.» (Bakhtin 2007: 23). For Bakhtin har karnevalslatteren altså en ambivalent karakter, og det ambivalente ligger i at karneval som latterkultur samtidig er noe som fortærer og føder, og noe som tydelig er knyttet til hva Bakhtin kaller «det fysisk-kroppslige prinsipp» (Bakhtin 2003: 34), som i *Rabelais och skrattets historia* er oversatt til «det materielt-kroppsliga princip» (Bakhtin 2007: 29). Bakhtin skriver utførlig om kroppslige aspekt som eksemplifiseres ved:

magens og genitaliernas liv, och följakligen akter som samlaget, avlelsen, havandeskapet, nedkomsten, uppslukandet av föda, avföringen. Nedsättande gräver en kroppens grav för en ny födelse (Bakhtin 2007: 32).
Folkets ambivalenta skratt ger däremot uttryck för en synpunkt som är hela världen i dess tillblivelse, i vilken den skrattande själva är inbegripen (Bakhtin 2007: 23).

Det Bakhtin bruker kroppen og kroppslige prosesser til, er å vise at alt hele tiden er i endring og at ingenting er bestandig. Dette beskriver han ved at vi som mennesker både føder og fødes, at vi både gir liv og dør, for deretter å oppslukes av jorda. Det å begrave noen er på samme tid å så noe nytt, og dermed noe som leder til ny fødsel, og i dette ligger det ambivalens; for Bakhtin er det til enhver tid flere betydninger som gjelder.

Det karakteristiske for renessansens latterkultur er nettopp anerkjennelsen av latteren som et positivt, gjenfødende og skapende prinsipp.

Den [karnevalen] har en universell karaktär, den är ett särskilt tillstånd hos världen, där den pånyttfödås och förnyas och där alla är delaktiga (Bakhtin 2007: 18).

Karnevalet er med andre ord en egen verden, eller en egen tilstand ved verden, som kan forstås som en egen virkelighet. I overført betydning betyr dette for Bakhtin at det aldri dreier seg om én sannhet, men at det alltid vil være flere virkeligheter og flere sannheter som

gjelder. Det finnes altså, til enhver tid, flere sannheter, og Bakhtin viser til dobbeltheten i hvordan kirkeritualene utspiller seg på én måte innenfor og i regi av kirken, og på helt andre måter under latterkulturens fester som for eksempel eselfester og narrefester som undertiden også foregikk i kirkene, og som alle hadde en ytre tilknytning til kirkens høytider (Bakhtin 2007: 19).

during carnival all official truths become relative: ‘carnival celebrated temporary liberation from the prevailing truth and from the established order’, and was ‘opposed to all that was ready-made and completed, to all pretence at immutability’ (Webb 2005: 122).

Etter hvert som vi begynner å ane konturene av Bakhtins karneval, er det lett å se at kontaktfestivalen har karnevaleske trekk. Lik karnevalet eksisterer kontaktfestivalen under en tidsavgrenset periode, parallelt med andre dansesjangre og med samfunnet for øvrig. Innenfor rammene av kontaktfestivalen er livet og verden annerledes enn verden utenfor; i likhet med karnevalet utgjør kontaktfestivalen en egen verden.

Latteren har en verdensanskuende betydning

Bakhtin skriver:

Latteren har en dyp verdensanskuende betydning, det er en av de vesentligste former sannheten om verden og om menneskets historie i sin helhet kan anta. Den representerer et særskilt og universelt synspunkt på verden, der verden ses på en annen måte, men denne måten er ikke mindre vesentlig enn den sedvanlige, som kjennetegnes av *alvoret* (Bakhtin 2003: 38).

Jeg tror det vil være langt fra riktig å hevde kontaktfestivalen som en av de vesentligste former sannheten om verden kan anta. Derimot tror jeg det er mulig å si at kontaktdansere kan se verden fra kontaktradisjonens ståsted, og at det de ser herfra, representerer et særskilt synspunkt på verden som er annerledes enn svært mange andres.

Den karnevaleske kjernen, skriver Bakhtin,

är ingalunda någon ren *konstnärlig* teaterform och kan i alla händelser inte hänföras till konstens område. Den befinner sig i gränsområdet mellan konst och liv (Bakhtin 2007: 18).

På kartet er et grenseområde noe som dekker større områder på begge sider av en grenselinje, og sett gjennom Bakhtins karnevalperspektiv kan kontaktimprovisasjon forstås som å ligge mellom kunsten og livet, men også som å romme både kunsten og livet. For noen kan kontaktimprovisasjon forstås som del av både kunsten og livet – for andre først og fremst som

del av livet, og for en tredje gruppe som noe som først og fremst har med kunst å gjøre. Innenfor rammene av kontaktfestivalen er det nettopp et karnevalesk trekk at ulike oppfatninger kan eksistere parallelt og polyfont, og at det er rom for både motsetning og meningsbrytning.

Bakhtin hevder at karnevalet har en sentripetal kraft som samler og sentraliserer, og trekker folk til seg og opp i seg. For kontaktdansere vil kontaktimprovisasjon kunne forstås nettopp som å ha en slik karnevalesk tiltrekningskraft; danserne blir trukket mot kontaktfestivalen og planlegger andre deler av livet slik at de har mulighet til å delta på kontaktfestivaler rundt omkring i verden, gjerne flere ganger i løpet av et år.

For Bakhtin har karnevalet samtidig en sentrifugal kraft, som noe som splitter og desentraliserer eksisterende maktstrukturer. Denne sentrifugale kraften ligger nettopp i karnevalets plassering mellom kunsten og livet. Også kontaktfestivalen kan forstås som å ha en slik karnevalesk, sentrifugal kraft, ved å være en egen verden som ikke tar hensyn til verden utenfor, og som setter eksisterende hierarkier på hodet. For Bakhtin er det dialektiske spillet mellom sentripetale og sentrifugale krefter en viktig tankegang. Dette kan ses i sammenheng med hvordan det i historien og kulturen hele tiden foregår en kamp mellom det monologiske, sentraliserende og innskrenkede, og det dialogiske, desentraliserende og åpne, mellom den offisielle kulturen og latterkulturen (Fyhr 1986: 11).

Opp ned og bak frem

Et annet og svært viktig trekk ved karnevalet er at det setter tingene på hodet. Dette kunne i middelalderen for eksempel innebære å gjøre autoriteter til latter. Karnevalsfesten hadde på denne måten stor betydning og var symbolsk destruerende: Autoriteter og den offisielle kulturen fungerte som skyteskive og dette var hva karnevalet handlet om (Steinsholt 2003). Motsatt var det å hylle det som vanligvis ikke ble hyllet, en viktig del av latterkulturen i middelalderen. Dette ble gjort blant annet ved å legge vekt på en kroppslig og gjerne «grotesk» virkelighet, fremfor det alvorlige, fornuftige, intellektuelle, og teoretiske. Sett i lys av Descartes' dualisme, hvor det åndelige er hevet over det kroppslige, ser vi at det under karnevalet er motsatt: Her er det det kroppslige som har høyest status – fis, rap, fråtsing, det løsslupne og det vulgære er morsomt og noe som får komme frem i lyset som en viktig del av latterkulturen.

Tingenes sedvanlige orden er også rokket ved i kontaktimprovisasjon ved at det, som i et omvendt kartesiansk perspektiv, forholder seg slik at kroppen er på toppen. Det at kroppen blir gitt større tillit og betraktet som mer intelligent enn tanken, er et normalt perspektiv innenfor kontaktradisjonen, og det er en allmenn oppfatning at kroppens evne til handling langt overgår tanken når det kommer til faktisk å handle og reagere i kontaktdans. Kroppen forstås som intelligent og som i stand til selv å ta valg i improvisasjonen. Både innen postmoderne dans og postmoderne improvisasjonsdans er det en fremherskende holdning at tanken kan komme til å stå i veien og være til hinder for læring. Formuleringer som *Get out of your head and into your body!* Og *Don't think, do!* er forholdsvis vanlige i undervisning av postmoderne dansesjangre (Foster 2003, Torvik 2005).

Descartes' dualistiske perspektiv som «mind over matter» gjenspeiles også i hvordan danserkroppen innen moderne dans var kontrollert av koreografen, hvor koreografen som «hodet», bestemte over danseren som «kropp». Innenfor kontaktimprovisasjon er det derimot kroppen og fysiske prinsipper som er avgjørende; det kroppslige utgjør selve premisset for improvisasjonen.

I et karnevalperspektiv kan kontaktimprovisasjon i oppstartsfasen forstås som å ha 70-tallets offisielle og etablerte moderne dansekultur som skyteskive. Her var tendensen at koreografen ble forstått som kunstnergeni og ansvarlig, ikke bare for hvordan selve dansen skulle se ut og danses, men som eneansvarlig for danseverket som helhet. I moderne dans var det ofte bare én stemme som ble gitt prioritet, og dette er stikk i strid med Bakhtin og karnevalet hvor nettopp mange stemmer og mangfoldet ble gitt prioritet.

Innenfor kontaktradisjonen foregår det en hierarkisk omkalfatring med hensyn til dansesjangres plassering som kan ses som relatert til hvordan karnevalet handler om å snu tingene på hodet. Ved å koble karnevalsperspektivet til en forståelse av et eksisterende sjangerhierarki innen dans i vestlige deler av verden før 1960 er det mulig å si at nettopp moderne dans som monologisk kunst med nødvendighet førte til at noe annet og annerledes måtte oppstå. Parallelt med det etablerte dansekunstheltet, og utenfor samtidens etablerte dansescener, vokste det frem nye, karnevaleske improvisasjonsdancesjangre som vi, med et Bakhtinsk blikk, kan forstå som knyttet til latteren.

Innen det etablerte vestlige kulturlivet vil klassisk ballett for mange være høyest rangert av alle dansesjangre, mens kontaktimprovisasjon vil befinne seg langt nede. På kontaktfestivalen vil det imidlertid forholde seg motsatt. Her troner kontaktimprovisasjon på toppen, mens klassisk ballett befinner seg langt nede. Dette er et typisk karnevalesk perspektiv hvor man ikke tar noen hensyn til hvilken virkelighet som måtte råde i «den virkelige verden», som verden utenfor kontaktfestivalens karnevalsrike hvor dansens hierarki er vendt opp ned, og kontaktimprovisasjon er konge. Nettopp fordi deltagerne er bevisst på dette dobbelte virkelighetsperspektivet, gir det mening. Karnevalets deltagere ler også av seg selv. De vet at karnevalet er en midlertidig situasjon og at tingenes normale orden vil gjenopprettes så snart karnevalet er over.

Under middelalderens karneval ble det gjeldende hierarkiet midlertidig opphevet, og dermed omgikk folk hverandre på en annen måte enn ellers, skriver Bakhtin.

Detta tillfälliga, på en gång ideala och reela, upphävande av den hierarkiska rangordningen mellan människor skapade under karnevalstider ett särskilt slags umgänge, otänkbart och uteslutet i det vanliga livet (Bakhtin 2007: 21,22).

Dette punktet som utjevner forskjeller og fører til jevnbyrdighet er noe som kan sies å ha aktualitet også under kontaktfestivalen. Vi har sett at kontaktimprovisasjon, særlig i en tidlig fase, var en sjanger hvor det var likhet og likeverd danserne imellom, og at dette var noe som hadde stor betydning. Her må vi ta i betraktning at en slik likhetskultur i dag i mange tilfeller kan forstås som å eksistere mer i myten om kontaktimprovisasjon enn i praksis. Til tross for at det kan være store forskjeller når det gjelder status mellom utøvere, og til tross for at mange er klar over misforholdet mellom myten og virkeligheten, er kontaktfestivalen som situasjon allikevel noe som leves *som om* alle er like, selv om det i verden utenfor festivalen forholder seg annerledes.

Atmosfære av frihet, ærlighet og det familiære

Här på gator och torg växte särskilda språkliga och gestiska former fram, fria och otvungna former, som inte erkände någon distans mellan de kommuniserande individerna och som var befriade från alla de etikettens och anständighetens gängse regler som rädde utanför karnevalen (Bakhtin 2007: 21,22).

Dette sitatet peker på hvordan karnevalets atmosfære åpner opp for en annerledes og friere oppførsel enn ellers. Dette er et karnevalesk trekk som i høyeste grad også er å finne på kontaktfestivaler. Kroppskontakt, samt det å danse uvanlig mye, samtidig som utøvere ofte

sover langt mindre enn ellers i tillegg til at de tilbringer nær all tid sammen med andre, fører deltagerne gradvis inn i en tilstand som gjør at festivalens atmosfære transformeres. Bakhtins ord som beskriver hvordan folk under karnevalet møtes «i en fri och familjär samvaro, där det inte fanns några avstånd mellan människarna» (Bakhtin 2007: 27), kan også passe på kontaktfestivalen hvor de som organiserer, og de som kommer som deltagere, gradvis vokser seg sammen til en gruppe hvor alle tilsynelatende er ganske like.

during carnival the official ordering of space and time is suspended and the people become 'organized *in their own way*, the way of the people (Webb 2005: 122).

På kontaktfestivaler er et eksempel på et slikt selvorganiserende trekk hvordan timeplaner endres underveis. Det er vanlig at festivaldeltagere gjør om på timeplanen fra slik den opprinnelig var planlagt fra arrangørens side, til noe de selv bedre kan like. Kontaktfestivaler kan under tiden utvikle seg til å bli mer eller mindre anarkistiske, og erfaringsmessig vil det nærmest alltid skje en utglidning med hensyn til tidsskjemaer og innhold, og deltagerne vil forandre på eller sette opp parallelle timeplaner og ta initiativ til aktiviteter som ikke var planlagt fra arrangørens side.

Mens det på ikke-karnevaleske arrangementer er et poeng å være disiplinert og følge planer og tidsskjemaer, kan en dreven kontaktfestivaldeltager gjerne sove over morgentimen, deretter bade i elven frem til lunsj i stedet for å danse som bestemt på timeplanen, danse i ettermiddagspausen og halve natta for så på morgenvisten å avslutte med badstufest. Jeg tror at det å delta på en festival som utøverne opplever at de blir gitt eierskap til – gjennom å bli behandlet som likestilt med lærere og arrangører – gjør at deltagerne oppfører seg friere og annerledes enn ellers, og at de etter hvert som festivalen skrider frem, føler at de kan gjøre som de selv vil innenfor dette «karnevalet» som kontaktfestivalen kan sies å utgjøre.

Å bli ett med gruppen

during carnival the individual self is dissolved: 'The individual feels that he is an indissoluble part of the collectivity, a member of the people's mass body' (Webb 2005: 122).

Kontaktfestivalen utgjør en situasjon hvor utøvere kan oppleve at de gradvis nærmest smelter sammen med kollektivet og blir ett med gruppen. Det skrives advarende om nettopp denne situasjonen: «One needs to maintain the defences of one's personal safety that one uses in the real world» (Nelson 2008 /1994: 30). Dette sitatet viser til at det under kontaktfestivalen som i

en annerledes verden, kan utvikle seg slik at danserens normale forsvarsverk faller, og at hun åpner seg opp for, går opp i, og blir ett med, det som skjer rundt seg. På denne måten kan utøveren få følelsen av å miste seg selv i kontaktfestivalen på samme måte som karnevalsdeltageren i karnevalet. Mitt inntrykk er at mange festivaldeltagere nettopp *ønsker* å miste seg selv på denne måten, og at det er i følelsen av å gå opp i og bli ett med festivalen, at noe av festivalens karnevaleske tiltrekningskraft ligger.

Når Bakhtin skriver om det kroppslige liv med samleie, fødsel, mat, drikke, avføring, osv., er ikke dette først og fremst i betydningen den individuelle kroppen, men dreier seg om «den store slektens og folkets kropp» (Bakhtin 2003: 66), der fødsel og død ikke representerer den absolutte begynnelse og den absolutte slutt, men snarere kun er momenter i folkets uopphørlige vekst og fornyelsesprosess. Det handler med andre ord om å forstå seg selv som del av en større sammenheng.

Bakhtin vil heller ikke ignorere den individuelle kroppen som en del av den sosiale dialogen. Gjennom karnevalet kritiserer han den estetiserte og individualiserte kroppen, som fremstår som lukket, og som er et uttrykk for en monologiserende kultur. I motsetning til i mange dansesjangre hvor det nettopp råder en estetisert ensartet kroppskultur betraktes kroppen i kontaktimprovisasjon mer i tråd med karnevalets inkluderende kroppskonsept ved at det her gis aksept for kroppslig mangfold.

Frihet, likhet og deltagelse

Ikke-improvisert scenedans som moderne dans er bygd opp som en struktur hvor koreograf, danser og publikum har forskjellige og separate roller. Dette er svært forskjellig fra Bakhtins karneval som er oppslukende og inkluderende, hvor alle er deltagere og alle er like mye verdt.

Ty faktum är att karnevalen inte känner någon uppdelning mellan aktörer och åskådare. (...) Karnevalen är inte til för at betraktas-i den *lever* man, och lever gör *alla*, ty i enlighet med sin idè är den til för *hela folket*. Så länge karnevalen pågår finns inte för någon något annat liv än karnevalens (Bakhtin 2007: 18).

Under kontaktfestivalen er det arrangører, lærere, og festivalens tilreisende og fastboende utøvere, som kan sies å representere «hela folket». Alle er kontaktdansere, og alle deltar på like fot. Karneval og kontaktfestival kan begge forstås som noe som leves av alle som deltagere.

Det er når kontaktimprovisasjon brukes i forestillingssammenheng at den karnevaleske, deltagersituasjonen opphører. Med Gadamer har vi tidligere sett at dette skiftet til forestilling innebærer et skift fra selvframstilling til framstilling for noen, og med dette skiftet beveger festivalen seg vekk fra den karnevaleske situasjonen. Dersom det vises forestillinger som del av kontaktfestivalen vil det inntre en endring ved at festivaldeltagerne inndeles i tilskuere og utøvere. Det inkluderende, deltagende og karnevaleske som innebærer at forskjeller mellom mennesker viskes ut, kan sies å opphøre i og med forestillingssituasjonen. Nettopp dette at kontaktimprovisasjon som sjanger har så vidt mange karnevaleske trekk, kan forstås som å være i konflikt med mulighetene for at sjangeren skal kunne fungere godt som forestilling. Som karnevalesk sjanger trekker kontaktimprovisasjon folk til seg, og opp i seg, og festivaldeltagere i rollen som tilskuere kan få lyst til å delta heller enn å se på.

Når det gjelder kontaktimprovisasjon som forestilling, og dermed som framstilling for noen, har jeg tidligere vært inne på hvordan dette er problematisk også fordi kontaktdanserne i forestilling ofte fokuserer mer på prestasjon, visuell komposisjon og estetikk enn på eksperimentering og utforskning.

Håp og fremtidsrettethet

Karnevalet befinner seg som sagt i en mellomposisjon mellom kunsten og livet, og utgjør en egen verden med en annerledes virkelighet hvorfra verden for øvrig forstås på en annen måte enn ellers. «Karnevalet är folkets andra liv, organiserat efter skrattets princip. Det är *livet som fest*», sier Bakhtin (2007: 19). Å ha en fest å se frem til skaper forventning, og på lignende vis skaper kommende kontaktfestivaler forventning i kraft av å være noe som skal komme.

When I have participated in intensive workshops like A Cappella Motion or retreats like the Breitenbush Jam, I have often been struck by the surreal quality of the experience. People put their daily lives on hold to go off and have a «contact experience» often expecting to have some sort of personal revelation or dancing epiphany (Albright 2008/1993: 10).

Det er sannsynlig at en slik forventning og forhåndsglede som Albright refererer til i dette tekstutsnittet, er basert på positive erfaringer fra tilsvarende arrangementer, og at utøverne har håp om fremtidige meningsfulle erfaringer. Gjennom en forventning om noe som skal komme til å skje, viser Albright til kontaktimprovisasjon som noe som peker inn i fremtiden. Slik er det også med karnevalet, og Bakhtin skriver:

Karnevalen var en tidens sanna fest, en tillblivelsens, förändringens och förnyelsens fest, fientlig mot allt beständigt, allt fullbordat och avslutat. Den såg in i den ofullbordade framtiden (Bakhtin 2007: 21).

Også det at Albright velger ordet «surrealistisk» for å beskrive kvaliteten av kontaktfestivalerfaringen, er interessant, da surrealisme nettopp er et ord som beskriver en annen, og annerledes, virkelighet.

Karnevalet i middelalderen hadde en bestemt varighet. Deltagerne forlot for en tidsavgrenset periode sitt normale liv og gikk inn i karnevalet som en annen virkelighet. På samme måte dreier det seg også i kontaktfestival-sammenheng om en tidsavgrenset periode hvor utøverne går fra sitt vanlige liv og inn i festivalens virkelighet hvor andre regler gjelder, for deretter, når festivalen er over, å vende tilbake til det vanlige livet igjen.

Bakhtin understreker denne tidsbestemtheten som «den essensielle forbindelsen mellom latteren og tiden, årstidenes veksling» (Bakhtin 2003: 56). Dette har å gjøre med at middelalderens fester og ritualer var lagt til samme tid hvert år og knyttet til høytider som fasten, påske og jul. Disse festene la opp til forlystelse og var noe å glede seg til, og ikke bare det, men gjennom å være knyttet til årstider og kirkehøytider utgjorde karneval og latterkultur et fremtidsrettet perspektiv og bar i seg et håp om en bedre fremtid. Et slikt håp kunne for eksempel være håpet om at neste års avling ville bli større enn inneværende års avling. Kontaktdansere kan selvsagt nære håp for eksempel om at de vil være bedre dansere under neste års festival, men dette vil være håp innenfor en helt annen betydningsskala enn håp knyttet til latterfester i middelalderen.

Det forholder seg dermed ikke på samme måte med kontaktimprovisasjonsfestivaler som med middelalderens karneval, selv om flere festivaler faktisk er lagt til høytider hvor de fleste har fri fra dagliglivets gjøremål og dermed har større anledning til å delta enn ellers.³⁵ Det er også slik at de fleste kontaktfestivalene er sykliske og lagt til nær samme tid hvert år. På denne måten er festivalene noe utøverne med sikkerhet vet vil komme, og dermed noe å se frem til.³⁶ Kontaktfestivalen er også en situasjon hvor det legges opp til utveksling av informasjon om

³⁵ Nyttårsjam i Sverige, Påskefestival i Göttingen i Tyskland, Pinsefestival i Malmö (Impulsdans-konkaktfestival).

³⁶ Freiburgfestivalen er i august hvert år, den finske festivalen «Skiing on Skin» i februar, The Breitenbush jam er i mars, osv.

kommende kontaktarrangementer, og kan også på denne måten forstås som å peke fremover, og inn i fremtiden.

Håp og fremtidsrettethet finnes dessuten som en del av det historiske tankegodset kontaktimprovisasjon har båret med seg, som jeg tidligere har beskrevet som en lomme full av 60-tallsverdier. Som en «Peace & Love»-dancesjanger bærer kontaktimprovisasjon i seg håpet om en bedre verden. Dette kan forstås som en av årsakene til at kontaktimprovisasjon i dag vokser og brer om seg i konfliktfylte og økonomisk ustabile områder av verden som Israel, Brasil og Argentina, så vel som i øst-europeiske land. I slike områder vil kontaktfestivalen kunne dekke et eksisterende behov for å slippe vekk fra en strevsom og vanskelig hverdag gjennom å tilby festivaldeltagerne en annerledes, karnevalesk virkelighet.

Karneval som motkultur

I forrige kapittel viste jeg hvordan det å se danseimprovisasjon i lys av ulike Bakhtin-begrep bidrar til ny innsikt og nye fortolkninger. Postmoderne dans og danseimprovisasjon oppstod som noe nytt og annerledes enn det etablerte, og kan forstås både som reaksjon på, og protest mot, Cunningham og moderne dans, og også mot det samfunnet som moderne dans ble forstått innenfor. Gjennom å bryte med forestillingen om hvilke verdier som kunne representeres på scenen, hva slags bevegelsesmateriale som kunne danses, hvem som kunne danse, hvor det skulle danses, og ikke minst hvem som skulle koreografere, snudde postmoderne dans etablerte hierarkier på hodet.

Også latterkulturens forhold til fødsel og død er noe som kan trekkes med inn i en forståelse av improvisasjon. Dans blir ofte fremstilt som flyktig og forgjengelig, som noe som bare finnes i øyeblikket den utøves. I våre dager er det imidlertid slik at dans kan filmes og gjenskapes, og koreografier kan bevares og rekonstrueres. Før film og video ble oppfunnet, fantes det notasjonssystemer for å bevare eller «fange» dans.

Improvisasjon er flyktig, og improvisasjon befinner seg hele tiden i skjæringspunktet mellom fortid og fremtid, som en forlengelse av fortiden og på vei inn i fremtiden. Slik kan selve improvisasjonskonseptet, i lys av Bakhtins karnevalsbegrep, forstås som å ha å gjøre med fødsel og død, hvor en handling som nettopp er utført kan gi næring til det som skal komme. Med karnevalet kan improvisasjonsdans forstås som å latterliggjøre ethvert forsøk på å fikser

dansen og livet som uavhengig av øyeblikket det danses i, og som noe som ikke kan rammes av tiden. Ikke minst latterliggjør danseimprovisasjon og kontaktimprovisasjon koreografens autoritet og ønske om kontroll over dans og danser. Lik karnevalet står improvisasjonsdans for det prosessuelle og uferdige, og gir rom for handlinger som ellers ikke er akseptert.

Improvisasjonsdans kan med Bakhtin også forstås som en form for fremføring av tid, eller som en synliggjøring av tiden selv, gjennom bevegelsen som trer frem. Improvisasjonsdanseren kan forstås som «den som samtidig dreper og gir fødsel til nytt liv, som smelter det gamle om til nytt og ikke lar noe forbli evig». Lik tiden er improvisasjon, og improvisasjonsdans, noe som «leker og ler» med menneskene (Bakhtin 2003: 58).

Berøre og bli berørt

Middelalderens latter springer ikke ut av en subjektiv, individuell følelse, men må ses i sammenheng med en sosial og folkelig fellesskapsfølelse (Bakhtin 2003). Nettopp det at kontaktdanseren er lenge i fysisk vedvarende kontakt med andre i dans, er særskilt for kontaktimprovisasjon. Fysisk berøring er noe som ellers først og fremst skjer mellom foreldre og barn, og mellom forelskede og elskende. For eksempel er det i norsk kultur vanlig med håndtrykk, et klapp på skulderen og raske klemmer mellom venner. Faktisk er det jo slik at å berøre og bli berørt er uvanlig, forbeholdt særskilte mellommenneskelige forhold, og tillagt spesiell betydning. I lys av denne virkelighetsforståelsen kan kontaktimprovisasjon og kontaktfestivalen dermed ses som en motsatt verden i kraft av at fysisk kontakt og berøring forstås annerledes. Bakhtins beskriver karnevalet som:

the never-ending excess of eating and drinking, the disruption of conventional temporal rhythms, the transgression of normal rules of dress and behaviour by the wearing of funny hats and the like (...) point to a residue, a utopian excess (...) a residue which could be made to point in fruitful directions (Webb 2005: 134).

På kontaktfestivalen danser deltagerne mye og lenge, og det fråtses i kroppskontakt på en måte som ellers i livet ikke er mulig. Jeg vil hevde at dette er et forhold som kan forstås som i slekt med Bakhtins fysisk-kroppslige prinsipp, og som kan sammenlignes med hvordan vanlige folk i middelalderen, i karnevalstiden, fråtset i mat og drikke som jo var noe de til hverdags slett ikke hadde anledning til å fråtse i.

På kontaktfestivalen handler det om å danse, spise, sove og være sammen, og normale grenser hva gjelder tid, klær og kroppskontakt overskrides. Klær som i andre sammenhenger ville blitt betraktet som underlige, blir i festivalsammenheng oppgradert og beundret. Typiske kontaktklær er løse, ledige, gjerne fillete, og ofte milevis unna hva man finner i spesialbutikker som selger dans- og sportsklær. Mange har bukser som er designet og sydd av andre kontaktdansere, og for dansere som syr bukser kan dette være en kreativ måte å finansiere festivaldeltagelse på, og bidra til at det blir økonomisk mulig å leve et nomadisk kontaktdanserliv.

Under festivalen er det erfaringsmessig også slik at den fysiske kontakten som til å begynne med var avgrenset til selve dansen og dansens områder, etter hvert vil flyte over og tyte inn i alle festivalens gjøremål. Etter som festivalen folder seg ut, er det en tendens til at et økende antall deltagere sitter i kroppsnære klynger, ligger inntil hverandre og delvis oppå hverandre også når de snakker, sover, eller spiser. I kontaktimprovisasjon er dette forholdet mellom det å være i kontakt med en annen kropp samtidig som man er i bevegelse og på vei videre, et særskilt forhold som forplanter seg til områder også utenfor selve dansen.

Hele festivalarrangementet antar en utflytende atmosfære hvor grensemembranene er i kontinuerlig endring. Festivaldeltagerne kan forstås som å karnevaliseres underveis: De ser bort fra ellers gjeldende normer og regler og forholder seg til sin festival som et interessant her og nå. Det er kontaktdanserne som *er* festivalen, og etter hvert som dette går opp for dem vil de ta seg mer og mer til rette: Å karnevaliseres er å bli del av en prosess, og selv å være i endring.³⁷ Kontaktfestivalen som karnevalesk arrangement er en åpen struktur med en åpen utgang, hvor det som skjer mellom begynnelse og slutt, utgjør festivalen.

Etter kontaktfestivalens slutt, som etter Bakhtins karneval, vender kontaktdanseren tilbake til det vanlige livet, men noe er forandret da de som har deltatt på festivalen har fått et glimt av et annet liv, nemlig det karnevaleske livet; gjennom erfaringen av kontaktfestivalen vil noe ha kommet til, og deltageren er forandret.

³⁷ To carnivalize – to use a verb that has become modishly transitive due to his own work on Rabelais – the normal periods and figures we use to define the relay of culture (Holquist 1981: xvii).

DEL TRE: Å forstå gjennom levd erfaring

Kapittel en: Dans i et idrettsperspektiv: Kroppsøvingslærerstudenters beskrivelser av erfaring i improvisasjonsdans

Denne avhandlingens del tre bygger på en empirisk studie som ble gjennomført ved Norges Idrettshøgskole (NIH) høsten 2008. De som deltok var studenter ved den tre-årige bachelorutdannelsen for faglærere i kroppsøving og idrettsfag (FKI). Den empiriske studien involverte med andre ord lærerstudenter som ble undervist i dans, og undervisningen inngikk som del av det obligatoriske emnet «FKI 238 Dans og lek» i faglærerstudiet. Forskningsspørsmålet i denne delen er: *Hva slags erfaringer og meninger trer frem hos studenter som jobber med danseimprovisasjon og kontaktimprovisasjon som del av et faglærerstudium hvor målet er å bli kroppsøvingslærere?*

I Norge har dans inngått i læreplanen for kroppsøvingsfaget siden 1939. I mange år var pensum konsentrert om dans i et kulturperspektiv og som fysisk aktivitet, men fra og med 1960-tallet har dans i læreplanene gått mer i retning av dans som et kreativt og estetisk fag. Mens det i forrige læreplan, L-97, ble gitt forholdsvis spesifikke beskrivelser med hensyn til hva dans i kroppsøvingsfaget skulle være, forholder dette seg annerledes i inneværende læreplan, Kunnskapsløftet, LK06. I Kunnskapsløftet omtales dans i generelle vendinger, og læreplanen er ikke tydelig med hensyn til hva dans i skolen skal være (Nordaker 2010).

Innholdet i dansetimene som jeg har analysert i denne empiriske studien, kan sies å være i samsvar med læreplanen for kroppsøving som har lek, friluftsliv, idrettsfag og dans som hovedområder. I LK06 blir dans som del av kroppsøvingsfaget beskrevet som «dans», «enkle danser», «danser fra norsk kulturtradisjon», «danser fra andre kulturer» og «dans fra ungdomskulturen». Læreplanen legger vekt på at elevene skal «skape», «lage» og «produsere» dans, og på at de skal «delta i danser som andre har laget». LK06 inkluderer «rørsleleik» som kan forstås som både å leke i og med bevegelse, og fra 5. til 7.klasse står fri aktivitet og eksperimentering sentralt som aktivitetsområde. Dans i kroppsøvingsfaget er referert til ganske enkelt som «dans», og er ikke på noe tidspunkt spesifisert som jazz-dans, hip-hop, polka, swing eller annet. En mulig forklaring på hvorfor «dans» blir brukt på en så vidt generell måte i læreplanen, er at det åpner opp for at hver enkelt lærer selv kan velge innenfor en videst mulig definisjon av dansebegrepet. På denne måten kan læreren benytte seg

av sin egen dansekompetanse i undervisningen, uavhengig av hvilken dansesjanger, eller hva slags dans, han eller hun har kunnskap i, og erfaring med. Dette er en forståelse som samsvarer med læreplanen hvor det står at: «Utvalg (av dans) vil variere med lokale forhold og individuelle interesser». Mens allerede utdannede lærere selv må ta ansvar for å tolke læreplanen og forholde seg til dans som et av fire hovedområder som inngår i formål for kroppsøvingfaget, vil kroppsøvingslærerstudenter som er under utdanning bli undervist i dans ut fra hvordan lærerutdannere ved institusjonen de utdanner seg ved, tolker og forholder seg til LK06. Når dans i kunnskapsløftet er beskrevet så vidt generelt, og læreplanen heller ikke er tydelig med hensyn til hvilken størrelsesorden dans skal stå i, i forhold til lek, friluftsliv og idrettsfag i kroppsøving, kan det imidlertid også være vanskelig for utdanningsinstitusjoner som utdanner kroppsøvingslærere, å bestemme seg for hvordan de skal forholde seg til dans som fag. Hver enkelt lærerutdanning bestemmer selv hva slags dans, og hvilke danser, de vil legge vekt på for å kunne tilby en undervisning som inspirerer til danseundervisning, og som gir undervisningskompetanse i dans i tråd med gjeldende læreplan, med henblikk på at studentene etter endt utdanning både skal ha et ønske om, og kompetanse i, å undervise dans i skolen på ulike klassetrinn.

Til tross for at dans har inngått i læreplaner i kroppsøving i mer enn 70 år, betyr ikke dette nødvendigvis at kroppsøvingslærere underviser i dans. Det later til å være gjort lite forskning på området dans i skolen når det gjelder hvor mye, eller hvor lite, kroppsøvingslærere underviser i dans, og også med hensyn til hvorfor det forholder seg slik. Den empiriske studien har til hensikt å undersøke hvorvidt lærerstudenters erfaring i dans, i et faglærerstudium i kroppsøving, kan kommunisere noe relevant med hensyn til innhold og oppfattelse av dans i kroppsøvingfaget, og derigjennom bidra til kunnskap på feltet dans i skolen. Mer spesifikt vil den undersøke kroppsøvingslærerstudentenes erfaring i danseimprovisasjon og kontaktimprovisasjon.

Studiens hovedmål er å undersøke hvordan undervisningsmetoder i danseimprovisasjon og kontaktimprovisasjon, som legger vekt på kroppskunnskap gjennom berøring, samarbeid og det å bygge relasjoner i dans som bevegelsesaktivitet, leke med og utforske bevegelse, improvisere og skape dans, blir mottatt og erfart av kroppsøvingslærerstudenter. Prosjektet vektlegger å undersøke lærerstudentenes persepsjon av dans, og i dans, og innholdet i dansetimene ble bestemt ut fra denne tilnæringsmåten. Undervisningsinnholdet var antatt ukjent for studentene, men allikevel innenfor rammen av læreplanen for dans i

kroppsøvningsfaget. Danseimprovisasjon og kontaktimprovisasjon, som jeg valgte å arbeide med i denne studien, vil i et kroppsøvningslærerperspektiv vanligvis regnes som lite typiske dansesjangre.

Bakgrunn for og fremgangsmåte i den empiriske studien

Innsamling av forskningsmateriale fant sted i første semester av studentenes andre år på FKI. I og med at dans inngår som del av læreplanen for kroppsøving som fag i skolen, er dans et obligatorisk emne i kroppsøvningslærerutdannelsen. Studentene som deltok måtte ha 80 prosent fremmøte for å få kurset vurdert som godkjent. Totalt hadde studentene 16 ganger 90 minutter med forskjellige danseaktiviteter på timeplanen i andre klasse, og i løpet av hele det treårige bachelorløpet hadde de 99 timer i faget dans.

I studien hadde jeg ansvar for å implementere forskningsprosjektet og gjøre observasjoner, så vel som å planlegge og gjennomføre undervisningen. Den praktiske delen av studien bestod av 10 dobbelttimer, hver med en lengde på 90 minutter. Det var 36 studenter i klassen, og av disse var 25 gutter og 11 jenter. I undervisningen var klassen delt i to grupper. Dette var et valg som ble tatt ut fra antagelsen om at det å undervise i mindre grupper ville gi meg som lærer og forsker en bedre mulighet til å komme i kontakt med studentene. I mindre grupper ville det også være enklere å gjøre observasjoner vedrørende hva som gikk for seg både når det gjaldt hver enkelt student, og i gruppen som helhet. Jeg underviste klassen samlet den første og de to siste gangene.

Ingen av de to valgte improvisasjonsdans-sjangrene krever et spesialisert dansevokabular. I danseimprovisasjon jobbet vi med bevegelser fra dagliglivet så som å gå, stå, sitte, ligge, og også med basisbevegelser som å rulle, åle og krabbe. Vi jobbet med å initiere bevegelser fra hånden, armen, foten og fra andre deler av kroppen. Studentene utforsket ulike måter å bevege seg på; de improviserte med forskjellige typer bevegelse av ulike slag ut fra oppgavene de fikk, og ut fra sitt eget erfaringsgrunnlag i dans og idrett. Undervisningen kan karakteriseres som å ha hatt «an approach which supports everyone's subjective way of dancing» (Siljamäki, Anttila and Sääkslathi 201: 48). Studentene måtte arbeide med kreative prosesser og improvisere på måter som av og til skulle lede frem til et satt materiale og resultere i korte koreografier. De måtte undervise andre studenter i dansematerialet de selv hadde laget, og også vise frem sitt eget dansearbeid for klassen.

I kontaktimprovisasjon jobbet vi med enkle øvelser som å lede og følge, og med å improvisere i fysisk kontakt med en partner. Studentene improviserte med å lene seg mot, eller gi vekt gjensidig inn i hverandres kropp, og å bevege seg gjennom rommet sammen. De danset på ulike plan, og beveget seg opp og ned av gulvet. De jobbet med enkle ruller både alene og sammen med partner. Vi øvde også på et fåtall mer ferdighetsrettede øvelser som forlengs og baklengs rulle, slik disse utføres i kontaktimprovisasjon, alene, og også sammen med partner over «lavt bord».³⁸ Dette ga studentene en sjanse til å utforske et kjent materiale, men på nye måter. Vi forsøkte også noen enkle løft. I dansetimene jobbet vi både med og uten musikk.

Min forståelse av dans og improvisasjonsdans-kompetanse kan assosieres med hvordan Jaana Parviainen (2002: 13) bruker begrepet *bodily knowledge* – kroppslig kunnskap - om kunnskap i dans som er ervervet i og kommer til uttrykk gjennom kroppen, og som noe utøveren har tilegnet seg gjennom erfaring. Sett i sammenheng med undervisningen i den empiriske studien betydde dette å vurdere danseimprovisasjon og kontaktimprovisasjon som former for ny bevegelseserfaring for studentene som bygger på, og kommer i tillegg til den enkelte studentens tidligere erfaring innen bevegelsesaktivitet og dans. *Bodily knowledge* i danseimprovisasjon og kontaktimprovisasjon gjør det mulig for studenten å handle og reagere i improvisasjonssituasjonen, samt å komme opp med løsninger når det gjelder hva de skal gjøre, og hvordan. *Bodily knowledge* kan være vanskelig å sette ord på, men er noe som trer frem, og trenger gjennom, i handling i aktuelle situasjoner. Jeg ønsket at studentene skulle involvere seg i bevegelsesoppgaver som kunne fungere som en base for kinestetisk og taktill-kinestetisk utforskning, og derigjennom hjelpe dem til å konsentrere seg om sansing og tilstedeværelse i situasjonen i relasjon til en eller flere andre.

Jeg ønsket også å motvirke en antatt tendens til å forsøke å gjøre ting best, høyest eller raskest. Jeg gikk ut fra at dette ville være mulig også innenfor en institusjonell performance-kultur hvor de fleste av studentene har en sterk tilknytning til idrett og konkurranse. Det å danse på måter som korresponderer med hva de fleste forbinder med hvordan dans ser ut, er én ting, men studentene som deltok i den empiriske studien ble gitt oppgaver som for dem var

³⁸ «Lavt bord» betyr at en danser står på alle fire med knær og hender i gulvet og på denne måten utgjør et stabilt «bord» som tåler stor vekt og som partneren kan jobbe i forhold til, for eksempel ved å rulle over.

på utsiden av det de så langt hadde vært med på, innenfor dansesjangre de ikke hadde hørt om før. De ble kastet ut i noe som for dem ikke var kjent.

I den første timen fortalte jeg studentene at undervisningen ville være erfaringsbasert, og at dette kom til å innebære at vekten ville ligge på deres egen læreprosess. Studentene ville på den ene siden bli gitt oppgaver som var egnet til å gi dem erfaring i dans, og samtidig var mange av disse oppgavene valgt ut nettopp fordi jeg vurderte dem som anvendelige med tanke på danseundervisning i kroppsøvningsfaget, og innenfor rammen av LK06.

Ideen var at studentene gjennom praksis og i form av forskjellige oppgaver i improvisasjonsdans skulle tilegne seg danserfaring som de selv senere skulle kunne gjøre bruk av som ferdig utdannede kroppsøvingslærere. Tanken var at de skulle gå inn i en prosess hvor de med tiden, på bakgrunn av det de selv hadde lært, skulle kunne omforme og tilpasse stoffet med tanke på undervisning for ulike klassetrinn. Undervisningen var dermed ikke lagt opp med tanke på at det jeg underviste i, skulle kunne overføres direkte til undervisning i skolen, men at danse materialet skulle gå veien via studentenes egen prosess, som kroppslig kunnskap (*bodily knowledge*), i og gjennom kroppen.

Som nevnt i introduksjonen hadde jeg før avhandlingsprosjektet undervist i danseimprovisasjon og kontaktimprovisasjon i en utdanning for dansepedagoger³⁹, og også i en etterutdanning for allmennlærere⁴⁰. Jeg hadde dessuten jobbet administrativt i organisasjonen Dans i Skolen, og hadde med andre ord erfaring med å undervise i dans for ulike typer lærerstudenter, samt kunnskap om dans som del av skolens læreplaner. Det å undervise i dans i en kroppsøvingslærerutdanning var imidlertid nytt for meg.

Metode

Metoder som ble benyttet for å generere informasjon om studentenes erfaringer, inkluderte spørreskjema, observasjoner, loggskrivning og intervjuer. Jeg observerte og underviste i timene, og ved to anledninger var det i tillegg en ekstern observatør til stede. Alle studentene ga tillatelse til at de opplysningene de ga i intervju og logg, kunne brukes i forbindelse med forskning. Det var to mannlige studenter og en kvinnelig student som ble intervjuet, og for å

³⁹ Norges Dansehøyskole (tidligere Den Norske Balletthøyskole).

⁴⁰ Høgskolen i Oslo.

sikre anonymitet i en så vidt liten gruppe har jeg i teksten gitt alle guttenavn, og de heter her John, Petter og Svein. Andre studenter som er blitt sitert fra logg eller spørreskjema, er også navngitt ved psevdonym.

Studentene som deltok i studien, hadde forskjellig bakgrunn i dans. Mens mange hadde gjennomført det første året ved Norges idrettshøgskole, hvor min studie fant sted, var det også flere som hadde tatt det første året ved andre utdanningsinstitusjoner. Alle hadde imidlertid hatt dans som del av pensum i første studieår av faglærerutdannelsen. Første gang jeg møtte klassen, delte jeg ut et spørreskjema, og alle studentene svarte på spørsmål vedrørende erfaring i dans fra både skole og fritid. Noen av studentene oppga her at de hadde hatt svært lite danseundervisning som elever i skolen, og noen oppga at de ikke hadde hatt noe i det hele tatt. Andre rapporterte at de hadde hatt folkedans, samværsdans og aerobic. En student beskrev for eksempel sin danserfaring utenom skolen som «Danse i fylla. Techno-tider. Ellers ikke noe», og den samme studenten oppga sin erfaring med dans i skolen som «en time, skoleballet». Kun én student svarte at han hadde hatt kreativ dans, og det var også kun én som svarte at han hadde erfaring med å lage dans selv fra skolen. Det var med andre ord nær ingen som rapporterte å ha erfaring med dans som lignet på det de ville møte i undervisningen som inngikk i studien. Dette var paradoksal når man så på studentenes alder; 30 av 36 var født mellom 1985 og 1988, og nær alle hadde dermed vært elever i skolen etter at læreplanen L-97 ble innført. L-97 inneholdt en hel del dans både som del av kroppsøvfaget og som del av musikkfaget. Det at mange av studentene oppga at de knapt hadde danset i skolen mer enn antyder at kroppsøvfags- og musikkfagene mange av disse studentene hadde hatt, ikke kan ha undervist i samsvar med innholdet i læreplanen, og at studentene som skolelever dermed hadde langt færre anledninger til å danse enn læreplanen la opp til. Når det gjelder undervisning av dans i skolen, viser dette til en situasjon i norske skoler som, i følge internasjonal forskning, har likheter med situasjonen i andre land som Skottland og England, hvor det fremkommer at «dance has suffered serious neglect in many schools» (McLean 2007: 100).

På basis av studentenes svar i spørreskjemaene, var det sannsynlig at alle ville få ny erfaring i dans gjennom undervisningsprosjektet. Dette ble bekreftet i mange av studentloggene. Ett eksempel på dette er fra en logg hvor studenten skrev: «Undervisningen bestod av for meg ukjente øvelser og ga meg ny erfaring og nye ideer jeg kan bruke senere i undervisning.» (Anita)

I en sammenligning mellom innholdet i danseundervisningen i den empiriske studien, og danseundervisningen som ble gitt i det første året av FKI på NIH, var det en student som svarte følgende i intervju:

[Denne typen dans] var annerledes i forhold til at vi i fjor lærte polka, reinlender, swing, veldig sånn, sånn er det, sant. Dette er grunntrinnene. Og så går det an å improvisere med forskjellige turer og litt sånn, men det man skal gjøre er mer satt liksom. Litt mer teknisk. (John)

Studenten bemerket her på forskjeller mellom ulike sjangre og refererer til dem ved navn. Dermed viser han at han har god generell kunnskap om dans, og samtidig sier dette også noe om studentens forståelse for hvordan det å improvisere med et satt materiale i folkedans eller samværsdans forholder seg annerledes enn det å improvisere i danseimprovisasjon og kontaktimprovisasjon.

Når det gjaldt loggskrivning var dette noe jeg som forsker oppmuntret til, men som ikke inngikk som en obligatorisk del av undervisningen. Like fullt ble det levert inn 136 studentlogger elektronisk. I løpet av undervisningsperioden hadde studentene fått informasjon om hensikten med det å skrive logg, at det dreide seg om studentenes egen læring og utvikling, samtidig som loggene inngikk som materiale i et forskningsprosjekt. De hadde også fått se eksempler på loggskrivning. Jeg foreslo at de skulle skrive om det de gjorde i timene på en slik måte at de senere kunne gå tilbake til loggen og få inspirasjon til egen undervisning, og til øvelser som kunne undervises. De ble oppfordret til å skrive om hvorvidt de ble mer interessert i noen øvelser enn i andre, og å reflektere over ulike forhold. Det var stor variasjon i hva og hvor mye studentene skrev. Mange av loggene var svært knappe både med hensyn til innhold og refleksjon, og jeg forsøkte derfor å få studentene til å skrive mer utfyllende gjennom å forandre loggmalen. Dette ble gjort to ganger underveis.⁴¹

Tre studenter ble intervjuet. Intervjuene fant sted enkeltvis i løpet av de første 14 dagene etter siste undervisningstime. Intervjuene var semi-strukturerte, og intervjuguiden var delvis basert på observasjoner jeg hadde gjort i undervisningen, og delvis også på studentloggene. Jeg utførte ikke intervjuene selv da jeg antok at studentene ville snakke friere til en annen person enn til meg, som jo var den som hadde undervist i emnet de skulle intervjues om. Det var to personer studentene ikke kjente, som foretok intervjuene, og intervjuguiden ble konstruert i samarbeid med disse to. Den ene var en svært erfaren forsker som hadde omfattende

⁴¹ Se avhandlingens vedlegg 1–5 for spørreskjema, loggmaler, intervjuguide, samtykke-erklæringer og kvittering på melding om behandling av personopplysninger fra Norsk Samfunnsvitenskapelig Datatjeneste AS, NSD.

intervjuerfaring. Spørsmålene som ble stilt i intervjuene, var knyttet nært opp til danseundervisningen i forskningsprosjektet, og til hvordan studentene erfarte improvisasjonsdans i undervisningstimene. Intervjuene inkluderte spørsmål som: «Hva er din erfaring med å bevege deg som dansende?» og «Hvordan vet du at du danser og ikke gjør noe annet?».

Eksempler på spørsmål fra loggmalen studentene fikk utdelt for at de skulle få ideer til hva de kunne skrive om i loggene er: «Er det noe (i danseundervisningen) du vil utdype eller si noe mer om? Det kan være enkeltøyeblikk, nye opplevelser, noe du så andre gjøre, eller annet» og «Var det noe av det dere gjorde du likte spesielt godt/ syns var interessant/ dumt eller teit, vanskelig eller annet? Skriv om dette ...».

Et fenomenologisk perspektiv

Det metodiske perspektivet jeg har anvendt her, er teoretisk informert av Max van Manen og hans bok *Researching lived experience*, som van Manen selv skriver om som primært å omhandle pedagogisk orientert forskning (van Manen 1997: 1, 30, 31). Dette betyr at jeg, her som ellers i avhandlingen, har valgt en hermeneutisk fenomenologisk tilnærming, som jeg i denne delen har anvendt til å analysere og fortolke et empirisk materiale, og som er basert på antagelsen av at «human experience makes sense to those who live it» (Cresswell 1998: 86, McLean 2007: 102). Van Manen anser forskeren for å være aktivt involvert i forskningsprosjektet, og i studiens henseende handler dette om en tilnærming til studentenes muntlige og skriftlige opplysninger som favner erfaringer og refleksjoner i forbindelse med danseundervisningen. Forskningsmaterialet ble samlet inn gjennom observasjon, loggskrivning og intervju. Selve analysen og fortolkningen av materialet tar utgangspunkt i deltagerens individuelle erfaringer, hva de sier, og hvordan de skriver og snakker om erfaring i dans ut fra undervisning i danseimprovisasjon og kontaktimprovisasjon som del av faglærerstudiet i kroppsøving og idrettsfag. Min analyse og fortolkning er nært knyttet opp til hva studentene sa i intervju og logg.

I det følgende vil jeg utforske noe av det studentene har sagt og skrevet. Materialet kan forstås som fortolkning av levd erfaring i møte med improvisasjonsdans-sjangre studentene ikke tidligere hadde kjennskap til, og av det å tilegne seg erfaring gjennom dans. Van Manen (1997: 54) hevder at «an interview text contains recollection, reflection and description of experience – or rather of transformation of experience». I et intervju hvor man snakker om

erfaring, vil ordenes innhold aldri være identisk med den faktiske erfaringen. Informasjon en informant gir i et intervju vil imidlertid allikevel, som en fortolkning av levd erfaring, kunne si noe om erfaring, og konstituere en base for analyse og videre fortolkning i kvalitativ forskning.

Jeg forholder meg til van Manen (1997: 36) som skriver: «lived experience is the starting point and end point of phenomenological research», og hvordan begrepet levd erfaring i fenomenologien refererer til erfaring slik vi lever den, som pre-reflektert, og ikke kan forstås som noe som kan gripes i samme øyeblikk erfaringen finner sted, men først gjennom refleksjon i etterkant. Jeg har valgt å presentere studentenes egne ord gjennom å gjengi forholdsvis omfattende sitater for å gi leseren kjennskap til studentenes egne ord og uttrykk. Jeg vil i tillegg komme med forslag til fortolkning og analyse av innholdet i sitatene (van Manen 1997, Engelsrud 2010). Det relativt lave antallet intervjuer var et valg som ble tatt fordi jeg ønsket å gi eksempler på unik danserfaring, og for å ha en mulighet til å gå inn i hvert enkelt intervju i detalj. Innenfor en fenomenologisk forskningstradisjon, hvor erfaring blir forstått som unik, er det slik at individuell og unik erfaring forstås også som en mulig erfaring for andre.

Fortolkning av funn

Gjennom å lese og gjenlese intervjuer og logger var det etter hvert flere temaer (van Manen 1997:78) som kom til syne med hensyn til persepsjon av dans hos kroppsøvlingslærerstudentene i undervisningsprosjektet. Noen av temaene var tydelig til stede i alle de tre intervjuene, noen i to, og noen bare i ett. Alle temaene var på forskjellige måter tatt opp i studentloggene. Jeg har valgt å skrive om fem temaer i dette kapitlet, og disse er beskrevet og diskutert under følgende overskrifter: (1) Atypisk dans og ny bevegelse, (2) Kompetanse og selvbilde, (3) Positiv erfaring i dans, (4) Dans som ikke-idrett, og (5) Undervisningsrelevans.

Atypisk dans og ny bevegelse

John ga dette svaret da han ble spurt om å si noe om dansetimen:

Jeg har aldri vært borti sånn dans før. Sånn type bevegelse liksom. I begynnelsen tror jeg det var slik for meg, og for veldig mange andre liksom, at en tenkte liksom, er dette dans? For du følte at det kanskje ikke var dans, at det var veldig mye sånn ... – vi bare rullet, og ... ja, jeg følte at det ikke var dans. (John)

Ut fra det John sa, fremkommer det også at studentene har diskutert hvorvidt innholdet i danseklassene kan sies å høre inn under begrepet dans. Dette er et poeng som er nevnt av flere. Jeg vil hevde at det er interessant i seg selv at danseundervisningen har fått studentene til å diskutere hvorvidt danseimprovisasjon og kontaktimprovisasjon er dans, og at de dermed har diskutert hva dans er. Dette indikerer at studentene gjennom erfaring i danseimprovisasjon og kontaktimprovisasjon har fått en ny og utvidet forståelse av dans som begrep. Det de har opplevd og erfart i undervisningen, er aktivitet flere av studentene, i forkant av dette undervisningsprosjektet, ikke ville ha kommet på å plassere under kategorien dans. I kontaktimprovisasjon fikk studentene oppgaver som handlet om å utforske muligheter og improvisere, samtidig som de hele tiden var i fysisk kontakt med en annen student. På spørsmålet «Opplevde du at du danset i disse timene?» svarte John:

Ja, det føler jeg. Jeg føler kanskje spesielt det når vi var i grupper og vi hadde kontakt med hverandre og beveget oss. Og lekte med tyngden. Og på kroppen mot hverandre og sånn. Du føler en viss, hva skal jeg si. Du føler liksom at du beveger deg på en danserisk måte. Ja, hva ellers skal du kalle det? (John)

Dette at John her svarer at han opplevde kontaktimprovisasjon mer som dans enn danseimprovisasjon, var overraskende for meg som forsker. Min for-forståelse var at studentenes svar på et spørsmål om hva de erfarte mest som dans, danseimprovisasjon eller kontaktimprovisasjon, ville være danseimprovisasjon. Denne for-forståelsen var basert på min oppfatning av danseimprovisasjon som en sjanger hvor bevegelsesmaterialet, oftere enn i kontaktimprovisasjon, ligner på hva jeg antar folk flest forbinder med dans. Studentens svar viste imidlertid at min for-forståelse var feil. I stedet forteller dette svaret at kontaktimprovisasjon, for noen, vil være det foretrukne svaret på et slikt spørsmål. Og dette gjelder for en student uten tidligere erfaring med kontaktimprovisasjon. For en annen student kom derimot helt andre følelser til syne da det ble spørsmål om kontaktimprovisasjon:

Det var noen øvelser som er veldig skremmende som var liksom sånn, vi gjorde det, men vi prøvde å gjøre de ferdig fort da. Vi hadde en øvelse hvor jeg var sammen med ei jente. Og jeg valgte henne med vilje. Det er jo noen jeg kjenner veldig godt, og jeg tenkte nå er det dumt å være sammen med noen jeg kjenner veldig godt, når man på en måte har mulighet til å bli bedre kjent med andre. Så jeg gikk sammen med ei jente som jeg ikke kjente i det hele tatt. Og så skulle vi sitte, og så skulle vi ligge på en måte over lårene og så skulle vi rugge henne, og det er liksom sånn gutt jente – ligge sånn og rugge – og det var litt sånn ubehagelig samtidig som vi jo er voksne nok til å gjøre det som øvelse da, uten å – eller mange av oss tror jeg i hvert fall. Men det var litt ubehagelig det må jeg innrømme, og det tror jeg hun syntes også. Men vi prøvde liksom å si til hverandre at det her var litt rart, men vi prøver det. (Petter)

Her kommer det frem at Petter syntes at det å være en mannlig student og å samarbeide med en kvinnelig student i denne kontaktimprovisasjonsøvelsen, var ubehagelig. Jeg forstår dette som at studenten assosierte oppgaven klassen hadde fått med bevegelse av seksuell karakter. Det vekket ubehag og denne mann–kvinne situasjonen kom i forgrunnen for ham og satte søkelyset på kjønn og seksualitet. Studenten karakteriserer øvelsen som skummel og ubehagelig. Det å være et dansende subjekt i kontaktimprovisasjon førte Petter inn i denne situasjonen hvor han erfarte seg selv i relasjon til andre på måter han ikke hadde forventet.

I samtalen rundt kontaktimprovisasjon som utviklet seg mellom intervjuer og informant i etterkant av studentens svar i sitatet over, sa den samme studenten:

Og bare det med nærkontakt er jo ofte litt sånn behandlingsform. Aromaterapi, sånne ting. Det er mange mennesker som trenger det. Det er samtidig veldig – det er skummelt da. Du kommer så tett innpå en annen person. (Petter)

Når vi ser dette sitatet sammen med forrige sitat ser det ut til at Petter assosierte fysisk kontakt i kontaktimprovisasjon først og fremst med aromaterapi og bevegelsesaktivitet av seksuell karakter. Det var imidlertid ikke slik at Petter utelukkende ga uttrykk for skremmende, og negative erfaring når det gjaldt kontaktimprovisasjon. Et annet sted i intervjuet sier han for eksempel: «Og en sånn gruppe som vi er, litt nye for hverandre og sånne ting, så er jo kontaktimprovisasjon helt ypperlig for å skape relasjoner mellom elevene da.» Og også:

Jeg kommer nok til å bruke noen av de øvelsene for å skape et samhold i gruppa, og fordi det er mange bra øvelser i forhold til samarbeid, og bare det å kjenne på hverandre. Øvelser hvor du skal legge vekten på hverandre, og gå bortover gulvet ikke sant, man må være med da, man må, hm, ja, litt sånne ting. (Petter)

Peters kontaktimprovisasjonserfaring er med andre ord ikke entydig; han har gjort erfaringer av ulik karakter i utøvelsen av denne dansesjangeren, avhengig av hvilken øvelse det dreide seg om. For Petter ledet kontaktimprovisasjon til frykt og ubehag, men også til samarbeid og bedre relasjoner.

Studentenes erfaringer i kontaktimprovisasjon, slik de er beskrevet i logger og intervjuer, viser et bredt spekter. De tre studentene som ble intervjuet hevder alle at de hadde det moro i timene, og at de lærte mye. For to av disse tre er det helt klart at kontaktimprovisasjon i noen situasjoner førte til ubehag, og at dette var noe som først og fremst hadde å gjøre med fysisk kontakt og berøring. Det kom som en overraskelse på meg at noen av studentene hadde så vidt store problem med fysisk nærhet i kontaktarbeidet, og hvordan noen av dem så tydelig assosierte kontaktimprovisasjon med kjønn og seksualitet. Dette at det var overraskende for

meg, som var vant til å undervise lignende materiale for danserstudenter og dansepedagogstudenter, sier også noe om hvordan kroppsøvingslærerstudenter kan ha andre grenser med hensyn til kropp og berøring, enn studenter i institusjoner som utdanner dansere og dansepedagoger. For å finne ut av hvorvidt dette medfører riktighet, vil det imidlertid være nødvendig å utføre en tilsvarende empirisk studie i en institusjon som utdanner dansere og dansepedagoger.

Petter ga uttrykk for større entusiasme for danseimprovisasjon enn for kontaktimprovisasjon, og han var mindre tvetydig når det gjaldt danseimprovisasjon. Han sa blant annet:

Det med å prøve å gi initiativ, og følge initiativ. Det syns jeg var spennende. Og gøy. Det var veldig interessant å se hvordan personer jeg går kjempegodt overens med i klassen – de som jeg kanskje henger mest med, hvordan de bare kunne følge hverandre uten å si noen ting, bare jeg gjorde noe og plutselig fulgte han samme bevegelse, slike ting, mens andre var liksom, man måtte prøve skikkelig hardt, men fikk ikke noe respons da. Eller man prøver å følge dem, mens de, plutselig var de borte og holdt på med noe annet, for de skjønnte ikke at her prøvde man på noe. (Petter)

Her beskriver Petter hvordan han mener at noen av hans medstudenter manglet en nødvendig åpenhet, og ikke var i stand til å kommunisere i improvisasjonen, mens han mener at han selv har forstått, og hatt tilstedeværelse i situasjonen. Han er inne på viktige temaer i improvisasjon som det å være oppmerksom på det som skjer i rommet, å lytte med kroppen, å ha felles forståelse av situasjoner, å kommunisere og gi umiddelbar respons, og nødvendigheten av å handle her og nå i den gjeldende situasjonen. Petter viser med andre ord at han var i stand til å gjenkjenne og identifisere mange viktige elementer i danseimprovisasjon.

Studentene identifiserte bevegelser de gjorde i danseimprovisasjon som «nye» måter å bevege seg på, og dermed som måter de ikke hadde beveget seg på innen de deltok i denne undervisningen.

Jeg føler jeg ble mye bedre kjent med gruppa gjennom det kurset her, og så ble jeg jo bedre kjent med meg selv, fordi jeg beveget meg på mange nye måter. Måter som jeg aldri hadde gjort før da. Og det er jo spennende. Fordi det er jo det vi lærer om nå da, om kroppsøvingsfaget, og om å gi elevene bevegelseserfaring. (Petter)

Til tross for at flere av studentene ga uttrykk for en bevissthet om at de hadde beveget seg på måter de ikke hadde gjort tidligere i dansetimene, er Petter den eneste som assosierer denne erfaringen med mulig erfaring hos sine fremtidige elever. Det at han lager denne forbindelsen, viser at han er i stand til å se det han holder på med i aktivitetsfag i kroppsøvingsutdannelsen,

i et fremtidsrettet perspektiv. Det å være lærerstudent og utforske og lære nytt bevegelsesmateriale i danseundervisning er en erfaring som har klare fellestrekk med hvordan Petters fremtidige elever i kroppsøving vil kunne oppleve det når Petter, som lærer, introduserer dem for nye aktiviteter og nytt materiale. Gjennom å se en slik sammenheng, og dermed å bygge en bro mellom sine egne og fremtidige elevers erfaringer, har han et læringsperspektiv som er basert på erfaring, og dette viser hvordan han tar skritt i retning av selv å undervise.

I sitatet over reflekterer Petter også over hvordan han lærte seg selv bedre å kjenne i møte med nye dansesjangre, gjennom dans som levd erfaring. Dette relaterer til Fraleigh (1987: 26) som skriver om dans om erfaring, og om hvordan vi gjennom dans blir «acquainted with that witch cannot be known through any other means», og som regner erfaring i dans som viktige som «avenues for self-knowledge».

Intervjuene og loggene gir også informasjon med hensyn til hvordan det å tilegne seg danseimprovisasjon og kontaktimprovisasjon kan erfares av unge voksne begynnere. Som studenter ved faglærerstudiet i kroppsøving og idrettsfag på Norges idrettshøgskole hadde studentene som gruppe sterk idrettsfaglig bakgrunn. For meg som forsker, og som den som underviste, var det nyttig å få informasjon om at studentene, til tross for at de fremstod som en forholdsvis ensartet gruppe, allikevel hadde et bredt spekter av individuelle, ulike erfaringer i danseundervisningen, og at mange av erfaringene var annerledes enn forventet. I flere tilfeller var det også slik at det som studentene sa og skrev om sine erfaringer ikke korresponderte med de observasjonene jeg hadde gjort i løpet av undervisningstimene.

Kompetanse og selvbylde

Hvis en drar dette (danseimprovisasjon og kontaktimprovisasjon) i gang for eksempel på ungdomstrinnet, så er det liksom ikke om å gjøre å være best. For eksempel (når det gjelder) swing, så vet jo folk at han er god til å føre, hun er dyktig, og sånn – sånn blir det bare i en klasse. (John)

Dette sitatet sier noe om hvordan John reflekterer over hvordan det i danseimprovisasjon og kontaktimprovisasjon ikke handler om å være best. Han kommer til at dette er noe som er positivt i et undervisningsperspektiv. Han mener for eksempel at det forholder seg ganske annerledes når det er swing som står på timeplanen da hans erfaring er at alle alltid vet hvem som er de beste swingdanserne. På et spørsmål om kontaktimprovisasjon svarer John:

Jeg har jo ikke hatt så mye om det [kontaktimprovisasjon], så jeg vet ikke hva som er bra, og hva som ikke er bra. Det jeg likte med det er jo at, sånn som jeg sa om at du bare handler ut ifra øyeblikket. Trenger ikke tenke. (John)

Også i dette sitatet er John opptatt av *det å være god til*, men denne gangen snakket han på vegne av seg selv. John hadde en klar oppfattelse av at det også i kontaktimprovisasjon handler om å gjøre det bra, og til tross for at han ikke visste klart hva å gjøre det bra i kontaktimprovisasjon innebar, likte han allikevel å danse kontaktimprovisasjon.

Dette temaet som jeg har kalt *kompetanse og selvbilde*, var på ulike måter til stede i alle intervjuene, og i mange av loggene. Alle studentene som ble intervjuet svarte på spørsmål om hvilke av aktivitetene i faglærerstudiet de likte å gjøre, at de likte best å gjøre det de var gode til. I en kroppsøvingslærerutdannelse vil det også være naturlig å forvente at studentene vil svare det motsatte av dette, at de nettopp gjerne vil gjøre aktiviteter de vet lite om, og kjenner lite til, slik at de kan utvide sin kunnskapsbase og dermed opparbeide seg bredere kompetanse til de en dag er ferdigutdannet og selv skal undervise. Hvis det forholder seg slik at det lærerstudentene først og fremst ønsker å gjøre mer av i lærerutdannelsen, er aktiviteter de allerede er gode til, kan det være grunn til bekymring. I så fall er det heller ikke rart dersom de hadde liten interesse for emner som danseimprovisasjon og kontaktimprovisasjon. I og med at ingen hadde erfaring med disse dansesjangrene fra før av, hadde de heller ikke mulighet til å være gode i utøvelsen av dem. Studentene var dessuten usikre med hensyn til hva *det å være god til* innebar, og for noen kan mangel på kunnskap når det gjelder dette i seg selv være noe som kan ha ført til usikkerhet. Det kan synes som om erfaringene som ble gjort i danseimprovisasjon og kontaktimprovisasjon, utfordret studentenes oppfatning av idrett og kroppsøvingsaktiviteter, så vel som av andre danseaktiviteter som for eksempel swing.

Studentene var opptatt av kompetanse på flere nivåer. De refererte til kompetanse og det å være god til også når det handlet om undervisning. Noen fant det positivt at det i danseimprovisasjon ikke legges vekt på å være god. Samtidig var det jo slik at de selv oppga at det de likte best å gjøre, var det de allerede var gode til. De sammenlignet seg med medstudenter, og var opptatt av at det var viktig å kunne gjøre ting godt, og å utføre øvelser på en måte som fremstod som bra. Det å ikke være god til noe, eller endatil være dårlig til noe, var vanskelig, og kanskje spesielt vanskelig for disse studentene hvor flertallet kunne forstås som å tilhøre en konkurranserettet idrettskultur, og hvor mange hadde et selvbilde som var knyttet opp mot det å være god til å utføre tradisjonelle kroppsøvings-aktiviteter. Det at

studentene var gode til denne typen aktiviteter kan sannsynligvis også forklare hvorfor de valgte å utdanne seg nettopp til kroppsøvingslærere.

Alle intervjuene brakte på ulike måter opp *det å føle seg dum*, som et tema studentene relaterte til erfaring i danseundervisningen, og til dans. Et eksempel på dette er at John var opptatt av at det å føle seg dum *ikke* var det det handlet om i danseimprovisasjon og kontaktimprovisasjon:

Nei, nei, det handler ikke om å drite seg ut. Ikke å drite seg ut, det gjør det ikke. Men mange føler jo at de gjør det da, ... men sånn tenker ikke jeg på det liksom. Det er mere, ja, bare å gjøre det. Det handler ikke om å gjøre det riktig liksom. (John)

Mens Svein sa:

Det er positivt at det har vært veldig kjekt sammen med resten av klassen, vi tør å dumme oss ut, det er ingen som bryr seg om man ser rar ut. (Svein)

I danseundervisningen jobbet studentene med strukturert improvisasjon, komposisjon og å lage dans selv. I mange tilfeller viste de dans de selv hadde laget for hverandre. Visningene ble aldri gjort som solodans. Det var enten gruppevisning eller visning hvor to eller flere trioler eller duetter ble vist samtidig. Visninger er situasjoner hvor studenter kan være selvbevisst med hensyn til det å bli sett på av andre. Noen vil kunne føle seg ukomfortable og dumme i en visningssituasjon. Van Manen skriver følgende om denne følelsen man kan ha når noen ser på en. Han skriver ut fra et lærerperspektiv, og påpeker at det å bli sett på

may make it difficult to behave naturally and to speak freely (...) All of a sudden all eyes are on me and these eyes rob me of my taken-for-granted relation to my voice and to my body. They force me to be aware of my experience while I am experiencing it. The result is awkwardness (van Manen 1997: 35).

Det han sier her kan overføres til hvordan det er å bli sett på i utøvelse av danseimprovisasjon. Det kan også overføres til kroppsøvingsfaget mer generelt, hvor læreren leder en klasse og snakker, og kan hende også viser øvelser foran elevene, som deretter må utføre de samme øvelsene, og som under utførelsen blir sett på av andre. Det elevene gjør, vil kanskje bli vurdert av andre elever så vel som av læreren, og kroppsøvingsfaget handler i mange tilfeller også om det å bli sett på i utførelse av kroppsøvingsaktivitet.

For lærerstudentene i dansetimene kan det imidlertid ha vært en stund siden de sist følte seg dumme i kroppsøvingsaktivitet. Langt de fleste av disse studentene var vant til å utføre typiske kroppsøvingsaktiviteter på et mer enn tilfredsstillende nivå, men i disse dansetimene ble de utfordret til å gjøre bevegelsesaktivitet de aldri hadde gjort før. I et kroppsøvingslærer-

utdanningsperspektiv er det derfor mulig å forstå erfaringen av å føle seg ukomfortabel, flau og dum, som særdeles nyttig og verdifull erfaring. Det at de følte at de ikke var gode til en aktivitet de ble bedt om å gjøre, vil kunne føre til at de som lærere vil ha større forståelse for sine fremtidige elever. Det å se andre opptre i kroppsøving er ikke noe som bare skjer i de tilfellene hvor læreren legger opp til at elevene skal vise dans for hverandre. I faglærerstudiet i kroppsøving, så vel som i kroppsøvingfaget i skolen, kan det å se på andre, og å bli sett på, være noe som foregår til alle tider. Ut fra innholdet i studentloggene, samt mine observasjoner i dansetimene i forskningsprosjektet, fremkommer det at studentene var opptatt av å se på andre, og av det å bli sett på av andre, i danseimprovisasjon og kontaktimprovisasjon. Dette gjaldt både når jeg la opp til visning av materiale studentene hadde laget, og også til andre tider.

Positiv erfaring

Positiv erfaring i dans i lærerutdanning kan skape entusiasme for dans, og for dans som aktivitet i kroppsøving, og er derfor et viktig perspektiv i kroppsøvingslærerutdanning med tanke på at studentene i fremtiden vil ha ansvar for undervisning av dans i skolen (Jacobsen 2003).

Svein beskrev positiv erfaring i dans som relatert til det å føle seg myk i kroppen, heller enn stiv og klumpete, og også som noe som hadde med flyt å gjøre. Jeg har tidligere beskrevet hvordan studentene knyttet positiv erfaring til det å mestre, og til det å være god til noe.

Til spørsmålet «kan du si noe om bevegelseserfaring i dans?» ga John følgende svar:

Eh. Ja. Da også synes jeg at man liksom har litt dagen, det har man ikke alltid, så føler du deg stiv og at du ikke klarer å bevege deg sånn som du vil liksom. Mens av og til, for eksempel når man har hatt det i timene sånn rulle ifra, at en tok føttene bak og rullet bakover, og sånne ting. Hvis du da er myk, så får du det mye bedre til, det flyter bedre enn, for eksempel hvis du har gangspærre eller vondt i ryggen eller ... (John)

Som vi ser, vurderte studenten erfaringen av baklengs rulle i tilknytning til en mer generell dagsfølelse av hvordan den fysiske tilstanden i kroppen var nettopp denne dagen. Det er tydelig at han snakket ut fra erfaring når han påpekte hvordan dagsformen kan farge og påvirke erfaringen. Kroppen konstituerer stedet for følelser og flyt, så vel som å utgjøre det som faktisk former og forflytter seg i en baklengs rulle. I sitatet snakker John om det å utføre en baklengs rulle, og i danseundervisningen dreide dette seg om baklengs rulle slik den utøves i kontaktimprovisasjon, samtidig som det er en øvelse studenten har støtt på i tidligere

situasjoner. Baklengs rulle er en antatt kjent bevegelsesaktivitet satt inn i en ny kontekst hvor den utføres på en litt annen måte. Jeg tolker sitatet over slik at studenten er opptatt av å utføre rullen godt, og av selv å kunne vurdere hvorvidt selve utførelsen går godt. Positiv erfaring i øvelser i dans er med andre ord knyttet til positiv kinestetisk erfaring i utøvelsesøyeblikket, så vel som til god dagsform.

Flyt var et ord som ble nevnt i alle de tre intervjuene. Dette viser at flyt er et begrep studentene var kjent med og benyttet seg av, og at det er et begrep de fant det naturlig å relatere til bevegelsesaktiviteter som danseimprovisasjon og kontaktimprovisasjon. John sa:

Jeg synes mye av det vi har hatt med læreren, har handlet om flyt, og ikke så mye om teknikk da, veldig mye om å leve seg inn i bevegelsen liksom. (John)

Jeg forstår den første delen av dette sitatet som at John brukte ordet flyt på en konvensjonell måte. Han relaterer flyt til en utøvers følelse av flyt i bevegelsene, og til en flytende bevegelseskvalitet på en måte som er ganske vanlig når det gjelder dans. På spørsmålet «Fant du ut noe om dine bevegelsesmønstre, synes du, i undervisningen?» svarte Svein:

Ja, jeg syntes jeg lærte mye i disse timene. ... Jeg har sett på det andre gjorde, jeg så hva læreren gjorde, så fikk man prøve ut litt – rulle den veien og så – ... så kombinere det så man fikk flyt i det, en liten opplevelse av *flow*. (Svein)

Intervjuer: Det fikk du?

Ja. Ja, jeg vet ikke. For at det skal være det så må man jo være interessert. For spesielt den dansesjangeren tror jeg. (Svein)

Svein svarte altså impulsivt at det å danse ga ham en liten opplevelse av *flow*. Når han ble spurt mer inngående om dette, gjør han det positive anslaget i det han først ga uttrykk for, atskillig mindre. Dette gjorde han ved å peke på at utøveren, for å ha en flyt-opplevelse, må være interessert i det hun holder på med, og det fremgår at Svein ikke tenkte på seg selv som interessert i denne typen dans. I et annet av svarene han ga, kom det dessuten frem at han mente at denne typen dans var sær og merkelig. Det kan se ut til at Svein i dette sitatet brukte flyt-begrepet i tråd med hvordan Csikszentmihalyi (2008) skriver om *flow*, som relatert mer til en bevissthetstilstand enn til bevegelseskvalitet, og hvordan *flow* er noe som har å gjøre med selvutvikling. I og med at ingen av studentene spesifiserte hva de mente med flyt, og på grunn av de forskjellige betydningene dette begrepet kan ha, kan ordet flyt i denne sammenhengen forstås også som å tilsløre mening. Dersom studentene hadde fått utdypende spørsmål med hensyn til hva de mente med flyt kan det hende at bruken av ordet og dets betydning i sammenheng(e) kunne ha kommet klarere frem. Mens John brukte det norske ordet «flyt»,

brukte Petter og Svein begge det engelske ordet *flow*. Hvordan studentene brukte ordet henholdsvis på norsk og engelsk, *kan* forstås som å vise til ulike betydninger av begrepene *flyt* og *flow*, i denne sammenhengen.

Det er også interessant hvordan John i det første av de to sitatene over, snakket om at det i dans handler «veldig mye om å leve seg inn i bevegelsen liksom», og at dette indikerer en forståelse av bevegelse i dans som en integrert del av livet for øvrig. Det han uttrykker her, posisjonerer danseimprovisasjon i et eksistensielt perspektiv, på en måte som også kan forstås som relatert til Csikszentmihalyis flow-konsept. Det å «leve seg inn i bevegelsen» relaterer også til hvordan Parviainen beskriver *bodily knowledge* som noe som bare kan leves (Fraleigh 1987: 15, Parviainen 2002: 14).

Dans som ikke-idrett

Svein snakket en del utenom og rundt spørsmålene som ble stilt i intervjuet, og sa blant annet følgende:

Timene var fine, men jeg har vanskelig for å relatere dem til kroppsøving for jeg har vanskelig for å se at jeg kan få det til. Det er litt skummelt å ta på hverandre, og sært for elevene å rulle rundt hverandre, de ser ingen mening med det. (Svein)

Innledningsvis i dette kapitlet nevnte jeg hvordan dans i læreplanen for kroppsøving har forandret seg gjennom årene, og hvordan læreplanen fra 1960-tallet og utover har hatt et innhold som har inkludert kreativ dans og det å skape dans, og at kroppsøvfaget dermed kan dreie seg om improvisasjon, komposisjon og koreografi og forstås mer i retning av dans som kunstform.

Ifølge Nordaker (2010) har det i Norge nærmest pågått en form for kamp når det gjelder dans i kroppsøvfaget. Ett perspektiv her er at dans er uegnet for kroppsøving når dans er mer i retning av kunst enn av idrett. Nordaker skriver at dette er et perspektiv som blir presentert i det norske kroppsøvingstidsskriftet «Kroppsøving», hvor dans stort sett behandles som fysisk aktivitet, og som en måte å komme i form på. Dette perspektivet stemmer overens med Sveins synspunkter i sitatet over når han reflekterer over dansens plass i kroppsøvfaget, og når han stusser over dans som ikke-idrett: «Ja det er som om det her ikke er idrett – det er en kunstform da, det er et annet fag enn idrett». (Svein)

Det andre perspektivet er positivt til dans som estetisk og kreativt fag. Ifølge Nordaker er dette det perspektivet som vanligvis ble presentert i «Arabesque», det tidligere tidsskriftet til organisasjonene Dans i Skolen og Musikk i Skolen, og også i «På spissen» som er medlemsbladet til fag- og kunstnerforbundet Norske Dansekunstnere. Sistnevnte publiserer bare unntaksvis tekst som har å gjøre med dans i skolen (Nordaker 2010). Av de tre studentene som ble intervjuet, var det bare Svein som sa noe som kan forstås slik at det relaterer til en slik kamp eller uenighetstvist. Noe av det Svein sa, kan forstås som å samsvare med forskning som viser at kroppsøvingslærere er motvillige til å engasjere seg i dans og danseundervisning (Nordaker 2010, Jacobsen 2003).

Svein ga uttrykk for et mer ambivalent forhold til dans i kroppsøvingsfaget enn John og Petter. Han refererte til dansen som ble undervist i den empiriske studien som sær, og ga uttrykk for at han mente den var uegnet med hensyn til undervisning i kroppsøvingsfaget. Han sa imidlertid samtidig at metodologien var god, og at han hadde hatt mye moro i klassene. Han fortalte at han hadde utforsket nye måter å bevege seg på, og lært noe om seg selv underveis. Han fant også at materialet som ble formidlet, var godt egnet til å bygge relasjoner i grupper. Som John kom også Svein inn på hvordan studentene i klassen hadde diskutert dansetimene i forskningsprosjektet, og dans som del av FKI, seg imellom. Han fortalte at studentene mente at dans, fra Norges idrettshøgskole sin side, ble gitt høy prioritet, og vurdert som å ha høy relevans sammenlignet med andre aktiviteter, og han begrunnet dette med at det var et uforholdsmessig høyt antall dansetimer sammenlignet med antall timer i andre aktivitetsfag. Han mente at med så mye dans på timeplanen kunne faglærerutdannelsen i kroppsøving og idrettsfag nærmest sammenlignes med dansepedagogutdannelser. For meg som underviser og observatør var Svein en ivrig og engasjert student som involverte seg i alt som foregikk. Med stor energi gjøv han løs på alle oppgaver som ble gitt. Han var til stede i nær alle klassene, og det virket viktig for ham å delta aktivt. Det at han i intervju og logger uttalte seg kritisk til dans i kroppsøving, og til dans som del av faglærerstudiet i kroppsøving og idrettsfag, var noe som for meg, som observatør og underviser, ikke kom til syne i timene.

Undervisningsrelevans

Undervisningsrelevans var et tema som ble berørt i alle intervjuene, og i mange av loggene. Lærerstudentene var opptatt av hvorvidt materialet som ble formidlet i dansetimene, kunne egne seg som undervisningsmateriale i kroppsøvingsfaget.

Når det gjaldt dette temaet, skrev to av studentene følgende:

Jeg har aldri gjort noe som ligner på dette før. Det er litt granne rart å holde på med det, og jeg kan ikke egentlig forstå hvordan vi kan bruke dette når vi underviser. (Jasmin)

I det senere, og i dag inkludert, har vi gjort ting som ser ut som dans, og som jeg kan bruke i undervisning i fremtiden. Slik var det ikke i de første klassene. (Anders)

Det er ikke overraskende at studentene, som fremtidige lærere, var opptatt av nytteverdien med hensyn til undervisning i materialet som ble presentert. Det er allikevel et paradoks hvordan flere av studentene uttrykte tvil med hensyn til hvorvidt et materiale som de selv hadde hatt glede og utbytte av å jobbe med, egnet seg for undervisning i kroppsøvingfaget.

En av studentene skrev følgende i sin logg:

Selv om jeg fortsatt ikke kan se for meg at jeg skal undervise dette, så begynner jeg mer å se vitsen med det. Man kommer i kontakt med hverandre gjennom disse øvelsene. (Maren)

Heller ikke for Svein var det logisk at noe som hadde fungert godt i danseundervisning i FKI, også skulle kunne fungere for barn, eller for videregående-elever. Dette til tross for at de fleste studentene i FKI-klassen bare var tre–fire år eldre enn videregående-elever da forskningsprosjektet ble gjennomført.

Jeg tror det er vanskelig å undervise det her i en klasse på videregående for eksempel. For de har kanskje ikke den samme avspente stemningen i klassen. (Svein)

I løpet av intervjuet kom det tydelig frem at Svein ikke regnet sin egen positive erfaring i dansetimene som relevant med hensyn til en vurdering av hva slags dans som kunne egne seg for undervisning av dans i kroppsøvingfaget.

Konklusjoner og videre tanker

Med denne empiriske studien har jeg undersøkt kroppsøvingslærerstudenters erfaring. Jeg har utforsket studentenes erfaring når det gjelder persepsjon, sansing, bevegelse, relasjoner og tanker i danseklasser i kroppsøvingslærerutdannelsen. Studien viser at studentene gjorde individuelle og ulike erfaringer i danseimprovisasjon og kontaktimprovisasjon. Allikevel var det mange som hadde forholdsvis like erfaringer med hensyn til de temaene som ble tatt opp i intervjuene. Studentene som deltok, hadde begrenset danserfaring innen de startet på faglærerstudiet i kroppsøving. Gjennom deltagelse i danseundervisning i forskningsprosjektet fikk de en ny og utvidet forståelse av dans og av dans som begrep, og de erfarte hvordan det var å bevege seg i dans på måter som inntil da hadde vært ukjent for dem. Mens noen av

studentene fant noen av øvelsene gode med hensyn til samarbeid og det å bygge relasjoner i gruppe, var det andre øvelser hvor noen studenter følte seg ukomfortable og engstelige. Mange av studentene, som hovedsakelig hadde bakgrunn i idrett, oppfattet det å være ekspressive og kreative i improvisasjonsdans som noe som både fikk dem til å føle seg dumme, og til å se dumme ut. Noen ga uttrykk for at de fant det sannsynlig at de også ville føle at de dummet seg ut i fremtidige danseundervisningssituasjoner. Enkelte av studentene stilte spørsmål ved hvorvidt dans var idrett eller ikke idrett. Forskningsprosjektet viser at studentenes erfaringer i undervisningen utfordret studentenes tanker om dans i kroppsøvfingsfaget, og danseimprovisasjon og kontaktimprovisasjon som kroppsøvfingsaktivitet. Til tross for at dans har vært en del av læreplanen i kroppsøving i flere tiår virket det som om det var et misforhold mellom noen lærerstudenters forhold til kroppsøving og idrett, som noe de tok for gitt, og kroppsøving og dans, som noe de ikke tok for gitt.

Når det gjelder innholdet av materialet som ble samlet inn i denne studien, er det slik at det foreligger et manglende samsvar. Det er ikke enighet blant studentene, og mange forskjellige meninger kommer til syne. Intervjuer og logger ser allikevel ut til å følge to hovedlinjer. Den ene handler om studenten som dansende subjekt, som *student-danser*, og viser at studenten har det moro, lærer nytt materiale og får ny danserfaring. Denne linjen stemmer mest overens med mine observasjoner. Den andre linjen relaterer til studenten først og fremst som fremtidig kroppsøvfingslærer, som *student-lærer*, som i logg og intervju er i konstant forhandling med hensyn til hvorvidt materialet som ble presentert i timene, er relevant med hensyn til undervisning i skolen. Mens studentene som *student-dansere* erfarer dans kroppslig og sosialt, samarbeider med hverandre og har det gøy, er de samme personene, men nå i rollen som *student-lærere* langt mer kritisk innstilt. Som *student-lærere* har de som hovedfokus å tilegne seg, og å få tilgang til, anvendelig undervisningsmateriale. Begge rollene kommer til syne i studentenes refleksjoner i logg og intervju. Disse to linjene eksisterer separat og parallelt med hverandre. Rundt disse to linjene forhandler studentene meninger knyttet til danseimprovisasjon og kontaktimprovisasjon.

I ettertid har jeg reflektert over hvorvidt loggskrivning kan ha vært en faktor som kan ha påvirket, og kanskje økt, avstanden mellom rollene som *student-danser* og *student-lærer*. Også det at jeg som underviser og forsker skulle lese loggene, kan ha bidratt til dette. Hensikten med logg-skrivningen var at den skulle være et verktøy både for studentenes læring,

og for å samle inn materiale til forskningsprosjektet. En av studentene skrev: «Det å skrive logg til noen har tvunget meg til å tenke gjennom og reflektere over hva vi har gjort i disse klassene». I etterkant av gjennomføringen av den empiriske studien er det derfor viktig å stille spørsmål ved hvorvidt selve logg-skrivingen kan forstås som å ha kommet i veien for studentenes læring. En mulig fortolkning her er at studentene hadde glede av improvisasjonsdans mens de var i aktivitet i undervisningstiden, men at det for flere inntraff et skifte når de skulle skrive logg. Det å måtte sette seg ned, reflektere, og skrive om dansetimene de nylig hadde deltatt i, kan ha fått dem til å se det de nettopp hadde vært med på, med andre øyne.

I introduksjonen har jeg referert til hvordan van Manen (1997: 36) påpeker at en person ikke kan reflektere over levd erfaring samtidig som han eller hun gjennomlever erfaringen, og at dette er mulig først etter at selve erfaringen er ferdig gjennomlevd. Det er et åpent spørsmål hvorvidt det i den empiriske studien forholdt seg slik at studentene som deltok, fortsatt var i en prosess av å erfare i dans med hensyn til danseimprovisasjon og kontaktimprovisasjon, og at erfaringen ikke var gjennomlevd når de satte seg ned for å reflektere og skrive logg for innlevering.

Det er verdt å tenke gjennom hvordan en del av studentene, heller enn å utfolde seg, utforske og erfare dans i dette danseemnet, synes å ha vært mer opptatt av hvorvidt materialet som ble formidlet, hadde undervisningsrelevans. Altså at de var mer opptatt av undervisningsrelevans enn av selv å erfare i og gjennom dans og derigjennom tilegne seg *bodily knowledge*. En sterk vektlegging av undervisningsrelevans er dermed noe som kan ha kommet i veien for en erfaringsbasert læringsprosess som tok utgangspunkt i dans som *kroppslig kunnskap*. Kan det forholde seg slik at objektet, som målet for utdannelsen, nemlig det å bli kroppsøvingslærer, kan ha kommet i veien for læring, og på en uheldig måte ha forårsaket at det som faktisk skulle læres, ble stilt i skyggen av objektet for læringen? Det å forsøke å oppfatte eller forstå et dansemateriale studenten ikke tidligere hadde erfaring med, ut fra perspektivet anvendelig/ ikke-anvendelig med hensyn til undervisning av dans i kroppsøvingsfaget, må forstås som et forsøk på å gjøre en vurdering på et for tidlig stadium. Et slikt analytisk og kritisk fokus skaper verken god atmosfære eller bidrar til et godt klima for utforsking og erfaring i improvisasjonsdans. Det er et paradoks, dersom det forholder seg slik, at *student-lærer*-rollen av noen studenter leves på en slik måte at det hindrer dem i å tilegne seg danserfaring som de trenger for å kunne undervise dans i skolen. Dersom dette er en fortolkning som medfører

riktighet, kan det forholde seg på samme måte i andre kroppsøvingslærer-utdannelser, og i lærerutdannelser for øvrig, ved at selve objektet for læringen, nemlig det å skulle bli lærer, kommer i veien for det å tilegne seg erfaringsbasert kunnskap lærere har behov for å kunne.

Dette innebærer også at studentenes for-forståelse for kroppsøvingsfaget, fra tiden innen de begynte på sin lærerutdannelse, vil være styrende med hensyn til hva de kommer til å velge å ta til seg av erfaringer i løpet av utdannelsen, og dermed være avgjørende også for hva de senere som lærere vil komme til å undervise i sine timer.

En liten del av det innsamlede datamaterialet korresponderer direkte med en idé om at kroppsøvingslærere er motvillig innstilt til å undervise dans. Størstedelen av materialet viser at lærerstudentene i prosjektets danseundervisning har gjort et bredt spekter av erfaringer i danseundervisningen, og at dette inkluderer positive personlige erfaringer så vel som kritiske tanker og vurderinger med hensyn til dansesjangrenes relevans i kroppsøvingsfaget. Det er imidlertid mye som tyder på at studentene under utdanning ikke stoler på at egne erfaringer i dans kan overføres, og omarbeides, til fremtidig undervisningsmateriale. Dette kan ha å gjøre med en sensitivitet, og kanskje også en usikkerhet, med hensyn til hva de oppfatter som den levde virkeligheten av undervisningssituasjonen i skolen når det gjelder en antatt ikke-familiær aktivitet (dans), for en potensielt vanskelig gruppe (skoleelever).

For lærerutdannere er det vanskelig å vite om, hvordan og i hvilken grad, studentene vil komme til å bruke det de har lært i sin lærerutdanning i sitt fremtidige virke som lærere. Dette relaterer selvsagt også til at det er umulig for den enkelte lærerstudenten å vite, mens hun fortsatt er under utdanning, hva hun senere som lærer vil finne interessant og nyttig i undervisningssammenheng. Forskningsmaterialet i studien viser imidlertid at mange av kroppsøvingslærerstudentene, på det tidspunkt de kom inn i utdannelsen, allerede hadde et forbausende klart bilde med hensyn til hva det å undervise i kroppsøvingsfaget dreier seg om, og av hva innholdet i undervisningen bør være.

Det at det var store variasjoner i erfaringene slik de kom til uttrykk i logger og intervjuer, *kan* forstås som en indikasjon på at det er en endring på gang i retning av mer undervisning i dans i kroppsøvingsfaget. Dersom dette medfører riktighet, kan dette være en prosess som kan være inspirert av, og ha fått drahjelp av, de siste årenes forholdsvis høye frekvens av

danseprogram på TV, og også av nyere, populære og godt synlige danseformer som *hip-hop* og *break dance*.

Det er også en mulighet for at studentene som deltok i dette forskningsprosjektet, når de har fått litt tid på seg, etter endt utdanning og i rollen som lærere, vil finne en måte å bygge bro mellom de ulike erfaringsområdene som *student-danser* og *student-lærer*, og omarbeide erfaring i dans til undervisningsmateriale. For å finne ut av hvorvidt dette stemmer, vil det imidlertid kreves ytterligere forskning.

Litteraturliste

- Albright, Ann Cooper (1997): *Choreographing difference: The body and identity in contemporary dance*. Hanover: Wesleyan University Press.
- Albright, Ann Cooper & Gere, David (Eds.) (2003): *Taken by surprise*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.
- Albright, Ann Cooper (2008/1993): Contact in institutions: Another view. I: Lisa Nelson & Nancy Stark Smith (Eds.), *Contact Quarterly's contact improvisation source book II*. (s. 9-12). Northampton: Contact Editions.
- Albright, Ann Cooper (Ed.) (2010): *Encounters with contact*. Ohio: Oberlin College.
- Aschehoug og Gyldendals Store Norske Ettbinds Leksikon* (2004). Oslo: Kunnskapsforlaget.
- Bakhtin, Michail (1981): *The dialogic imagination*. Austin, Texas: University of Texas Press.
- Bakhtin, Michail (1984): *Problems of Dostoevsky's poetics*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Bakhtin, Michail (1990): *Art and answerability*. Slavic Series, No.9. Austin, Texas: University of Texas Press.
- Bakhtin, Michail (1993): *Toward a philosophy of the act*. Slavic Series, No.10. Austin, Texas: University of Texas Press.
- Bakhtin, Michail (2000): *Författaren och Hjälten i den estetiska verksamheten*. Gråbo: Bokförlaget Anthropos.
- Bakhtin, Michail (2003): *Latter og dialog: Utvalgte skrifter*. Oslo: Cappelen Akademisk Forlag.
- Bakhtin, Michail (2007): *Rabelais och skrattets historia*. Gråbo: Bokförlaget Anthropos.
- Banes, Sally (1983): *Democracy's body: Judson Dance Theater, 1962–1964*. Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press.
- Banes, Sally (1985): Dance. I: Stanley Trachtenberg (Ed.), *The postmodern moment: A handbook of contemporary innovation in the arts*. (s. 81-100). Westport, Connecticut: Greenwood Press.
- Banes, Sally (1987): *Terpsichore in sneakers*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.
- Banes, Sally (1994): *Writing dancing in the age of postmodernism*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.

- Banes, Sally (2003): Spontaneous combustion. I: Ann Cooper Albright & David Gere (Eds.), *Taken by surprise*. (s. 77-88). Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.
- Becker, Howard S. (2000): The etiquette of improvisation. *Mind, Culture, and Activity*, 7(3), 171–176.
- Behnke, Elizabeth A. & Connolly, Maureen (1997): Dance. I: Lester Embree (Ed.), *Encyclopedia of phenomenology*. (s. 129-133). Dordrecht: Kluwer Academic Publishers.
- Benoit, Agnès (1997): *On the edge: dialogues on dance improvisation*. Nouvelles de danse 32-33. Bruxelles: Contredanse.
- Benson, Bruce Ellis (2003): *The improvisation of musical dialogue*. Cambridge/New York: Cambridge University Press.
- Berlin, Isaiah (1961): *Frihetens grenser*. Oslo: Cappelen.
- Bernasconi, Robert (1986): Editor's introduction. I: Hans-Georg Gadamer, *The relevance of the beautiful and other essays*. (s. xi-xxiii). Cambridge: Cambridge University Press.
- Brandell, Gunnar (2004): Förord. I Huizinga, Johan: *Den lekande människan*. Stockholm: Bokförlaget Natur och Kultur.
- Buckwalter, Melinda (2010): *Composing while dancing: an improviser's companion*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Bull, Cynthia J. Cohen (1997): Sense, meaning, and perception. I: Jane C. Desmond (Ed.), *Meaning in motion*. (s. 269-287). Durham: Duke University Press.
- Burt, Ramsay (2006): *Judson Dance Theater: Performative traces*. London: Routledge.
- Cage, John (1985): *Silence*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.
- Castiello, Umberto & Jeannerod, Marc (1991): Measuring time to awareness. *Neuroreport*, 2(12), 797-800.
- Creswell, John W. (1998): *Qualitative inquiry and research design: choosing among five traditions*. London: Sage.
- Csikszentmihalyi, Mihaly (2008): *Flow: The psychology of optimal experience*. New York: Harper Perennial.
- Dempster, Elisabeth (2008): The Choreography of the pedestrian. *Performance Research*, 13(1), 23–28.
- Derrida, Jacques (2002): As If It Were Possible, "Within such limits"... I: Jacques Derrida, *Negotiations: Interventions and interviews, 1971–2001*. (s.343-370). Stanford: Stanford University Press.

- Duck, Katie: Katie Duck. Hentet 17. mars 2011 fra: <http://kateduck.com/>
- Engel, Lis (2007): *Dans, dans, dans*. København: Frydenlund.
- Eliot, Thomas S. (1934): *After strange gods*. London: Faber and Faber.
- Engelsrud, Gunn (2007): Teaching styles in contact improvisation: An explicit discourse with implicit meaning. *Dance Research Journal*, 39(2), 58-73.
- Engelsrud, Gunn (2010): «Følelsene kommer bare ut av meg-»: om noen unge danseres egentrening. I: Sidsel Pape (red.), *Norsk danseforskning*. (s. 107–134). Trondheim: Tapir akademiske forlag.
- Forti, Simone (1974): *Handbook in motion*. Canada: The Press of the Nova Scotia College of Art & Design.
- Forti, Simone: Otis Visiting Artist: Simone Forti. Hentet 4. november 2011 fra <http://www.youtube.com/watch?v=29VCs5TBY5I>
- Foster, Susan Leigh (2002): *Dances that describe themselves*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.
- Foster, Susan Leigh (2003): Taken by surprise. I: Ann Cooper Albright (Ed.), *Taken by surprise: A dance improvisation reader*. (s. 3-13). Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.
- Fraleigh, Sondra Horton (1987): *Dance and the lived body*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- Fremmedord blå ordbok* (2003). Oslo: Kunnskapsforlaget.
- Fulkerson, Mary (2008): Taking the glove without the hand. I: Lisa Nelson & Nancy Stark Smith (Eds.), *Contact Quarterly's contact improvisation source book II*. (s. 78–80). Northampton, Massachusetts: Contact Editions.
- Fyhr, Lars (2007): Förord. I: Michail Bakhtin, *Rabelais och skrottets historia*. (s. 7-11). Gråbo: Bokförlaget Anthropos.
- Gadamer, Hans-Georg (1975): *Truth and method*. New York: Seabury Press.
- Gadamer, Hans-Georg (1986): *The relevance of the beautiful and other essays*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gadamer, Hans-Georg (2007): *Sandhed og metode*. Århus: Academica.
- Gallagher, Shaun (1992): *Hermeneutics and education*. Albany, N.Y.: State University of New York Press.

- Gallagher, Shaun (1995): Body schema and intentionality. I: José Luis Bermúdez, Naomi Eilan & Anthony Marcel (Eds.), *The body and the self*. (s. 225–244). Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Goldman, Danielle (2010): *I want to be ready: Improvised dance as a practice of freedom*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Gran, Anne-Britt (2004): *Vår teatrale tid*. Oslo: Dinamo Forlag.
- Grondin, Jean (2003): *Hans-Georg Gadamer: A biography*. Yale Studies in Hermeneutics. New Haven: Yale University Press.
- Hamilton, Julyen: Julyen Hamilton. Hentet 4. desember 2010 fra <http://www.julyenhamilton.com/>
- Harris, William (2008): Sign of the times. I: Lisa Nelson & Nancy Stark Smith (Eds.), *Contact Quarterly's contact improvisation source book II*. (s. 46). Northampton: Contact Editions.
- Hermans, Carolien (2003): When the body takes over. Hentet 24.mars 2011 fra <http://www.sdela.dds.nl/cinedebate/whenthinkingmovement.pdf>.
- Hines, Thomas S. (1994): Then not yet 'Cage. I: Marjorie Perloff & Charles Junkerman (Eds.), *John Cage: composed in America*. (s. 65-99). Chicago: University of Chicago Press.
- Holquist, Michael (1981): Introduction. I: Michail Bakhtin (1981), *The dialogic imagination*. (s.xi-xxxiv).Austin, Texas: University of Texas Press.
- Horrigan, Kristin (2008/2007): Reflections at the 25th anniversary of the Breitenbush Jam. I: Lisa Nelson & Nancy Stark Smith (Eds.), *Contact Quarterly's contact improvisation source book II*. (s. 331-337). Northampton: Contact Editions.
- Hougee, Aat (1997/1992): Paths of change. I: Lisa Nelson & Nancy Stark Smith (Eds.), *Contact Quarterly's contact improvisation source book*. (s. 246-252). Northampton: Contact Editions.
- I Ching: I Ching. Hentet 29. juni 2012 fra <http://www.taiji.no/taiji/i-ching>
- I Ching: Introduction by Richard Wilhelm. Hentet 29. juni 2012 fra <http://www.iging.com/intro/introduc.htm>
- Jacobsen, Einar Bergraf (2003): Dans i skolen: Ønsket eller uønsket? *Kroppøving*, 53(6), 6-11.
- Jeannerod, Marc (2002): ISC working papers 2001-4. From action to interaction: An interview with Marc Jeannerod. Hentet 22. november 2011 fra <http://www.isc.cnrs.fr/wp/wp01-4.htm>

- Johnstone, Keith (2005): *Impro: Improvisation og teater*. København: Hans Reitzels Forlag.
- Jørgensen, Arne (2007): Oversætters indledning. I: Hans-Georg Gadamer, *Sandhed og metode*. (s. vii-xxviii). Århus: Academica forlag.
- Kanellopoulos, Panagiotis A. (2011): In pursuit of musical freedom through free improvisation. I: E. Jayne White & Michael A. Peters (Eds.), *Bakhtinian pedagogy*. (s. 91-115). New York: Peter Lang.
- Kaaiteater: Hentet 5.juni 2012 fra <http://www.kaaitheater.be/productie.jsp?productie=250&lang=en>
- Karoblis, Gediminas (2010): Dance. I: Hans Rainer Sepp & Lester Embree (Eds.), *Handbook of phenomenological aesthetics*. (s.67-70). Dordrecht: Springer.
- Keriac (1997/1981–82): Politics and contact: A discussion. I: Lisa Nelson & Nancy Stark Smith (Eds.), *Contact Quarterly's contact improvisation source book*. (s. 80-84). Northampton: Contact Editions.
- Kiara, Lily: Lily Kiara teaching material. Hentet 27.august 2012 fra: <http://lilykiarateaching.blogspot.no/>
- Koteen, David & Stark Smith, Nancy (2008): *Caught falling: The confluence of contact improvisation and other moving ideas*. Northampton: Contact Editions.
- Lepkoff, Daniel (1997/1976–77): Contact improvisation – a statement of appreciation. I: Lisa Nelson & Nancy Stark Smith (Eds.), *Contact Quarterly's contact improvisation source book*. (s. 9). Northampton: Contact Editions.
- Lepkoff, Daniel (2008/1995): Improvisation festival/NY. I: Lisa Nelson & Nancy Stark Smith (Eds.), *Contact Quarterly's contact improvisation source book II*. (s. 58-60). Northampton: Contact Editions.
- Lepkoff, Daniel (2010): Contact improvisation: A question. *Contact Quarterly*, 36(1), 38-40.
- Lepkoff, Daniel: Daniel Lepkoff. Hentet 20. juli 2011 fra <http://www.daniellepkoff.com/>
- Lewis, Michal & Staehler Tanja (2010): *Phenomenology: An introduction*. London: Continuum.
- Lindholm, Tore (1985): Coming to terms with tradition. I: Helge Høibraaten & Ingemund Gullvåg (red.), *Essays in pragmatic philosophy*. (s. 103–117). Oslo: Norwegian University Press.
- LK06 (2006): *Læreplanverket for Kunnskapsløftet*. Hentet 31. mai 2012 fra <http://www.udir.no/Lareplaner/>

- MacLean, Justine (2007): A longitudinal study to ascertain the factors that impact on the confidence of undergraduate physical education student teachers to teach dance in Scottish schools. *European Physical Education Review*, 13(1), 99-116.
- McNamara, Joan (1999): Dance in the Hermeneutic Circle. I: Sondra Horton Fraleigh & Penelope Hanstein (Eds.), *Researching dance*. (s.162-187). Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- Merleau-Ponty, Maurice (1994): *Kroppens fenomenologi*. Oslo: Pax.
- Merleau-Ponty, Maurice (1999): *Om sprogets fænomenologi: Udvalgte tekster*. København: Gyldendal.
- Merleau-Ponty, Maurice (2002): *Phenomenology of perception*. London: Routledge.
- Montuori, Alfonso (2003): The Complexity of Improvisation and the Improvisation of Complexity: Social Science, Art and Creativity. *Human Relations*, 56(2), 237-255.
- Mørch, Audun Johannes (2003): M.M. Bakhtin. I: Mikhail Bakhtin, *Letter og dialog: Utvalgte skrifter*. (s. 5-28). Oslo: Cappelen Akademisk Forlag.
- Nachmanovitch, Stephen (1990): *Free play: Improvisation in life and art*. Los Angeles: Tarcher.
- Nelson, Lisa & Stark Smith, Nancy (1997/1979-80): A short history. I: Lisa Nelson & Nancy Stark Smith (Eds.), *Contact Quarterly's contact improvisation source book*. (s. 2). Northampton: Contact Editions.
- Nelson, Karen (2008/1994): Dear CQ. I: Lisa Nelson & Nancy Stark Smith (red.), *Contact Quarterly's contact improvisation source book II*. (s. 30). Northampton: Contact Editions.
- Nelson, Lisa & Stark Smith, Nancy (2008): *Contact Quarterly's contact improvisation source book II*. Northampton: Contact Editions.
- Neuhaus, Bettina: Bettina Neuhaus. Hentet 27. august 2012 fra:
<http://www.bettinaneuhaus.com/>
- Nordaker, Dag Jostein (2009): *Dans i skolen?: En didaktologisk studie av dansens legitimering og innhold i relasjon til den norske grunnskole, sett i lys av nasjonale læreplaner, aktuelle fagtidsskrift og kultur- og utdanningspolitiske dokument*. Doktorgradsavhandling ved Århus Universitet.
- Nordaker, Dag Jostein (2010): Har dans en fremtid i den norske grunnskolen? I: Sidsel Pape (red.), *Norsk danseforskning*. (s. 81-106). Trondheim: Tapir Akademiske Forlag.
- Nordheim, Arne & Yisrael, Daliot (2001): *Klingende ord: Samtaler med Arne Nordheim*. Oslo: Aschehoug.

- Novack, Cynthia (1990): *Sharing the dance: Contact improvisation and American culture*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Parviainen, Jaana (2002): Bodily knowledge: Epistemological reflections on dance. *Dance Research Journal*, 34, 11–23.
- Paxton, Steve (1972): The Grand Union. *The Drama Review*, 16(3), 128–134.
- Paxton, Steve (1975): Contact improvisation. *The Drama Review*, 19(1), 40–42.
- Paxton, Steve (1997/1978–79): A definition. I: Lisa Nelson & Nancy Stark Smith (Eds.), *Contact Quarterly's contact improvisation source book*. (s. 37). Northampton: Contact Editions.
- Paxton, Steve (1997/1987): Improvisation is for something that can't keep a name. I: Lisa Nelson & Nancy Stark Smith (Eds.), *Contact Quarterly's contact improvisation source book*. (s. 125–129). Northampton: Contact Editions.
- Paxton, Steve (1997/1989): Teaching contact improvisation. I: Lisa Nelson & Nancy Stark Smith (Eds.), *Contact Quarterly's contact improvisation source book*. (s. 179). Northampton: Contact Editions.
- Paxton, Steve (1992): Chute: Transcript. I: Lisa Nelson & Nancy Stark Smith (Eds.), *Contact Quarterly's contact improvisation source book*. (s. 86- 87). Northampton: Contact Editions.
- Paxton, Steve (1997/1992): Jumping paradigms: A response to Aat Hougee. I: Lisa Nelson & Nancy Stark Smith (Eds.), *Contact Quarterly's contact improvisation source book*. (s. 253). Northampton: Contact Editions.
- Paxton, Steve (1997/1993): Drafting interior techniques. I: Lisa Nelson & Nancy Stark Smith (Eds.), *Contact Quarterly's contact improvisation source book*. (s. 255–260). Northampton: Contact Editions.
- Paxton, Steve (2008/2007): Reflections at the 25th anniversary of the Breitenbush jam. I: Lisa Nelson & Nancy Stark Smith (Eds.), *Contact Quarterly's contact improvisation source book II*. (s. 331–337). Northampton: Contact Editions.
- Perloff, Marjorie (1994): A Duchamp unto my self: Writing through Marcel. I: Marjorie Perloff & Charles Junkerman (Eds.), *John Cage: Composed in America*. (s. 100-124). Chicago: University of Chicago Press.
- Peters, Gary (2005): Can improvisation be taught? *International Journal of Art & Design Education*, 24(3), 299-307.
- Peters, Gary (2009): *The philosophy of improvisation*. Chicago: University of Chicago Press.
- Rainer, Yvonne (1974): *Work 1961–73*. Halifax, NS: The Press of Nova Scotia College of Art and Design.

- Rauschenberg, Robert: Robert Rauschenberg Studio. Hentet 4. mars 2011 fra <http://www.youtube.com/watch?v=vVfsjJniFrs&feature=related>
- Rauschenberg, Robert: Robert Rauschenberg. Hentet 4. juni 2012 fra http://snl.no/Robert_Rauschenberg
- Ravn, Susanne (2001): *Med kroppen som materiale: Om dans i praksis*. Odense: Odense Universitetsforlag.
- Ravn, Susanne (2005): *Bevægelse: Om dans, krop og læring*. Odense: Syddansk Universitetsforlag.
- Ravn, Susanne (2008): *Sensing movement, living spaces: An investigation of movement based on the lived experience of 13 professional dancers*. Saarbrücken: VDM Verlag.
- Rothfield, Philippa (1994): Points of contact – Philosophies of movement. *Writings on Dance*, 11/12: 76–87.
- Rothmund, Irene Velten (2009): *Releaseteknikk: Refleksjoner om historie, erfaring og undervisning*. Mastergradsoppgave ved Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet, Trondheim.
- Rustad, Hilde (2006): *Kroppssubjekt i dans og kontekst*. Mastergradsoppgave ved Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet, Trondheim.
- Rustad, Hilde (2008): Dans og identitet. I: Trine Ørbæk Svee (red.), *Dans og didaktikk*. (s. 249–259). Trondheim: Tapir Akademiske forlag.
- Rustad, Hilde (2010): Danseimprovisasjon som forestilling: I lys av Bakhtin og Gadamer. I: Sidsel Pape (red.), *Norsk danseforskning*. (s. 61-79). Trondheim: Tapir Akademiske Forlag.
- Rustad, Hilde (2010): Improvisasjonsdans – kreativ nyskapning eller gjenbruk. I: Kjetil Steinholt og Kirsti Pedersen Gurholt (red.), *Aktive liv: Idrettspedagogiske perspektiver på kropp, bevegelse og dannelse*. (s. 121–142). Trondheim: Tapir Akademiske Forlag.
- Rustad, Hilde (2012): Dance in Physical Education: Experience in dance as described by Physical Education student teachers. *Nordic Journal of Dance*, 3, 15-29.
- Ryen, Peter (2008/1997): Passing the dance: Contact improvisation in Canada 1974–95. I: Lisa Nelson & Nancy Stark Smith (Eds.), *Contact Quarterly's contact improvisation source book II*. (s. 157–164). Northampton: Contact Editions.
- Schmitt, Jaime (2008/1996): Contexting contact and other non-answers. I: Lisa Nelson & Nancy Stark Smith (Eds.), *Contact Quarterly's contact improvisation source book II*. (s. 157–164). Northampton: Contact Editions.

- Schön, Donald A. (2001): *Den reflekterende praktiker: Hvordan professionelle tænker, når de arbejder*. Århus: Klim.
- Sheets-Johnstone, Maxine (1966): *The phenomenology of dance*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Sheets-Johnstone, Maxine (1999): *The primacy of movement*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamin.
- Siddall, Curt (1997/1976–77): Bodies in contact. I: Lisa Nelson & Nancy Stark Smith (Eds.), *Contact Quarterly's contact improvisation source book*. (s. 11–14). Northampton: Contact Editions.
- Siljamäki Mariana, Anttila, Eeva & Sääkslahti, Arja (2010): Pedagogical conceptions of Finnish teachers of transnational dances. Cases: African dance, Oriental dance and Flamenco. *Nordic Journal of Dance*, 2, 39-54.
- Sorell, Walter (1969): *Hanya Holm; the Biography of an Artist*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.
- Stafford, Andrew (2008): Making sense of Marcel Duchamp. Hentet 29. juni 2012 fra <http://www.understandingduchamp.com>
- Stark Smith, Nancy (1997/1982): Editor's note: Judson contact relay: A legacy of ambiguity. I: Lisa Nelson & Nancy Stark Smith (Eds.), *Contact Quarterly's contact improvisation source book*. (s. 77). Northampton: Contact Editions.
- Stark Smith, Nancy (1997/1985): Editor note: Now and then. I: Lisa Nelson & Nancy Stark Smith (Eds.), *Contact Quarterly's contact improvisation source book*. (s. 98). Northampton: Contact Editions.
- Stark Smith, Nancy (2008/1998): A question of copyright: Some history. I: Lisa Nelson & Nancy Stark Smith (Eds.), *Contact Quarterly's contact improvisation source book II*. (s. 177). Northampton: Contact Editions.
- Stark Smith, Nancy (2008/2006): Harvest: One history of contact improvisation. I: Lisa Nelson & Nancy Stark Smith (Eds.), *Contact Quarterly's contact improvisation source book II*. (s. 318–326). Northampton: Contact Editions.
- Stark Smith, Nancy: Nancy Stark Smith. Hentet 4. februar 2010 fra <http://nancystarksmith.com/>
- Steinman, Louise (1986): *The knowing body: Elements of contemporary performance & dance*. Boston & London: Shambhala.
- Steinsholt, Kjetil (1998): *Lett som en lek!* Trondheim: Tapir Forlag.
- Steinsholt, Kjetil & Traasdahl, Elin (2001): The concept of play in Hans-Georg Gadamer's hermeneutics – an educational approach. I: Stuart Reifel (Ed.), *Theory in context and out*. (s.73-96). Westport, CT: Ablex Publishing.

- Steinsholt, Kjetil (2003): *Karneval!* Upublisert.
- Steinsholt, Kjetil (2004): *Steinsholt LIVE*. Trondheim: Tapir Akademiske Forlag.
- Steinsholt, Kjetil og Sommerro, Henning (red.) (2006): *Improvisasjon: Kunsten å sette seg selv på spill*. Oslo: Damm.
- Steinsholt, Kjetil (2009): Enhver beslutning må være avsendig. I: Kjetil Steinsholt & Stephen Dobson (red.), *Verden satt ut av spill: Postmoderne pedagogiske perspektiver*. (s. 11–32). Trondheim: Tapir Akademiske Forlag.
- Stensæth, Karette (2008): *Musical answerability: A Theory on the relationship between music therapy improvisation and the phenomenon of action*. Doktorgradsavhandling ved Norges musikkhøgskole, Oslo.
- Surrenti, Gionatan, E. (2008/2005): CI, the underscore, and epilepsy: A walking path where the way you walk is the destination. I: Lisa Nelson & Nancy Stark Smith (Eds.), *Contact Quarterly's contact improvisation source book II*. (s. 312–315). Northampton: Contact Editions.
- Torvik, Eli (2005): *Den raske kroppen og den langsomme tanken?: En problematisering av forholdet mellom kropp og tanke i kontaktimprovisasjon*. Mastergradsoppgave ved Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet, Trondheim.
- Van Manen, Max (1990): *Researching lived experience: Human science for an action sensitive pedagogy*. Albany, New York: State University of New York Press.
- Van Manen, Max (1997): Preface to the 2nd Edition. I: Max van Manen, *Researching lived experience: Human science for an action sensitive pedagogy*. (s. xi–xviii). London, Ontario: Althouse Press.
- Vedel, Karen: «Oh, at være et æble». Hentet 7. desember 2012 fra http://www.kimpro.dk/index.php?option=com_content&view=article&id=82&Itemid=54
- Webb, Darren (2005): Bakhtin at the Seaside: Utopia, modernity and the carnivalesque. *Theory, Culture & Society*, 22(3), 121–138.
- Williams, David (1996): Working (in) the in-between. *Writings on Dance*, 15, 22–37.
- Yeats, William Butler (1928): *The Tower*. London: Macmillan.
- Zambrano, David: David Zambrano. Hentet 20. august 2011 fra <http://www.davidzambrano.org/>
- Zaporah, Ruth (1995): *Action theatre: The improvisation of presence*. Berkeley, California: North Atlantic Books.

Østern, Tone Pernille (2009): *Meaning-making in the dance laboratory: Exploring dance improvisation with differently bodied dancers*. Doktorgradsavhandling ved Theatre Academy, Helsinki.

Vedlegg

Vedlegg en: Vedlegg en: Spørreskjema studentene besvarte i den første undervisningstimen i prosjektet

Vedlegg to: Tre loggmaler

Vedlegg tre: Intervjuguide

Vedlegg fire: Samtykkeerklæring for deltaking i forskningsprosjekt

Vedlegg fem: Samtykkeerklæring for deltaking i forskningsprosjekt - intervju

Vedlegg seks: Norsk Samfunnsvitenskapelig Datatjeneste AS: Kvittering på melding av personopplysninger.

Vedlegg sju: Personvernombudet for forskning: Prosjektvurdering kommentar.

Vedlegg en: Spørreskjema studentene besvarte i den første undervisningstimen i prosjektet

Hilde Rustad,
doktorgradsstipendiat

Dette er noen spørsmål beregnet for dere og for meg som pedagog
Det dreier seg om å klargjøre tidligere erfaringer med dans, og nåværende forhold til dans.

1. Kan du ganske kort skrive hva slags danse-erfaring du har utenom dans i skolen?
Si noe om hvor gammel du eventuelt var, hvor lenge det varte, hvilken type dans osv.

- er du aktiv innen noe slags dansaktivitet pr. i dag?
- Dersom svaret er ja, kan du si kort hva og omtrent hvor mye/ofte?

2. Har du hatt dans i skolen – hva og hvordan?

3. Ser du for deg deg selv undervise dans som kroppsøvingslærer?
4. I så fall – hva slags dans?

5. Beskriv ditt forhold til dans med 3-5 stikkord:

Kan du tenke deg å være med på et forprosjekt for mitt doktorgradsprosjekt? Ja / Nei

Å delta vil innebære å føre logg fra de 10 dobbelt-timene vi skal ha i ukene 41-45(eller så mange du deltar på), og sende loggen din til meg på e-post, hilde.rustad@nih.no

Videre vil det innebære at noen vil bli intervjuet i slutten av, eller etter, perioden. Dette er ikke sikkert, men sannsynlig.

Vedlegg to: Tre Loggmaler

Første loggmal:

Logg for

Her kan du si noe om, og gjerne beskrive hva vi gjorde i klassen

Det er fint dersom du kan reflektere litt over egen erfaring underveis

Er det noe du vil utdype eller si noe mer om? Det kan være enkeltøyeblikk, nye opplevelser, noe du så andre gjøre eller annet

Kan du si noe om din egen deltagelse og/eller involvering i det vi gjorde?

Legg loggen din i innleveringsmappen på Fronter, - den med blå pil på Hilde

Andre loggmal: Ny loggmal fra og med mandag 20.oktober

Beskriv hva du har gjort i klassen

Hva var vesentlig for deg i dagens undervisning?

Er det noe du vil trekke frem som særlig utfordrende?

Kan du utdype eller beskrive enkelte øyeblikk eller situasjoner fra forrige klasse?

Legg loggen i innleveringsmappen som gjelder klassen du har skrevet om

*Tusen takk!
hilde*

Tredje loggmal: Siste loggmal

Beskriv hva du har gjort i klassen. Men denne gangen forsøk å beskrive dette slik at en som ikke var til stede vil kunne forstå hva du gjorde, og hva som skjedde i rommet rundt deg. Skriv hele loggen så utfyllende du bare kan!

Var det noe av det dere gjorde du likte spesielt godt/ syns var interessant/ dumt eller teit, vanskelig eller annet? Skriv om dette; prøv å sette ord på hva og hvordan dette var, og hvorfor du tror du syns det var interessant, dumt, morsomt, osv.

La du merke til noe andre gjorde, eller noe som skjedde i rommet, som du kan skrive beskrivende om? *Det kan for eksempel være om komposisjon, farger, musikk, bevegelsesmateriale, innlevelse i dansen, relasjon til andre, eller kanskje noe helt annet...*

Reflekter litt over det å skrive logg, og som du vet at jeg skal lese, i motsetning til hvis det bare hadde vært til deg selv

*Legg loggen i innleveringsmappen som gjelder denne siste klassen
hilde*

Vedlegg tre: Intervjuguide

Hei og velkommen og romsterende smalltalk...
Sette på båndopptageren, snakke om den, og si navnet sitt og hvem man er

Hva er din hovedidrett? Fortell litt om din idrettshistorie
Snakke litt om den – for å komme litt på gli

Kan du si noe om din erfaring av å være i bevegelse (innenfor et valgfritt område)?

Er det noen historie du kan trekke fram som sier noe om å være i bevegelse – noe du har opplevd selv eller hørt eller lest?

Hva er din erfaring med å bevege deg som dansende?

Hvordan vet du at du danser og ikke gjør noe annet?

Hva slags dans liker du best å danse?
Hvorfor?

Prøve å gå litt videre inn på dette

Denne høsten har dere hatt faget ”teknikk, improvisasjon, kontaktimprovisasjon”, - kan du huske hvilke forventninger du hadde til dette faget?

Hvordan syns du det har vært
Har det vært som forventet, annerledes
Trivdes eller mistrivdes

Prøve å gå videre inn i den positive eller/og negative erfaringen det har vært
Stille oppfølgingsspørsmål
Som går på improvisasjon- er det vanskelig/uinteressant/ utfordrende
Som går på arbeid med å være i fysisk kontakt – hvordan har det vært for deg-

*Vi ser at det i økende grad fokuseres på sansemotorisk kinestetisk forskning, -
For eksempel er det flere konferanser i utlandet som har hatt bevegelse og kinestetisk erfaring som hovedtema. Kan du si noe om dette?*

Kan du si noe om din erfaring i improvisasjon ut fra et sansemotorisk kinestetisk perspektiv?

Sansemotorisk læring omfatter bl.a.

Å tilegne seg nye bevegelsesmønstre

Å forbedre bevegelsessansingen

Å bli mer nøyaktig i bevegelsen

Å kunne tilpasse bevegelsen etter varierende ytre forhold

Å bli mer stabil i forhold til forstyrrende elementer

- kan du relatere noe av dette til din erfaring i improvisasjon og kontaktimprovisasjon?

Kan du beskrive egen sansemotorisk erfaring relatert til dans?

Du går på NIH i kroppsøvinglærerutdanning – da er det sannsynlig å tro at du liker å bevege deg-

Hva er din favorittbevegelse hvis du skulle trekke fram en?

- kan du si noe om hvordan kroppsøvingfaget tenker om 'bevegelse i seg selv'?

- hvordan tenker du, - tenker du at bevegelse i seg selv er viktig å fokusere på i kroppsøving?
- Hvordan syns du dans passer inn i kroppsøvingfaget
- Kan du si noe om hvordan du tror danseimprovisasjon vil kunne egne seg som bevegelsesfag i skolen?

Hva ser du som nytteverdi av faget dans i kroppsøving i skolen?

Hvorfor vil du bli kroppsøvingslærer? Hva ser du som din hovedoppgave?

Tusen takk for at du ville være med på dette!

Det setter vi veldig stor pris på!

Vedlegg fire: Samtykkeerklæring for deltaking i forskningsprosjekt

Denne erklæringen gjelder tillatelse til å bruke sitater fra logg ført av studenter i klasse 2BAFKI ved Norges Idrettshøgskole høsten 2008.

Prosjekt: Mening i Dans
Prosjektleder: Stipendiat Hilde Rustad

Hensikt: Å undersøke erfaring i danseundervisning i faglærerstudiet i kroppsøving ved NIH, og å kunne bruke erfaringene som kommer til syne gjennom loggene i et doktorgradsprosjekt og skriftlig materiale forbundet med dette.

All bruk av materiale vil være anonymisert.

Jeg(navn i blokkbokstaver) har lest informasjonsskrivet og samtykker til bruk av sitater fra min logg.

Sted og dato:

Underskrift:

Vedlegg fem: Samtykkeerklæring for deltaking i forskningsprosjekt - intervju

Denne erklæringen gjelder tillatelse til å bruke intervjuer gjort med studenter i klasse 2BAFKI ved Norges Idrettshøgskole høsten 2008.

Prosjekt: Mening i Dans
Prosjektleder: Stipendiat Hilde Rustad

Hensikt: Å undersøke erfaring i danseundervisning i faglærerstudiet i kroppsøving ved NIH, og å kunne bruke erfaringene som kommer til syne gjennom loggene i et doktorgradsprosjekt og skriftlig materiale forbundet med dette.

All bruk av materiale vil være anonymisert.

Jeg(navn i blokkbokstaver) har lest informasjonsskrivet og samtykker til bruk av intervju jeg deltok i høsten 2008.

Sted og dato:

Underskrift:



Hilde Rustad
Seksjon for kroppsøving og pedagogikk
Norges idrettshøgskole
Postboks 4014 Ullevål stadion
0806 OSLO

Vår dato: 05.10.2010

Vår ref: 25111 / 3 / TNS

Deres dato:

Deres ref:

KVITTERING PÅ MELDING OM BEHANDLING AV PERSONOPPLYSNINGER

Vi viser til melding om behandling av personopplysninger, mottatt 28.09.2010. Meldingen gjelder prosjektet:

25111
Behandlingsansvarlig
Daglig ansvarlig

Dans/ mening/ identitet
Norges idrettshøgskole, ved institusjonens øverste leder
Hilde Rustad

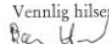
Personvernombudet har vurdert prosjektet og finner at behandlingen av personopplysninger er meldepliktig i henhold til personopplysningsloven § 31. Behandlingen tilfredsstiller kravene i personopplysningsloven.

Personvernombudets vurdering forutsetter at prosjektet gjennomføres i tråd med opplysningene gitt i melde skjemaet, korrespondanse med ombudet, eventuelle kommentarer samt personopplysningsloven/-helseregisterloven med forskrifter. Behandlingen av personopplysninger kan settes i gang.

Det gjøres oppmerksom på at det skal gis ny melding dersom behandlingen endres i forhold til de opplysninger som ligger til grunn for personvernombudets vurdering. Endringsmeldinger gis via et eget skjema, http://www.nsd.uib.no/personvern/forsk_stud/skjema.html. Det skal også gis melding etter tre år dersom prosjektet fortsatt pågår. Meldinger skal skje skriftlig til ombudet.

Personvernombudet har lagt ut opplysninger om prosjektet i en offentlig database, <http://www.nsd.uib.no/personvern/prosjektoversikt.jsp>.

Personvernombudet vil ved prosjektets avslutning, 01.02.2012, rette en henvendelse angående status for behandlingen av personopplysninger.

Vennlig hilsen

Bjørn Henriksen


Tone Njølstad Slotsvik

Kontaktperson: Tone Njølstad Slotsvik tlf: 55 58 24 10
Vedlegg: Prosjektvurdering

Dokumentet er elektronisk produsert og godkjent ved NSD i tråd med NSDs rutiner for elektronisk godkjenning.

Personvernombudet for forskning



Prosjektvurdering - Kommentar

Prosjektnr: 25111

Vi forstår det slik at datainnsamlingen allerede er gjennomført, og minner om at prosjekter skal meldes til personvernombudet i god tid før datainnsamlingen starter.

Utvalget består av 36 studenter ved faglærerstudiet i kroppøving og idrettsfag ved Norges idrettshøgskole. Prosjektleder Hilde Rustad har undervist studentene i dans, og rekrutterte selv deltakere til studien.

Det ble gjennomført personlige intervjuer med tre studenter og samlet inn logger som alle studentene førte etter danseklassene. Det ble også benyttet observasjon, men siden det ikke ble registrert personopplysninger i tilknytning til observasjonen er den ikke omfattet av meldeplikten.

Utvalget har blitt informert muntlig om prosjektet, at det er frivillig å delta og at det publiserte datamaterialet vil være anonymt, jf. telefonsamtale med Rustad 04.10.10. Det ble innhentet muntlig samtykke til deltakelse, og det ble innhentet skriftlig samtykke i etterkant av datainnsamlingen. Personvernombudet finner at informasjonen som har blitt gitt er noe mangelfull, og at det burde vært opplyst om dato for prosjektslutt og hva som vil skje med datamaterialet da. Det burde også vært presisert at datamaterialet ikke er anonymt mens studien pågår, ettersom setningen "All bruk av materialet vil være anonymisert." i samtykkeerklæringen er misvisende. Gitt prosjektets karakter vil det ikke være nødvendig å gi utfyllende informasjon til utvalget i etterkant.

Det har blitt registrert direkte personidentifiserende opplysninger.

Prosjektleder har opplyst på telefon 04.10.10 at loggene som studentene har ført har blitt anonymisert. Senest ved prosjektslutt 01.02.2012 vil lydopptak og det øvrige datamaterialet anonymiseres.

