

Thea Færden Bringsværd

**Epic Encounters, Sør-Øst Asias første og eneste inkluderende
dansekompani**

Et feltarbeid ved bistandsorganisasjonen Epic Arts i Kambodsja

Nordisk mastergradsstudium i dans (NoMAAds)

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet

Det humanistiske fakultet

Institutt for musikk, Dansevitenskap

Trondheim, høsten 2015

Veileder: Siri Mæland

Innhold

| | |
|---|-----------|
| Indeks over illustrasjoner..... | 5 |
| 1. Introduksjon..... | 7 |
| 1.1. Bakgrunn for et engasjement og interesse for dansere med funksjonshemning..... | 7 |
| 1.2. Epic Encounters i Kambodsja: Et fullt inkluderende dansekompani..... | 10 |
| 1.3. Prosjektet, avgrensning og problemstilling..... | 11 |
| 1.4. Begrepsdefinisjoner..... | 14 |
| 2. Metode..... | 17 |
| 2.1 Forberedelser til feltarbeidet..... | 17 |
| 2.2. Observasjons-deltagelse og deltagelses-observasjon..... | 18 |
| 2.3. Bruk av video og en multimedia-loggbok..... | 21 |
| 2.4. Tegninger som utgangspunkt for samtale, vanlige samtaler, intervjuer og diskurs..... | 23 |
| 2.5. Et forskningsarbeid overført til en skriftlig form..... | 27 |
| 3. Kommunikasjon | 31 |
| 3.1 En beskrivelse av første dag på jobb med kompaniet..... | 31 |
| 3.1.1 Tegninger av hvordan kunnskap ser ut | 35 |
| 3.1.2 Fra tegninger til bevegelse..... | 37 |
| 3.2. Kommunikasjonen om musikk..... | 38 |
| 3.3. Fra kommunikasjon gjennom tegninger til personlige bevegelser..... | 39 |
| 3.4. Et inkluderende dansekompani og kommunikasjon utad..... | 43 |
| 3.5. Kommunikasjon i en åpen koreografisk prosess der danserne skal ta valg..... | 44 |
| 3.6. Kommunikasjon i lek, improvisasjon og kontaktimprovisasjon som start på dagen..... | 47 |
| 4. Egenkraftmobilisering..... | 51 |
| 4.1. En høyt utviklet kinestetisk sans, kraft i utøvelse av dans, terapi uten å være terapi.... | 51 |
| 4.2. Uttalelser fra danselæreren/koreografen om egenkraftmobilisering ved Epic Arts..... | 55 |
| 4.3. Intervju med danseren i rullestol i Epic Encounters..... | 58 |
| 4.4. ”Theatre for development”, teater som bistand til svake grupper i samfunnet..... | 62 |

| | |
|---|-----------|
| 5. Inkludering..... | 65 |
| 5.1. Funksjonshemmede utøvere, merkelapper og ”integrert” eller ”inkludert” dans..... | 65 |
| 5.2. Betyr inkluderende arbeid likhet i alt? | 68 |
| 5.3. Inkluderende dans kan forandre holdninger i et samfunn..... | 72 |
| | |
| 6. Konklusjon..... | 75 |
| | |
| Appendix..... | 81 |
| Intervjuguide..... | 81 |
| ”Teach me!” Choreography Brief | 83 |
| | |
| Litteraturliste..... | 87 |
| Resumé..... | 91 |
| Abstract..... | 93 |

Indeks over illustrasjoner

Fotografi 1, på omslaget: Epic Encounters fra ”Come Back Brighter”. Forestillingen er produsert av Epic Encounters under ledelse av koreografen Nam Narim.

Foto: Thea Færden Bringsværd

| | |
|---|-----------|
| Illustrasjon 1: C’s tegning av hvordan kunnskap ser ut..... | 36 |
| Illustrasjon 2: E’s tegning av hvordan kunnskap ser ut..... | 36 |
| Illustrasjon 3: D’s tegning av hvordan kunnskap ser ut..... | 40 |
| Illustrasjon 4: D’s tegning av hvordan det ser ut å ikke ha utdanning..... | 40 |
| Illustrasjon 5: C’s tegning av hvordan det ser ut å ikke ha utdanning..... | 41 |
| Illustrasjon 6: E’s tegning av hvordan det ser ut å ikke ha utdanning..... | 41 |
| Illustrasjon 7: Kambodsjansk tegnspråk | 46 |
| Illustrasjon 8: Kambodsjansk tegnspråk | 46 |
| | |
| Fotografi 2: En produksjon ble ferdig! | 80 |

1. Introduksjon

1.1. Bakgrunn for et engasjement og interesse for utøvere med funksjonshemming

Høsten 2013 begynte jeg å trene med det lille dansesamfunnet Tanzfähig i Berlin, der dansere med og uten funksjonshemming kan komme for å improvisere sammen en gang i uken. På min første improvisasjonsdag danset jeg duett med en mann i rullestol som bare kunne bevege en finger. Det var vanskelig å ha en samtale med han. Jeg var ikke så god i tysk, og han hadde store vanskeligheter med å få sagt det han ville. På gulvet opplevde jeg likevel at vi kommuniserte og danset helt fint sammen, selv om jeg husker at jeg var både nervøs og spent på hvordan jeg skulle gå frem. Han, derimot, var trygg på dette som fast inventar hos Tanzfähig hver torsdag kveld. Jeg fant fort ut at det jeg først så på som hans begrensninger, det at han bare kunne røre én finger, ikke stemte. Han kunne bevege øyne, forsiktig legge hodet på skakke og slik gi meg impulser til for eksempel å fortsette en bevegelse i den retningen han ga med hodet. Hans manøvreringer med den elektriske rullestolen ga inspirasjon til hvor jeg plasserte meg i rommet. Samtidig påvirket jeg hans baner, og vi kunne overraske hverandre. Stolen hans ble også en spennende ekstrapartner – jeg hadde aldri før vært borti hvordan en slik fungerte. Jeg syntes det var spennende å tenke nytt og “friskt” utfra disse uvante rammene. En forsiktig start med redsel for nærkontakt og for å gjøre noe feil, forandret seg utover improen. Jeg observerte også hvordan han jobbet sammen med en annen danser. Etter en stund møttes vi til en ny duett. Denne første gangen med Tanzfähig delte vi til slutt opp rommet i scene og publikumsareal. Resten av tiden jobbet vi vekselvis med å være observatør og utøver for hverandre. Da oppdaget jeg også som publikum noen utrolig spennende øyeblikk på scenen.

Kort tid etter at jeg hadde begynt å trene hos Tanzfähig, var jeg så heldig å få plass på en workshop med dansekunstner Adam Benjamin arrangert av de som drev dette stedet. Fra å være så få som tre og fem sammen på ukentlig trening kom det denne helgen en hel flokk med dansere fra inn- og utland. Denne workshopen er noe av det beste jeg har vært med på. Opplevelsene herfra var helt avgjørende for valg jeg senere tok: som å ende opp med å dra på feltarbeid i Kambodsja. Jeg skrev notatbøker fulle av hvor spennende workshopen med Adam Benjamin hadde vært, om samtalene vi hadde, om det som ble skapt av materiale og opplevelsen av å delta i improvisasjonene. Jeg hadde en følelse av at det var som om en helt ny danseverden av muligheter åpnet seg.

Benjamins bok *Making an entrance – Theory and Practice for Disabled and Non-Disabled Dancers* (2002) er den første praktiske introduksjonen og læreboken for dans til studenter med og uten funksjonshemming som jevnbyrdige bidragsyttere. Jeg er utdannet fra Den Norske Balletthøyskole og har en Bachelor i dans og pedagogikk med fordypning i moderne dans. Etter at jeg ble uteksaminert i 2008, har jeg blant annet jobbet freelance som utøvende danser i ulike produksjoner, som skaper av egne forestillinger og som danse- og teaterlærer i ulike kulturskoler, private ballettskoler, amatørteatre og i idrettssammenhenger. Det var ikke før høsten 2013 i Berlin at jeg hadde mine første erfaringer med å møte og danse med utøvere med et kroppslig annerledes utgangspunkt enn mitt eget, for eksempel dansere i rullestol. I Norge har Tone Pernille Østern og Danselaboratoriet i Trondheim stått for et utforskningssted for dansere med og uten funksjonshemninger. Arbeidet her er basert på et ønske om et mer mangfoldig dansefelt der ulike kropper, aldre og livserfaringer blir tatt vare på i kunstformen. Gruppen ble etablert i 2003 som en kunstnerisk enhet og samtidig som et utviklingsprosjekt for Østerns doktorgrad i dansekunst (Danselaboratoriet, 2015). Østern forteller at hun i 2007 ble spurt av en nasjonal organisasjon for dans i Norge om å holde improvisasjonskurs for norske danselærere med elever på A-level. Hun ble imidlertid bedt om å droppe et integreringsaspekt fordi “lærere for høyeste nivå av dansere aldri vil møte funksjonshemmede dansere” (Østern, 2009: 111). I skrivende stund er utsagnet bare 8 år gammelt. Det er et lukket og ekstremt arrogant utsagn. Hvem er det vi i Norge velger å utdanne som dansere og ut ifra hvilke forutsetninger? Det er også en alvorlig ytring man burde ta inn over seg fordi det sier litt om hva slags holdninger som møter funksjonshemmede, også i land der det skal være like rettigheter for alle. I Storbritannia, derimot, er det på tross av hindringer som eksisterer i dag stadig mer normalt for en funksjonshemmet danser å si: ”Jeg vil bli profesjonell” (Benjamin, 2002: 17). Danser David Toole er et godt eksempel. Han har blant annet vært med i dansefilmen ”The cost of living” fra 2005, basert på et teaterstykke laget i 2003 av engelske DV8 Physical Theatre Company. Her viser han verden tydelig og klart at fungerende ben ikke er et premiss for å nå frem som profesjonell danser. En duett han danser i ”The cost of living” er en av mine favoritter. Den slår meg som både sterk, morsom, sår og vakker på samme tid, mye i kraft av at David Toole er den han er og det han utstråler når han danser. En utøver med ben ville her aldri ha klart å nå ut til et publikum på samme måte (DV8, 2009). Koppers beskriver hvordan det verken er kroppen eller rullestolen, men trappetrinnene som gjør at et menneske i rullestol er funksjonshemmet (Koppers i Benjamin 2002 s:12). Hun snakker utfra et ståsted som er vanlig i Storbritannia, der funksjonshemming ses på som noe som hovedsakelig er sosialt konstruert.

Motsetningen til dette er å se funksjonshemming kun gjennom en leges øyne, der mennesker med en eller annen form for funksjonshemming historisk er blitt plassert i rollen som pasient. Det de trenger er behandling for så å kunne reintegreres i samfunnet (Benjamin, 2002). At funksjonshemmede mennesker er mulige aktive bidragsyttere i en estetisk prosess, representerer et motsatt syn. Denne oppgaven er skrevet med et slikt utgangspunkt.

Høsten 2013/våren 2014 ble jeg boende en stund i Berlin. Jeg dro på flere workshoper arrangert av Tanzfähig. Jeg leste Østern sin doktoravhandling og bøker som *Staring: How we look* av Garland-Thomson (2009). Jeg ble mer og mer opptatt av funksjonshemming som tema; dette var noe som engasjerte meg. Jeg så forestillinger som ”Ganesh versus the Third Reich” av australske Back to Back Theatre. Skuespilleren her, Simon Laherty, hadde ”noe” som skilte ham ut på en helt spesiell måte. Bevegelsene hans var fascinerende å følge. I rollen som seg selv som funksjonshemmet gjorde han det klart at han ville imitere og spille Hitler - en person som sendte mennesker med funksjonshemninger som han selv til gasskamrene for ikke så veldig lenge siden i Tyskland. Lahertys tolkning av Hitler som person ble en spesiell og tankevekkende opplevelse. Da jeg så ”Disabled Theater” av den franske koreografen Jerome Bell og sveitsiske Theater HORA, syntes jeg det var en på samme tid spennende og ubehagelig stemning blant publikum. Blandede og usikre følelser er det jeg husker rundt meg. Skulle man klappe og le om man syntes noe var morsomt, eller lo man da på steder man ikke skulle le? Skulle man være helt stille... Jeg opplevde både ”Disabled Theater” og ”Ganesh Versus the Third Reich” som forfriskende og spennende oppsetninger. Da jeg av noen tyske venner fikk i gave å se ”Die Winterreise” av Theater RambaZamba, som ble spilt av skuespillere med Downs Syndrom fordi ”dette er sånt du liker”, husker jeg hvor ubehagelig det var at jeg ikke likte forestillingen. Jeg følte der i salen at jeg burde være positiv fordi jeg så hvor glade de var på scenen under applausen. Jeg konkluderte senere med at det hadde ikke noe med skuespillerne å gjøre. Det handlet rett og slett om min personlige smak. Jeg var ikke begeistret for regien.

Det er viktig å poengtere at ”dansere med funksjonshemninger” ikke er én kategori. Benjamin (2002) understreker farene ved å snakke om et eget felt referert til som ”integrert” eller ”inkluderende dans”, nesten som om det er en dansestil som jazz, stepp, kontaktimprovisasjon eller lignende. Kompanier som kategoriseres som integrerte eller inkluderende, kan jobbe veldig ulikt både fysisk, kunstnerisk og filosofisk. Benjamin oppfordrer til og håper at slike merkelapper ikke blir mer enn midlertidige skilt. Et eksempel han tar frem, er Phoenix Dance

Company som kun har mørke dansere. Dette er en gruppe han selv liker svært godt. Men hadde dette vært det eneste kompaniet som ansatte mørkhudede dansere, hadde det blitt veldig feil (Benjamin, 2002:17).

I Norge hadde jeg aldri før danset med mennesker med et annerledes kroppslig/psykisk utgangspunkt enn mitt eget. Det hadde aldri vært et tema i min utdanning at jeg kunne komme til å ha elever med funksjonshemninger. I tillegg måtte jeg innse at jeg heller ikke i løpet av hele min skolegang hadde møtt eller blitt kjent med barn med funksjonshemninger. Hvorfor hadde jeg allerede fra barn av opplevd et så sterkt skille mellom ”de” og ”vi”?

1.2. Epic Encounters i Kambodsja: Et fullt inkluderende dansekompani

Denne oppgaven handler om Epic Encounters, et profesjonelt dansekompani i Kambodsja bestående av døve, funksjonshemmede og ikke-funksjonshemmede utøvere som turnerer nasjonalt og internasjonalt. Det er Sør-Øst Asias første og eneste fullt inkluderende dansekompani. Organisasjonen Epic Arts som kompaniet er en del av, jobber med å utdanne kambodsjanere til å se muligheter hos mennesker fremfor begrensninger og slik styrke funksjonshemmedes rettigheter i Kambodsja. Slogordet som møter besøkende på skiltet ved kunstsenteret, er ”see ability, not disability”. Epic står for ”Every Person Counts” og organisasjonen i Kampot ble grunnlagt i 2003 etter en serie prosjekter i Kina. Begynnelsen var et par workshoper i Phnom Penh. I 2006 åpnet Epic Arts Café. I 2009 var konstruksjonen av det fullt tilgjengelige kunstsenteret med en av de fineste, store studioene jeg har sett, en realitet. Selve kunstsenteret der undervisning og produksjon skjer, er stengt for det offentlige. Senteret drives i dag av et engelsk kunstnerpar. Planen er at kambodsjanere etter hvert skal drive arbeidet kun med veiledning fra Storbritannia. I 2013 startet Epic Arts det to år gamle studiet ”Inclusive Arts Course” med hovedvekt på dans for både funksjonshemmede og ikke-funksjonshemmede studenter. Blant de mange prosjektene Epic Arts har, er undervisning for barn som av ulike grunner ikke får lov til å gå på skolen. Mange av dem er fra slummen i Kampot. De kommer ukentlig til kunstsenteret for å ha en time med dans og lek (Epic Arts, 2014). En av jentene jeg møtte her var rundt 5-6 år og kortvokst og derfor dømt som en som bringer ulykke. Det var hennes grunn til ikke å få gå på skolen. Timene her var fulle av latter og energi .

Epic Arts påstår at de gjennom sitt arbeid har som mål og visjon å leve ut verdier som inkludering, forståelse, integritet, rettferdighet og likhet. De ønsker å skape kreative

muligheter for mennesker til å møtes, slik at misforståelser og frykt som splitter oss kan brytes ned. De ønsker å utforske inkludering gjennom kunstformer, som går ut over ord og språk og som er mer i kontakt med oss selv og andre. De skriver at ved å utvikle vårt kreative potensiale transformerer vi hva vi er i stand til og øker vår forståelse av det som gjør oss verdsett, dyrebare og unike. Dette hjelper til å frigjøre oss fra begrensninger som vi og samfunnet setter for oss selv. Ved å skape kunst som er tilgjengelig, inkluderende og deltagende jobber de med å forandre roten til årsaker for ekskludering, noe som påvirker mennesker med funksjonshemninger negativt (Epic Arts, 2014). Organisasjonen arbeider med disse målene og visjonene gjennom et hovedfokus på dans.

1.3. Prosjektet, avgrensning og problemstilling

Mitt utgangspunkt for å dra til Kambodsja var at jeg ønsket å skrive om et inkluderende dansekompani, noe som kan sies å være et vestlig fenomen med sterkt nedslagsfelt i Storbritannia. Tilfeldigheter gjorde at jeg oppdaget nettsiden til Epic Arts. Jeg syntes det hørtes spennende ut med et kambodsjansk inkluderende dansekompani, fordi funksjonshemmedes rettigheter har enda dårligere kår i Kambodsja enn for eksempel i vestlige land. Jeg syntes det var spennende med en bistandsorganisasjon som brukte dans som arbeidsmetode, og at Epic Encounters også på samme tid var et profesjonelt kompani. På hjemmesiden kunne jeg blant annet lese følgende om en tidligere danser i kompaniet: Han hadde gått på vanlig skole bare én dag fordi han måtte bevege seg med armene sine og ble ertet. Etter å ha deltatt i treningsprogrammet til Epic Arts fra 2008 jobbet han nå som danser i kompaniet StopGap i Storbritannia.

Jeg besøkte Epic Arts i Kampot i to perioder. Første periode var to intensive uker i oktober 2014 der jeg observerte hverdagen ved senteret, ble kjent med folk og deltok i daglige morgenklasser med Epic Encounters og studentene ved Inclusive Arts Course. I den neste perioden på to uker i februar 2015 hadde jeg kompaniet Epic Encounters fra 08:00 -18:00 hver dag. Jeg jobbet som deres danselærer og koreograf frem mot et bestillingsverk kompaniet hadde fått og som de viste den siste dagen. Forestillingen ”Teach me!” på 15 minutter skulle handle om viktigheten av utdanning og skulle turnere på skoler i Kampot-distriktet. Jeg jobbet med seks av danserne i Epic Encounters, alle døve, og med en døvetoalk. Det var litt synd at danseren fra kompaniet i rullestol ikke kunne delta i prosjektet, da jeg ideelt sett kunne ha ønsket meg å oppleve en prosess med dansere med ulike funksjonshemninger og aller helst sammen med dansere uten funksjonshemninger også. Men

selv om det står på hjemmesiden til Epic Arts at kompaniet består av mennesker både med og uten funksjonshemninger, er det pr. dags dato kun syv danserne i kompaniet: seks døve og en rullestolbruker. Jeg fikk et intervju med denne siste danseren i kompaniet og et intervju med den daglige danselæreren/koreografen, slik at jeg også fikk synspunkter og opplevelser fra dansere med et annet utgangspunkt enn de seks danserne jeg jobbet med. Det er empirien ved dette arbeidet som er utgangspunktet for det jeg skriver om. Den første perioden i oktober ble et viktig utgangspunkt, der jeg fikk observere hvordan hverdagen deres vanligvis kunne arte seg.

Da jeg besøkte Epic Arts i perioden i oktober 2014, snakket jeg med ansatte, kunstneriske ledere, lærer og dansere. Slik ble jeg kjent med måten kompaniet var vant til å skape dans på og fikk en innføring i den arbeidsprosessen jeg skulle benytte i februar. Kompaniet jobber kreativt og utforskende sammen rundt gitte oppgaver i relasjon til temaet som skal utforskes. Rollen til danselæreren/koreografen er til slutt å strukturere og sammenføre alt til en ferdig forestilling. Hennes rolle er mer som en tilrettelegger, noe deres daglige danselærer/koreograf understreket i intervjuet. Jeg valgte også at min rolle i prosessen skulle være som en tilrettelegger. Dette er blant annet vanlig ved kontaktimprovisasjon eller en moderne danseteknikk som den utviklet av Isadora Duncan på starten av 1900-tallet og som var en reaksjon på hierarkiet i tradisjonelle ballettkompanier. Her oppfordres danserne til å oppmuntre og sette pris på hverandre (Foster i Desmond, 1997: 252). På 1960- og 1970-tallet kom det en periode hvor koreografisk eksperimentering utfordret skillet mellom dans og daglige bevegelser. Det ble hevdet at all menneskelig bevegelse kunne være utgangspunkt for dans (Foster i Desmond, 1997: 253). Dette utgangspunktet i forhold til moderne dans forholder jeg meg også til. Danserne i Epic Encounters jobbet med meg i en prosess slik de var vant til fra før og ble bedt om å skape sine egne bevegelser utfra gitte oppgaver. Jeg hadde et ønske om at danserne skulle få enda større muligheter i denne prosessen til å ta kunstneriske valg enn det de var vant til fra før. Jeg hadde hatt samtaler med de kunstneriske lederne og læreren og forstått at de slik at de også ønsket denne utfordringen for danserne. Mitt mål om å prøve å ha en slik prosess bunnset i en magesfølelse: Fordi det kambodsjsanske kompaniet var en del av et bistandsprosjekt ledet av vestlige, ønsket jeg å bidra til å ”frigjøre” en tro på at de selv kunne gjennomføre et slikt prosjekt en gang, som det jeg skulle lede. Det var en magesfølelse hos meg om at den pedagogiske opplæringen og dansetekniske treningen var fullt ivaretatt ved organisasjonen, men at den skapende delen av dans, det å kunne koreografere en forestilling og selv ta endelige valg, ikke var blitt jobbet like mye med.

Ettersom vi kun hadde to uker på oss, endte det likevel med at jeg hovedsakelig strukturerte og valgte ut det som ble den ferdige forestillingen. Jeg forsøkte å legge til rette for at danserne selv skulle ta avgjørelser på hvordan vi for eksempel kunne kutte ned materialet, og hvordan vi kunne få materialet til å bevege seg i rommet på ulike måter. Jeg hadde en åpen prosess der jeg tegnet opp på store ark hvilke scener jeg så for meg at vi skulle skape og hvilke temaer vi skulle utforske bevegelsesmessig. Jeg nummererte arkene og prøvde blant annet å forklare at ting kunne skifte rekkefølge etter hvert – hvilket de også gjorde. Jeg ville at det skulle bli noe personlig for danserne og tenkte at selv om det var klare gitte rammer fra et bestillingsoppdrag, kunne vi finne deres stemme og idé i det. De hadde erfaringer fra kambodsjansk skole og kultur. Det ville vært merkelig om jeg skulle stått som ekspert for innholdet i noe jeg hadde så liten kunnskap om. Jeg likte svært godt de forestillingene jeg så kompaniet opptrådte med da jeg besøkte organisasjonen i oktober, og synes at samarbeidet med ulike NGO-er (Non-governmental Organization) i Kambodsja om å skape forestillinger med ulike samfunnsaktuelle temaer er en svært god idé. Likevel fikk jeg en følelse av at disse rammene for å lage forestillinger ikke bør forbli den eneste måten kompaniet jobber etter i fremtiden. Boon og Plastow peker på at enhver kunstprosess som kan bli redusert til en enkel og gjentagende formel, er nødt til å bli feil. Det ble ganske klart for dem da en vestlig student resiterte en åttetrinns modell på hvordan man skal lage effektivt teater for utvikling. Boon og Plastow skriver om hvordan metodologien av kunst innenfor en utviklingskontekst er nesten helt ueksaminert av NGO-er, som overveiende bruker kunst bare som en underholdende måte å sende ut meldinger (Boon og Plastow, 2004). Jeg var litt skeptisk i starten til om det vi skulle lage ville bli en ren scenisk reklame. I tillegg til at jeg ønsket at danserne skulle ha et personlig forhold til det vi laget, var målet også å skape noe som jeg selv mente var kunstnerisk bra.

Hele teaterlivet i Kambodsja ble totalt ødelagt under Røde Khmer-tiden. Før dette hadde Kambodsja et rikt kulturliv der musikk, dans, teater og film blomstret. Ved Røde Khmer og Pol Pot sitt regime i 1975-1979 døde rundt 1,7 - 2 millioner mennesker, en femtedel av befolkningen, av sult og sykdom. Kunstnere i Kambodsja ble en spesielt utsatt gruppe. Det sies at så mange som 90% døde - et stort tap når man også tenker på Kambodsjas muntlige tradisjoner. Det var harde økonomiske tider også etter regimets fall, og av de få mesterne som overlevde, var det ikke mange som kunne leve av å utøve kunst eller lære bort videre (SNL, 2015, Cambodian Living Arts, 2015). Det er viktig å understreke at det er vestlig moderne dans, improvisasjon og skapende dans som Epic Encounters hovedsakelig har som

arbeidsmetode, selv om de også mikser inn tradisjonell kambodsjansk dans. Dette gjorde det lett tilgjengelig for meg å jobbe med kompaniet, og det var en måte å jobbe med dans på som tangerte min egen danseopplæring. Jeg er klar over den sterke kampen i Kambodsja for å ta vare på de tradisjonelle kunstformene og at det finnes en redsel for at globaliserende krefter, som for eksempel populærkultur og vestlige kunstformer, vil være en trussel mot deres tradisjoner (Kallio & Westerlund, 2015). Jeg ser at det her kan være mulige konfliktsoner i forhold til en bistandsorganisasjon som jobber hovedsakelig med vestlig dans, men jeg ønsker ikke med denne oppgaven å gå inn i en slik type debatt. Heller ikke vil jeg diskutere Epic Arts som vestlig fenomen i Asia. Mitt utgangspunkt er å fokusere på dans og funksjonshemming. Jeg bruker Epic Encounters som et case for å studere hvordan et dansekompani som Epic Encounters jobber for inkludering, kommunikasjon og egenkraftmobilisering, og vil også undersøke hvordan enkeltmenneskene, danserne og deres daglige lærer og koreograf opplever Epic Arts, og hva Epic Arts har gitt dem. Dette ønsker jeg å diskutere og belyse ved å analysere mine egne funn av fenomenet med forskning på området. Jeg vil også foreta noen sammenligninger med andre kompanier og utsagn fra deres artistiske ledere/danseinstruktører.

Min problemstilling er: Hva ved min empiri i forbindelse med arbeidet ved Epic Encounters og de utførte intervjuene understøtter at den valgte arbeidsformen dans kan føre til kommunikasjon, egenkraftmobilisering og inkludering?

Jeg baserer meg på fragmentert kunnskap; det vil si mine opplevelser innenfor svært kort tid. Jeg velger også i oppgaven å skrive detaljert om den første uken jeg jobbet med Epic Encounters, da det var her vi hadde mest tid til å jobbe utforskende sammen. Jeg er klar over at materialet er lite, gjort over kort tid og at det ikke kan si så mye mer enn utover seg selv. Jeg ser likevel noen tendenser som peker i en retning, som jeg har lyst til å undersøke og som andre kan undersøke senere. Kapittel 2 er om metode. I kapittel 3 drøftes kommunikasjon, i kapittel 4 egenkraftmobilisering og i kapittel 5 inkludering. Til slutt følger en konklusjon.

1.4. Begrepsdefinisjoner

Hver dag i de to ukene jeg jobbet med Epic Encounters, startet vi med kontaktimprovisasjon og improvisasjon før vi gikk inn i oppgaver der de skulle tegne, skape bevegelser, snakke sammen om et tema og komme seg videre i produksjonen av en 15 minutters forestilling med en klar narrativ. Vi hadde både øvelser med klare strukturer og fri improvisasjon med mer vage rammer som ”pass på at hele rommet er i balanse” eller ”dans som du føler deg i dag”.

1) *Improvisasjon*: Innenfor vestlig tradisjon i moderne dans er det i improvisasjon ingen fastlærte ”trinn” vi kan imitere. Improvisasjon har som grunntanke at man er interessert i å utforske. Det finnes ikke én mal å gå etter. Man må forhandle om avgjørelser i tid og rom, lytte til andre samtidig som man også må utvikle egne idéer. Det handler om hva du med din kropp og bevegelser uttrykker og kan gjøre. Det skal i mindre grad være et ideal å gå etter (Benjamin, 2002). De fleste danserne ved Epic Encounters har utviklet idealer som at de skal være myke i bevegelsene og strekke helt ut en linje. De er blitt lært opp til å gjøre fullt ut det de kan gjøre fullt ut, uttalte danselæreren i intervjuet.

2) *Kontaktimprovisasjon*: Dansere blir i kontaktarbeid absorbert inn i opplevelsen av å bevege seg og føle sine partnere, for det meste gjennom berøring. Man går bort fra selvkontroll til fordel for å kunne stole gjensidig på hverandre og handle i samsvar med hverandre (Potter, 2008). Fra en kunstnerisk idé av dansekunstner Steve Paxton i 1972 ble danseformen utviklet og utvidet til en bevegelse. Man begynte å snakke om ”kontakt-samfunn” og et ”kontakt-nettverk”, der fokuset var å gå i dybden av fysisk arbeid slik at man kunne finne ut hva som var mulig istedenfor hva som så fint ut (Novack, 1990).

3) *Kommunikasjon, egenkraftmobilisering og inkludering*: De tre begrepene er valgt ut i forhold til egenskaper jeg leser at Epic Arts jobber med i sitt arbeid. De døve danserne jeg jobbet med, fortalte om oppvekster uten venner og skolegang. De var fraskåret fra å kommunisere med andre. En av danserne beskrev det ”som et fengsel”. I dag kommenterer de, gjennom et narrativt dansespråk, dagsaktuelle temaer i det kambodsjanske samfunnet – noe som også promoterer på nettsiden. I kontaktimprovisasjon og improvisasjon som danseform ligger det også mye kommunikasjon. Deres daglige lærer og koreograf har lært seg flytende kambodsjansk og kambodsjansk tegnspråk, mens vestlige gjestelærere som meg selv må gjøre seg forstått gjennom en døvetolk. Tegnspråk og mitt valg å kommunisere gjennom tegninger ble for meg viktigere i prosessen enn jeg hadde tenkt. Jeg hadde i utgangspunktet ikke trodd at vi kunne kommunisere om musikk, men det gjorde vi. Danserne hadde klare idéer om hva de ønsket å meddele gjennom dansen, og ved flere øyeblikk berørte og beveget de meg med hva de uttrykte når de skapte, improviserte eller utøvde dans. At alle mennesker skal inkluderes i et samfunn og bli sett på som unike og verdifulle, er en holdning som ligger i bunnen hos Epic Arts. ”Empowerment” handler om å få i gang prosesser og aktiviteter som kan styrke folks selvkontroll, selvfølelse, kunnskaper og ferdigheter. Det har med frigjøring av menneskelig tanke og kraft å gjøre og med transformasjon av deltagere, som kan se på seg

selv - og som ofte blir sett på av andre - som undermennesker. De opererer i utgangspunktet bare på et enkelt eksistensnivå, men blir bevisste mennesker som krever en stemme og tar aktive valg i hvordan livene deres skal leves (Boon og Plastow, 2004). Det finnes egentlig ikke et ord som er dekkende på norsk, men jeg synes oversettelsen ”egenkraftmobilisering” er et godt forsøk og velger å bruke dette (NK LMH, 2013). Slagordet: ”See ability not disability”, gjør danserne kraftfulle (Epic Arts, 2014).

2. Metode

2.1. Forberedelser til feltarbeidet

Epic Encounters blir ofte spurt om å utvikle forestillinger som takler spesielle problemer gjennom pedagogiske workshoper og forestillinger. Forestillingen ”Moto moto” handler om farene ved å ikke bruke motorsykelhjelm, noe de færreste gjør i Kambodsja. Forestillingen ”Touch” dreier om seksuelt misbruk av barn og var et bestillingsverk fra en organisasjon som jobber med prosjekter i forhold til menneskehandel og seksuelle overgrep - et stort problem i Kambodsja. En forestilling kan nå flere og har mulighet til å påvirke dypere enn for eksempel en plakat. I Kambodsja, hvor 30-40 % av den voksne befolkningen er analfabeter og det er begrenset adgang til helsevesen og pedagogiske tjenester, er dette nesten selvsagt. Man trenger ikke kunne lese og skrive for å se og forstå forestillinger, og mange av de som bestiller forestillingene, bruker Epic Encounters til å ”bryte isen” og innlede til samtaler om temaer relatert til helse, trygghet og utdanning (SNL, 2014, Epic Arts, 2014). I forkant av prosjektet fikk jeg et koreografibrev (vedlagt i appendix) der bakgrunnen for prosjektet sto beskrevet: Dette var et samarbeid mellom Epic Arts og Chumkriel Language School for å sette fokus på viktigheten av utdanning for barn. Skolen hadde sett at mange av foreldrene og familiene de jobbet med, ikke var klar over viktigheten av god utdanning for barna sine og derfor ikke prioriterte å sende dem på skolen. Barna ble isteden holdt hjemme for å hjelpe foreldrene på ris- og saltplantasjene.

I koreografibrevet var mange rammer lagt, som at målgruppen var mennesker på landsbygda og at forestillingen derfor skulle være relevant for kambodsjansk kultur og ha en klar narrativ. Verket skulle hete: ”Teach Me!” og være ca 15 minutter langt. Det skulle fokuseres på en sammenligning mellom et barn som går på skolen og et barn som ikke går på skolen og hvordan fremtidene deres utvikler seg forskjellig. Jeg måtte bruke alle seks dansere, og forestillingen måtte enkelt kunne spilles utendørs uten for mange og store rekvisitter. Jeg syntes forespørselen om å koreografere et bestillingsverk for Epic Encounters virket som et spennende prosjekt, selv om jeg var spent på hvordan det ville bli å ha tre fokus på så kort tid: som lærer, forsker og koreograf i en intensiv prosess på bare to uker. Men dette var rammene jeg hadde fått utdelt. Jeg hadde mulighet til å svare ja eller nei, og jeg sa ja. Dette var en mulighet til å gjøre mitt prosjekt, men likevel innenfor rammene slik de vanligvis jobber med å produsere danseforestillinger i kompaniet.

Å være både forsker, danselærer og koreograf på én gang kunne risikere å bli en ganske navlebeskuende prosess der det ikke ville være mulig å løfte eget blikk. Men med utgangspunkt i artikkelen ”Towards a ”constructionist and ”practiceoriented” organizational ethnography” (2012) av Lièvre og Rix-Lièvre, som jeg leste før jeg begynte feltarbeidet, så jeg muligheter for å klare de ulike rollene. Jeg konkluderte også med at det var et spennende utgangspunkt å være så aktivt med i feltarbeidet.

2.2. Observasjons-deltagelse og deltagelses-observasjon

Forskerne Lièvre & Rix-Lièvre arbeider med å finne ut av og forstå hvordan organisatorisk liv utfolder seg i ekstreme omgivelser, som under en polarekspedisjon. En av utfordringene de tar opp er feltilgang. Du må kunne ta del i ekspedisjonen uten at du forstyrrer den, du må for eksempel kunne gå på ski i den samme hastigheten som de andre medlemmene, men også være selvstendig nok til å utdype materialet som er påkrevd av ditt forskningsarbeid. Å bli akseptert av gruppen betyr ikke bare å være der, men at du blir en troverdig person som aktørene kan stole på og betro seg til uten frykt for å bli dømt (Lièvre & Rix-Lièvre, 2012). Jeg opplevde at ved å innta rollene som koreograf og danselærer, ble jeg godtatt også som forsker. Det var tydelig at vi var i samme båt på vei til å produsere en forestilling sammen. Det at jeg skulle skrive en oppgave om prosjektet, virket å komme i annen rekke og var noe folk ”glemte” da vi kom i gang med prosessen på gulvet. Men før vi kom i gang og de skulle skrive under på at de frivillig deltok i prosjektet, virket det hele plutselig litt skummelt og fremmed (mer om dette på side 31). Disse kontraktspapirene og meg som forsker ble likevel kjapt godtatt. De hadde også blitt kjent med meg under det første besøket i oktober, da jeg deltok på morgentreninger og så dem opptre og undervise. Slik hadde jeg blitt akseptert av gruppen. Under intervjuene med den syvende danseren i kompaniet, som ikke kunne bli med på prosjektet fordi han var involvert i et annet prosjekt, og med danselæreren/koreografen ved Epic Arts, som til daglig jobber med kompaniet, merket jeg også at de stolte på meg. Det var en hyggelig og lattermild stemning ved begge seansene. Kunnskapen som konstrueres ved et intervju, er avhengig av det sosiale forholdet mellom intervjueren og intervjupersonen. Man kan ikke være helt upersonlig som spørsmålsstiller. Likevel skal samtalen gå i en spesiell retning, og man snakker ikke på samme måte som med en venn (Sennet i Kvale & Brinkmann, 2009: 36). Jeg følte at rollen som danselærer og koreograf gjorde forskerrollen mindre fremmed. Jeg tror også at dette bidro til at danserne jobbet fritt og avslappet i prosessen og kunne åpne seg uten å være redd for å bli dømt. Jeg var en som jobbet der, ikke

bare en som satt med en notatbok i et hjørne, slik jeg gjorde i oktober i den første perioden ved organisasjonen da jeg kun observerte, men ikke deltok selv. Ved de to ukene i februar svettet vi sammen: vi ”gikk på ski” i samme hastighet. Potter forteller om hvordan det at hun deltok som danser blant danserne, ga en daglig tilgjengelighet til samfunnet uten at det ble lagt vekt på statusen hennes som forsker. En ren forskerrolle mener hun ville ha forandret dynamikken av de spesifikke sosiale møtene (Potter, 2008). Jeg er enig.

I feltarbeidet var Lièvre & Rix-Lièvre et forskerteam der de hadde ulike roller i polarekspedisjonen. En av forskerne var lederen for ekspedisjonen, men på samme tid også en lagkamerat. Forskeren hadde her funksjonen av å være både trener og kaptein på laget og hadde en viss form for ekspertise. Ved dette nivået av deltagelse er det nødvendig å blande seg. Forskeren tar ikke bare del i alle gruppeaktiviteter og valg, men gir også gruppen fordelene av sin personlige erfaring med verktøy for å utvikle og legge til rette for prosjektet. Han blander seg også på ethvert tidspunkt inn for å finne den beste måten fremover. Denne observasjonsdeltagelsen får forskeren til å kunne utvikle et spesielt syn fra innsiden, relatert både til gruppen og dets aktiviteter. Å observere fra innsiden er uunnværlig for å tilnærme seg den kollektive prosessen av å ta valg, strategisk refleksjon og prosjektledelse (Lièvre & Rix-Lièvre, 2012). Når jeg jobbet med kompaniet som danselærer og koreograf, hadde jeg denne forskerrollen som ”trener og kaptein” eller som leder av ekspedisjonen. Som leder av ekspedisjonen måtte jeg ta strategiske valg som at vi måtte arbeide raskere i uke to for å få en forestilling ferdig. Etter bare fem dager på gulvet var det en work-in-progress visning. Jeg hadde forstått dette som en uhøytidelig ting, men i salen ventet det en hel del mennesker som skulle se på vår visning og et annet stykke av studentene. Han som hadde bestilt verket var også der. Det var en hyggelig kambodsjansk mann. Jeg gikk bort til ham etter visningen, mens jeg tenkte på den lange listen av mål han ønsket at denne produksjonen skulle leve opp til. Det vi fremførte her, var en scene der en gutt satt alene under et tre og tenkte. Alle danserne hadde små soloer basert på egne opplevelser av å være utestengt fra skolen. Det var en del jeg selv syntes hadde blitt vakker, men som vist alene ikke akkurat hadde en veldig klar narrativ. Jeg forsikret han om at det ville bli en tydelig historie til slutt, noe han virket glad for å høre. Jeg kjente at jeg måtte takke ja til invitasjonen hans om at jeg og danserne kunne komme på besøk til skolen og også besøke barna ute på saltplantasjene. Det hørtes ut som en god plan. Ved besøket hos Chumkriel Language School forsto jeg virkelig forventningene hos de som jobbet der om at det skulle lages en forestilling om skolen deres og det arbeidet de gjør. Vi fikk omvisning og studerte en tavle med alle de ulike prosjektene de hadde. Ved

matsserveringen så vi en flokk med små barn fra plantasjene som viste at de må holde en hånd foran munnen og snu seg vekk når de hoster. De mimet hvordan man pusser tenner og hvordan man vasker hendene sine før man spiser. Da vi til slutt ble med barna til saltmarkedene, fikk vi se det nydelige, lille biblioteket skolen har laget her ute.

Ingen av danserne hadde noe forhold til livet på saltmarkene fra før, og vi noterte og tok bilder av alt mulig. Jeg fikk låne med meg to bøker hjem som elever hadde laget med titlene: ”Hva vi liker å gjøre” og ”Kriel, en spesiell fugl”. Planen var å ta inn opplevelser fra denne dagen i forestillingen. Alle ting virket like viktig for skolen ”å få med” i historien vår, og jeg ønsket virkelig også å få til det da vi var der på besøk. Men hvordan kunne vi få med alle glansbilder på 15 minutter og ikke bare la forestillingen ende opp som en levende reklameplakat? På tross av at jeg ville ha en åpen og demokratisk prosess med danserne, var det likevel ikke tvil om at jeg var lederen av ekspedisjonen. Jeg hadde et ansvar for å ta strategiske valg som gjorde at vi kom frem til vår destinasjon til slutt: ”Teach me!”, en 15 minutters lang forestilling. Jeg hadde også et ansvar overfor Epic Arts som organisasjon og Chumkriel Language School om at enkelte ting var viktig å ha med i forestillingen, slik som at de ville vi skulle vise at utdanning leder til forbedret helse, personlig hygiene, bedre ernæring og penger. Dette var ikke temaer danserne selv tok opp. De hadde før besøket til skolen og saltplantasjene heller ikke noe særlig interesse av at ett av barna skulle komme fra en slik familie, da ingen hadde kjennskap til livet på saltmarkedene. Men mitt forslag om dette, siden målgruppen særlig skulle være familier som jobbet på saltmarkedene, ble godtatt med bekræftende bankende knyttnever i luften, altså et klart ”ja”. Etter turen vår til Chumkriel Language School og saltmarkedene forstodde viktigheten av dette. Så selv om jeg var litt engstelig for at nesten en hel dag av ekspedisjonen ville gå med til et slikt besøk, var det et strategisk riktig valg. Jeg merket at danserne og jeg selv endelig fikk et forhold til en del av de tingene som var på listen i koreografibrevet og som ikke gikk på personlige tanker og opplevelser knyttet til utdanning; det handlet om arbeidet til Chumkriel Language School. Da følte det ikke lenger som at vi kunstnerisk måtte lage en reklameplakat, men at vi måtte ta valg slik at vi kunne fortelle vår historie og samtidig få med mye av det som var viktigst for Chumkriel Language School. Jeg reiste til Bangkok rett etter at de viste den ferdige forestillingen i studioet. Der var ikke han som hadde bestilt verket tilstede. Men jeg har hørt at de ble fornøyde med resultatet, heldigvis! Og jeg er blitt invitert tilbake til Epic Arts for å jobbe med kompaniet på nytt. Så helt ille ble det vel ikke. Enkelte ting skulle jeg ønske at vi hadde hatt mer tid til å forbedre, men jeg ble likevel personlig veldig fornøyd med resultatet.

Der den ene forskeren i polarekspedisjonen til Lièvre & Rix-Lièvre var ekspedisjonens leder, var den andre forskerens rolle å delta i aktivitetene, men uten å ha verken ansvar eller myndighet til å ta avgjørelser. Hans rolle var å ikke blande seg, men å observere. Ved den første perioden ved Epic Arts hadde jeg en tilnærming lik denne forskeren. Jeg hadde tid til observasjoner og til å gjøre notater mens noe skjedde. Deltagerobservasjon har ikke som hovedmål systematisk å samle inn de observerte elementene. I stedet går man inn for å bli kjent i en kultur og bygge et sted for seg selv i de omgivelsene som blir studert (Lièvre & Rix-Lièvre, 2012). I den første perioden ved senteret prøvde jeg å ikke blande meg, men heller å være en del av det som skjedde og å bli kjent for å se hvordan ting vanligvis artet seg. Akkurat i denne perioden i oktober var det veldig mye som skjedde. Kompaniet klargjorde seg for en internasjonal turné til Singapore og skulle for første gang helt til England. Det var gjennomganger av koreografier, prøving av kostymer og oppvarminger med høyt tempo for å sørge for at kondisjonen skulle holde til mange forestillinger. Det var også egne kulturtimer, som jeg observerte, der de forberedte seg på turnéen. En time tok for eksempel for seg ”table manners”.

Jeg ser poenget til Lièvre & Rix-Lièvre om fordelene ved å være to forskere på én gang slik at du kan få med deg ulike planer av en prosess. Selv om jeg ikke var to forskere på én gang, er jeg glad for opplevelsen av å ha hatt en periode som deltagerobservatør før jeg gikk inn i prosessen med å være observerende deltager som koreograf og lærer. Det siste var såpass altoppslukende at det å ha to loggbøker fra to ulike vinkler og ha muligheten til å se på dem i etterkant har vært fint, selv om det er fra to ulike perioder ved senteret.

2.3. Bruk av video og en multimedia-loggbok

Jeg filmet litt hver dag med tanke på å samle materialet som ble skapt i et arkiv, slik at jeg kunne vurdere det og koble ting sammen når jeg satt for meg selv om kveldene. Tanken var også at jeg i etterkant av prosjektet kunne se nærmere på improvisasjonsmaterialet og hvordan de jobbet sammen. Jeg endte med å ha en del videospor av prosjektet i tillegg til de to stappfulle loggbøkene som jeg skrev i hver dag. Vi startet hver dag med improvisasjonsoppvarmingsdanser ut ifra små rammer. Noen ganger gikk jeg ut av dette og filmet danserne når de improviserte, uten at jeg hadde en veldig strukturert måte å gjøre dette på. Det virket som at de var vant til å bli filmet. Det var i hvert fall helt i orden at dette skjedde. Jeg ser på

videoene at det er ingen som henvender seg til kameraet eller viser tydelige tegn på at de blir filmet. Det virker som om de holder naturlig på med det de gjør. Når jeg fryser bildet eller viser bevegelser i sakte film, kan jeg se nærmere i detalj på det som skjer i en improvisasjon mellom to dansere og som ikke er planlagt at de skal gjøre sammen. En dag fikk jeg mannen min til å filme en oppvarming, slik at jeg også kunne se meg selv og slik få et perspektiv ”utenifra” på min egen rolle. Et videoopptak fra dag fem viser en kontaktimprovisasjonsstruktur der to danser sammen mens resten sitter i en ring rundt. Man skifter stadig på hvem disse to aktive danserne i midten er. Jeg ser blant annet meg selv forklare at jeg etter en stund nå vil at de skal: 1) Gjøre kortere duetter 2) Bryte tydeligere inn i overgangsduetten til en ny duett 3) Komme med en bevegelsesidé som så kan utvikles sammen med en partner. Her viser jeg ulike kroppslige idéer. Jeg ser en veldig engasjert lærer og koreograf, håret er bustete, smilet er stort og jeg bruker mye kroppsspråk. Dette uttrykket går igjen på samtlige opptak jeg har av meg selv. Det at jeg har jobbet med å være ”tydelig” den første uken, siden alt jeg sier blir oversatt, ser jeg på video har gått over til at jeg mimer stort med kroppen i de fleste instruksjoner eller spørsmål. I tillegg bruker jeg det lille av tegnspråk jeg har lært meg - eller tror jeg har lært meg. Jeg husker godt hvor glad jeg ble når danserne smilte i prosessen. Jeg husker også at jo mer alvorlige eller slitne jeg trodde de var, jo større ble smilene og engasjementet fra min side. Jeg ønsket å få dem til å smile, de også, utfra idéen om at smil betyr at folk har det bra eller at de ”er med”. Når jeg lenge etterpå betrakter meg selv forklare de tre oppgavene beskrevet ovenfor på et bibliotek i Norge, der jeg har glemt øretelefoner og derfor ved en tilfeldighet velger å se videoen uten lyd, ser jeg en veldig energisk person uttrykke masse med kroppen og ser de lyttende danserne stå og sitte alvorlig rundt. De ser ikke på denne personen som demonstrerer, men på tolken som oversetter. Jeg klarer ikke her på biblioteket å forstå hva jeg sier og kan tenke meg at danserne på videoen også konsentrert prøver å finne ut av det samme via oversettelsen fra tolken. Her på biblioteket sitter jeg også med en rynket panne og er veldig konsentrert. Jeg smiler ikke fordi jeg er sliten eller ikke er med, jeg bare forsøker å få med meg det som blir sagt... Hva er det denne utenlandske gjestekoreografen deres vil at de skal gjøre nå? Til slutt bekrefter danserne at alt er ”klart og forstått” ved å slå to fingre mot en håndflate: De skjønner hva jeg vil.

Notater eller videospor blir til det Lièvre & Rix-Lièvre (2012) kaller en ”multimedia-loggbok”. En slik loggbok resulterer ikke bare i at forskeren kan gjøre rede for metodene i utforskingen, men den får henne også til å distansere seg selv fra hennes egen opplevelse. På

denne måten får hun tilgang til å produsere et arbeid distansert fra sin subjektivitet som utøver. Spor fra denne multimedia-loggboken blir så formet av forskeren til en narrativ.

2.4. Tegninger som utgangspunkt for samtale, vanlige samtaler, intervjuer og diskurs

Potter (2008) samlet først og fremst sin empiri gjennom vanlige samtaler og observasjoner istedenfor via formaliserte undersøkelser eller intervjuer. Mange av hendelsene og samtalene som jeg observerte eller var en del av, er som ved Potters tilfelle tatt fra minnet noen timer etter at de skjedde og ble skrevet ned i loggbøker. Nøyaktige formuleringer blir borte ved en slik metode, men den sosiale atmosfære huskes (Kvale & Brinkmann, 2009). Jeg endte opp med å bruke tegninger som et utgangspunkt for kommunikasjon med de seks danserne. Her ble det små korte utspøringer av hver danser som fortalte om hva de hadde tegnet etter en gitt oppgave og hvorfor. Vi hadde også samtaler underveis i prosessen om hvordan de opplevde ulike ting og hvorfor de likte noe. Disse svarene skrev jeg som oftes ned etter å ha fått en oversettelse av tolken, men først etter å ha fått en bekreftende dunking med en knyttneve i luften som tegn på at jeg hadde forstått forklaringen til vedkommende riktig.

Jeg hadde opprinnelig tenkt å ha et mer dyptgående gruppeintervju med alle de seks døve danserne den siste dagen vi var samlet, men misforsto tiden vi hadde fått avsatt, slik at det dessverre ikke ble tid til dette. Farnell (i Buckland, 1999) beskriver hvordan personlig opplevelse av dansing og observasjon av dans og bevegelse er nødvendig når man gjør et feltarbeid om dans, men ikke nok for å kunne forstå menneskelig bevegelsespraksis fra andre land fra et antropologisk perspektiv. Hun argumenterer for at detaljert oppmerksomhet til muntlig diskurs bør være en del av forskningen, ikke fordi språk bør stå som en modell for teorier om kroppslig bevegelse, men fordi mennesker kommuniserer via språk – og tanken som bruker språk slår seg ikke av når det kommer til bevegelse. Kvale & Brinkmann (2009) skriver om hvordan et intervju kan minne om en vanlig samtale, men at man i et intervju går dypere til verks. Ved et intervju konstrueres det kunnskap i interaksjonen mellom intervjueren og den intervjuede, derav navnet “inter view”. Det er likevel et assymetrisk maktforhold der temaet gis av intervjueren. Samtalen har en viss struktur og hensikt. En intervjuer tar ikke bare et lydopptak, men kan for eksempel kritisk følge opp svar, spørre om detaljer, teste hvor sterk en oppfatning er, be om utdypende argumenter og kommentarer. Jeg fikk gjennomført to slike intervjuer, et med danselæreren/koreografen og et med den siste danseren i kompaniet som ikke var med på prosjektet. Særlig ved det gjennomførte intervjuet med den kambodsjanske danseren kom det mye viktig informasjon. Han så ikke for seg at han jobbet

hos Epic Arts om fem år, men kunne tenke seg å ha sin egen bedrift der han jobbet med plakater og flyers. Informasjon som dette ville jeg nok ikke ha fått ved å danse med han og/eller observere han.

Som lagt frem i min intervjuguide (vedlagt i appendix) ønsket jeg å komme så nær en samtaleform som mulig i intervjuene. Det viktigste var å spørre etter det personene ville fortelle og forstå verden sett fra intervjupersonens rolle. Jeg utførte et semistrukturert livsverdenintervju fordi jeg var interessert i å finne ut av hvordan de jeg skulle intervjuer opplevde fenomener knyttet til dans i sin verden og kultur. Et slikt intervju følger en intervjuguide som sirkler inn bestemte temaer, med forslag til spørsmål. Man spør om hvorfor intervjupersonene opplever og handler som de gjør. Fortellinger er en av de naturlige formene som mennesker bruker for å forsøke å organisere mening og kunnskap i livene sine. Jeg fokuserte på de historiene som ble fortalt, ”på handling og oppbygging” og utførte to slike narrative intervjuer (Misher i Kvale&Brinkmann, 2009: 165). Det er et mål å innhente beskrivelser av spesifikke situasjoner. Intervjueren bør være interessert i det som blir sagt og lede frem til bestemte temaer, men ikke til bestemte meninger om dem (Kvale&Brinkmann, 2009).

Jeg skulle virkelig ønske at jeg hadde fått til gruppeintervjuet med de seks døve danserne. Samtalene vi hadde rundt tegningene og uttalelser om hva de følte rundt ulike øvelser og øyeblikk i prosessen, ga likevel klart nye innsikter i hva de tenkte om dans, noe som ville vært vanskelig å få del i om jeg kun skulle ha danset og/eller observert dem. Det overrasket meg blant annet hvor poetisk de svarte på spørsmål om hvordan de hadde opplevd en danseoppvarming. Det hadde vært spennende å utforske slike uttalelser mer i et lengre intervju. Men det var også interessant at metoden som ble utviklet i feltarbeidet rundt samtaler om tegninger eller om hva de hadde tenkt ved ulike øvelser, ble såpass strukturerte og nøyaktige fordi jeg var avhengig av tolk. Jeg brukte som metode her at jeg rolig skrev ned det tolken oversatte til meg, leste det tilbake til danseren via tolken og fikk bekreftelse på at ja, det var dette han eller hun mente.

Det jeg ikke gjorde her var å bruke mye tid på oppfølgingsspørsmål. Likevel ble det klare uttalelser som ble verifisert av danserne blant annet ved ”fortolkende spørsmål”. Jeg omformulerte svaret deres med egne ord, sendte min oversettelse tilbake til dem via tolken og

fikk en knyttneve dunkende i luften og bekreftende nikk som tydelig fortalte at ”ja, det stemmer”. Noen ganger kom det også tilleggsinformasjon.

Gore (i Buckland, 1999) velger å bruke ordet “dansekultur” fordi hun liker at uttrykket er noe vagt i forhold til hvor mye det skal dekke, men også fordi det utfordrer den eurosentriske teaterdanskonnnotasjonen av ordet “dans”. “Dans” representerer ikke holdte konsepter i Nigeria, som er stedet for hennes feltarbeid. Dette er essensielt i forhold til det Farnell påpeker om at det er viktig med detaljert oppmerksomhet til muntlig diskurs når man i et antropologisk perspektiv vil forstå menneskelig bevegelsespraksis fra andre land (Farnell i Buckland, 1999). I forhold til Kambodsja og holdte konsepter til dans der kan jeg ikke nok, men den sentrale rollen av dans i kulturen kommer blant annet til syne i ordet ”Khmer”. Det kommer fra Kambu og Mera, de mytiske grunnleggerne av nasjonen. Mera var danser og gemalinne til Shiva, også en dansende gud. Mera er fortsatt et nasjonalt ikon (Hutchinson, 2000). Dans har sterk tilknytning til guder og kongelige. Siden antikken har klassisk trente dansere opptrådd for den kongelige familien, som representanter for himmelske vesener og figurer. Det er streng trening av utøvere som danser innen kambodsjansk dans, og det er strenge regler for hvem som kan danse hva. Kostymet spiller en viktig rolle, og kroner og hodepynt er hellige. Ingen klassisk trent danser kan sette en krone på hodet uten først å gi et offer i form av frukt og be om tillatelse fra danserens lærer, forfedrene og gudene (Khmer Cultural Development Institute, 2015, Hutchinson, 2000).

Via organisasjonen ”Arts on Location” ble jeg med mannen min på et privat kurs i ”Khon”, en tradisjonell maskedans i nabolandet Thailand. Han hadde fått norsk reisestøtte til å ta et slikt kurs. Den siste uken fikk jeg invitasjon til å bli med, jeg også. Jeg bodde i denne lærerens nydelige og vanvittige rikmannsvilla og skrev på idéer fra feltarbeidet i Kambodsja. Via samtaler med læreren forsto jeg at forholdet mellom Kambodsja og Thailand er anstrengt i forhold til dans, men at de deler mye av den samme kulturen. Her fikk jeg en kroppslig erfaring med den respekten som jeg kan lese om at Kambodsjas klassiske dansetradisjoner har. Vi ba hver dag om tilgivelse for alle feil vi kom til å gjøre, de vi visste om og ikke visste om. Vi ba til vår lærer, til masker som representerte guder og til bilder av eldre dansemestere. Det var nøyaktighet til fingerspissene i utøvelse av bevegelsene, og vi gikk svært sakte fremover da alt skulle være perfekt. Den siste dagen ble vi sydd inn i et kostyme. Dette var en prosess som tok mange timer. Det blir feil å ta dette som en opplevelse av kambodsjansk

dans, men respekten for læreren og for kunstformen, for nøyaktigheten og for stoltheten knyttet opp mot Khon i Thailand, er noe jeg kjenner igjen når jeg leser om kambodsjansk dans. I artikkelen ”The ethics of survival: Teaching the traditional arts to disadvantaged children in post-conflict Cambodia”(2015) av Kallio og Wetsterlund er det en diskurs blant de kambodsjanske lærerne at mange føler at de ikke kan lære bort noe de ikke kan huske perfekt, og at kvalitet i kunstformen er svært viktig. Også regjeringen involverer seg i å sjekke om det som blir gjort er riktig eller feil. Lærere foreslår blant annet at man bør fokusere mer på én stil. Vår lærer i Thailand var trent i én karakter som vi fikk lære. Grunnen til å ha med dette, selv om mine kunnskaper om thailansk og kambodsjansk dans er minimale, er at du som besøkende klart merker at dansen spiller en helt annen rolle enn for eksempel i Norge. Så selv om jeg skriver i introduksjonen at jeg og danserne på en måte snakket samme dansespråk fordi de er trent profesjonelt i samme vestlige dans som meg selv, så er det tross alt en forskjell. De har et kulturelt forhold til dans som er annerledes enn det jeg har. Igjen vil jeg understreke at jeg kan for lite om kambodsjansk dans til å si veldig mye her. Jeg vil kun påpeke at min opplevelse av ordet “dans” kanskje ikke er den samme som for de kambodsjanske danserne i prosjektet og at måten jeg tolker ting opplevelser og reaksjoner hos danserne på, er utfra mitt kulturelle ståsted. Jeg har idéer om kambodsjansk kultur og dansetradisjon fra egne opplevelser fra forestillinger, tekster i museer, guidebøker og lange samtaler og trening med en Khon-lært dansemester. Buckland (1999) understreker at “sannheten” om noe er et kaleidoskop av muligheter som er avhengig av hvem det er som løfter kaleidoskopet til øyet og når og i hvilken retning det peker. Feltarbeid er særlig viktig for etnografisk arbeid, men feltarbeid er et konseptuelt rom og ikke et empirisk rom: Stedet og grensene skapes av forskeren. Det rammes av to faser : 1) “Hjemme”, en forberedende fase med konseptualisering og 2) En tid til å “skrive alt ned” (Buckland, 1999). En forsker samler ikke inn empiri, men utdyper materialet og må stadfeste og klargjøre kunnskapskonstruksjonen. Det er derfor viktig å ha tilgang til å kunne følge et spor. Kunnskapen om et emne og måten dette er gjort tydelig i feltet, avgjør hva forskeren kan få tilgang til. Det definerer også hva som oppstår som rart og derfor hva som må spørres etter (Lièvre & Rix-Lièvre, 2012). Jeg ønsker med dette lange avsnittet her å gjøre rede for mine rammer for kunnskapskonstruksjon om dans som gnist til kommunikasjon, egenkraftmobilisering og inkludering utfra et empirisk arbeid med kambodsjanske dansere, dansere som i tillegg til at de er fra et land jeg kun har vært på et kort besøk til, også har sin egen tegnspråkkultur. De snakker et språk jeg ikke snakker. Jeg vil understreke hva slags konseptuelt rom det er jeg har

skapt i denne oppgaven, slik at andre kan følge spor og gjøre sin forskning. Jeg har fokusert på et inkluderende kompani som tilfeldigvis gjorde at jeg endte opp i Kambodsja.

Som jeg skrev i introduksjonen, er jeg klar over den sterke kampen i Kambodsja om å bevare egne dansetradisjoner, men skal ikke inn i en slik debatt i de videre kapitlene. Spradley (1979) beskriver hvor viktig språk er i etnografisk arbeid. I mitt tilfelle, der jeg studerte en gruppe kambodsjanske dansere, hadde denne kulturen vært i kontakt med en vestlig kultur og kalles av Spradley for "contact society". De seks danserne jeg jobbet med, er utdannede dansere med hovedvekt på vestlig, moderne dans. De hadde altså kjennskap til dansekulturen jeg kom fra. Utfra dette mener jeg at vi hadde "samme dansespråk", og jeg hadde derfor en grunnleggende følelse av å være hjemme, selv om jeg befant meg i en kultur veldig forskjellig fra min egen. Spradley påpeker hvordan språk ikke bare er en måte å kommunisere på, det er også et verktøy vi bruker for å uttrykke og konstruere virkeligheten vi lever i. Spradley sier at når etnografer ikke lærer språket, men er avhengige av tolker, er det vanskeligere å få tilgang til hvordan de man studerer opplever verden. Mennesker har en tendens til å oversette for å hjelpe en fremmed til å forstå en kultur, men jo mer det blir tolket for din bekvemmelighet jo mer blir den kulturelle virkeligheten forvrent. For å komme seg forbi denne tendensen der det oversettes ting, må man stille spørsmål som er designet til å redusere innflytelsen av oversettelseskompetansen (Spradley, 1979). Danserne er vant til besøk av vestlige lærere og andre som er interessert i arbeidet til organisasjonen. De er trent i å formidle hva Epic Arts står for og hva som er viktig ved å danse sammen. Jeg skulle gjerne ha vært lengre i Kambodsja sammen med kompaniet. Jeg skulle også veldig gjerne ha lært meg flytende kambodsjansk og tegnspråk. Men via tegningene følte jeg at jeg fant en metode til å komme dem litt under huden og få tilgang til hvordan de opplever seg selv som dansere og hva de setter pris på ved dansen. Dette var en vinkling designet for å redusere ferdigfabrikkerte svar på noe de kanskje trodde jeg ville høre. Denne metoden, å bruke tegninger som utgangspunkt for samtale, ble et uventet viktig verktøy for å frigjøre danserne til å snakke om temaer, mer om dette på side 34-38.

2.5. Et forskningsarbeid overført til en skriftlig form

Potter (2008) hevder at hun som daglig deltager hadde tilgang til sine egne sett av sanseopplevelser, inkludert følelser, som kom fra den daglige treningen. Dette gjorde at hun kunne relatere seg til andre studenter som på lignende måte delte aspekter fra sine egne opplevelser. Ness (2004) skriver om hva hun ser på som et skifte fra en mer tradisjonell

”objektiv forskning”, en ”disembodied approach” til en ”embodied methodology” i kulturell antropologi. Men selv om du i dag har en utbredt tro på at deltagelse fra forskeren tilbyr ny innsikt for forskeren i hennes/hans studier av dans, så understreker Ness at mange fremdeles bruker observasjonstunge måter å skrive på. Youngerman (1975) skriver om deltagelse at man lærer struktur og stil og tester for estetiske bedømminger. Denne definisjonen av deltagelse er å være eksperten på siden. Deltagelse i en ”embodied methodology”, slik Ness definerer det, er lik en akademiker som deltar og danser selv, men like viktig: Gir denne opplevelsen i seg selv en verdi i den skrevne etnografien. Opplevelsene ved å være en deltagende forsker i dette feltarbeidet er noe jeg kjenner som helt naturlig å ha med i den ferdige teksten. Du opplever dans med hele deg, og det ville føltes veldig rart å distansere seg bort fra disse erfaringene i en avsluttende skrivefase.

Selv om vi ikke har noen direkte tilgang til en sannhet, ”selv ikke til sannheten om våre egne persepsjoner eller følelser” (Van manen, 2011 i Lièvre & Rix-Lièvre, 2012: 16), kan vi takket være intersubjektivitet tilnærme oss hva et annet subjektet har opplevd, hva som var betydningsfullt for han på et gitt tidspunktet og hva som påvirket han i en spesiell situasjon. I et fenomenologisk lys er handling et prosjekt med to sider, en offentlig og observerbar gjennom oppførsel, en annen privat og ikke-observerbar (Lièvre & Rix-Lièvre, 2012). Siden mye kunnskap er innebygd i kroppen, er det slik at ”mye av vår intelligente handling i verden blir utført uformulert. Det flyter en forståelse som er veldig uartikluert” (Taylor, Yanow og Tsoukas 2007 i Lièvre & Rix-Lièvre, 2012 : 14). Dette med taus kunnskap er veldig aktuelt å ta inn over seg ved forskning på dans, særlig ved et slikt litt uhåndgripelig tema som det jeg har sett på som dans som gnist til kommunikasjon, egenkraftmobilisering og inkludering. Dette er likevel ikke et hinder for at man ikke burde skrive om noe slikt. Jeg er av den mening at man nettopp derfor skal forsøke å nedtegne opplevelser knyttet til et kroppslig fenomen som dans. Å forsøke å formulere noe av den forståelsen som flyter rundt uartikulert, blir slik Spradley understreker det, med på å uttrykke og konstruere virkeligheten vi lever i (Spradley, 1979).

Ved transkripsjon av et intervju er det viktig å være klar over at dette er en oversettelse av muntlig tale til skriftspråk. Måten ting blir sagt på og kroppsspråket forsvinner i skriften (Kvale&Brinkmann, 2009). Jeg ønsket at de skriftlige oversettelsene av de to intervjuene skulle flyte naturlig og være enkle å lese, samtidig som jeg ønsket å videreføre fine nyanser i

repetisjoner og måten ting ble sagt på muntlig. Jeg valgte å ta bort alle "eh-er" og "mm-er". Slike muntlige stiltrekk fikk en uheldig og dum fremstilling i skriftform, da jeg først begynte å transkribere og så min skriftlige oversettelse av samtale. Noen steder har jeg dog gjettet meg til og tatt med småord, der jeg ikke har hørt helt hva som er blitt sagt. (Se vedlagte transkripsjoner av de to intervjuene utført med båndopptager.) Analysen min i forhold til intervjuene og samtale ligger et sted mellom det som blir fortalt av intervjupersonene og den endelige historien som blir presentert med tolkning fra min side. Ved uttalelsene fra de døve danserne i kompaniet som også brukte tolk, er det snakk om to ledd med oversettelse fra det som opprinnelig ble sagt og måten det ble sagt på: gjennom tolk til meg og så ned i tekstform. Mitt fokus var å undersøke hva intervjuobjektene mente om dans som gnist for kommunikasjon, egenkraftmobilisering og inkludering, og om dette faktisk ble formidlet til meg. Som metode her valgte jeg å bruke en fri blanding av teknikker som: 1) "Meningsfortetning": Å forkorte uttalelser til noen få ord om hva som blir sagt i forhold til mening og 2) "Meningsfortolkning" som er en mer omfattende tolkning av det som er i teksten. 3) Jeg trakk også inn nye kontekster for å sette funnene fra feltarbeidet inn i dialog med utvalgt teori. Her påpeker Kvale og Brinkmann hvordan en slik teoretisk lesning kan bli en fallgrube der man bare ser det som passer inn med utvalgt teori, men en teoretisk lesning kan også kan få frem nye aspekter (Kvale&Brinkmann, 2009). Jeg forsøker å ikke ha en reiseskildring eller en "bekjennende historie" som bare handler om forskeren som overvinner problemene som oppstår. Jeg har likevel valgt en personlig stiltone fordi det er bare fra mitt eget ståsted jeg kan tolke et feltarbeid. I dette feltarbeidet er jeg også veldig delaktig i prosessen. Jeg ønsker å sette sammen det som læres og den som lærer og dermed benytte meg av en "impresjonistisk vinkling" slik Kvale og Brinkmann definerer det, med hovedfokus på selve aktiviteten (Kvale&Brinkmann, 2009: 289).

3. Kommunikasjon

3.1 En beskrivelse av første dag på jobb med kompaniet

Den første dagen jeg skal jobbe med kompaniet i februar, møter jeg fire av danserne allerede da jeg skal spise frokost ved et frokoststed rett ved kunstsenteret. Vi bruker mime oss imellom til å fortelle hverandre at maten er god her. Jeg husker tegnet for Thailand og England og får forklart at jeg har vært i Thailand siden vi så hverandre sist i oktober. Jeg får høre at England var bra og skikkelig kaldt. Det tar så lang tid å få maten at jeg ikke rekker å spise den, men tar den med meg i en pose. Jeg går så bort til senteret for å møte en av lederne litt før kurset starter. Vi skal være i det lille rommet. Det ser støvete og rotete ut, men hun er avslappet. Hun sier at de ikke har rukket å samle inn underskrifter ennå på arket som informerer om prosjektet, men at i forhold til intervju så stiller han som sitter i rullestol i kompaniet opp, selv om jeg ikke skal ha han som danser i denne prosessen – han har allerede stilt opp på intervju til hennes oppgave, sier hun med et smil. Jeg blir fortalt at de har gått gjennom arket sammen, og det eneste er at det er én i gruppen som helst ikke vil bli med på et intervju. Klokken er plutselig 08:00, og på en, to, tre er dansere i gang med å tape dansematter, vaske og koste. Jeg står ved musikkanlegget med ipoden min og rekker bare å nevne at jeg lurer på om det er en feil et sted, før et par døve dansere ikke bare tester lyden, men på et vips bytter ut hele anlegget med et nytt fra et annet rom. I en sirkel introduserer lederen for senteret at de skal jobbe med temaet utdanning. De skal jobbe skapende med meg, fortsetter hun, så jobb bra, oppfordrer hun med et smil, ikke noe latskap her. Hun går og jeg får ordet. Jeg er alene med gruppen og med en tolk, som oversetter alt jeg sier. Jeg sier at jeg også er her for å samle inn info, at jeg er student som skriver om dans og funksjonshemming. De ser litt usikre ut når jeg viser dem bunken med papirer som de skal undertegne. Har de lest dette? Det dunkes i luften med knyttnever. ”Ja, det stemmer”, betyr det. Jeg var helt skjjelven i prosessen i ukene før jeg kom inn i arbeidet med å formulere søknaden til universitetet om å gjøre feltarbeidet. Det er mange vanskelige ord på arkene der, og det føles merkelig å vise dette som det første jeg presenterer. Det føles som om det er to verdener som møtes og kolliderer, en akademisk og en praktisk. Da jeg senere denne dagen plutselig skjønner at de færreste her kan lese eller skrive og bare kan litt engelsk, er det i hvert fall lett å forstå at det kan virke skummelt å skrive under på en kontrakt med masse tegn de ikke forstår. Jeg forklarer hovedpoenget med at de skriver under, at jeg kommer til å ta noe video og bilder av dem, at vi kommer til å snakke sammen om produksjonen av stykket vi skal lage sammen og at jeg gjerne vil ha et intervju med de som har lyst til å stille opp på dette. Jeg tror det blir spennende for mange i Norge å

høre hvordan ting er her, sier jeg. Jeg tror vi kan lære masse av dere. Det høres ikke så skummelt ut lenger. De skriver under og jeg legger arkene bort. Jeg har blitt enig med meg selv at jeg vil først og fremst være lærer og koreograf denne uken og utsette intervjuer til den neste uken. Nå er det nok snakk, vi må bevege oss. Jeg velger at tolken skal være aktivt med i klassen. Det virker rart for meg å ha han på sidelinjen. Han er like gammel som de andre. Alle virker å være i 20-årene, og de kjenner hverandre godt. Det er god stemning for at tolken også skal være med på første øvelse, som er at de skal bevege seg over gulvet med bare hender og føtter nær bakken. Jeg viser først. De kan strekke på seg, som katter, en myk og rolig oppvarming. Jeg slår to fingre fra høyre hånd mot venstre håndflate, som jeg har sett dem gjøre med danselæreren ved den første perioden jeg var ved senteret og får samme tegn tilbake fra alle: ”Det er klart/oppfattet”. Det rolige tempoet jeg har bedt om, blir et veldig rolig tempo... Vi har en kattegruppe som starter fra den ene siden av rommet. Den andre gruppen starter fra den andre siden. De krysser hverandre. Jeg ønsker å introdusere et lite hint av kontaktimprovisasjon. Nå kan de også rulle. Her viser jeg fysisk med tolken: Møter du en annen katt, så kan ting skje. Jeg er en katt inntil tolken og ruller over ryggen hans. Danserne synes det er topp at tolken også er med i dansen, og han smiler selv. Han er også veldig akrobatisk, så det kan ikke være første gang han blir dratt med inn i en dansetime? To fingre mot håndflaten, de er med på oppgaven. Det er gøy å se at de er så komfortable med å være nær hverandre. De ruller ikke bare litt, men mye sammen på det lille møtet midt på gulvet og ser mer ut som en gjeng bjørnunger som lekeslås. Kjempéfint, dette kommer til å bli to bra uker, skriver jeg i notatboken. Jeg koser meg! Vi gjør videre litt teknikk, som ulike former for ruller over gulvet. En står som et solid ”bord” på alle fire. De improviserer to og to med å være et bord for hverandre. Man kan stå på bordet, rulle på det... Vi jobber med ”det rullende punktet av kontakt”. De sitter sammen/er nær hverandre ved bruk av vekt mot hverandre og begynner så sammen å forflytte seg i rommet. Jeg ser at de har gjort mye slikt arbeid før. De er myke og forsiktige med hverandre, og jeg får lyst til å jobbe videre med vekt og motstand i oppvarmingen. Jeg tar en øvelse jeg husker jeg har gjort en gang et sted: En person vil over til den andre siden av rommet, men partneren bruker ulike kroppsdelene og dytter motsatt vei, slik at de virkelig gir kraft inn i hverandre. Jeg blir nesten litt engstelig for hva jeg har satt i gang når jeg ser det i praksis. Det blir nemlig en mer voldsom lek enn det jeg har sett for meg. Før har jeg opplevd at en slik oppgave har fått frem latter og lekenhet. Her blir det en tung, fysisk kamp som insisterer på to ulike retninger. De detter og drar hverandre i ulike retningene litt mer som en påtvunget ”slem” måte å behandle hverandre på, og jeg leser usikkerhet og tvil i ansiktene deres. Kontrasten til det myke og fine uttrykket de hadde i stad er stor. En danser

sier etterpå spontant med oversettelse at det er viktig å passe på hverandre. Ja, sier jeg. Det er viktig. Øvelsen her ble ikke så god slik den ble utført, og i stedet for å forsøke å forklare mer hva jeg vil, nemlig at de må se om det er mulig å klare å både passe på hverandre og ta sjanser, går jeg videre. Det er en slags mer røff ”guts” som jeg vil ha, merker jeg. De er nesten for forsiktig med hverandre noen ganger. Jeg vet ikke hvordan jeg helt skal få ut dette hos dem, men jeg noterer for meg selv at vi kan se om vi kan jobbe senere med å ta litt risiko. Jeg husker min forbauselse idet jeg så på klokken etter alt dette og tenkte at oi, den er jo bare 9:00! Slik har jeg aldri hatt det før i undervisningssammenheng. Det har alltid vært omvendt at tiden løper fra meg. Jeg har mange timer igjen! Det er et privilegium at de jobber så raskt.

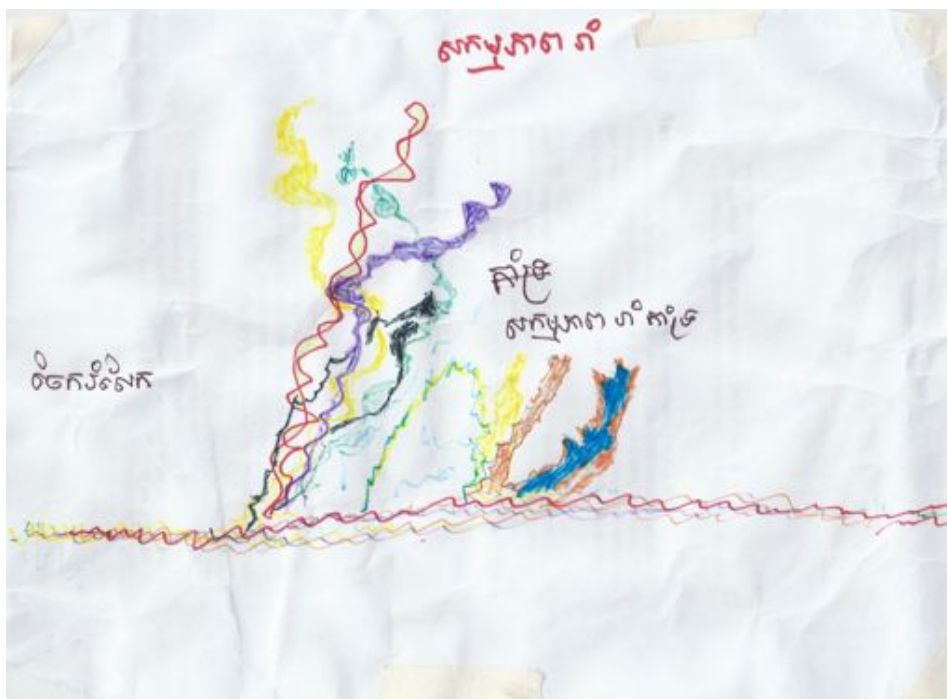
Opprinnelig tenkte jeg at øvelsen jeg ha lært at heter ”Round Robin” skulle være et fjernt mål, som vi kunne sette i gang ved slutten av disse to ukene, men jeg velger å gå for dette allerede første dagen. I denne øvelsen sitter man i en ring rundt to personer som improviserer sammen i midten. Etter en stund, når det de skaper sammen har fått utvikle seg litt, kan enten en av dem gå ut av duetten og en ny komme inn fra sirkelen og ta dennes plass, eller en fra sirkelen kan bestemme seg for å gå inn for å danse. Da må en av de to som allerede er der ut. Jeg forklarer og tolken oversetter. Jeg ser meg plutselig utenifra. Ikke nok med at jeg går for dette i dag; jeg rives med av lyst og legger til nye oppgaver! Jeg er vel bare ivrig... Jeg tenker at jeg kan si nei, glem det, vi gjør bare øvelsen som jeg først beskrev, men tolken oversetter alt jeg sier, og jeg velger å stå løpet ut og late som om at jeg vet akkurat hva jeg ber om her. Jeg forklarer at jeg vil at de skal komme inn i duetten med en idé. Jeg viser at de kan komme inn som en robot. De kan være myke, de kan krabbe og så kan ulike ting skje i møte med en person som har et annet utgangspunkt. Dette kan utvikle seg før en ny kommer inn med en annen idé. Oi, det ble mye informasjon. Jeg ser det på dem. Jeg slår høyre hånd over venstre knyttneve: Vi prøver, sier jeg på tegnspråk og smiler entusiastisk. Dette sier jeg ofte. Det er først i uke to at en av danserne forteller at det jeg egentlig skal gjøre, er å slå knyttneven inn i hånden som lukker seg rundt den. Det betyr at ”vi prøver”. Det jeg sier er ”hardt egg”. Er det rart vi er forvirret. De går for mitt harde egg, og se der kommer jenta i kompaniet inn med noe som helt klart er noe nytt. Hun har en ”hender over hodet-dans”. Etter dette kommer en av guttene inn med en ”hoppende” idé. De skjønner altså hva jeg har ment, selv om jeg surret meg inn i en lang forklaring. Hurra! Jeg føler en enorm lettelse, og dette er gøy. Vi har på ulik musikk, og jeg ser at tolken viser med kroppen hva slags type musikk som spilles. De er akkurat som andre dansere jeg har jobbet med. De er som meg selv, der de lar seg påvirke når det skifter fra en myk musikk til en mer opp-med-tempoet-melodi. Etter dette er klokken

rundt 10:30, og de får penn og papir. Jeg tenker i etterkant at jeg ga ikke en eneste liten drikkepause... Det er varmt i Kampot. Jeg har selv ikke spist posen min med frokost ennå og går på ren adrenalin av å være i gang. Jeg vil at de skal svare individuelt på to spørsmål, og de kan svare på hvilken måte de vil, enten med tekst eller for eksempel med en tegning, om de vil det, sier jeg. Spørsmålene er: 1) Utdanning? Hva betyr det for deg? 2) Hva er et godt liv? De får begge spørsmål på en gang. Jeg fanger opp ansiktsuttrykkene deres når tolken oversetter, og igjen ser jeg meg selv utenifra. Oi, tenker jeg, der ble det mye på én gang igjen – men jeg står ved det jeg har sagt, to spørsmål på en gang. Så går vi igjennom svarene deres i ring. Jeg tegner spørsmålet i en sirkel på midten av arket med streker ut, der jeg tenker å skrive ned utdrag av hva de sier. A som er først ut, vil først ikke forklare. Hun har laget en tegning og begynner å si at man vil på skolen, men at det er langt unna... Nei, dette klarer jeg ikke, en annen kan fortelle. Hun rister på hodet og smiler. Vi går til neste person i ringen. B og C har skrevet noe både på khmer og engelsk, og de har begge to fine ting å si, som sklir rett inn i slagordene for Epic Arts. Man skal ikke dømme hverandre, men støtte hverandre. Hver person er unik og verdifull. Det er nesten for perfekt. Er dette deres ord eller innlært? Jeg spør ikke om dette, men tenker for meg selv. D har svart på spørsmålene med en tegning. Han har tegnet masse, et tre på en skolevei, en regnbue... Han forklarer og jeg skriver ned. Jeg gjør som jeg har lært ved boka jeg har lest av Kvalheim&Brinkmann. Jeg spør han om hva han har tegnet eller skrevet og sier med mine ord det jeg har fått forklart via tolken, som oversetter dette tilbake. Jeg får så en bekreftelse ved at han dunker hånden i luften, signalet for ”ja, det stemmer” på tegnspråk. Jeg merker at de er litt sjenerte for å svare og vise frem arkene sine. Men de to tegningene blir en utrolig fin og visuell måte å ta for seg disse spørsmålene på. Det er så mye bevegelse og personlighet i dem og i måten D ordlegger seg på. Når han forklarer, er han kreativ og innovativ. Det føles som at det er hans syn på ting og ikke noe som legges frem for å tekkes det de tror jeg vil at de skal svare. Jeg roser tegningene og sier at jeg ser veldig for meg hvordan vi kan jobbe videre ut ifra tegninger. De får en ny oppgave: Alle skal nå tegne hvordan kunnskap ser ut og kjennes! De setter i gang med oppgaven. Tolken og jeg tegner også hvert vårt bilde. Danserne forteller hva de har tegnet. Jeg skriver ned og leser så opp det jeg har skrevet så tolken kan oversette tilbake det jeg har forstått, og jeg får banking i luften: Ja, helt riktig! Jeg ser at A nå har forandret seg fra første runde da hun sjenert ikke ville si så mye om tegningen sin, til at hun nå forklarer tegning nr. to med engasjement.

3.1.1 Tegninger av hvordan kunnskap ser ut

Med unntak av B svarer alle på spørsmålet om hvordan kunnskap ser ut i forhold til livene sine som dansere. B sin tegning har masse farger og forklarer at det er en hjerne som bobler over av idéer: "The brain, many new ideas!! This brain is working!" A tegner en danser som hopper på den ene siden av arket og en danser som strekker seg på den andre siden. Det er moderne dans. Abstrakte kruseduller forestiller tradisjonell khmer-dans. Blomster vokser; kunnskap vokser. Min oversettelse av det hun forklarer, blir følgende: "Dancing, improving knowledge, open your mind, growing, open your heart!" I etterkant når jeg leser disse korte uttalelsene jeg har skrevet ned, blir jeg klar over at jeg gikk rett på "meningsfortetning", det å forkorte ned uttalelser til noen få ord om hva som blir sagt, for å få frem kjernen i det hun mener. E tegner i hjørnet av arket en person i et hjem som ser for seg mennesker som danser sammen inne i en sky. Det går lyn og myke linjer som krøller seg ut fra disse menneskene. Han forklarer at fargen brun er en type dansestil. Grønt er energi. Mørkeblått er det å lære seg myk dansing. Lyseblått og sølv betyr stor og liten. Alle disse kunnskapene har de som danser sammen på innsiden av skyen som både er utlendinger, kambodsjanere, døve, funksjonshemmede, ikke-funksjonshemmede og hørende. Folk som ser det som foregår inni skyen, har følelsen av "wow". F tar også for seg reaksjoner hos publikum som ser på mennesker som danser og improviserer sammen i en stjerne. De har aldri sett noe slikt før. Her er også solen glad for at de jobber så bra sammen. Det er viktig å finne din egen vei, sier han som svar på hvordan kunnskap ser ut, slik ser kunnskap ut for han. C har vært tilknyttet Epic Arts helt siden oppstarten. Han tegner vibrasjoner i bakken og ulike fargestrimler som kommer opp av den. Det skal forestille mange forskjellige mennesker med forskjellige farger som danser sammen. Folk danser med vibrasjoner som er musikken. Kunnskap er å støtte, dele og danse sammen. D skriver "Education 2009-10" på sin tegning og forklarer at før det hadde han ingen erfaring. I 2009 var første gang han danset. Nå er teknikken hans myk og han føler seg som en stjerne! Først så han bare på alt, men nå er det fyrverkeri og han har selvtillit! Han har også tegnet inn en hai øverst i høyre hjørne, som betyr at du må være forsiktig når du beveger deg med andre, ellers kommer haien. Vi henger opp bildene, og en av danserne retter på høyden jeg først har tenkt å henge bildene i. Det er hyggelig å legge den litt lavt slik at de i rullestol også kan studere tegningene. I løpet av hele perioden jeg jobber med danserne, blir jeg imponert over hvor inkluderende de tenker i alt de gjør. Så klart bør vi henge bildene lavt. Det hadde ikke falt meg inn om de ikke hadde sagt noe.

Illustrasjon 1: C's tegning av hvordan kunnskap ser ut



Mange forskjellige mennesker med forskjellige farger som danser sammen. Folk danser med vibrasjoner som er musikken. Kunnskap er å støtte, dele og danse sammen.

Illustrasjon 2: E's tegning av hvordan kunnskap ser ut



Folk som ser menneskene som danser inni skyen, har følelsen av "wow". Han forklarer at fargen brun er en type dansestil, grønn er energi, mørkeblått er det å lære seg myk dansing. Lyseblått og sølv betyr stor og liten.

3.1.2. Fra tegninger til bevegelse

De får i oppgave å skape tre bevegelser, hver inspirert av tegningene som er hengt opp, sin egen tegning eller en annens. Så jobber de i trioer, der de lærer hverandres bevegelser og setter dem sammen. Et filmteam som er her og jobber med studentene og den syvende danseren i kompaniet, kommer inn på et besøk akkurat da og ser litt på, studerer tegningene og danserne i aksjon. Dette er jo bare fantastisk, sier de, og jeg kan ikke være mer glad, lettet og stolt. Dette fungerer. Vi har funnet en bra inngang til å begynne å jobbe på gulvet! Etter lunsj denne første dagen på jobb får de bøker av meg og oppgaven: De skal nå gjøre de samme bevegelsene, men denne gangen med bøker i hendene. Jeg inspireres til å lage en improstruktur der tre om gangen kommer inn på scenen som de vil og leker med materialet. De kan klippe det opp, gå nye steder i rommet for ulike deler, og de skal også møtes alle to ganger der de gjør noe felles fra koreografien de har laget. Igjen blir jeg veldig ivrig og gir mye informasjon på en gang. I praksis fungerer ikke denne oppgaven. Det blir uklart og rart. E sier at han likte bedre dette som en unison bevegelse tre og tre, slik det opprinnelig var. Her kommer danselæreren deres innom en tur. Jeg er ikke like fornøyd med timingen på det. Skal jeg fortsette i dette ukjente og nye eller gi meg her og prøve på noe annet? Jeg ville jo prøve litt "risiko". Jeg velger å gå videre til en annen oppgave. Dette er første dag, tenker jeg. Denne strukturen fungerer jo ikke, så hvorfor dvele ved det når det er så mange andre ting vi kan gjøre. Det påvirker meg nok også at danselæreren ser på akkurat da. Jeg vil gjerne vise at jeg har kontroll. Vi går videre og tar for oss en av de tre rekvisittene, som jeg ønsker å utforske: stoffer i ulike former. Jeg har sett for meg at vi kan bruke dette elementet på ulike måter i historien. En gruppe får et stort stoff jeg har funnet, mens den andre gruppen får tre lange stoffremser. Jeg vil at de skal inspireres av de samme bildene av hvordan kunnskap ser ut, for å lage tre nye bevegelser sammen som gruppe, men nå også ved bruk av stoffene. Jeg tenker at de kanskje vil fortsette å ta mer utgangspunkt i følelsene de så i bildene, som var det de gjorde den første gangen uten stoff. Men den ene gruppen lager blant annet en bevegelse inspirert av tre blomster helt nederst på bildet til A, mens E sin gruppe bruker stoffet til å lage levende den ene myke linjen fra E sitt bilde som krøller seg til slutt. Tegningen til B med en hjerne som har masse nye idéer og bobler av kunnskap, blir laget med stoff som skyter ut fra et hode. Denne første dagen har jeg litt problemer med ipoden min og får ikke spilt en liste. Den bare hopper fra sang til sang, og noen ganger spiller den også veldig høyt. Da sangen "Les Triplettes de Belleville" dunderer over anlegget under arbeidet med å lage individuelle bevegelser, sitter D som er ferdig med sine bevegelser, fornøyd oppå en samling plaststoler, smiler til meg og trommer heftig med. Den hører han gitt. Hele Kampot hører den. Jeg lar den

dundre i vei, bryr meg mer om D sitt smil enn hva andre måtte tenke i de tre minuttene sangen varer. Det får gå.

Jeg gikk hjem etter denne første dagen på jobb helt stappfull av inntrykk og satte meg ned ved elvebredden for å forsøke å samle tanker i loggboken. Etter middag ble jeg sittende til langt på natt for å tenke ut hvor vi skulle ”dra videre” dagen etter. Selv om de seks danserne går hjem til seg selv eller sine familier om kveldene, synes jeg at en sammenligning med en polarekspedisjon og en slik prosess ikke er så dum – om man ser bort fra varmen. Dette føltes virkelig som første dagen av en ekspedisjon, der jeg som leder for ekspedisjonen til slutt la opp planen for valg videre neste dag og neste uke basert på dagens etappe. Videre måtte jeg dag for dag forandre retning og plan utfra det stadig skiftende landskapet vi utforsket, med stadig nye situasjoner å ta stilling til. En polarekspedisjon handler om å utforske og å ferdigstille en gitt oppgave med et lag som er fokusert på ett eneste formål (Lièvre & Rix-Lièvre, 2012). Her er målet for reisen vår en forestilling på ca 15 minutter.

3.2. Kommunikasjonen om musikk

Å kunne kommunisere med danserne om musikk i prosessen er noe jeg ikke har sett for meg kan bli et tema. Vi snakker ikke mye om dette, men jeg synes det er fint at vi kan kommunisere om tempo og energi i ulike scener, også i forhold til musikken som blir spilt. Jeg ser i løpet av prosessen at danserne stadig henvender seg til tolken for at han skal ”oversette” musikken som blir spilt. Jeg blir overrasket over hvor presist D trommer med der han sitter på toppen av plaststolene og følger rytmen til sangen ”Les Triplettes de Belleville”. Men det er jo klart at musikk kjenner man med hele seg. Man hører jo ikke bare musikk med ørene! Dette kommuniserer C tydelig da han tegner hvordan kunnskap ser ut ved å tegne vibrasjoner i bakken og ulike strimler med farger som kommer opp som et bilde på mange forskjellige mennesker i forskjellige farger som danser sammen. Vibrasjonene på tegningen, forklarer han, er musikken som da også på samme tid er danserne. Det virker altså som om musikk er en virksom kraft på innsiden av danserne, der musikk, dans og dansere er smeltet sammen til én ting. Jeg legger merke til at A elsker å holde øret sitt helt inntil høyttaleren for slik å virkelig kjenne vibrasjonene. Jeg blir både overrasket og glad da en danser veldig tidlig gir meg en lapp der det står ”FUNK” og viser meg at det er det de liker best å høre på. De kjenner vibrasjoner av musikken. Det at danserne jeg jobber med er døve, betyr ikke at de ikke har et forhold til musikk. For meg er dette en ny innsikt.

3.3. Fra kommunikasjon gjennom tegninger til personlige bevegelser

Tegningene de senere lager ut ifra oppgaven om hvordan det ser ut å ikke gå på skolen og ikke ha tilgang på kunnskap, er mer realistiske sammenlignet med de fantasifulle de laget utfra det åpne spørsmålet om hvordan kunnskap så ut. Nå er det tegninger av mennesker, ansikter, hus, trær og veier. De velger alle å uttrykke sine egne opplevelser av hvordan det er å vokse opp som døv uten å kunne døvespråk. E forteller at foreldrene ikke har penger til å sende han på skolen. Han tegner at han i stedet mater kyllinger og forskjellige dyr. De er fattige, og han har ikke flipfloper en gang, men må gå barbent. Det er ikke nok vann fordi vann er så langt unna, og han er alltid sulten. Han ser på iskrem og vil så gjerne kjøpe, men har ingen penger. Han har en venn, men det er en løgner som slår han. Han er redd og holder seg for seg selv. Den eneste måten han kan kommunisere på i oppveksten, er gjennom å mime. A forteller at hun ikke kan kommunisere med familien sin. Foreldrene er sinte på henne. De slår og kjefter. Hun føler seg såret og kjeder seg. Etter skolen vil hun gjerne være med på å spille klinkekulespill og flipflop¹, men klarer ikke å kommunisere med de andre barna som dømmer henne. Hun har i løpet av barndommen ingen venner. Hun ser at de hørende drar mange veier, men hun sitter i stedet under et tre og føler seg trist. De andre forteller lignende historier. Skolen er for hørende og ikke lagt opp for de døve. Læreren og andre voksenpersoner ler av dem, kjefter eller dømmer dem som dumme. De har ingen venner. De prøver å bli med i lek, men barna vil ikke ha dem med. De fleste slutter på skolen og er bare hjemme. C forklarer at det var som å leve i et fengsel. D som frem til nå har tegnet så fantasifulle tegninger, lager her strekmennesker uten ansikter med en svak gråblyant. Han sitter alene under treet i gresset, forklarer han. De hørende spiller fotball. Han vil også, men kan ikke forklare at han vil være med. Så han sitter under treet og leker med små blomster som han knekker. Fire av seks dansere har tegnet seg selv sittende under et tre. Av samtalene rundt tegningene blir det klart at treet må bli med i forestillingen. Vi henger opp disse tegningene ved siden av tegningene om kunnskap og sammenligner hvor forskjellige de er. Disse tegningene danserne lager kommuniserer to helt forskjellige liv, deres egne liv før og etter at de fikk utdanning. De personlige tegningene blir et fint utgangspunkt for å snakke sammen om at i denne historien skal vi vise publikum to barn med disse to vidt forskjellige livene. Hvem kan bedre formilde betydningen av hvor viktig utdanning er, enn nettopp disse menneskene med slike bakgrunner, som har gjennomgått en så stor transformasjon og blitt de personene de er i dag?

¹ En populær kambodsjsansk lek vi tok med i forestillingen vår. Jeg har ikke helt forstått reglene, men det de viste meg var at man kaster sandaler og kan vinne penger.

Illustrasjon 3: D's tegning av hvordan kunnskap ser ut



2009 var første gang D danset. Nå er teknikken hans myk og han føler seg som en stjerne!

Illustrasjon 4: D's tegning av hvordan det ser ut å ikke ha utdanning



De hørende spiller fotball. D kan ikke forklare at han vil være med og sitter alene under et tre.

Med utgangspunkt i de nye tegningene om hvordan det å ikke ha utdanning ser ut, lager de alle små bevegelsessekvenser som de utvikler til små soloer. Jeg føler virkelig når jeg ser disse soloene, at vi har funnet vår måte å jobbe på, fra tegning via samtale til bevegelse. Det tar tid, men det føles veldig som at det er deres liv inkorporert i det som blir skapt. Dans er en kroppslig, estetisk praksis og en kunstform som vi ikke kan sette bort fra oss selv: Dans utledes fra menneskelig bevissthet og bevegelse (Fraleigh & Hanstein, 1999). Et av de mest tilsynelatende fakta av menneskelig liv er at vi alle har kropp. Det er gjennom kroppen vi ser, føler, lukter, tenker, snakker og opplever verden. Vi engasjerer oss i sosial interaksjon helt fra starten av livene våre og har våre første forståelser av, oppfattelser og meninger om verden på basis av sensoriske og estetiske inntrykk (Novack, 1990). Det føles sterkt og ekte å se danserne uttrykke seg gjennom bevegelse på noe som er kroppslig erfart. Den daglige danselæreren og koreografen til kompaniet løfter frem lideskapen de viser når de opptrer, som noe som er spesielt for Epic Encounters. Det er denne lidenskapen til det de uttrykker, som gjør at du blir dratt inn som publikum. Den dansen den daglige danselæreren og koreografen liker best, heretter omtalt som X, er enhver dans som er "ærlig og sann". Om en person bare gjør en aktivitet, er vedkommende ikke til stede. Om noe derimot er "sant og ekte" for den som utøver aktiviteten, blir man revet med uansett aktivitet. Hun trekker frem at det for henne personlig er interessant å se inkluderende dans fordi man som publikum opplever en smeltedigel av skaperkraft, idéer og ulike mennesker som kreerer noe sammen. Det synes hun er vakkert å se. Når man har dansere som er personlig involvert i den kreative prosessen, gjør dette opplevelsen unik, understreker X. Hun sammenligner dette med at hun ikke nødvendigvis får en slik opplevelse som publikum i et rom fullt av folk som jobber for å få benet opp til et visst nivå. Hun understreker at dette er hennes personlige mening, og jeg er helt enig med henne. Danseren i rullestol i kompaniet, heretter omtalt som Y, beskrev i intervjuet at det var viktig for han å kommunisere Epic Arts sitt slagord: "See ability, not disability" når han danset, og at det også var viktig at han viste publikum at det han gjorde kom fra hjertet. Det var ikke bare noe han gjorde uten følelse. Tilstedeværelse fra utøvere er klart en viktig faktor for at publikum skal bli dratt med i det danserne ønsker å kommunisere.

Danselæreren/koreografens sammenligning av dansere som kommuniserer et ideal i motsetning til at de uttrykker noe som for dem føles ekte og sant, kan sees litt i sammenheng med Fosters kommentarer til den tekniske utviklingen dansekunsten har gått gjennom. Dagens danser skal i praksis kunne gjøre "alt". Dette kan bidra til at dans reduseres til et perfekt utseende eller "en kropp til utleie", uten annen estetisk preferanse eller visjon enn å kunne

brukes profesjonelt (Foster i Desmond, 1997). Michel Fokine uttalte allerede på 1920-tallet en lignende kritikk som den Foster beskriver. Fokine mente at dans ikke handler om å sette rekorder, men å uttrykke følelser på en vakker måte. For Fokine hang for eksempel ikke en imponerende teknisk bragd, som de 32 piruettene hovedrolleinnhaveren i "Svanesjøen" skal igjennom og ordet "vakkert" sammen (Fokine i Copeland & Cohen, 1983). Den tyske filosofen Hegel mente at skjønnhet finnes allerede overalt, så dette er ikke nok til å kalle noe kunst. Det må være en mening der i tillegg til det vakre, og som tilskuere skal vi med én gang bli innvidd i dette eller få en intuitiv forståelse av det (Hegel i Sparshott, 1988: 39-40). Jeg er enig med Hegel. Det må være en mening i bevegelsene som danserne kommuniserer, i tillegg til det vakre, for at det skal være kunst.

3.4. Et inkluderende dansekompani og kommunikasjon utad

På spørsmål om hva det første møtet med dans var for Y, fortalte han at han hadde startet med å jobbe på kontoret til Epic Arts som resepsjonist. Etter en stund ble han med på et prosjekt som het "Rainbow", der folk fra nærmiljøet med ulik bakgrunn kunne komme for å danse sammen hver fredag morgen. Y var med her hver fredag: "Because we're doing that because we want all the staff at Epic Arts getting closer each other." Intensjonen var at når de ansatte var mer fysisk nær hverandre, ville de komme nærmere hverandre sosialt. Da Inclusive Art Course-studiet begynte, så Katie Goad, grunnleggeren av Epic Arts, han danse og sa til han at han hadde talent. Han fikk muligheten til å jobbe på kontoret og samtidig begynne på dette studiet. Mens han gikk på studiet, vant en av danserne i Epic Encounters et stipend for å jobbe med et kompani i Storbritannia. Nå som han dro, hadde de ikke lenger noen rullestoldansere i kompaniet, forklarte Y meg i intervjuet. Y ble derfor spurt om å "ta over" denne rollen. Han sa ja. Det var viktig for organisasjonen å ha noen med en "tydelig funksjonshemning" i kompaniet for slik å kunne uttrykke Epic Arts sine verdier utad. Ved å ha døve dansere på scenen viser man en mer diskret funksjonshemning enn det man kommuniserer med for eksempel å ha dansere i rullestol eller andre med tydelige fysiske funksjonshemninger. Musikken i "Teach me!" var ikke gitt på forhånd. Den ble lagt på etter at forestillingen var ferdig og timet slik at den skulle passe rytmisk med det som skjedde på scenen. Slik fungerte den mer som filmmusikk: Den satte en stemning. Det var også slik man vant til å jobbe i kompaniet. De seks danserne jeg jobbet med, hadde dermed ikke noe kroppslig tydelig ved seg som kunne tilsi at de var dansere med en funksjonshemning.

3.5. Kommunikasjon i en åpen koreografisk prosess der danserne skal ta valg

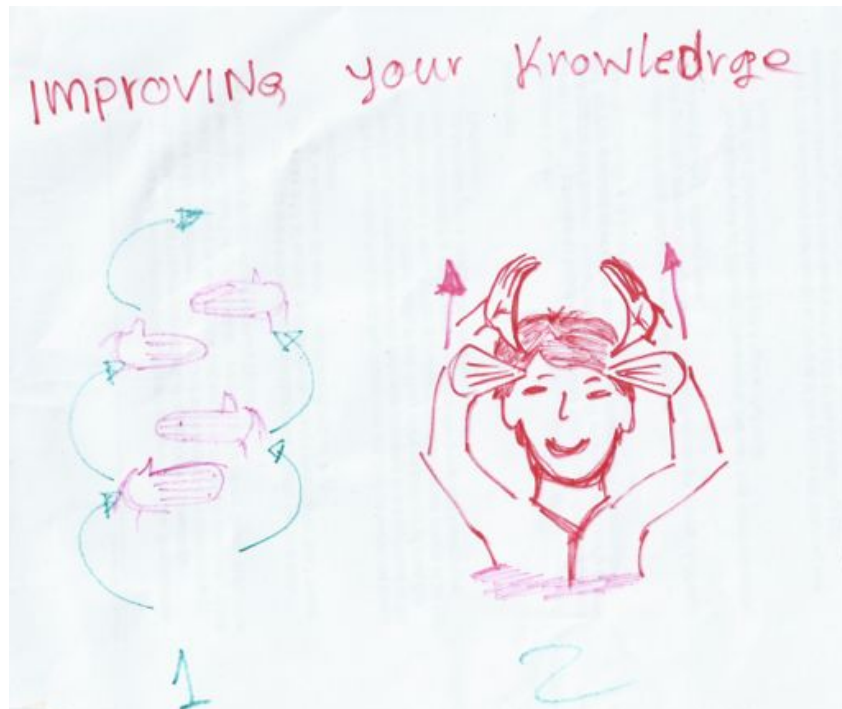
Jeg valgte å være en tilrettelegger for produksjonen og kom med oppgaver jeg ville at danserne skulle løse og vise. X og Y fortalte meg i intervjuene at slik var de vant til å arbeide. Denne måten å jobbe på gjorde at jeg også kunne ta meg litt tid til å observere dem mens de var på gulvet. Jeg ba danserne skape tre bevegelser utfra tegningene de hadde laget om hvordan kunnskap så ut, og utforme bevegelser i forhold til hvordan det er å ikke ha utdanning. De fikk også kreative oppgaver som å skrive bokstaver med kroppen. Når jeg ga slike oppgaver, ble jeg ofte spurt om jeg mente at de skulle lage ”activity 1, 2 og 3” ? Det virket som at det var ordene de pleide å bruke. Jeg husket også å ha hørt ”activity” som begrep da jeg observerte danselæreren og koreografen deres undervise. Danserne var kjappe i å løse slike kreative oppgaver, hvilket var helt strålende. Men utforsking for utforskingens skyld var de kanskje ikke så vant til? Her var i hvert fall tålmodigheten mindre, som ved improstrukturen jeg prøvde den første dagen der de tre om gangen skulle komme inn på scenen som de ville, og leke med et satt materiale. E sa ganske kjapt etterpå at han likte bedre dette som en unison bevegelse tre og tre, slik det opprinnelig var. Det virket ikke som om det var en interesse der og da til å se om man skulle utforske noe mer rundt noe som allerede fungerte.

Da vi startet med å lage en scene som skulle foregå på en skole, ga jeg dem i oppgave å skape bokstaver med kroppen. Tolken og jeg skrev på lapper bokstavene “t e a c h m e”, både på engelsk og khmer. Det var fascinerende å oppdage hvor mye bevegelse og fantasi det var i det kambodsjanske alfabetet. Mange, virkelig fine ting fikk liv! De fikk så oppgaven med å lage bokstaver de likte og som gjorde dem glade. Akkurat idet jeg holdt på å gi denne beskjeden, måtte tolken av gårde et øyeblikk for et oppdrag, men oppgaven var jo klar, tenkte jeg, så det gikk vel fint. Eller? Jeg sto der uten tolk, la begge hender på brystet og strakk dem frem med tomlene opp: Med dette prøvde jeg å gjenta beskjeden om at de skulle lage bokstaver som gjorde dem ”happy”. I tillegg brukte jeg gester og fakter for å få dem til å forstå at de skulle mime to bokstaver på fem minutter. Det ble mange beskjeder uten tolk, og jeg så at gjentagelsen av oppgaven på min mimemåte uten tolk til stede gjorde at de ble usikre på om det nå kom en ny beskjed? Jeg lærte i prosessen at jeg måtte være tydelig i beskjeder og kroppsspråk til de seks danserne. Jeg var fra før tydeligvis vant til å si mange unødvendige småting, og jeg så hvor forvirrende det ble både med og uten tolk når unødvendig informasjon ble med i en beskjed. Men ”to x happy”, prøver jeg å si igjen. Ok? Ok. De begynner å jobbe. Noen jobber veldig. E, C og B har nemlig tolket det slik at de skal stave ordet ”happy”.

Misforståelsen blir tre kjempefine sekvenser. Vi ender opp med å bruke disse setningene ved slutten av stykket. Firkantede papptavler med khmerbokstaver på den ene siden og engelske bokstaver på den andre utfra bokstavene TEACH ME var en av rekvisittene jeg hadde valgt ut på forhånd - ved siden av stoff og bøker. Fra "TEACH ME" oppdaget "vi" ordene T E A, E A T, C H E A T, T E A M og T E A C H. Jeg setter vi i gåseøyne fordi det er mest tolken, jeg og B, som er flink til å lese og skrive, som fant ordene. Ideen var blant annet å danse et par av ordene på slutten av stykket før de endte opp i setningen "Teach me". Vi utforsket dette, men valgte å ikke ta det med. Men tavlene ble fine rekvisitter som vi brukte i skoledelen i det ferdige stykket.

Dag to hengte jeg fornøyd opp to plakater med overskriftene fra den første dagen: 1) Utdanning? Hva betyr det for deg? og 2) Hva er et godt liv? Under overskriftene hadde jeg laget en skriftlig oppsummering av noen punkter vi hadde snakket om, før de tok fatt på oppgaven å tegne kunnskap og jobbe på gulvet i forhold til det. Jeg gikk gjennom punkt for punkt på plakaten og la til de tre tingene: "bedre helse, personlig hygiene og jobbmuligheter". Dette var aspekter danserne ikke selv hadde tatt opp som bra ved å ta en utdanning, men som var oppført som viktige punkter i koreografibrevet jeg hadde fått. Nå kan dere se på dette i løpet av ukene og se hva dere har sagt, sier jeg, men i det samme ser jeg ansiktene deres og spør: For dere kan vel lese? ... Jeg husker hvor tilbakeholdne og sjenerte de var den første dagen da de skulle svare med tekst, i forhold til hvor artikulerte de var da de snakket om hva de hadde tegnet. Jeg vet svaret idet jeg spør og føler meg dum. B nikker. Han kan lese. C kan lese litt. Kan dere andre lese? ... De kan ikke lese så godt verken engelsk eller khmer. Plakatene mine med skrift på føles helt tulle. Jeg velger at vi nå må tegne alle punktene med små tegnspråkillustrasjoner som vi henger opp ved siden av plakaten. Dette tar tid, og de blir slitne av å tegne så mye. Men nå har de både tegninger å se på og en oppsummering av hvor viktig det er med utdanning for å ha et godt liv. Jeg peker ofte på tegningene og punktene vi har snakket om i prosessen. Noen ganger sier jeg at "nå skal vi vise det motsatte med gutten, han skal ikke bli støttet og bli dømt" eller "nå drømmer gutten om dette punktet og med lukkede øyne blir han støttet og hjulpet." Jeg forsøker å vise at nå har vi dekket det og det punktet, men at dette har vi ikke fått med i historien vår ennå. Kan vi finne en måte å gjøre det på? Er dere enige med meg om at dette her kunne være et forslag? Jeg vil at de skal se en sammenheng mellom det vi har snakket om og det vi lager på gulvet.

Illustrasjon 7: Kambodsjansk tegnspråk



Oversettelse av "improving your knowledge", på kambodsjansk tegnspråk.

Illustrasjon 8: Kambodsjansk tegnspråk



Deler av oversettelsen for "if the school is far away it's difficult", på kambodsjansk tegnspråk.

Sent på dag to tegner jeg også historien jeg foreslår som ramme utfra koreografibrevet. Jeg tegner ulike scener på store ark med tall på. Ting kan forandre litt plass etter hvert, sier jeg. Vi lager dette sammen, men det er greit å ha et utgangspunkt: 1) Start. Vi ser hverdagen til en gutt og en jente 2) Jenta går på skolen 3) Gutten er ensom og sitter under et tre. Vi ser soloene om hvordan det er å ikke gå på skolen 4) Positiv fremtid for jenta med mange muligheter 5) Negativ fremtid for gutten 6) Avslutning. Hvordan skal vi avslutte? Vil vi ha en lykkelig slutt for gutten også? Vi blir enige om at det vil vi. Utover i prosessen blir gutten i historien en døv gutt som møter en hyggelig lærer som lærer han tegnspråk. Jeg prøver å gå tilbake til disse tegningene med scener som jeg taper fast på gulvet og som vi står rundt mange ganger i prosessen, slik at de skal få en oversikt over hva det er vi gjør: I dag skal vi for eksempel jobbe med scenen der jenta går på skolen. Jeg vet ikke helt hva de får med seg ved dette. De ser ofte veldig slitne ut når vi står overfor disse arkene, men jeg insisterer på at det er viktig at de forsøker å være med – jeg sier at en gang håper jeg at en av de skal lede en koreografisk prosess. Jeg prøver ellers å forklare alle valg jeg tar og spør hva de synes. Hvordan løser vi overgangen fra at jenta skal til skolen? Kommer faren inn i huset hennes? Møter hun han ute? E foreslår at faren ser på klokka og sier oi, nå er det skole. Ok, den går vi for. Jeg sitter oppe om nettene og jobber for å få det hele til å ta en form. Mot slutten har vi kortere oppvarminger. Etter å ha fått ny input fra turen til skolen og saltmarkedene i uke to, må jeg som ansvarlig leder av ekspedisjonen kjøre litt på for å få prosjektet i havn. Jeg vil fortsette å høre på ideer, men må også ta beslutninger i et kjappere tempo. Det blir viktig at vi setter ting slik at jeg kan mikse en ferdig musikk og at danserne kan få hatt gjennomganger så de blir trygge på å huske rekkefølgen på stykket. Hører jeg/ser jeg alle? Jeg prøver. Men i uke to har vi plutselig ikke god tid lenger.

3.6. Kommunikasjon i lek, improvisasjon og kontaktimprovisasjon som start på dagen

Vi startet ofte med en lek eller to om morgenen slik jeg opplevde at danserne i Epic Encounters er vant til, da jeg var med på morgentreninger med studentene og kompaniet i oktober. I prosessen hadde vi leker som ”Rødt og grønt lys” og ”Stol-leken”.² Her satt

² 1) ”Rødt, grønt lys”: En står med ryggen til på den ene siden av rommet inntil en vegg. Resten beveger seg fremover fra den andre siden av rommet, men må stå helt stille om den som står med ryggen til snur seg. Danserne i kompaniet hadde også som regel at det ikke er lov til å bevege ansiktet heller. Om du for eksempel begynner å le, noe som skjedde ofte, blir du sendt tilbake til start igjen. Den som klarer å komme helt frem og ta på personen som står med ryggen til, har vunnet og bytter så plass med denne. 2) ”Stol-leken”: Det er en mindre stol enn antall dansere. Når musikken stopper, må man sette seg ned. Den som ikke får satt seg ned på en stol går ut. Runde etter rundt tar man bort en stol og en danser slik at det til slutt er finale med to dansere og en stol. Ved stolleken oversatte tolken musikken til danserne. Vi hadde også på høy musikk så de kjente vibrasjonene.

latteren løst hos alle. Danserne var helt annerledes her enn i videosporene jeg har fra feltarbeidet, der de lytter til en oppgave jeg gir eller jobber konsentrert med en oppgave. Danserne likte å tulle. Utenom tiden vi var i studioet, så jeg ofte signalet for at noe var morsomt eller en spøk: to fingre under nesen, lik Chaplins bart. Til sammenligning er de veldig alvorlige og konsentrerte på videoopptakene jeg har av dem. Et sted mens jeg forklarer, ler tolken og jeg kort av at jeg klarer å vise fingeren idet jeg skal vise noe med hånden min. Danserne rundt er helt alvorlige. De ser på tolken som oversetter det jeg sier. Han oversetter ikke hvorfor han ler. Det var kun når vi lekte eller improviserte sammen, at danserne og jeg egentlig hadde direkte kontakt med hverandre. Ellers gikk kommunikasjonen hovedsakelig gjennom tolken.

Av de videoene jeg tok av dansernes improvisasjonsøvelser, velger jeg å beskrive en liten sekvens i en av duettene i en "Round Robin" litt nærmere, for å forsøke å formulere med ord hva slags kommunikasjon som kan oppstå i improvisasjon. Dette opptaket gjorde jeg dag fem. Fra en runde med "Round Robin" denne dagen har jeg en film på totalt 15 minutter og 25 sekunder hvor det stadig kommer nye par som danser i midten av ringen. Språket er lekent og mykt. Det er løft, lening, vektdeling, rulling inn og ut av kontakt og mange steder også humor.

D og F holder hverandre med en hånd der D har sin rygg mot F sin mage. D kaster hoftene og ben opp inntil og rundt F, mens han samtidig tar et kjapt sikkerhetstak rundt kneet til F. Han slipper dette sikkerhetstaket og faller mykt ned på gulvet. (Hadde han ikke lært seg hvordan han kan være myk i kroppen, ville dette vært vondt for han bare har én hånd å ta imot med.) F blir også med i fallet. De havner i en tett rull og blir på nytt knyttet sammen ved å holde hverandre i én hand. De lener seg nå fra hverandre sittende på to ulike matter. F ser på D sittende på den ene siden av rumpa og dytter med en fot lett på hoften til D. D har her høyre kne i bakken og tar et steg frem med venstre fot. De strekker seg i et len klart og tydelig fra hverandre, knyttet sammen av håndgrepet. D setter så høyre fot også i bakken slik at de lener seg mer fra hverandre, men med ansiktene mot hverandre. Så i dette grepet tar D den andre hånden i bakken og slenger hoftene og begge bena høyt opp i luften slik at det blir en slags salto og lander på begge føtter. De slipper ikke taket i hverandre. D ruller videre inntil F som lener seg oppå. De ruller sammen, og F sender D varsomt inn i en rull til en ny partner i "Round Robin".

Det lille utdraget er fra den nest siste duetten som er filmet og varer i 22 sekunder. Jeg kunne valgt mange fine øyeblikk, men jeg husker spesielt dette ene øyeblikket i duetten der D plutselig svinger seg opp i et nydelig hopp. Jeg ser min egen reaksjon på filmen. Jeg smiler ekstra stort her og nikker imponert til de ved siden av meg. Etter at duetten bryter opp, får de også en liten applaus av oss som ser på.

Dansere i kontaktimprovisasjon har et fokus innover, mot de fysiske følelsene av berøring og med utgangspunkt i senteret av kroppen. De er like gjerne på vei til å falle som til å balansere. Særlig i de første årene var elementer av det ukontrollerbare, fare og risiko hyppige i kontaktimprovisasjon - i motsetning til idealer om kontroll og vertikal balanse i for eksempel klassisk ballett. Som kontaktimprodanser må man være åpen for hva som skal skje, improvisere i øyeblikket og kaste seg ut i det ukontrollerbare. En ”kontaktimprokropp” føler og kommuniserer gjennom huden til sin partner. Den må være klar over selv de minste impulser i sin egen og den andres kropp for å kunne kjenne vektforandringer og ikke skade seg. Bevegelse skapes gjennom de skiftende punktene av kontakt mellom kropper (Novack, 1990). Det er viktig for en kontaktimprodanser å være fullt og helt til stede. Kroppen må være intelligent og ansvarsfull og lese hva som skjer rundt den. Det kan for eksempel helt plutselig skje en salto. En kontaktimprokropp beskrives som “ansvarsfull og intelligent”, karakteristikk man tradisjonelt har forbeholdt tanken i opposisjonen tanke/kropp. Men kroppen er ikke bare et instrument for en tanke, mener Novack (Novack, 1990).

4. Egenkraftmobilisering

4.1. En høyt utviklet kinestetisk sans, kraft i utøvelse av dans, terapi uten å være terapi

Jeg synes det var interessant hvordan fem av seks dansere tegnet og svarte utdypende i forhold til livene sine som dansere på mitt åpne spørsmål om ”hvordan kunnskap ser ut og føles”. D skrev ”Education 2009-10” på sin tegning og forklarte at det var i 2009 at han danset for første gang. Han fortalte om oppveksten sin der han satt alene under et tre og knakk blomster. Da så han bare på alt som en betrakter, men nå var det fyrverkeri og han hadde selvtillit! Nå var teknikken hans myk, og han følte seg som en stjerne! For alle disse døve danserne, som først lærte seg tegnspråk som tenåringer og før dette ikke hadde et språk til å kunne kommunisere verken med venner eller familie, slo det meg som svært kraftfullt at det var betydningen av det å lære å danse hos Epic Arts de trakk frem - og ikke den perioden der de endelig hadde fått lært seg tegnspråk slik at de kunne uttrykke seg på andre måter enn ved å mime. A som fortalte at foreldrene hadde slått henne, kjeftet og trodd at hun var dum i oppveksten fordi hun ikke kunne snakke, beskrev ved sin tegning hvordan dans, både tradisjonell kambodsjansk dans og moderne dans, var noe som hadde åpnet både tankevirksomheten og hjertet hennes. Etter en av de daglige morgenøktene med kontaktimprovisasjon, som jeg følte at hadde vært veldig bra, satte vi oss ned i en ring. Jeg spurte om det var noe de hadde likt å gjøre og om de kunne forklare hvorfor de likte dette. Jeg forventet enkle svar som: ”Jeg likte øvelsen vi gjorde først best”, men de overrasket meg med svært poetiske bilder. Da vi jobbet med lukkede øyne, følte A seg lik en blomst som vokste, og hun hadde en følelse av vind rundt seg som hun likte. E likte når to personer støttet en danser. Det var som om snø falt på han. De likte alle spesielt godt å jobbe med øynene lukket. D følte det som flytende vann, der vannet traff stener og noe eksploderte eller brakk. Han ventet tålmodig på at dette noe skulle falle ned, mykt og fint. F følte det som om han hadde jobbet med flytende lava. Under hele prosessen syntes jeg det var fascinerende hvor visuelt og poetisk danserne uttrykte seg.

Nancy Stark Smith sier at det å dele og gi vekt i kontaktimprovisasjon setter opp en slags mal: ”Du kan ikke late som her...du mister deg selv i kreftene” (Smith i Novack 1990: 181). Kontaktimprodansere hevder at ved å gi slipp på kontroll, ”lar de dansen skje”, som om det er en kraft utenfor som beveger dem. Dette skjedde tydeligvis med danserne da de følte seg i kontakt med vind, vann, flytende lava og snø. Novack, som i sin bok forsker på

kontaktimprovisasjon som danseform, opplever dette fenomenet når hun prøver seg frem for å lære seg kontaktimprovisasjon. Når alt stemmer med en partner, er det “som om dansen har beveget dem” (Novack, 1990: 152). Mange utøvere har opplevd kontaktimprovisasjon som sosialt og politisk frigjørende: Danser Charles Campell fra kontaktimprogruppen ”Mangrove” uttrykker for eksempel glede over å kunne utforske det å danse med andre menn både på en forsiktig, aggressiv og støttende måte. Å kunne vise/føle sårbarhet, humor og frykt gjennom dans føler han er unikt, frigjørende og derfor verdifullt (Campell i Novack, 1990). Da jeg spurte hva slags dans som var ”bra dans” for Y, svarte han improvisasjonsdans. Han beskrev også hva han spesifikt likte: En sammenheng mellom følelse og bevegelse.

Y: ”(...) so I like the gentle movement that is using the feeling connected to the movement. It’s kind of emotion, but it’s really attractive and very interesting for me because the feeling of emotion can make things happen easily. So, I do like the strong movement but the most important, the most that I like is about emotion, feeling and dance together, connected to the music. I like the kind of flow music, like kind of the feeling that you fade away, you flow, fly away and your dancing is taking off.”

Y snakket også om denne kraften som finnes i improvisasjon og som ”tar han med seg”. Han flyr av gårde og dansen skjer. Potter (2008) definerer hvordan en utviklet høy oppmerksomhet rettet mot kinestetisk sans er sterkt til stede i dansetrening. Varme og berøring er en del av den daglige bevegelsen hos profesjonelt trente dansere. I kontakt med dette utvikler de en høyere følelse av følt kroppslig bevegelse. Dette blir en måte å bli sosialisert inn i det profesjonelle dansesamfunnet på og nødvendig for profesjonell suksess. Potter argumenterer for hvordan det å ha et fokus på kinestetisk sans bidrar til å forstå sansene som et sammensatt fenomen. Dette gir kroppens totale oppmerksomhet til situasjoner den støter på og resulterer i en ”body-groundet” sans av kulturell identitet. De lite diskuterte sansene for varme, kinestetisk sans og smerte er ledende i dansetrening, og to av de fem klassiske sansene, berøring og lyd, blir gitt en særlig oppmerksomhet. I utsagnet over snakket Y om en kraft i dans koblet sammen med musikk. C tegnet folk som danset sammen og støttet hverandre med en form for vibrasjoner. Dette var et uttrykk for musikken. Y likte at man følte og danset sammen. I forhold til kontaktimprovisasjon ligger det verdier i det at dansen må deles: Du trenger å finne deg en partner for å utøve danseformen. I kontaktimprovisasjon som

danseform er fokuset på følelse, på å oppleve dansen “fra innsiden av”, i en tett dialog med partnere (Novack, 1990).

Østern (2009) beskriver hvordan enkelte har mistenkt intensjonene hennes bak prosjektet rundt Danselaboratoriet som er et utforskningssted for dans i møte mellom forskjellige dansere, med at hun ønsker å være ”snill” mot funksjonshemmede. For Østern har det vært ganske slående hvordan mange menneskers første assosiasjon med ”funksjonshemming” også har dreid seg om at noen trenger terapi. De tenker at hennes rolle i et arbeid med funksjonshemmede dansere må være som en slags terapeut, hvilket for henne ikke har vært verken utgangspunktet eller saken i det hele tatt. Vinklingen er ikke terapi, men dette betyr ikke at improvisasjon ikke kan være en terapeutisk opplevelse (Østern, 2009). I forhold til Epic Encounters og organisasjonen Epic Arts driver ikke kompaniet med terapidans. Men når man tenker på bakgrunnene til disse danserne, der C beskriver at han først i slutten av tenårene lærte seg tegnspråk og hadde en oppvekst ”som i et fengsel”, kan man se at denne terapieffekten som dans kan ha, er noe som har betydd masse for disse danserne. C tegnet mange mennesker i forskjellige farger som danset sammen. Kunnskap er å støtte, dele og danse sammen, forklarte han. Østern (2009) understreker hvordan dans ofte gir en følelse av flyt og å høre sammen. Dans gir glede, som i seg selv er terapeutisk, både for ikke-funksjonshemmede og funksjonshemmede dansere. Jeg tror at dans, slik den blir formidlet ved Epic Arts, ved sin terapeutiske kraft har spilt en stor rolle i å få frem sterke, selvstendige og uttrykksfulle dansere. Det er danseopplevelsene fem av seks døve dansere automatisk trekker frem som forklaring på hvordan kunnskap ser ut. Jeg stilte ikke ledende spørsmål og ga ikke uttrykk for at det var uttalelser om dans jeg ville ha svar på. Dans har, slik jeg tolker og ser det i dette feltarbeidet, tydelig vært med på å spille en stor og viktig rolle i livene deres.

Gjennom å delta som danser selv ble Potter bevisst det som Sklar refererer til som den doble handlingen av å bevege seg og å føle seg selv i bevegelse. Dette er sentralt for danseres konstruksjon av seg selv og deres identitet (Sklar, 2000 i Potter 2008: 72). Da vi jobbet med lukkede øyne, forklarte A at hun følte seg lik en blomst som vokste samtidig som det var en vind rundt henne. Her uttrykker hun dette med å føle seg i bevegelse mot noe samtidig som man beveger seg. Forskjellen i spenningen mellom innvendige og utvendige måter å kjenne kroppen på er noe Potter beskriver. Mange i hennes danseklasse fortalte at selv om de var usikre på om de faktisk så veldig forandret ut, så følte de at det var skjedd endringer i kroppen

sammenlignet med starten på treningen (Potter, 2008). D tok opp denne forandringen da han fortalte om hvordan han var før han startet å danse i 2009-10 og hvordan han føler seg nå: som fyrverkeri! Moldoon (i Boon og Plastow, 2004) beskriver hvordan kroppen er en kraftfull indikator på hvem vi er, hva vi føler og hva vi opplever. Den responderer på sinnstilstand. Vi beveger oss i respons på hvordan vi ser på oss selv. Lik en psykolog som jobber gjennom tanken og slik observerer forandringer i kroppen, kan man i dans jobbe motsatt vei, skriver Moldoon. Forandringer i bevegelse får folk til å forandre måten de tenker på og oppfører seg (Moldoon i Boon og Plastow, 2004: 134). Det var først da Y kom til Epic Arts, at han begynte å eksperimentere med å bevege seg ut av stolen. Dette hadde han aldri gjort før. De døve danserne fortalte om isolerte barndommer der de ikke var del av et fellesskap og ikke var med på fysiske aktiviteter som for eksempel å spille fotball. De satt istedenfor under treet sitt. Det er en ganske stor kroppslig forandring fra å ikke være fysisk aktiv til å gå løs på en utdanning som danser. Y uttrykte i intervjuet at nå var han klar for hva som helst. Selvtilliten til D hadde, slik han beskrev det, vokst ved å være danser i Epic Encounters. Jeg rakk ikke å ha et avsluttende intervju med de seks danserne, men den siste dagen rakk vi å snakke litt løst sammen om stykket. Da fortalte de meg at nå skulle de dra ut til skoler og vise at døve dansere skal og kan gå på skolen. Gutten som ikke fikk gå på skolen, var i vår historie en som var døv. Han fikk til slutt en egen papptavle av læreren, han også, lik papptavlene vi hadde laget i prosessen med bokstaver fra det kambodsjanske og engelske alfabetet. På denne tavlen var det her illustrasjoner på tegnspråk. Det å fysisk stå på scenen foran et publikum og kreve en stemme, kreve en plass i samfunnet, er en helt annen innstilling enn den de døve danserne hadde da de vokste opp og ble fortalt at de var dumme, og der ingen lyttet til dem eller forstod dem. E hadde én venn, sa han, men det var en løgner som slo han. Han var redd og holdt seg for seg selv. A så at de hørende under oppveksten dro mange veier, mens hun isteden satt under et tre og følte seg trist. E hadde et eget fargesystem i sine tegninger: brun var dansestil, grønn energi, mørkeblå det å lære seg ”myk dansing” og lyseblå og sølv stor og liten. Han forklarte at de som danset hadde alle disse kunnskapene sammen på innsiden av en sky, både utlendinger, kambodsjanere, døve, funksjonshemmede, ikke-funksjonshemmede og hørende. Folk som så det som foregikk inni skyen, hadde følelsen av ”wow”. F tok også for seg reaksjoner hos publikum. Han mente at de så mennesker som danset og improviserte sammen som om de befant seg i en stjerne. Publikum hadde aldri sett noe slikt før. Solen var glad for at de jobbet så bra sammen, og han understreket at det var viktig å finne sin egen vei. Å videreføre selvtillit og ferdigheter til andre blir eksempler på godt liv i praksis (Moldoon i Boon og Plastow, 2004: 134). Dette kompaniet er viktige rollemodeller i det de gjør. I

arbeidet med dans har de fått støtte og trygghet til å tro at de er noen. De får andre til å tenke ”wow”; de er verdifulle ressurser som kan bidra aktivt i samfunnet og de kan selv ta aktive valg om hvordan de skal leve livene sine. Det jobbes i aller høyeste grad med egenkraftmobilisering i dette danseprosjektet, slik jeg ser det!

4.2. Uttalelser fra danselæreren/koreografen om egenkraftmobilisering ved Epic Arts

Ved begge intervjuene satt vi i 2. etasje på Epic Café. Mens selve kunstsenteret er stengt for det offentlige, er caféen og butikken ”Epic Creations” det som er synlig i bybildet i Kampot. Her kan man blant annet kjøpe t-skjorter og små kosedyr-monstre som blir laget av Epic Arts-ansatte. Monstrene mangler for eksempel et ben eller har magiske krefter som å kunne snakke med hendene. I butikken og caféen kan man lese om arbeidet Epic Arts gjør. Det står blant annet en oversikt over når det inviteres til forestillinger. En tuktuk tar med seg publikum fra caféen til senteret. Caféen er spesielt lagt opp for døve. Man bestiller ved å sette et nummer ved siden av en valgt matrett eller drikke. Det er illustrasjoner i menyen med små ting man kan lære seg å si på tegnspråk som ”kaffe”, ”jeg vil ha” og ”tusen takk”, og på fredager er det gratistimer i tegnspråk. Det er et sted dansere og ansatte ved Epic Arts ofte spiser lunsj eller tar en kaffe og føler seg hjemme. De to intervjuene gjorde jeg lørdag formiddag etter siste dag med danserne, der vi viste den ferdige forestillingen fredag kveld. Begge intervjuene varte i ca. 40 minutter. Idéen var å ha en liten halvtime mellom hvert intervju for å samle meg, men i praksis ble de utført rett etter hverandre. Kvale&Brinkmann (2009) skriver om hvordan et intervju kan være en positiv opplevelse og at det noen ganger kan være vanskelig å avslutte. Mitt første intervju var med danselæreren og koreografen ved Epic Arts, i oppgaven referert til som X. Begge periodene jeg var ved Epic Arts var svært hektiske, og vi hadde ikke hatt noen særlig mulighet til å sitte ned og snakke sammen. Da jeg ved dette intervjuet avsluttet med anbefalte: ”Jeg er fornøyd. Er det noe mer du vil si?” (Kvalbein&Brinkmann, 2009), lurte X på om hun kunne stille meg et spørsmål. Jeg svarte ja, hvilket resulterte i at rollene ble byttet om, og at jeg selv ble intervjuet med oppfølgingsspørsmål. Dette ble vår ”debriefing” av intervjuet. Hun spurte meg om hvordan jeg hadde opplevd oppholdet ved Epic Arts og om hun hadde forstått meg rett om at det i Norge ikke var så mange dansemuligheter for funksjonshemmede? Vi nærmet oss 44 minutter. Her sluttet båndopptageren å ta opp, og vi endte med å sitte og snakke løst sammen om intervjuet og hva jeg tenkte om de spørsmålene jeg hadde fått hennes svar på. Da også danseren i rullestol kom til caféen tidligere enn ventet, ble det naturlig at vi tre ble sittende og småprate sammen, før jeg tok meg noen minutter for meg selv og startet intervju nr. to.

X fortalte at hun hadde startet å danse allerede som treåring. En interesse hos henne som liten hadde vokst fra ballett til moderne dans, stepp og jazzdans, ”the traditional danceschool-rute (...) very middleclass”. Hun hadde kommet til Epic Arts 2 år tidligere og fulgt det første kullet med IAC-studenter som deres daglige danselærer og koreograf. Hun hadde også koreografert, kurset og trent selve kompaniet. Vi hadde en hyggelig tone under intervjuet. Hun var komfortabel med å snakke med meg, hadde en smittsom latter og fortalte at hun elsket jobben sin. På spørsmålet om det hadde skjedd noen forandringer med studentene fra de startet å danse sammen for to år siden til hvordan de var i dag, svarte hun at det var flott å se hvordan de alle hadde utviklet seg, ikke bare som dansere og kunstnere, men som individer. I starten var for eksempel jentene sjenerte, fnisete, litt flau og engstelige for å være nær guttene. Gjennom å jobbe fysisk med dans endret dette seg. Nå hoppet de gladelig på guttene, løftet dem opp, var nær dem og danset med dem; de tok utfordringene på strak arm. Hun så nå på dem som sterke rollemodeller for kambodsjanske kvinner, både funksjonshemmede og ikke-funksjonshemmede. Slike forbilder var noe som virkelig trengtes i landet.

En av de funksjonshemmede studentene hadde vært utsatt for en ulykke. Hun trakk ham frem som et eksempel på personlig forandring:

X: ”(...) he said because of the accident he had the previous year. He thought that was it. His life was over, what could he do? And seeing him, the way he holds himself changed. From being stumped and shoulders down and very internalised to now: The man got a bit swagger to him. (...) From not really wanting to move too much, and kind of not sure of what he was doing, what his body was doing now, how it was. And now he throws himself in and out of the wheelchair, is flying around, has a real presence. When he leads workshops he’s going: “Listen to me, I’m going to tell you what’s going on. We’re going to do this together and it’s going to be great”. And it’s brilliant to see this confidence not just in dancing but in him as a person.”

Det var interessant å høre X fortelle om endringer hos studenter som bare hadde vært ved senteret i underkant av to år. De danserne i kompaniet som jeg jobbet med, fortalte om lignende erfaringer, men de hadde hatt flere år på seg til å bli trygge i rollene som profesjonelle dansere i et kompani. Moldoon forteller at når du jobber med andre med lav selvtillit, tar de bare den plassen de tror de er verdt. De kan verken strekke seg eller heve

hodet, men gjennom kontrollerte positiv opplevelser kan de forlenge seg og ta plass (Moldeen i Boon og Plastow, 2004: 134). X forklarer hvordan hun opplevde at den funksjonshemmede studenten forandret kroppsholdning og selvtillit. Det samme skjedde med de sjenerte jentene. De erobret rommet mer og mer ved å gjøre fysisk tøffe øvelser og ble modige og sterke ved det. Gutten fra eksempelet til X tok også mer fysisk plass i dansestudioet. Da han kom til senteret, tenkte han at livet hans etter ulykken var over fordi han hadde havnet i rullestol. Men nå kastet han seg ut av rullestolen og ledet workshoper med selvtillit. Det virker altså som at det man gjør med fysisk kraft og styrke sammen med andre, har betydning for personlig utvikling og selvtillit. Dette blir synlig for folk utenfra som betrakter utøverne. Det blir en synlig kraft som kan få ringvirkninger for et publikum som kan bli inspirert av menneskene de ser og handlingene de gjør. X trakk frem enda et eksempel på forandring over to år: En student hadde gått fra å være veldig selvsikker og stolt, en "kind of thought he knew it all" til å være en av de beste studentene hun hadde. Han var dedikert, en du kunne stole på, ga alltid 100 % hver dag og ville bare lykkes. Der hun ved de andre eksemplene trakk frem selvsikkerhet som noe hun syntes var en flott utvikling å se, var det i dette tilfellet i starten noe som var i overkant mye. Jeg spurte ikke nærmere om dette i intervjuet, men tolket det slik at selvsikkerhet alene ikke er en ønsket kvalitet for X. Men etter to år ved dansestudiet ved EpicArts hadde denne personen utviklet evnen til å åpne seg for nye ting. Dette var vel så viktig. Å kunne endre oppfatning av virkeligheten er også egenskaper som blir lært ved Epic Arts.

Jeg observerte selv en fin miks av den gode egenskapen selvsikkerhet blandet med omtanke for andre hos "mine" seks danserne i løpet av prosessen. Da vi hengte opp tegningene deres, foreslo eksempelvis en av danserne at vi festet dem lavt nok til at de i rullestol også kunne studere dem. I løpet av hele perioden jeg jobbet med danserne, ble jeg imponert over hvor inkluderende de tenkte i alt de gjorde og hvor åpne de var for å kaste seg ut i nye utfordringer, som å jobbe med en fremmed gjestekoreograf med innviklede forklaringer. De hadde også egne meninger. De stusset for eksempel over å improvisere mye med et materiale som allerede fungerte, og de hadde selvtillit til å stå foran andre og vise bevegelser de selv hadde laget. Danserne understreket gang på gang i prosessen hvor viktig det var å ikke dømme hverandre, men å "åpne tanker og hjerte". En slik selvsikkerhet blir aldri arrogant. Den blir, slik jeg ser det i dette feltarbeidet, både produktiv og positiv.

4.3 Intervju med danseren i rullestol i Epic Encounters

Da Y kom opp til der hvor X og jeg satt og snakket sammen etter intervjuet, fikk jeg med en gang en bølge av dårlig samvittighet. Han måtte nemlig løfte seg selv oppover de mange trappene til 2. etasje med armene. Hvorfor hadde jeg ikke tenkt at vi burde møtes i første etasje? Da jeg impulsivt beklaget dette og sa at dette burde jeg ha tenkt på, svarte han bare vennlig at ”nei, nei, nei, det er da ikke noe problem å komme seg opp hit.” X hadde i intervjuet snakket om beslutsomheten hun hadde merket hos mange funksjonshemmede ved Epic Arts. Hun hadde erfaring med å jobbe med funksjonshemmede også i Storbritannia, og jeg ba henne sammenligne erfaringer. Hun snakket blant annet om en konferanse om funksjonshemming i hovedstaden Phnom Penh. Den ble holdt i en bygning med trapper og uten tilrettelegging for hundrevis av deltagere i rullestol. ”Everyone just went: No, I’m here, I’m here for the conference. This isn’t good and it needs to be highlighted, but we’re not going to let it stop us.” Du kan ikke annet enn å la deg imponere av hvor avslappet Y er etter å ha heist seg oppover trappene etter armene. Den avslappede og positive måten Y er på smitter. Helt siden jeg kom til Epic Arts i oktober, har jeg følt meg veldig vel sammen med han. Jeg opplever han som en svært omtenkstom mann på 30 år. Han er alltid snar til å oversette for meg om han er i nærheten, og han trenger ikke betenkningstid for å stille opp til et intervju på sin eneste fridag etter to svært intensive uker med filminnspilling. Han sier med et smil at han er litt sliten, men at han så klart stiller opp.

Dette intervjuet begynte veldig rotete. Jeg hadde plutselig tekniske problemer. Løsningen ble at vi brukte datamaskinen min som opptaker. For å være sikker på at opptaket skulle bli bra, snakket han ”rett inn” i skjermen. Så rammene for en avslappet samtale med en diskret båndopptaker på et bord mellom oss, slik det fungerte for X og meg, var ikke tilfellet ved dette intervjuet. Et sted, da jeg dobbeltsjekkete om alt fungerte mens han snakket, spurte han også om maskinen tok opp. Likevel synes jeg vi hadde et hyggelig intervju. Da jeg hørte gjennom opptaket i ettertid, ble jeg oppmerksom på et spesielt sted. Her hadde jeg nemlig akkurat fått et svar på en episode han likte veldig godt og ville få ham til å fortelle en episode til. Men så forvirret jeg både han og meg selv med å rote meg inn i lange spørsmål om hva slags spesifikk episode jeg ønsket meg, noe som resulterte i at han trodde jeg var ute etter et spesielt svar. Jeg fikk helt vondt i magen av å høre på dette øyeblikket den første gangen jeg lyttet meg gjennom lydopptaket av intervjuet. Taushet istedenfor kryssforhør, tillater refleksjon og god tid til å tenke (Kvalheim&Brinkmann, 2009). I dette intervjuet var jeg ikke alltid like flink til dette. Det hadde antagelig å gjøre med at dette var min siste mulighet til å

få en danser fra kompaniet til å uttale seg om sin livsverden. Et fellesintervju med de døve danserne i kompaniet hadde jeg jo ikke tid til. Ellers gikk intervjuet fint!

Foreldrene til Y var kunstnere, men de hadde i oppveksten hatt nok med å sørge for mat på bordet. De oppmuntret han ikke til å drive med kunst, men han mener han kanskje hadde noe kunstnerisk i blodet? Y hadde i motsetning til de døve danserne venner som han lekte med i oppveksten, og han gikk på skolen. Han drev derimot ikke med noen form for sport, og når jeg spurte om han danset på fester før han kom til Epic Arts, svarte han at nei, han ble aldri oppmuntret til å delta i dans verken i bryllup eller på fester. Fordi han brukte rullestol, fikk han beskjed om at han heller bare kunne se på. Det fikk han til å føle seg veldig trist. Det var først ved Epic Arts at han beveget kroppen sin annerledes enn å sitte i stolen. I starten var dette vanskelig da enkelte bevegelser var helt nye og noen vonde, men med trening ble det bedre. Da jeg spurte om det hadde vært en episode som ikke hadde vært bra, kom han inn på skader. Slike ting kunne skje, men da var det bare å hvile litt. Danserne ble også lært opp til å ta vare på kroppen sin. Han fortalte tidlig i intervjuet hvordan hans opplevelse av den første forestillingen var. Han var redd for å gjøre feil på scenen og var usikker på seg selv. Når jeg senere spurte om det var en episode han husket som en særlig god opplevelse ved Epic Arts, trakk han frem den samme forestillingen, men fokuserte på selve prosessen. Så selv om det var en skummel opplevelse å stå på scenen, var det kanskje også en skrekkblandet fryd. Jeg tolker det ut ifra måten han fortalte meg det på. Han lo når han sa han var nervøs, og det virket likevel som om den første gangen han sto på en scene som danser var et veldig positivt minne. Episoden i prosessen som han hadde likt veldig godt beskrev han slik:

Y: "(...) in that I had to slide back and then roll again and again. That was in the very beginning of my career. But I like it because in the past I just sit on the wheelchair and then feeling the wheelchair move around. But when I joined in the class Becky encouraged me to use a different way to move my body and my center around. So, it's good for me. I liked that. I have photo of that so... We do activity in unison with my friend, so we slide back, slide to the side, left side, and then we jump, but use the hand to jump so everything was in unison, so I really like it. Beautiful movement. (...)"

Y trekker frem at han hadde et fotografi fra denne forestillingen. I forelesningen "Twisting perceptions" poengterer Stine Nilsen, dagens kunstneriske leder for dansekompaniet

Candoco, hvor stor kraft det er nettopp i bilder – og illustrerer dette synspunktet med flotte fotografier av Candocos dansere (Nilsen, 2005). Bildet på forsiden av denne oppgaven er etter min mening også veldig sterkt. Bildet er av Epic Encounters. Jeg tok fotografiet under en forestilling i løpet av den første perioden jeg var ved organisasjonen og observerte. Her eksperimenterte kompaniet med krykker i en koreografi. To dansere på bildet kaster seg opp i været og balanserer på krykkene. Danseren i rullestol holder balansen på ett hjul. Alle danserne er tett sammen. De støtter hverandre og bruker hverandre som utgangspunkt for hopp og lening. Det sterkeste ved bildet synes jeg likevel personlig er uttrykket til danseren i rullestolen. Han er midtpunktet og inntar ” center stage” .

Benjamin, Moldoon og Macmillan (i Boon og Plastow, 2004: 11) understreker at man trenger selvsikkerhet for å tørre å ta fysisk plass. Danseren i rullestol på bildet lyser tilstedeværelse slik jeg ser det. Han har et fast blick rettet frem for seg. Man ser tydelig armmusklene hans der han har vippet seg opp så han balanserer på ett hjul. Han virker svært avslappet og komfortabel både ved å være midtpunkt og befinne seg balanserende i et slikt ”risikabelt” øyeblikk. Vi ser to ansikter til på bildet. En danser svever balanserende på krykker og ser fremfor seg med et lignende ”fast” blick som det danseren i rullestol gir oss. Det siste ansiktet på bildet er en danser som dukker opp rett under bena til sistnevnte. Han smiler stort.

Funksjonshemmede blir ofte urettferdig sett på som noen som trenger hjelp i samfunnet. Man vurderer dem utfra medisinske hensyn. Måten man blir sett på av andre påvirker måten man ser på seg selv. Organisasjonen Epic Arts og forestillinger som Epic Encounters viser at man kan forandre slike holdninger. De som ikke får oppleve forestillingene deres, kan se bilder som dette som kraftfulle bevis på at man skal lete etter muligheter hos mennesker og ikke begrensninger. Nilsen (2005) understreker hvor mange man når ved bruk av hjemmeside og internett. Folk kan oppleve disse bildene og se video i stuen sin uavhengig av om de klarer å komme seg til en forestilling. På bildet jeg har på forsiden av denne oppgaven er det ingen stakkarslige medisinske tilfeller som vi synes synd på. Vi ser derimot sterke og selvsikre dansere. Ved å ta plass forstørres landskapet for hva man tenker på som normalt og ikke normalt. Ord som “Create”, “Explore” og “Every Person Counts” i rosa og grønt på engelsk og khmer står på veggene i kunstsenteret. Det er også sjablonger på veggene i rosa og grønt av fysiske dansere: En løfter en annen på skuldrene, en bruker krykker til å gjøre et hopp, en rullestoldanser har en partner som strekker seg ut liggende på fanget, en danser står på ett ben

bak og en annen rullestoldanser og en uten rullestol danser sammen. Disse bildene og ordene, som omgir danserne hver dag, tror jeg også bidrar til å løfte frem en selvsikkerhet hos dem.

Y sitt første mål etter skolen var å få seg en jobb. Helst ville han ha jobbet på et kontor, men tilfeldighetene ville at det skulle bli dans. Det trives han veldig godt med og kombinerer det å jobbe/utdanne seg som danser med å jobbe på kontoret. Han liker at de på Epic Arts alltid oppmuntret til å gjøre nye ting. ”The most thing that I like, the most job that I like at Epic... Any kind of job I don't mind, but we work inclusively. That is the most important that I like.” Da jeg spurte åpent om hva som var drømmesituasjonen i forhold til jobb om fem år, ble det klart at han ikke så for seg at han fortsatte som danser eller som ansatt ved Epic Arts. Hadde jeg ikke stilt et så åpent spørsmål, hadde denne viktige og for meg overraskende informasjonen ikke blitt tydeliggjort: Det han egentlig kunne ha mest lyst til gjøre om fem år, var å ha sin egen bedrift der han lagde plakater og flyers.

Thea: *... and do you imagine like 5 years ahead in time... What could be the dream situation for your job?*

Y: *After I finish with Epic right?*

Thea: *Or are you then finished? Yeah, then you do something else.*

Y: *Yeah*

Thea: *5 years. You in 5 years. Where are you?*

Y: *I want to have my own buisness, a shop to make banner, poster or flyer, printing. It's very popular in Cambodia. There are many people who know how to do it, but they dont't have an expert at all so if I could do that it could be very useful for me. So that's my aiming.*

Y så likevel dansen som en mulighet for å jobbe i utlandet. Når han var ferdig utdannet i mars, ville han prøve å søke et dansekompani om jobb, kanskje i Storbritannia. Han følte at han hadde lært mye, at han var klar for noe slikt sammen med rullestolen som var hans gode venn. Når jeg spurte om han danset 20 år frem i tid, svarte han først at det trodde han ikke. Da hadde han ikke mer energi. Så tok han seg plutselig i dette og svarte at nei, selv når han er 50 år kan han danse. Han kan skifte til å bli danselærer. Spesielt i Kambodsja kunne han da vise funksjonshemmede at de kan bli alt de vil, dansere, lærere eller sangere. Funksjonshemmede kan bli sett på som like vakre og attraktive som alle andre. De kan gjøre alt.

Y: *” People with disability can be seen as beautiful and attractive as everybody else. Whatever we can do, we can do everything (...) for the people who has physical disability they will be seen as ”oh what are they doing they’re jumping, what are they doing they are rowling, it looks not very nice”, but after they see it again and again and again they understand more about it. Wait for it in the beginning and after doing things again and again they will say ”interesting”(...)”*

Y mente at publikum kunne forandre seg. I starten kunne de tenke at det så rart ut når funksjonshemmede som han, som var lamme i bena, hoppet eller rullet på en scene. Men etter at de så noe lignende igjen og igjen, så ville de forstå mer av det. De kunne til og med si at det var interessant å se på. Y uttrykte at han tok aktive valg i hvordan livet hans skulle leves. Han trengte ikke jobbe ved Epic Arts for alltid. Om han ville, kunne han søke jobb i et dansekompani i utlandet. Han visste det kunne bli vanskelig å starte sin egen bedrift, men så også på dette som en mulighet. Var det dansen som hadde gitt han denne selvtilliten til å tørre å gå for usikre valg, følge drømmer og skape sitt eget liv? At dans er en kraft som flytter på grenser og er utviklende, var noe han selv uttrykte. Dans kunne blant annet forandre folks holdninger til funksjonshemmede. De likte kanskje ikke estetisk det de så med en gang, men selv dette kunne forandre seg. Funksjonshemmede kunne bli sett på som like vakre og attraktive som alle andre. Det handlet om å ta plass, kreve sin plass, gjenta noe om og om igjen og insistere på at dette var her for å bli. Ved å fortsette å skape danseproduksjoner og å stå på scenen foran et publikum gjør at Epic Encounters krever sin plass i samfunnet.

4.4. ”Theatre for development”, teater som bistand til svake grupper i samfunnet

Boon og Plastow argumenterer for at teater har kraft i seg til å føre delte samfunn av forskjellige slag sammen for å engasjere seg kreativt, produktivt og meningsfullt i problemer som for eksempel ekstrem fattigdom, HIV/AIDS, vold, menneskerettigheter, seksuell legning, rasisme, politisk intoleranse og statsmakt (Boon & Plastow, 2004). Jeg forstår at også danseforestillinger kan ha en slik kraft, da jeg får høre om reaksjoner på Epic Encounters skoleforestilling ”Touch”. Den handler om seksuelt misbruk av barn. Skolebarn fortalte impulsivt og høylydt at ”dette har skjedd med meg” etter å ha sett forestillingen. Gjennom å vise en forestilling får man en ny inngang til å ha samtaler om vanskelige temaer.

Når du ser en forestilling, trenger du ikke å kunne lese for å forstå hva som skjer. Boon og Plastow understreker at det ikke finnes noen fasit for hvordan man skal drive utviklende og

utdannende teaterarbeid, men det finnes dårlige valg. Man bør for eksempel ikke basere TFD, "Theatre for Development", på bare en formel. Et kunstuttrykk bør heller ikke være "talerør" for en regjering eller et byrå. Boon og Plastow understreker hvordan ulike vellykkede prosesser med "Theatre for development" presser folk til å tenke og analysere.

Gjennomgående temaer er at det oppfordres til å ta plass og øke selvfølelsen, slik at deltagere kan komme til å sette spørsmålstegn ved røttene for undertrykkelsen og problemene. Dette er en prosess som leder fra mikro til makro og fra det partikulære til en bredere politikk. Målet er å få utøverne til å tro at de kan ta "center stage" for å gi stemme og uttrykk til sin forståelse av ting (Boon og Plastow, 2004). En slik tro på at danserne har rett til å ta "center stage", opplevde jeg hos samtlige dansere i Epic Encounters.

5. Inkludering

5.1. Funksjonshemmede utøvere, merkelapper og ”integrert” eller ”inkludert” dans

I intervjuet påpekte X at Epic Encounters er en del av fem organisasjoner i Kambodsja som jobber med dans:

X: ”An inclusive dance is there in the beginning as a norm. As the arts develop, inclusive arts will be a part of that and will not be seen as other. It will only be seen as one of the art forms in Cambodia, which, I think is great if that happens. Because so often inclusive arts is labelled and separated in western countries, and it shouldn't be that way. Art is art, no matter who is doing it. There needs to be, I mean the arts have progressed. There's been disabled arts, and now there is inclusive arts. It needs to be another step taken where there's no differentiations made. There is just the arts whoever creates it or produces it, it's equally valued (...)”

X sine tanker her om at inkluderende kunst er der ”fra starten av” i Kambodsja, må ses i forhold til det jeg skriver om i introduksjonen på side 13-14. Det foregår en langsom gjenoppbygging av dans og teater i Kambodsja etter Røde Khmers brutale regime for ikke så veldig lang tid tilbake. Det som X her ser for seg, er det flere som ønsker: Det burde ideelt sett handle om kunst og ikke om hva slags kropp det er som uttrykker denne kunsten. Nilsen (2015) snakker om hvor sentralt det var for Candoco at det kreative særpreget for kompaniet lå i at individer skulle utfylle hverandres styrker og muligheter. Det skulle ikke være et sted der de funksjonshemmede danserne ble stilt ut eller løftet frem bare fordi de var funksjonshemmede. Det at Y tok over som ”danseren i rullestol” mens han fremdeles var under utdanning fordi de ikke lenger hadde andre funksjonshemninger i kompaniet enn dansere som var døve, vitner kanskje om at de stilles ut som funksjonshemmede. Men det skal sies at jeg har sett Y danse og ser hvor godt han passer inn i det profesjonelle kompaniet. Han er absolutt mer enn god nok. Det var andre studenter i rullestol og studenter som hadde andre funksjonshemninger som ikke ble tilbudt ansettelse i kompaniet. Om det hadde vært et poeng å samle på mest mulig funksjonshemninger for å vise frem dette, hadde organisasjonen valgt annerledes. Epic Arts er en bistandsorganisasjon med et profesjonelt kompani, Epic Encounters, i et land der mennesker med funksjonshemninger har svært vanskelig kår. Av hensyn til inkludering i samfunnet er det viktig at kambodsjanere med funksjonshemninger

kan ”vise frem” som positive rollemodeller. Dette gjelder ikke bare i forhold til et kunstsyn. Utøverne kan formidle at de faktisk er ressurser som alle andre, om man bare kan fokusere på hva som er mulig istedenfor hva som er begrensende.

Når Epic Encounters viser forestillinger, har de først en liten leksjon i tegnspråk. De viser for eksempel hvordan man klapper ved å holde håndflatene opp og riste på dem. For meg som har opplevd disse leksjonene, føles det ikke som at danserne på noen måte blir stilt ut på en uheldig måte. Det føles tvert imot veldig inkluderende og positivt å få lov til å lære litt tegnspråk. Utøverne gjør også dette med en selvsikkerhet og en vennlighet som når ut til publikum på en veldig flott måte. Danserne er ambassadører for en god sak på en god måte: Man skal se muligheter hos mennesker! Ved at de aktivt står frem og tar plass, får de en stemme og blir sett i samfunnet. Via danseforestillingene og disse leksjonene blir det på denne måten lagt til rette for at de integrerer seg selv. De integrerer ikke bare seg selv, men gir også en stemme til andre som har funksjonshemninger ved å bli positive forbilder.

Både Østern (2009) og Benjamin (2002) foretrekker å snakke om viktigheten av integrasjon og ikke inkludering. Integrering går dypere og krever en bevisst innsats for å finne nye måter å jobbe på. Ordet ”integrasjon” har ingen lingvistisk kobling til for eksempel innvandrere, funksjonshemming eller andre undertrykte grupper. I stedet går integrasjon i to retninger og skal ha implikasjoner for oss alle. Integrasjon og improvisasjon inviterer til like måter å jobbe på: Problemløsning og det å finne ut. Slike ting jobber man konstant med i en prosess der man skaper en danseforestilling (Østern, 2009, Benjamin, 2002). Som leder av ekspedisjonen frem mot en ferdig 15 minutters forestilling, kan jeg skrive under på at det var nok av problemer å løse underveis. Tegninger ble blant annet en slik løsning på en kreativ og frigjørende måte å jobbe sammen på. Via tegningene kunne vi kommunisere om temaet vi jobbet med. Y fortalte at de var vant til å snakke sammen om temaet på forestillingen de skulle lage, for så å improvisere frem bevegelser utifra oppgaver knyttet til temaet. På spørsmålet om det var noe spesielt X måtte tenke på når hun jobbet med dansere med ulike funksjonshemninger, svarte hun at det var viktig å ha et inkluderende språk, å gi oppgaver som gjorde det mulig for alle å delta og å sørge for at folk var motiverte og ønsket å utvikle seg.

Selv om Østern og Benjamin foretrekker ordet integrering, har jeg likevel valgt termen inkludering i denne oppgaven, selv om jeg ser at det også jobbes med integrering hos Epic Arts. Jeg mener at det er mer et fokus på inkludering ved organisasjonen. Jeg synes dette

særlig kommer til uttrykk ved at X understrekte hvor ekstremt viktig det er å jobbe med en ”jeg kan” – holdning, for disse unge menneskene har jo hele livet blitt fortalt at de ikke kan:

X: *”(...) People are told they can't so much, that I suppose after 18 years of being told you can't, maybe these people start to believe they can't. And then you go: No you can! You might not be able to do it the same way as this person or this person or me, but that doesn't matter. You do it your own way and you can do it.”*

Sett i lys av dette er det ikke så rart at idealet ”om å gjøre fullt ut det du kan gjøre fullt ut” blir så sterkt vektlagt ved Epic Arts. X oppfordrer og oppmuntrer alltid utøverne til å strekke en linje til det maksimale av det de kan. X trakk frem i intervjuet hvor viktig det er å ikke dømme seg selv eller andre og hvor sentralt det er at man i gruppen støtter og oppmuntrer hverandre. Disse menneskene er jo blitt dømt og har dømt seg selv et helt liv før de kom til Epic Arts! Dette med å ikke dømme andre var noe de seks danserne i Epic Encounters også understreket som nødvendig for å oppnå kunnskap. Det virker som at organisasjonen og danserne jeg har snakket med i forhold til synet på dans, er mest opptatt av inkludering i det de gjør. De skal ta vare på, støtte og ikke dømme hverandre. De er nesten som en familie, slik X uttrykte det i intervjuet. Når jeg tidlig i intervjuet spurte om X kunne trekke frem en god opplevelse fra tiden ved Epic Arts, svarte hun med å fortelle hvordan hun noen ganger tar et lite skritt tilbake i kreative prosesser:

X: *”(...) you step back and you just go: This is amazing. Just how everyone is such a cohesive, almost family unit, supporting each other, taking ideas and inspiration from each other. Sharing, learning from each other. None being excluded, everyone just being part of it, and creating something really rich, and exploring different ideas and finding different ways of doing things. I think that is a moment that I just take a moment to step back and just go: Wow. And then that gets echoed not just in when they are creating or performing or teaching, it gets echoed in social situations as well. (...)*”

X trakk også frem en bowlingepisode i Singapore. For mange dansere var det første gang de noensinne hadde prøvd dette. X beskrev hvordan folk heiet på hverandre uansett hvilken stil folk gikk for og antall kjepler som veltet. Alle prøvde og alle var støttende hele spillet igjennom. På lignende måte som i kreative prosesser tok hun også her et skritt tilbake:

X: (...) *stepping back and actually it was really emotional, going: This is collaboration, this support. This appreciation of each other is something that works creatively in dance, but also works outside, you know, moved on to a social aspect, and to peoples life in general. And it was acually a really emotional moment (...)*

På et oppfølgingsspørsmål om det er det sosiale og følelsen av familie som er det spesielle for henne, svarte hun at den kreative og den sosiale delen var like viktig, men understekte transformasjonen som skjer med menneskene involvert i Epic Arts som essensiell:

X: *"The fact that it's not just about creating things beautifully using dance and art because that is important and that's my job, and I really enjoy that. But the fact that all these things are being learnt, about working together and about lifeskills, and are being transfered into life outside of the studio aswell. I think that's important."*

5.2. Betyr inkluderende arbeid likhet i alt?

Morgenøktene i de to ukene jeg hadde med kompaniet, startet med improvisasjonsøvelser, kontaktimprovisasjon og som oftes med en lek. Ved en slik økt skulle danserne jobbe med å støtte og stole på hverandre. Først skulle en danser holde en partner bak i nakken og lede vedkomne rundt i rommet. De kunne få partneren til å stoppe, gå bakover, til siden, gå ned på knærne, gå på tå eller bevege seg i ulike retninger i rommet. De som ble styrt, hadde øynene lukket og måtte stole på at den som ledet dem, tok vare på dem så de ikke kræsjet. Etter en stund skulle man slippe taket i nakken, men nå fortsette å lede via små berøringsimpulser på ulike deler av kroppen. Slik kunne man eksempelvis lede hodet i en retning eller snurre partneren rundt ved et tak i hoftene... Den som ble ledet, tok imot de ulike kroppslige ledetrådene på hvordan hun/han kunne bevege seg. Vi utviklet dette til at personen som ble styrt, fremdeles med lukkede øyne, nå kunne bevege seg fritt i rommet, mens impulser på samme tid kunne bli gitt til nye retninger, linjer og kurver. Den som ga impulsene, kunne også understreke formene som ble danset, ved å stryke hender over disse linjene og kurvene og kanskje også trekke disse linjene videre ut i rommet. De gikk til slutt sammen tre og tre, der to personer ga impulser. De kunne også bruke andre kroppsdelene enn bare hendene, for eksempel gi en forsiktig impuls med ryggen. Det var også lov til å løfte danseren som jobbet med øynene lukket, om det oppsto muligheter for dette. Den som jobbet med øynene lukket, måtte være myk og klar i kroppen og åpen for at hva som helst kunne skje. Noen ble litt svimle av dette arbeidet og måtte sette seg et øyeblikk. Da en trio som ikke var svimle, viste for oss, ble

jeg slått ut av hvor vakkert E med lukkede øyne beveget seg i denne oppgaven. Han var så lyttende til impulsene han fikk, så lett og så myk, myk, myk... Han hadde akkurat den kvaliteten jeg ønsket. Da jeg spurte om det var en annen trio som ville vise, danset E her en av hjelperne. Han slo meg virkelig ut den dagen som en danser med en helt spesiell utstråling og tilstedeværelse i dette myke språket. Materialet han laget som sin solo om hvordan det er å ikke gå på skolen, var også elegant og rart. Han fascinerte meg med utstrålingen sin. Da jeg så han i dette arbeidet med lukkede øyne, tenkte jeg at han må være en av hovedrollene i fortellingen. Han må også ha en del der bare han er på scenen og vise soloen sin. Materialet han laget og måten han kommuniserte dette på, var for fint til å ikke gjøre et slikt valg. Etter arbeidet snakket vi sammen om hva danserne hadde likt ved morgenøkten. F svarte da at han blant annet hadde likt å se på E, fordi han var så myk i bevegelsene. Jeg sa at jeg også hadde lagt merke til E, samtidig understreket jeg hvor fint det var å se alle jobbe. For stykkets del ville det bli veldig fint med et pusterom med bare én danser på scenen et øyeblikk. Jeg er ikke i tvil om at det var en fint valg at E hadde en liten solo på scenen i den ferdige forestillingen. For det var jo et profesjonelt kompani og et kunstverk vi skulle lage sammen. Å jobbe inkluderende betyr ikke at alle må gjøre det samme? Jeg tror faktisk at ingen av danserne tenkte noe videre over dette valget. Resten hadde alle sine egne soloer å fremføre mens de var på scenen samtidig, så slik sett var det veldig likhet for alle. Men jeg tenkte et øyeblikk: Gjør jeg noe feil nå?

Den overraskende saltoen til D i duetten jeg fikk et opptak av på film fanget virkelig interessen min. Jeg skulle ønske vi hadde fått mer av “dette” i det ferdige stykket. Nilsen trekker blant annet frem hvordan Martha Graham gjorde opprør mot balletten og hvordan det nettopp er slike opprør som driver kunsten fremover (Nilsen, 2015). Det er kanskje en side av meg som føler at det kan bli litt for enkelt som en kunstnerisk ramme om det viktigste alltid er likhet og inkludering. Det ble klart når de jobbet med å være hverandres koreografer, at noen trivdes og hadde et kvikt og kreativt øye for dette, mens andre ikke syntes det var like lett eller gøy. I soloene de hadde laget om hvordan det var å ikke gå på skolen, ville jeg at de skulle de jobbe videre sammen to og to. Jeg ville at de skulle bytte på å se hverandre danse og tegne retninger for hvor solistene skulle bevege seg i rommet. Jeg viste først på et ark hva jeg tenkte og plasserte også et tre på arket. Jeg ville at de skulle være koreografer for hverandre. Hvordan skulle denne solisten være plassert i forhold til treet? Kunne noen bevegelser flyttes eller gjøres mindre? Jeg ville også at de skulle foreslå kutt på materialet som den andre danseren hadde laget. E ville her at jeg skulle være den som kuttet ned på soloene og gjøre

dem fine, men jeg ville at de selv skulle bestemme hva som skulle kuttet her og der. Jeg gikk likevel rundt og hjalp til. Jeg prøvde å ikke finne løsningene, men isteden stille spørsmål som kanskje kunne hjelpe til å få nye idéer. Å prøve ut en gang at én eller to i kompaniet sammen kunne ha ledet en koreografiprosess, ville vært spennende. I samtaler med ledelsen snakket vi også om slike ting. Det er absolutt det de vil utforske videre arbeid også. Jeg opplevde aldri noen konflikter i denne prosessen med å lage et stykke. De var absolutt de mest fantastiske, samarbeidsvillige og positive danserne jeg noen gang har møtt. De jobbet kjempegodt sammen, var teknisk sterke, uttrykksfulle og genuint stolte danseambassadører for et budskap om at alle mennesker er like mye verdt og at vi alle må åpne øynene for å se muligheter og ikke begrensninger hos folk med funksjonshemninger. Når du blir minnet om hvilke bakgrunner disse danserne har, er det også veldig lett å forstå at fellesskap er en verdi som ikke bare er noe som er tredd ned over hodene på dem, men som betyr masse. Her er det ingen primadonnaer. Det å få en solo eller ikke få en solo er ikke en stor sak. At de så tydelig er et ensemble som jobber sammen og har det fint sammen, er selve hjertet og sjelen i den kunstneriske egenarten deres som kompani. Det er det som gjør at de er så fantastiske og utstråler noe særegent og helt spesielt. Det er likevel alltid mulig og nødvendig å utfordre rammer, men på en trygg måte. Det hadde ikke gjort noe om vi hadde diskutert kunstneriske valg for eksempel. Selv om alles idéer er gode, og det bør være arbeidsinnstillingen når man jobber med å skape en produksjon sammen, så er artikulering om uenigheter spennende i en kreativ prosess. Uenigheter var likevel ikke noe jeg ønsket å gå inn i ved dette feltarbeidet. Jeg trakk meg raskt ut alle de gangene jeg følte at jeg hadde lagt frem en metode eller en oppgave som var litt vanskelig å forstå. Jeg var mest opptatt av at de skulle ha det bra og at de skulle ha en bra prosess og at jeg tross alt skulle ha kontroll på ekspedisjonen. Jeg var opptatt av at de skulle smile. Det var viktig for meg. Jeg rakk aldri å ha et avsluttende gruppeintervju med dem for å utforske spørsmål om hva de mener er inkluderende dans. Det hadde vært spennende å få høre hva de ønsker å uttrykke gjennom dans, hva de liker å se på av dans og mange andre spørsmål jeg kunne ha stilt i et intervju. Da jeg den siste dagen spurte dem om hva de tenkte om stykket, er det budskapet de er opptatte av. C sier at det er diskriminering av døve i hele Kambodsja, og at dette stykket vil formidle at døve ikke er dumme. Når de viser "Teach me!" rundt på skoler, vil alle kunne se at både døve og hørende kan gå på skolen. Et fokus på hvor viktig kompaniet er som rollemodeller, var også noe som ble tatt opp av både X og Y i intervjuet. X trakk frem hvor viktig den sosiale delen er. Y som både jobber på kontoret, er student og danser i kompaniet, sa han kunne jobbe med hva som helst så lenge det er inkluderende – det er det aller viktigste. Den inkluderende måten å jobbe med dans på i

kompaniet understreker disse verdiene. Men kan et uttrykk bli for “snilt”? Kan kompaniet utfordres mer? Bør det det?

X har jobbet med inkluderende dans i både Storbritannia og i Kambodsja. Hun påpekte særlig hvor godt de samarbeider og støtter hverandre ved Epic Arts. Også ved andre eksempler hun ga i intervjuet, spurte jeg henne om hun kunne sammenligne. Er det for eksempel i utgangspunktet et mer inkluderende samfunn i Kambodjsa der folk tar mer vare på hverandre? Hun svarte her prøvende at hun tror kanskje det. Hennes personlige følelse er at det er mer en følelse av fellesskap i Kambodsja. I neste setning sier hun at hun ikke vet. Det virker som at mennesker med funksjonshemning i Kambodsja enten blir isolert eller stigmatisert, selv om ting holder på å bedres. Men du kan sette deg ned på et hvilket som helst sted i Kambodsja og oppleve at en fremmed gladelig starter en samtale med deg og deler mat. Dette gjelder ikke bare overfor utlendinger; det er en vane blant kambodsjanere generelt. Hadde noe lignende skjedd i Storbritannia, ville man reagert med ”who are they, what do they want, oh my goodness” sier X. Det er ikke for ingenting at Kambodsja ble kåret av reiseguiden Rough Guides i 2014 som det mest vennlige landet i verden (Rough guides, 2014). Jeg opplevde også hvor hyggelig det var å være i Kambodsja. Jeg følte meg alltid trygg når jeg gikk eller syklet alene, uansett tid på døgnet eller sted. Men det er ikke nødvendigvis slik at denne omtanken for andre også automatisk gjelder for funksjonshemmede, som i Kambodsja er en særlig utsatt gruppe. Som i andre fattige land spiller overtro også her en stor rolle. Y trakk frem hvordan Epic Arts skiller seg ut i Kambodsja ved en tro på at alle mennesker er unike og viktige. Han tror de er det eneste stedet i Kambodsja som jobber inkluderende med både funksjonshemmede og ikke-funksjonshemmede. Jeg opplever ”snillheten” til danserne og det de uttrykker på scenen og ønsker å uttrykke, som noe svært ekte og reelt. Det kunne likevel ha vært spennende og sett noen produksjoner med færre dansere, eller en produksjon skapt av én danser i kompaniet og andre ulike måter å ”forskjellsbehandle”. Jeg tror også det kunne ha vært en ”inkluderende og integrerende” tankegang om noen i kompaniet kunne ha blitt utfordret til nye måter å jobbe på der ikke alle stilte helt likt. Jeg tenker personlig det kunne kanskje ha resultert i frigjøring av uante krefter.

5.3. Inkluderende dans kan forandre holdninger i et samfunn

Y snakket om at når publikum ser kompaniet opptre igjen og igjen, kan de se forbi det de først tenkte på som unormalt. De kan venne seg til at funksjonshemmede har en plass på scenen og tenke at det er interessant. Når funksjonshemmede synes i en kontekst forbundet med helse og friskhet, utfordres forestillingen om at det å være funksjonshemmet er det samme som å være syk. Nilsen (2015) mener at kunst kan forandre samfunn på slike holdningsmessige måter. Hun understreker hvor langt Storbritannia har kommet i forhold til andre steder i verden og påpeker at når Candoco turnerer, møter de holdninger som også fantes i Storbritannia 30 år tilbake: "Kan man gjøre dette? Er det lov?" Hun forteller hvor raskt denne skepsisen blir forandret når mennesker opplever å se et kunstverk foran seg med både funksjonshemmede og ikke funksjonshemmede dansere. Ved å improvisere med dansere med ulike former funksjonshemming og å koreografere for en gruppe på seks døve dansere, har det blitt klarere for meg hva jeg tenker om bevegelse og dansekunst. X trakk også frem i intervjuet hvordan hun er blitt sikrere på hvilken retning hun vil gå i en dansekarrière. Det å ha jobbet med funksjonshemmede dansere ved Epic Arts i to år har bare gjort henne mer nysgjerrig og innstilt på at det er slike prosjekter hun vil være en del av og utvikle i fremtiden. Nilsen (2015) understreker at når de mange koreografene Candoco ansetter til kompaniet jobber med inkluderende dans, skjer det en forandring også hos disse. De forandrer måten de tenker på. Dette sier litt om at det å jobbe med inkluderende dans gir kreative muligheter for mennesker til å møtes, slik at misforståelser og frykt som splitter oss kan bli brutt ned. Ved å utvikle vårt kreative potensiale transformerer vi hva vi er i stand til, og øker vår forståelse av hva det er som gjør oss verdsatt, dyrebare og unike, skriver Epic Arts på sin hjemmeside. Dette hjelper oss til å frigjøre oss fra begrensninger som vi og samfunnet setter for oss selv. Min første improvisasjon med en danser med et helt annerledes kroppslig utgangspunkt enn meg selv, han kunne bare bevege en finger, gjorde at den opprinnelige frykten jeg hadde for å gjøre noe feil ble ersattet med nysgjerrighet og avslappethet. Roten til årsaker for ekskludering, noe som påvirker mennesker med funksjonshemninger negativt, er ofte misforståelser og en slik frykt, som den jeg opprinnelig hadde da jeg skulle gå inn i en duett i Berlin med en danser som bare kunne bevege en finger. Frykten forsvant. Gjennom å jobbe for å øke muligheter, ledet av eksempler, gjennom å jobbe for kvalitet og være en kampanje for tilgang, kan inklusiv dans forandre holdninger (Nilsen, 2015). Forandrer vi holdninger kan vi forandre samfunnet.

Garland-Thomson (2009) peker på hvordan vi strever etter å være normale, mens gjennomsnittsmannen som ble funnet opp av Quartelet som idé i 1842, eksisterer ikke i

virkeligheten. Hva er normalt? Vi vil helst unngå det faktum at vi alle kommer til å bli gamle og funksjonshemmede, at kroppen er en sårbar ting. I boken *Staring: How we look* (2009) tar Garland-Thomson opp hvordan vi ser på hverandre. Et av eksemplene hun trekker frem, synes jeg er interessant i forhold til tankeganger om hva som er "normalt": Det er et bilde av de to professorene Degener og Hermes som står avslappet ved elvebredden en sommerkveld (Garland-Thomson, 2009 :8). De to har på seg sommerlige klær og poserer for kamera slik vi kan forvente oss i en slik setting. Men denne helt vanlige scenen er brutt ved at noe "ikke stemmer" ved kroppene deres. Degener er uten armer, og Hermes udekkede ben viser støttende skinner fra fot opp til hofter. Garland-Thomson skriver hvordan eksponering av armløse skuldre og ben støttet opp på en slik måte, er sjeldent utenfor en medisinsk setting. Derfor forundrer dette synet oss, og den tydelige avslappetheten de begge utstråler i holdning og ved påkledning, forundrer oss der de står i sommersolen med sine "uvanlige" kropper. Disse to gjør et ekstraordinært syn ordinært. Når slike som Degener og Hermes tar plass i det offentlige rom uten å gjemme seg, forstørres det visuelle landskapet. Kropper vi forventer å se, hvor og på hvilken måte vi ser dem, utvides og hjelper til med å skape et rikere og mer mangfoldig samfunn - dette er hva mennesker med ulike funksjonshemminger kan vise oss alle sammen, skriver Garland-Thomson. I en moderne verden der synet er en dominerende faktor, er det å stirre på hverandre noe som kan tilby en mulighet til å gjenkjenne hverandre på nye måter (Garland-Thomson, 2009:15). Jo flere som tar plass i et samfunn som den de er uten å gjemme seg bort, jo mer integreres tanken om at det å være forskjellige er helt normalt.

6. Konklusjon

Plastow trekker frem at fysikaliteten ved dans er en kvalitet som særlig skiller den fra andre kunstformer. Det fysiske arbeidet som er så grunnleggende for dans, inspirerer blant annet til å stole på hverandre og frembringer empati mellom de som jobber sammen (Boon og Plastow, 2004). Er det det fysiske ved dansen som er den særlige kraften til forandring i tankemåte og væremåte? Kunne Epic Encounters like gjerne ha vært et volleyball-lag eller drevet med annen type sport og fysisk lek? Gleden ved dans får frem en ”følelse av frigjøring og inspirerer til følelsesmessig og intellektuell produksjon” (Boon og Plastow, 2004: 152). Dette er noe jeg selv opplever skje under oppvarmingslekene ved morgenøktene den første perioden jeg var ved senteret. Tempoet er høyt, og du må tenke fort. Latteren sitter løst, og du er fysisk aktiv på et lag for eksempel i ”disabled volleyball/ basketball” og må samarbeide med andre. Danserne i Kampot elsket sport og leker, og i perioden da jeg var lærer og koreograf for kompaniet, oppstod det også en smittsom god energi ved leker vi startet dagen med. De seks døve danserne fortalte om oppvekster uten kommunikasjon med omverden, uten språk, uten venner og lek, uten skole. Det var ”som i et fengsel”, som to av danserne uttrykte det. Er bare det å endelig bli sett og akseptert, være en del av et positivt fellesskap og ha en meningsfull jobb med trygg inntekt det som er kraften man ser i dette prosjektet? Disse unge menneskene i Epic Encounters har fått forvandlet livene sine totalt. Fra å være isolerte, triste og ofte sultne og fattige er de blitt profesjonelle og suksessfulle dansere som turnerer i både inn- og utland. Morsomme opplevelser med andre gjennom lek og tøys er absolutt noe de setter stor pris på og er noe de har hatt altfor lite av fra før, men det er tydelig at danserne i Epic Encounters setter dansen og jobben sin veldig høyt. De kom alle innpå livene sine som dansere i kompaniet, da vi i prosessen med å lage en forestilling blant annet tok for oss spørsmål som hvordan kunnskap ser ut. De fleste svarte med én gang i forhold til identiteten som danser. De er stolte av å stå på scenen og vise publikum hva de kan. Man står også på scenen fremfor et publikum når man deltar i sport i en konkurransesammenheng, men den kreative prosessen i dans er noe som skiller seg fra annet fysisk arbeid som sport og lek: Å måtte gi av seg selv og være aktivt deltagende i å skape en forestilling sammen er noe av det viktigste når man jobber skapende og med improvisasjon. Å skape bevegelsesmateriale i gruppe eller alene blir slik en dypere prosess enn å jobbe med sport og lek.

Improvisasjon har som grunntanke at man er interessert i å utforske. Det finnes ikke én mal eller fastlærte trinn å gå etter. Det handler om hva du med din kropp og bevegelser uttrykker

og kan gjøre. Det skal i mindre grad være et ideal å gå etter, selv om de fleste danserne ved Epic Encounters også hadde utviklet idealer, som at man skal være myk i bevegelsene og strekke en linje helt ut. Du skal gjøre fullt ut det du kan gjøre fullt ut, er hva de blir lært opp til.

I prosessen ved å skape forestillingen ”Teach me” kom vi inn på mange eksempler på at dans hadde vært bidragsyter til å transformere ungdommene til mennesker som hadde det bra med seg selv og de rundt seg. Det hele virket som en slags terapeutisk kraft. Berøring er noe som er høyt utviklet blant moderne dansere, spesielt de som utøver kontaktimprovisasjon og fysisk teater (Potter, 2008). Ved kontaktimprovisasjon, som Epic Encounters var vant til som arbeidsmetode og som jeg også brukte i oppvarmingen med dem hver dag, er det å fysisk være nær hverandre noe som er spesielt viktig. Å jobbe med kommunikasjon gjennom berøring åpner for nye måter å samarbeide på og for integrering av ulike mennesker. Katie Goad, grunnleggeren av Epic Arts, sier det slik i et intervju i Phnom Penh Post: “For example, if we’re trying to connect a deaf and a blind person - how do we speak? I’m doing this, they can’t see me. But through the communication of touch and movement, it’s a whole language and you see extraordinary things happening. It’s a way of releasing people, helping them discover what they can do “ (Glaser, 2013) . Moloony (i Boon og Plastow, 2004: 134) påpeker hvordan det blir vanskeligere å utøve vold mot andre kropper, vanskeligere å opprettholde fordommer når du er involvert i den intime, fysiske, følelsesfulle prosessen med å løse et problem i dans med et annet menneske.

Det er ikke å benekte at initiativer som nødmat, rent vann, medisiner og opplæring i ferdigheter er absolutt essensielt i et land som Kambodsja. Det er i dag et fattig jordbruksland der jordbruk fremdeles sysselsetter ca 70 % av befolkningen og der hele 50 % av befolkningen er under 22 år. Bistand fra utlandet og organisasjoner som Epic Arts er en viktig bærebjelke i Kambodsjas økonomi (SNL, 2015). Det er lettere å gjøre rede for resultater ved bistandsarbeid når man kan henvise til en brønn som er bygget, antall mennesker vaksinert, matrasjoner og kondomer utdelt etc. Men som Boon og Plastow spør: Hvor mye langsiktig bærekraft er egentlig hjelp eller trening i ferdigheter, hvis man ikke også søker å frigjøre og styrke det menneskelige potensialet og bygge støttende kontakt mellom mennesker? (Boon og Plastow, 2004) Egenkraftmobilisering handler om å få i gang prosesser og aktiviteter som kan styrke folks selvkontroll, selvfølelse, kunnskaper og ferdigheter. Det har med frigjøring av menneskelig tanke og kraft å gjøre og med transformasjon av deltagere, som kan se på seg

selv og som også ofte blir sett på av andre som undermennesker. I utgangspunktet opererer de på et enkelt eksistensnivå, men blir bevisste mennesker som krever en stemme og tar aktive valg om hvordan livene deres skal leves (Boon og Plastow, 2004). Jeg mener at det er interessant å observere hvor ressurssterke danserne i kompaniet var, med tanke på hvor tøff bakgrunn de hadde hatt. De var alltid tidligere blitt definert som ”undermennesker” og hadde sett på seg selv på samme måte. Funksjonshemmede i Kambodsja møter mange fordommer. Jeg traff blant annet en ung mann tilknyttet Epic Arts som ønsket å studere til å bli lærer, men som mistet armene sine fra albuene og ned da han som barn fant en landmine som eksploderte i hendene hans. Han får ikke innpass på universitetet til lærerutdanningen fordi de kun tar inn ”friske studenter”. Å bli akseptert, få tilrettelegging slik at du kan inkluderes i et arbeidsliv er viktig. Men det er viktig at du har kraft i deg til å ta tak i eget liv og kjempe for dine egne valg. Mannen som ville bli lærer, har ikke gitt opp drømmen sin. Uansett hva kompaniet Epic Encounters viser, så er danserne alltid forbilder for et mer inkluderende samfunn og for at mennesker uansett hvilken funksjonshemning de måtte ha har en stemme og kan bidra i samfunnet. Å jobbe med et kompani som har tatt på seg et så stort og viktig ansvar i et land der funksjonshemmede stiller særdeles svakt, er spesielt. Kompaniet har stor tro på viktigheten av det de gjør. At de står frem på scenen med danseproduksjoner viser at mennesker med funksjonshemning kan gjøre alt og at alt er mulig. Boon og Plastow (2004) understreker hvordan bistandsprosjekter ikke bare bør bedre en situasjon, men sette folk fri.

Når funksjonshemmede tar plass i samfunnet uten å gjemme seg bort, blir det visuelle landskapet større. Kropper vi forventer å se, hvor og på hvilken måte, hjelper til med å skape et rikere og større samfunn. Dette er hva funksjonshemmede kan vise (Garland-Thomson, 2009). Epic Arts skriver på sin hjemmeside at de gjennom kunsten søker å leve ut verdier som inkludering, forståelse, integritet, rettferdighet og likhet. Jeg kan se at dette er noe som ikke bare er fine ord etter å ha jobbet ved organisasjonen.

Når man møter noe ”annerledes” i improvisasjon eller i livet generelt, kan man velge å gå inn i det, møte det, kanskje til og med løse det om det trengs. Man kan også unngå noe uvant, vurdere en danser i rullestol fra avstand for eksempel og tenke at fordi han tydeligvis bare kan bevege en finger, er en duett en umulighet. Å møte noe og noen har med problemløsning å gjøre. Dette skjer konstant i improvisasjon der alt kan skje og uvante situasjoner oppstår som må takles der og da uten forberedelse. Å møte andre og seg selv og egne holdninger og begrensninger slik man gjør i arbeid med danseimprovisasjon, er også en sårbar situasjon. Du

har ingen trinn å gjemme deg bak og kan også gjøre ”feil”. Samtidig vil det å møte slike opplevelser, og å sette ord på det, kanskje gjøre at ting løser seg og ikke blir mer kompliserte enn nødvendig. Etter min første erfaring med å danse med dansere med funksjonshemning har jeg forandret meg. Fra å tenke at dette var noe nytt og spennende opplever jeg nå at det er helt normalt for meg å omgås kunstnere, kollegaer og mennesker i dagliglivet som har en funksjonshemning. Det samfunnet i Kampot jeg var så heldig å bli en del av for en kort tid, var som en liten utopi av et samfunn slik jeg drømmer om at det kan være: Inkluderende, rettferdig, varmt, kreativt og spennende. Jeg opplevde det som så fint og meningsfullt å være i Kambodsja at jeg nesten febrilsk forsøkte å finne måter det ikke fungerte på, slik at dette feltarbeidet ikke bare skulle bli en reklamekampanje. Det føles viktig å skrive om dette prosjektet og deler ved det føles også på samme tid vedmodig. Det er litt trist å skrive om og stadfeste at vi alle er unike, at det at vi alle er forskjellige er interessant og spennende og at fordommer må bort. Dette burde vært normalen. Men verden er full av fordommer. Organisasjonen Epic Arts og kompaniet Epic Encounters bruker dans som verktøy for et intet mindre mål enn å kjempe frem en bedre verden.

Den velorganiserte driften av Epic Arts gir inntrykk av at dette er en stor organisasjon, men studioet ble for eksempel bygget ved hjelp av midler fra venner og andre støttespillere. Dette fortalte mannen til grunnleggeren Katie Goad meg. Han var på besøk da jeg var der. Bærekraft i organisasjonen er viktig og det å kunne overleve på egenhånd. Caféen, butikken og oppdrag Epic Encounters får, er med på å finansiere prosjektene og arbeidsplassene til de involverte. Det er likevel viktig at oppdragene dette profesjonelle kompaniet får, ikke går på autopilot og at det blir en oppskrift på hvordan lage danseforestillinger. Jeg har full tillit til ledelsen av organisasjonen. Det er de ikke på vei.

Det ble i dette feltarbeidet mange roller på en gang. Jeg skulle veldig gjerne hatt en lengre prosess. Det at danserne fikk kreative oppgaver og at jeg så kunne observere dem mens de jobbet dem frem, føltes som en veldig rik prosess. Jeg forsøkte selv å gjøre minst mulig på gulvet og la dem holde på. Intervjuer, erfarte jeg, er spesielt velgnet for å undersøke menneskers forståelse av betydningene i sin egen livsverden. Intervjuobjektene kan beskrive sine opplevelser og selvforståelse samt avklare og utdype sine perspektiver på livet og verden. Tegninger var også noe jeg opplevde ble et spennende og frigjørende verktøy i dette feltarbeidet.

Det skjer dessverre ikke bare diskriminering av funksjonshemmede i fattige land som Kambodsja hvor økonomi og mange steder overtro og manglende utdanning spiller en avgjørende rolle på hvorfor ting er som de er. Også i en vestlig verden, der vi er så opptatt av kroppsideal, materialisme og hypotetiske mål, rangerer vi menneskene etter status og normalitet. Det som medisinen definerer som normalt og unormalt, blir vanlig og uvanlig. Alt dette får skumle konsekvenser. Selv om mennesker i en vestlig verden har bedre muligheter, skjer det diskriminering hver dag ved måten vi forholder oss til mennesker som kategoriseres som annerledes. Epic Encounters viser gjennom det jeg ser på som arbeid med kommunikasjon, egenkraftmobilisering og inkludering, at transformasjon av slike holdninger er mulig. Dans kan være med på å endre slik diskriminering. Å improvisere og danse sammen gjør at man møtes som likeverdige. Jeg tror at ved å ufarliggjøre ting, tenke kreativt, ta plass, være både leder og følger i improvisasjoner og jobbe med muligheter rundt hvordan man kan kommunisere, er med på å utvide horisontene våre til hva vi tenker er "normalt og unormalt". Jeg tror også at det å være en del av et "samfunn" slik Epic Arts er, er gode erfaringer for involverte dansere. De kan stole nok på andre til å teste ut og sprengre grenser for hva de trodde var mulig i et trygt fellesskap. Implikasjoner som følger med det å sprengre og teste grenser i trygge omgivelser, tror jeg er svært sunne i forhold til selvfølelse. Å vise utad selvsikre mennesker med funksjonshemming som tar plass, slik dette kompaniet gjør, gir viktige forbilder og påvirker et samfunnsbilde. Jeg tror også at dans i seg selv er meningsfullt ikke bare som et verktøy til å oppnå noe annet. Glede var en sterk kraft jeg opplevde ved besøket til Epic Arts. Det er rett og slett veldig gøy å jobbe kreativt sammen. Å improvisere og danse sammen gir glede, flyt, følelse av å høre sammen, noe som i seg selv er terapeutisk uten at det er terapi i seg selv (Østern, 2009). Plastow (i Boon og Plastow, 2004) skriver om en danseklasse for eldre i et av de fattigste områder av Addis Ababa i Etiopia og om gleden de uttrykker i dansen sin. Det blir understreket at dette er en viktig ting: Kraften i gleden ved dans er ikke så lett å måle som resultat, men er et middel for transformasjon. Kreativitet er full av glede, og mange samfunn og individer har generelt hatt alt for lite glede i livene sine. Jakten etter glede og lykke kan sannsynlig bli en menneskerettighet, som en gang skimtet ikke vil bli lett å forkaste (Boon og Plastow, 2004).

Fotografi 2: En produksjon ble ferdig!



Epic Encounters, døvetolk og en fornøyd koreograf/danselærer/forsker.

Foto: Mikkel Rasmussen Hofplass

Intervjuguide til mastergradsprosjektet

Intervjuene er kvalitative, inspirert av fenomenologi, så nærme en samtaleform som mulig. Det viktigste er å spørre etter det personene vil fortelle og å forstå verden sett fra intervjupersonens rolle.

- Kan du fortelle om forholdet ditt til dans før du kom til Epic Arts?

Mulige underspørsmål: Har du hatt noen i familien som driver med kunst eller dans?

Første møte med dansen: Når? Hvordan? Hvor har du danset: På fester? På skolen?

- Kan du beskrive ditt første møte med Epic Arts?

- Kan du beskrive en situasjon så detaljert som mulig fra tiden hos Epic som har vært en god opplevelse? Hvorfor?

- Hvordan jobber dere med dans i Epic Encounters? Er det noe du ville ha hatt mindre av? eller mer av? Hvorfor?

- Kan du beskrive en dansesituasjon fra å vært her som føltes bra ut for deg? Hvorfor?

- Kan du beskrive en dansesituasjon fra å ha vært her som ikke føltes noe bra ut for deg? Hvorfor?

- Hvordan er det å jobbe som danser sittende i en rullestol?

Er det noen spesielle hensyn du må ta? Hvordan vil du at folk som danser uten rullestol skal danse med deg?

- Hva ønsker du å formidle til et publikum? - Hva legger du vekt på når du koreograferer og underviser? Hvorfor?

- Hva er viktige egenskaper hos en god danser?
- Hva er bra dans?
- Har du noen danseforbilder eller andre forbilder du ser opp til?

Hvorfor?

- Hva tror du publikum i Kambodsja tenker når de ser dere opptre eller har workshop med dere?

- Du var jo nylig i Singapore og England og viste forestillinger der, hvordan var det å danse der i forhold til å danse i Kambodsja?

- Hva synes du er spesielt med Epic and Epic Encounters i forhold til andre dansekompanier?

Hva er meningsfullt ved å være en del av Epic Encounters?

Hva er grunnen til at du jobber her?

Når du tenker på deg selv 5 år tilbake og sammenligner med nå, har noe forandret seg?

Hva tror du er grunnen til det? Hvordan ser du for deg livet ditt om 5 år? Eller om 20 år?

Jeg er fornøyd. Er det noe mer du vil si?



**Epic Encounters
Choreography Project Brief for**

“Teach Me!”



Background

Epic Arts has been working in partnership with ChumKriel Language School (CLS) in Kampot (www.chumkriellanguageschool.org) to raise awareness surrounding the importance of education for children. Following a number of discussions with Epic Arts, CLS recognized the effectiveness of using performance to communicate this message, particularly in communities where people can not read or write. CLS are aware that many of the parents and families that they work with do not realize the importance of a good education for their children and therefore do not make it a priority to send them to school.

The Project

Epic Arts have been commissioned to create a performance piece called 'Teach Me!' that tackles the issues highlighted by CLS surrounding education for the children they work with. They have found that children do not come to school regularly, if at all, but stay at home to earn money working in the rice and salt fields and help their parents. This means they are not educated and do not develop any skills, they can not find work when they grow up, they can not earn good wages and they are not educated about health and hygiene which this causes sickness in families and the wider community. Eventually they end up with no prospects for a better future and have children of their own and the story repeats with their own children, this means that communities do not develop and grow because there is not education.

The Epic Encounters performance team will work in partnership with a choreographer to create a 15-minute performance piece aimed at the parents and families of children in rural villages that will highlight the importance and benefits of education for their children. The performance piece will focus on a comparison of children who do not go to school in Cambodia and children who do go to school and how their futures develop.

Overall Aims

"Teach Me!" will raise the awareness of the following issues to rural families and parents in local villages in Kampot:

- Education is the key to a better life, it can change lives.
- Parents need to support the school and show interest in their child's education in order for the child to be successful.
- Those with education can find good jobs and earn higher wages.
- People with education understand health and hygiene issues leading to healthier children and less sickness in the family.
- Child labor will be reduced if children are attending school and not working for their families.
- Educated people are more aware of the need to care for the environment and resources.

Outcomes

The audience members will be more aware of:

- The effects of not sending children to school
- The effects of not supporting children with their education
- The possibilities that education can bring for children
- The benefits for children and their families of education
- How education can transform futures, people and communities

In addition to this:

- The audience will have a clearer understanding of disability and be able to see ability not disability in our performers
- The Encounters performers and other staff and students at Epic Arts will be educated and made more aware of the issues surrounding education

Essential Requirements for the performance piece/workshop:

- The performance must be relevant to Cambodian culture
- The performance must be simple and understood by people not used to seeing contemporary dance – needs a clear narrative
- The performance must use all 6 deaf performers
- The performance must be suitable to be performed in rural setting such as outdoor venues – No large props
- Performance length = 15 mins
- Costume = to reflect Cambodian culture in rural communities/school uniforms? – Sokny to arrange
- Music = Must to be without lyrics and reflective of the piece/culture
- Props = Only small props if needed

Details

- Target Audience = Parents, families and children in the local, rural communities in Kampot, Cambodia
- Timescale = Choreographed between the 2nd and 13th Feb to be performed 26th and 27th Feb

Litteraturliste

Benjamin, Adam (2002): *Making an entrance – Theory and Practice for Disabled and Non-Disabled Dancers*, Routledge, ISBN: 0-415-25144-3

Boon, Richard & Plastow, Jane (2004): *Theatre and Empowerment – Community Drama on the World Stage*, Cambridge Studies in Modern Theatre. Cambridge University Press. ISBN: 978-0-521-52045-4

Buckland, Theresa (1999): *Dance in the Field*, Houndmills & London: Macmillan Press, ISBN: 0-333-71913-1

Cambodian Living Arts (2013): <http://www.cambodianlivingarts.org/about-us/history/our-story/>

Coperland, Roger & Cohen, Marshall (1983): *What is dance?* Oxford University Press, ISBN: 0-19-503197-0

Danselaboratoriet (2015): <http://www.danselaboratoriet.no/kunstneriske-ledere>

DV8 (2009): <https://www.youtube.com/watch?v=QgUT0Ufmkbk>

Epic Arts (2014): <http://www.epicarts.org.uk/>

Foster, Susan Leigh (1997): "Dancing Bodies" i *Meaning in Motion* red. Jane C. Desmond, New Cultural Studies of Dance, Duke University Press. ISBN: 0-8223-1942-X

Fraleigh, Sondra Horton & Hanstein, Penelope (1999): *Researching Dance – evolving modes of inquiry*, London, Dance Books. University of Pittsburgh Press. ISBN: 1 85273 067 6

Garland-Thomson, Rosemarie (2009): *Staring: How we look*, Oxford University Press. ISBN: 978-0-19-532680-2

Glaser, Miranda (2013): "Deft deaf dancers feel the beat", artikkel i The Phnom Penh Post: <http://www.phnompenhpost.com/siem-reap-insider/deft-deaf-dancers-feel-beat>

Hutchinson, Sydney (2000): Indiana University, Bloomington. Gjennomgang av boken *Dance in Cambodia* (2000) av Toni Samantha Phim og Ashley Thompson, University of Chicago Press. <http://www.jfr.indiana.edu/review.php?id=124>

Kallio, Alexis A. & Westerlund, Heidi (2015): "The ethics of survival: Teaching the traditional arts to disadvantaged children in post-conflict Cambodia", International Journal of Music Education. Sage. DOI :10.1177/02557614155584298

Khmer Cultural Development Institute (2015): <http://www.kcdi-cambodia.com/khmertraditionalarts/classical-dance/>

Kvale, Steinar & Brinkmann, Svend (2009): *Det kvalitative forskningsintervjuet*, Gyldendal Norsk Forlag ISBN: 978-82-05-38529-0

Lièvre, Pascal & Rix-Lièvre, Géraldine (2012): "Towards a "constructivist" and "practice-oriented" organizational ethnography" EGOS 2012 Sub-theme proposal: "New forms of organizational ethnography"

Ness, Sally Ann Allen (2004): "Being a Body in a Cultural Way: Understanding the Cultural Embodiment of Dance" i *Cultural Bodies: Ethnography and Theory*, red. H. Thomas & J. Ahmed, Malden MA, Oxford & Carlton Victoria: Blackwell Publ.

Nilsen, Stine (2015): "Twisting Perceptions", TEDxWarwickSalon (Evolution of the Arts) <http://www.tedxwarwick.com/talks/talk.php?year=2015&id=5>

NK LMH (2013): [Nasjonal kompetansetjeneste for læring og mestring innen helse: http://mestring.no/laerings-og-mestringstjenester/laering-og-mestring/egenkraftmobilisering/](http://mestring.no/laerings-og-mestringstjenester/laering-og-mestring/egenkraftmobilisering/)

Novack, Cynthia J. (1990): *Sharing the Dance – Contact improvisation and American Culture*, The University of Wisconsin Press. ISBN: 0-299-12444-4

Potter, Caroline (2008): "Sense of Motion, Senses of Self: Becoming a Dancer", *Ethnos*, 73:4, 444-465, DOI: 10.1080/00141840802563915. Link: <http://dx.doi.org/10.1080/00141840802563915>

Rough Guide (2014): <http://www.roughguides.com/article/the-friendliest-countries-in-the-world/>

SNL eller Store Norske Leksikon (2015): <https://snl.no/Kambodsja>

Sparshott, Francis (1988): *Off the Ground – First Steps to a Philosophical Consideration of the Dance*, Princeton: Princeton University Press. ISBN: 0-691-07327-9

Spradley, James (1979): "The ethnographic interview", Wadsworth Group, ISBN 0-03-044496-9

Youngerman, Susanne (1975): "Method and Theory in Dance Research. An Anthropological Approach", Yearbook of the International Folk Music Council Vol. 7

Østern, Tone Pernille (2009): *Meaning-making in the Dance Laboratory. Exploring dance improvisation with differently bodied dancers*, Doktoravhandling ved Theatre Academy, Helsinki. Utgiver: Teatterikorkeakoulu, printed av Yliopistopaino ISBN: 978-952-9765-53-9

Referanser til diverse nettsteder:

Arts on location <http://www.artsonlocation.net/>

Back to Back theatre <http://backtobacktheatre.com/>

Candoco dance company <http://www.candoco.co.uk/>

Chumkriel Language School: <http://chumkriellanguageschool.org/news/>

Norges Dansehøyskole (tidligere Den Norske Balletthøyskole) <http://www.dnbh.no/forside>

Theater Hora <http://www.hora.ch/2013/index.php?s=2&l1=495>

Theater Rambazamba <http://www.theater-rambazamba.org/>

Resumé

Denne oppgaven er om Epic Encounters, det første og fullt inkluderende dansekompaniet i Sør-Øst Asia. Kompaniet er en del av organisasjonen Epic Arts, som står for ”Every Person Counts”, og befinner seg i Kampot in Kambodsja. Epic Arts jobber for å utdanne kambodsjanere til å se muligheter fremfor begrensinger :”See ability, not disability”.

Organisasjonen jobber mot dette målet gjennom dans. Mitt feltarbeid var et prosjekt der jeg jobbet to uker med kompaniet som deres danselærer og koreograf, med et utgangspunkt beskrevet som observasjons-deltagelse. Målet var å skape forestillingen ”Teach me!” – et bestillingsverk som tok for seg viktigheten av utdanning i Kambodsja. Jeg jobbet med seks dansere i Epic Encounters, alle døve, og med en døvetolk. Før prosjektet i februar 2015 besøkte jeg organisasjonen to uker i oktober 2014 med et utgangspunkt beskrevet som deltagerobservasjon. Her observerte jeg hvordan hverdagen ved organisasjonen artet seg. Jeg deltok i morgentreninger med kompaniet og dansestudentene ved Inclusive Arts Course.

I arbeidsprosessen med danserne i Epic Encounters valgte jeg å ha en rolle som tilrettelegger. Danserne skapte bevegelser fra gitte oppgaver, improvisasjon og kontaktimprovisasjon. Tegninger ble et interessant verktøy for kommunikasjon og inspirasjon i den kreative prosessen. Det er viktig å understreke at det er vestlig moderne dans, improvisasjon og skapende dans som Epic Encounters hovedsakelig har som arbeidsmetode, selv om de også mikser inn tradisjonell kambodsjansk dans. Dette gjorde det lett tilgjengelig for meg å jobbe med kompaniet, og det var en måte å jobbe med dans på som tangerte min egen danseopplæring. Jeg er klar over den sterke kampen i Kambodsja for å ta vare på de tradisjonelle kunstformene. Jeg ser at det her kan være mulige konfliktsoner i forhold til en bistandsorganisasjon som jobber hovedsakelig med vestlig dans, men jeg ønsker ikke å gå inn i en slik type debatt. Heller ikke vil jeg diskutere Epic Arts som vestlig fenomen i Asia. Denne oppgaven fokuserer på dans og funksjonshemming. Den hevder at funksjonshemmede dansere på scenen er med på å utvide horisontene våre på hva vi tenker på som ”normalt og ikke normalt”. Epic Arts ønsker å skape kreative muligheter for mennesker til å møtes, slik at misforståelser og frykt som splitter oss kan brytes ned. Oppgaven utforsker på hvilken måte man i dette feltarbeidet kan se at dans kan lede til *kommunikasjon, egenkraftmobilisering og inkludering*. Gjennom intervjuer utforskes det også hvordan individer, dansere og daglige lærer og koreograf, opplever Epic Arts, og hvordan funn fra dette feltarbeidet kan diskuteres og analyseres ut i fra annen forskning på dette området.

Abstract

This assignment is about Epic Encounters, the first and only fully inclusive dance company in South East Asia. The company is part of the organization Epic Arts, which stands for "Every Person Counts" and is located in Kampot in Cambodia. Epic Arts is working to educate Cambodians to "see ability, not disability". The organization is working towards this aim through dance. My fieldwork was a project where I worked two weeks with the company as their dance teacher and choreographer, with a stance described as observing participation, and with the aim of creating a performance called "Teach me!" - a commissioned work that was going to tackle the issues surrounding the importance of education in Cambodia. I worked with 6 dancers in Epic Encounters, all deaf, and with an interpreter. Before the project in February 2015 I visited the organization for two weeks in October 2014 where my stance as a researcher is described as participation observation; here I didn't intervene but observed the activities that took place and participated in daily morning training with Epic Encounters and the dance students at Inclusive Arts Course.

My role in the process of working with the dancers in Epic Encounters was as a facilitator. The dancers created movement from given tasks, improvisation and contact improvisation. Drawing got to be an interesting tool for communication and inspiration in the creative process. It is important to underline that it is western modern dance that the company has as their main method of working, even though they also mix with traditional Cambodian dance. This made the work easily accessible with my own similar background in dance. I'm aware of the important struggle in Cambodia of preserving the traditional artforms, but this assignment will not tackle such issues, neither will it focus on Epic Arts as a western phenomenon in Asia. The focus for this assignment is dance and disability. The study claims that disabled performers dancing on a stage is helping us to expand our horizons of what we think is "normal and not normal". Epic Arts offer creative possibilities for people to meet, so misunderstandings and fear that separate us can be broken down. This study explores in which way through this fieldwork one can see that dance can lead to *communication, empowerment and inclusion*. Through interviews it also researches how individuals, the dancers and their daily teacher and choreographer, experience Epic Arts and discusses and analyzes discoveries from this fieldwork with other research on this area.