

Anine Granerud

En prosessanalyse av Katja Lindebergs metode i «Bare en våt munn»

Hva kjennetegner Katja Lindebergs kunstneriske arbeidsprosess, med eksempel i «Bare en våt munn»?

Bacheloroppgave i Drama og teater

Veileder: Vigdis Aune

Mai 2021



Anine Granerud

En prosessanalyse av Katja Lindebergs metode i «Bare en våt munn»

Hva kjennetegner Katja Lindebergs kunstneriske arbeidsprosess, med eksempel i «Bare en våt munn»?

Bacheloroppgave i Drama og teater
Veileder: Vigdis Aune
Mai 2021

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet
Det humanistiske fakultet
Institutt for kunst- og medievitenskap



Kunnskap for en bedre verden

En prosessanalyse av Katja Lindebergs metode i prosjektet «Bare en våt munn»

*Hva kjennetegner Katja Lindebergs kunstneriske arbeidsprosess, med
eksempel i «Bare en våt munn»?*



DRA2000 Bacheloroppgave i drama og teater

Anine Granerud

Kandidatnummer: 10010

Veileder: Vigdis Aune

Antall ord: 7814

Innhold

Innhold.....	1
Forord	3
1 Innledning	4
1. 1 Problemstilling.....	4
1. 2 Formål.....	5
1. 3 Metode	5
2 Teorigrunnlag.....	8
2. 1 Devised teater	8
2. 2 Dokumentarteater	9
2. 3 Presentasjon av Katja Brita Lindeberg	12
3 Analyse av Lindebergs kunstneriske metode	14
3. 1 Fase 1: Fra idé til forskningsspørsmål	14
3. 1. 1 Litteraturgjennomgang og annen research	15
3. 1. 2 Livsverdenintervju	16
3. 1. 3 Workshop	16
3. 1. 4 Problemformulering og forskningsspørsmål.....	16
3. 2 Fase 2: Utvikling av scenisk materiale	17
3. 2. 1 Forskningsreise til Sacred Womb festival	17
3. 2. 2 Workshops med eksterne kunstnere.....	18
3. 2. 3 Selvstendig arbeid med egne ressurser	20
3. 3 Fase 3: Konseptet finner sin kunstneriske form	23
4 Konklusjon	24
4. 1 Oppsummering	24
4. 2 Til ettertanke.....	25
5 Referanseliste	27
5. 1 Litteratur	27

5. 2 Andre kilder	28
5. 3 Upublisert materiale	28
6 Vedlegg	29
6. 1 Intervjuguide.....	29
6. 2 Utsnitt av transkripsjon.....	32
6. 3 Oversikt over Fase 2: Utvikling av scenisk materiale	34
6. 4 Oversikt over Fase 3: Finpuss, gjennomgang og avsluttende form.....	35

Forord

Først og fremst ønsker jeg å takke alle de som har, direkte eller indirekte, bidratt til mitt arbeid med denne bacheloroppgaven.

Takk til min veileder, Vigdis Aune, for all hjelp, for gode tilbakemeldinger under veiledningstimene og for mange interessante og nødvendige diskusjoner.

Takk til Katja Brita Lindeberg som sa ja til dette samarbeidet og at bacheloren min fikk handle om hennes kunstnerskap. Takk for intervjuet jeg fikk med henne og all annen bistand hun har gitt i for- og etterkant av intervjuet.

Takk til alle mine undervisere i emnet DRA2002 - Prosjektteater for ungdom, Cecilie Haagensen, Daniel Takle Piel, Ingvild Rømo Grande, Nils C. Hamsund Boberg, Per Christian Mollan og Troels Vestergaard Jensen, som har hjulpet meg med å tilegne meg den praktiske og teoretiske kunnskapen om devised teatre, som da utgjorde et godt teoretisk erfaringsgrunnlag og utgangspunkt for bachelorarbeidet mitt.

Takk til Espen Sivertsen og Julie Granerud for all hjelp med korrekturlesing av oppgaven og annen bistand for å ferdigstille den til innlevering.

Og helt til slutt; Takk til deg, kjære leser, for at du har tatt deg tiden til å lese denne oppgaven.

1 Innledning

1. 1 Problemstilling

Devised teater som en kunstnerisk produksjonsplattform opplevde jeg som interessant da jeg selv erfarte hvordan det var å arbeide i en kunstnerisk og demokratisk gruppeprosess i emnet DRA2002 Prosjektteater for ungdom, høsten 2020. Dokumentariske forestillinger som tar utgangspunkt i ekte historier og som iscenesetter individer fra virkeligheten på scenen, er også en teatersjanger jeg har sett på som svært interessant. Hvis jeg som publikummer blir oppmerksom på at det som presenteres i en forestilling er virkelighetsbasert, får forestillingen en helt annen påvirkningskraft på meg som publikummer. Dokumentarteater er et spennende felt hvor man leker med forholdet mellom fiksjon og virkelighet, samtidig som man har muligheten til å uttrykke et budskap som er relevant for samfunnet.

Idéen bak Katja Brita Lindebergs forestilling «Bare en våt munn» kom fra en samtale mellom Lindeberg og noen venninner, som videre utviklet seg til et prosjekt om kvinnelighet. I forestillingen iscenesetter Lindeberg, sammen med skuespiller Madeleine B. Nilsen, både seg selv og andre kvinners erfaringer på scenen. Da jeg så «Bare en våt munn» i 2019, ble jeg nysgjerrig på Katja Lindeberg som scenekunstner og hvordan forestillingen ble til. Jeg leste mer om Lindebergs tidligere kunstneriske prosjekter på hjemmesiden hennes (Katja Brita Lindeberg Produksjoner, 2021, <https://www.katjabritalindebergproduksjoner.com/>) og oppdaget at Lindebergs forestillinger tok opp interessante temaer som ble undersøkt på en måte jeg opplevde som åpen og underholdene. Da jeg oppdaget at Katja Lindeberg hadde meldt interesse for et samarbeid med en av oss bachelorstudenter, grep jeg muligheten. Lindebergs teaterforestillinger, med en sosial, kulturell og politisk funksjon, anser jeg som en god måte å ta opp viktige samfunnstema med publikum. Mitt personlige mål med denne bacheloroppgaven er derfor å fordype meg mer i Katja Lindebergs metode og finne ut hvordan hun arbeider med et kunstnerisk prosjekt.

I denne oppgaven har jeg valgt å ta for meg følgende problemstilling: *Hva kjennetegner Katja Lindebergs kunstneriske arbeidsprosess, med eksempel i forestillingen «Bare en våt munn»?* Først kommer jeg til å utdype formålet med oppgaven og deretter redegjøre for metodevalg. For å besvare problemstillingen vil jeg først presentere relevant teori rundt fagbegrepene «devised teater» og «dokumentarteater». Deretter vil jeg gjennomgå og analysere Katja Brita Lindebergs kunstneriske arbeidsprosess som blant annet baseres på et ekspertintervju med

Katja Lindeberg. Til slutt oppsummeres mine funn før jeg konkluderer og besvarer problemstillingen.

1. 2 Formål

Da jeg så «Bare en våt munn» ble jeg både fasinert og imponert. Dette var en forestilling som utmerket seg i forhold til mange andre forestillinger jeg hadde sett tidligere. I etterkant ble jeg nysgjerrig på hvordan forestillingen ble laget og fant meg etter hvert fasinert av Katja Lindebergs kunstnerpraksis. Jeg håper at jeg, gjennom denne analysen, vil finne svar på spørsmålet jeg har stilt siden 2019: «Hvorfor har Katja Lindebergs forestilling skilt seg såpass ut for meg?» Altså ønsker jeg å finne ut hvordan hennes metode produserer form.

Lindeberg har etablert seg godt i det praktiske scenekunstheltet. Derimot er hun en del av en generasjon scenekunstnere som enda ikke er innlemmet i teatervitenskapelig teori. I dag finnes det utallige tekster om innflytelsesrike utøvere som for eksempel Stanislavskij, Lecoq, Copeau, Artaud og Boal. Dette er godt etablerte navn i teatervitenskapen, som fremdeles er svært populære å skrive om. Ønsket mitt for fremtidens teatervitenskap er å forske mer på utøvere som driver sin teaterpraksis nå, og gi dem en plass i den skriftlige teorien. På denne måten byr teatervitenskapen på mer variert og moderne teatervitenskap.

Jeg håper at min bacheloroppgave gir Katja Lindebergs kunstnerpraksis muligheten til å bli mer tilgjengelig for resten av kunstfeltet i Norge. Slik kan andre la seg inspirere av hennes metode og videreføre den i sin egen praksis.

1. 3 Metode

For å legge et teoretisk grunnlag for oppgaven, gjennomførte jeg litteratursøking. For å finne de kildene jeg trengte benyttet jeg meg hovedsakelig av søkemotoren Google Scholar og NTNU-bibliotekets søkemotor Oria. Jeg brukte nøkkelord som var sentrale innenfor det fagfeltet jeg befant meg i, blant annet «devised teater», «dokumentarteater», «samtidsteater», «politisk teater», «feministisk teater», «politisk teater i Norge» og «feministisk teater i Norge». Men for å sikre meg at de nøkkelordene jeg søkte litteratur på var relevante, gjorde jeg research på Katja Brita Lindeberg som utøvende scenekunstner i forkant av litteratursøket. Jeg leste på anmeldelser av Lindebergs forestillinger og alle hennes produksjonsbeskrivelser om tidligere forestillinger på nettsiden hennes (Katja Brita Lindeberg Produksjoner, 2021, <https://www.katjabritalindebergproduksjoner.com/>). Jeg fikk også tilgang til et videoopptak av forestillingen «Bare en våt munn» som jeg har sett. I tillegg har jeg vært i jevnlig dialog med Katja Lindeberg på e-post, og på grunn av dette har jeg fått tilgang til en del personlig og

upublisert materiale som hun har brukt i sitt arbeid, deriblant en rapport om forestillingen. Rapporten ligger vedlagt i referanselisten under «Upublisert materiale».

Veilederen min, Vigdis Aune, har vært et essensielt hjelpemiddel i mitt metodearbeid. Gjennom å diskutere med henne, som har rikelig med faglig kunnskap om både det fagfeltet jeg undersøker og om det å skrive en faglig tekst, ble jeg mer bevisst på hvor jeg var i min egen arbeidsprosess og hvordan jeg måtte jobbe. Hun har også hjulpet meg med å legge en analysestrategi og gitt meg generelt gode råd og tips. Ved å opprettholde en jevnlig kontakt med veileder fikk jeg god fremdrift i det metodiske arbeidet og klarte å identifisere det teaterfaglige samspillet jeg tar stilling til i oppgaven.

Da jeg hadde landet på en konkret problemstilling, var det på tide å finne ut hva slags empirisk materiale jeg trengte for å kartlegge og analysere Katja Lindebergs kunstneriske arbeidsprosess. Med tanke på tidsrammen, ressurskapasitet og midlene jeg hadde til rådighet, valgte jeg å begrense oppgaven til Lindebergs perspektiv på eget arbeid. Ettersom alle kunstneriske arbeidsprosesser er forskjellige og komplekse, var det gunstig at jeg benyttet meg av en metode som ville ta hensyn til dette og gi meg de svarene jeg trengte. Derfor falt valget på å bruke et kvalitativt ekspertintervju. Til intervjuguiden (se Vedlegg 6.1) har jeg i hovedsak basert meg på *Det kvalitative forskningsintervju* av Steinar Kvale & Svend Brinkmann (2010), men også benyttet meg av boken *Slik Løser du metodeproblemene i bachelor- og masteroppgaven* av Tor Grennes (2020). Intervjuguiden ble grundig utarbeidet slik at jeg fikk mest mulig ut av intervjuet med Lindeberg. I tillegg ble intervjuguiden sendt til veileder for å kvalitetssikre den i forkant av intervjuet. Da intervjuguiden var ferdigstilt, ble den sendt til Lindeberg, slik at hun kunne forberede seg og gjøre seg noen tanker på forhånd av intervjuet. Ekspertintervjuet ble gjennomført 16. april 2021 og kort tid etter intervjuet, begynte jeg transkripsjonsarbeidet.

Boken *Den gode oppgaven* skrevet av Lotte Rienecker og Peter Stray Jørgensen (2013) har også vært til stor hjelp under arbeidet mitt. Den var en fantastisk følgesvenn under prosessen mot å skrive en god oppgave. Med råd og tips rundt alle mulige aspekter ved oppgaveskriving har jeg kunnet slå opp i boken om jeg lurte på hvordan jeg skulle arbeide videre.

Transkripsjonsarbeidet brukte jeg som verktøy til å fordype meg mer i det som ble sagt under intervjuet og for å ha en skriftlig versjon som jeg kunne bruke aktivt i analysearbeidet. Vedlagt ligger et utsnitt av transkripsjonsdokumentet fra intervjuet med Lindeberg (Se

vedlegg 6. 2). Dette utsnittet fikk Lindeberg tilsendt, og hun gav samtykke til at dokumentet ble vedlagt.

Analysestrategien er tilpasset intervjuet. Slik Lindeberg la frem arbeidsprosessen sin i intervjuet, passet det å strukturere analysens rekkefølge etter prosessens kronologiske fremgang. Lindeberg bekreftet også at arbeidet hennes fulgte en prosess som kunne struktureres i tre faser; en startfase, en produksjonsfase og en avsluttende fase.

Under analysearbeidet kom jeg frem til at jeg trengte et konkret analysegrep for at analysen ikke skulle bli for fortellende. Jeg har derfor valgt å analysere Lindebergs arbeidsprosess i lys av kunstbasert utviklingsarbeid. Derfor kommer analysen til å fokusere på hva som kjennetegner «Bare en våt munn»-prosessen med fokus på kunstnerisk forskning og hvordan det kunstbaserte utviklingsarbeidet har foregått. Under arbeidet med analysen har Vigdis Aunes tekst «Vår Frues Folk: Å skape autorativ, estetisk kommunikasjon i dokumentarteater» (2017a), boken *Det kvalitative forskningsintervju* av Kvale & Brinkmann (2010), Cecilie Haagensens tekst «Gruppeprosesser og faseinndeling i egenskapt teater» i boken *Teaterproduksjon: Ti produksjonsestetiske innganger* (2018) og artikkelen skrevet av Tone Pernille Østern «Å forske med kunsten som metodologisk praksis med *aesthesis* som mandat» (2017) vært viktig litteratur for å finne frem til et presist fagspråk for analysen.

2 Teorigrunnlag

2.1 Devised teater

Devised teater er en *produksjonsplattform* (Aune & Haagensen, 2018, s. 7) som omfatter flere scenekunstformer, for eksempel politisk teater, dokumentarteater, teaterforskning, ungdomsteater og performancekunst. Litteraturen som har vært viktig i min redegjørelse av devised teater har vært *Devising theatre – a practical and theoretical handbook* av Alison Oddey (1994), *Devising performance – a critical history* av Deirdre Heddon og Jane Milling (2004) og Cecilie Haagensens doktorgrad *Lived Experience and devised theatre practice* (2014). I tillegg har jeg en del erfaring innenfor devised teater gjennom emnet DRA2002 Prosjektteater for ungdom, som har vært en del av min bachelorutdanning i drama og teater på NTNU.

Devising er best forstått, ikke som en metode, men som et paraplybegrep for en performativ kunstnerisk prosess som bryter med institusjonsteaterets tradisjonelle arbeidsprosess. Oddey skriver: “Devising theatre is an alternative to the dominant literary theatre tradition, which is the conventionally accepted form of theatre dominated by the often patriarchal, hierarchical relationship of playwright and director.” (Oddey, 1994, s. 4) Det som skiller devising fra den dominerende litterærbaserte teaterkunsten er i hovedsak fire ting:

1. En devisingprosess legger stor vekt på selve prosessen man gjennomgår i arbeidet med et kunstnerisk prosjekt.
2. I en devisingprosess arbeider man åpent med mye improvisasjon og eksperimentering for å utvikle materiale.
3. I en devising prosess samarbeider man tett i en flat og demokratisk gruppestruktur
4. Devised teater kan starte fra hva som helst.

Devised teater kan ta mange kunstneriske former, men det som i hovedsak er likt, er at prosessen ikke baserer seg på et ferdigskrevet manus. I devised teater kan utgangspunktet for den kunstneriske prosessen være for eksempel ord, tema, historie, intervju, bilder og musikk. I de tilfeller et manus blir brukt, brukes det på en alternativ måte, for eksempel ved at manuset kastes på gulvet og blir sammensatt på nye måter. Ellers blir det sceniske materialet skapt fra improvisasjoner og kroppslig eksperimentering på gulvet.

Funksjonsroller som instruktør (regissør), dramaturg, scenograf, skuespiller, lydansvarlig, lystekninger, komponist osv. er likestilt og har like stor betydning for arbeidets prosess som de andre funksjonsrollene i kompaniet.

Allison Oddey påpeker: “A devised theatre product is work that has emerged from and been generated by a group of people in collaboration.” (Oddey, 1994, s. 1) Devised teater setter verdien av kreativt gruppesamarbeid høyt. Det handler om å finne måter hvor kompaniet kjenner på at de er på en artistisk reise sammen. Det betyr å kommunisere med hverandre, finne samarbeidsmetoder som fungerer og reflektere over de kunstneriske og estetiske oppdagelsene underveis i prosessen.

Den kunstneriske prosessen bak forestillingen «Bare en våt munn» passer godt i produksjonsplattformen devised teater fordi;

- utgangspunktet for forestillingen var en venninnesamtale om det å være kvinne, ikke et ferdigskrevet manus,
- det ble skapt materiale til forestillingen gjennom improvisasjon og fysisk eksperimentering,
- det kunstneriske teamet arbeidet tett sammen i en flat og demokratisk struktur.

2. 2 Dokumentarteater

Dokumentarteater er definert som «en betegnelse på teater som bruker dokumentariske teknikker eller dokumentarisk materiale.» (Arntzen & Bikset, 2020, <https://snl.no/dokumentarteater>). Dokumentar er en sjanger innenfor litteratur, film og teater som baserer seg på virkelige hendelser. Dokumentarteater er teater som har transformert innsamlet materiale fra virkeligheten til et scenisk uttrykk. Manuset er ikke forankret i fiksjon, men basert på virkeligheten. Litteraturen som har vært avgjørende for min forståelse av dokumentarteater har vært Aimee Kaspersens masteroppgave *Dramatikerens i etnotheateret: strategier og metoder i «Man er først og fremst menneske – et vitnesbyrd»* (2017), artikkelen i *Nordisk Dramapedagogisk tidsskrift nr.2/2016*, «Et performativt kunstdidaktisk dialogrom» skrevet av Stine Ellinggaard og Rikke Gürgens Gjørum (2016) og Vigdis Aunes to tekster «Det demokratiske potensialet i dokumentarbaserte teaterformer» (2017a) og «Vår Frues Folk: Å skape autorativ, estetisk kommunikasjon i dokumentarteater» (2017b).

Dokumentarteater slik vi kjenner det i dag har sine røtter fra det politiske teateret og teatereteori fra hovedsakelig Erwin Piscator (1893-1966) og Bertolt Brecht (1898-1956). Piscators arbeid fikk betydning for Tysklands politiske teaters utvikling etter mellomkrigstiden når det kom til funksjon og form. Han mente at teateret skulle fremme de politiske og sosiale spørsmålene i samfunnet, og ønsket dermed å skape kunst som var i samspill med sosiale virkeligheter, og ikke stod isolert i et estetisk landskap (Kaspersen,

2017, s. 19). Piscator ønsket, i motsetning til det tradisjonelle teateret, å utvikle en stil med et nøkternt spill, uten ytre følelser og former. Han hentet inspirasjon fra Sergej Einsteins montasjeteknikk brukt i film, og overførte dette til teateret for å videreutvikle det der. Piscators arbeid la grunnlag for en ny, ikke-dramatisk teaterform han kalte for *episk teater*, som senere vil bli tett tilknyttet til Bertolt Brecht.

Da Brecht og Piscator kom i kontakt i mellomkrigstiden, fikk også Brecht en interesse for alternative uttryksformer og politisk teater. Først forsøkte han å bryte med ekspresjonismens følelser med forestillingen *Leben Eduards des Zweiten* (1924) som var fylt med dokumentarisk materiale, men siden har han beveget seg i en annen retning enn Piscator. Brecht ønsket ikke å la forestillinger rive med, lure eller forføre publikum, men heller lede dem inn i en kritisk analyse. Det var tilskuerens oppgave å selv finne svar på de spørsmålene forestillingen stilte, utenfor teateret. For å aktivere tilskueren på denne måten, måtte de distanseres fra handlingen i forestillingen. I den forbindelse utviklet Brecht *verfremdungseffekten* eller *fremmedgjøringseffekten* (Kaspersen, 2017, s. 20). Det vil si at publikum ble påminnet om at de så på en teaterforestilling, så distansen ble ivaretatt og publikum kunne oppnå en dypere innsikt i temaet som ble presentert.

Etnoteater er en undersjanger av dokumentarteater. Begrepet er sammensatt av ordene *ethnos* (en gruppe mennesker) og *grafien* (å skrive) (Kaspersen, 2017, s. 21). Ellinggaard og Gjørnum presenterer etnografi som vitenskapelig metode og hvordan vi «kan bruke etnografien som utforskning samtidig som vi jobber dramaturgisk, scenisk eller performativt» (2016, s. 11). De mener at teateret med dets utforskningsmetoder, kan brukes som en fullstendig forskningsmetode, altså et verktøy til datainnsamling og analyse, like godt som en presentasjonsform. I etnografisk performance er målet å oppnå forståelse for ulike kulturer og levd liv gjennom en kroppslig forståelse. Forestillingen er altså forstått som en estetisk handling der man stoler på kroppen som erkjennelsesmedium. Ellinggaard og Gjørnum viser stor støtte til etnoteateret som en fullstendig forskningsmetode på lik linje som kvalitative og kvantitative forskningsmetoder, men påpeker også noen utfordringer med kunstnerisk forskning. For det første er ikke metodologien i kunstnerisk forskning like godt etablert som metodologien i det kvalitative og kvantitative forskningsparadigmet. Dermed kan mange forskere oppleve «å måtte utvikle, definere, forsvare og legitimere den metodologien de selv anvender» (Ellinggaard & Gjørnum, 2016, s. 12). Som kunstnerisk forsker er man selvkritisk, ærlig, og gjerne åpen for å inkludere andre mer etablerte forskningsmetoder for å gjøre sin egen forskning mer solid. For det andre står vanligvis ikke forskeren på utsiden av det de

forsker på, men er heller innlemmet i den kunstneriske forskningen. For det tredje er forskningen preget av situasjon, kontekst og estetiske preferanser. Derfor er det viktig i et kunstneriske forskningsprosjekt at forskeren bidrar med seg selv, og fremviser, problematiserer og begrunner sine valg. Siden etnoteater er en del av den performative etnografien, kan den dermed betraktes som en forskningsmetodikk i tillegg til kunstnerpraksis. I etnoteateret transformeres den kunstneriske forskningen til en forestilling/performance. Hensikten til etnoteateret kan være å undersøke en tematikk i en bestemt samfunnsgruppe, hvor observasjon og ny innsikt blir adaptert til scenekunst og formidlet til et publikum. Etnoteateret har også et potensial til å skape rom for de marginaliserte stemmene i samfunnet.

Etnodrama er betegnelsen på det skrevne manuset i etnoteateret. Dette er basert på innsamlet datamateriale som for eksempel intervju, transkripsjoner, deltakende observasjon, avisartikler rettsnotater m.m. Analysen av datamaterialet gjøres ofte sammen med medskaperne av forestillingen. Forskeren kan møte skuespillerne med et scenario basert på datamaterialet, hvor de da utforsker og fortolker materialet gjennom improvisasjon. Noen etnodramatikere velger å ha en ordrett tilnærming i arbeidet med manus, mens andre velger å oversette originale transkripsjoner til mer ekspressive uttrykksformer (Ellinggaard & Gjørum, 2016, s. 12).

I teksten «Vår Frues Folk: Å skape autorativ, estetisk kommunikasjon i dokumentarteater» presenterer Aune begrepet *verbatim metode* som «betegner prosessen hvor transkripsjonen bearbeides til scenetekst» (Aune, 2017b, s. 125). Intensjonen med *verbatim metode* er å vise ærbødighet og respekt for å la narrativene i det dokumentariske materialet få komme til uttrykk gjennom skuespilleren. Ord og uttrykk skal løftes frem og reflekteres over i en teatral form, på en engasjerende og underholdende måte.

2. 3 Presentasjon av Katja Brita Lindeberg

Katja Brita Lindeberg er en norsk utøvende scenekunstner og kvinnen bak produksjonsselskapet Katja Brita Lindeberg Produksjoner. Hun jobber som manusforfatter, regissør og skuespiller. Lindeberg er utdannet klovn og studerte hos klovnepedagogen Sue Morrison i Canada. Ved Stockholm Dramatiska Högskola tok hun sin mastergrad i fysisk komedie i 2011, hvor hennes hovedprosjekt var å se på teaterklovnen i et kjønnsperspektiv. Lindebergs hovedkunnskaper og ferdigheter ligger i klovnekunsten.

Katja Brita Lindeberg har produsert følgende forestillinger frem til i dag:

- «Klinsj» (2011)
- «Om bare Rosa kunne trylle» (2011)
- «Julie + Romeo» (2013)
- «Om bare Lyseblå kunne bli superhelt» (2015)
- «Bare en våt munn» (2018)
- «Isbjørnpappaen» (2019)

Forestillingene «Klinsj», «Om bare Rosa kunne trylle», «Julie + Romeo» og «Om bare Lyseblå kunne bli superhelt» var klovneforestillinger og med disse etablerte Lindeberg seg som en ledende kunstner innenfor teaterklovnekunsten i Norge. «Om bare Rosa kunne trylle» var Lindebergs eksamensprosjekt ved Stockholm Dramatiska Högskola.

På nettsiden for Katja Brita Lindeberg Produksjoner (2021, <https://www.katjabritalindebergproduksjoner.com/om-kompaniet>) står det at Lindeberg søker etter å utfordre samfunnskonstruksjoner og normer gjennom et lekent scenespråk i et skjæringspunkt mellom alvor og humor. Hun har fått internasjonal oppmerksomhet for sin moderne klovneform som blander teater og - performancekunst med klovneметодikken. Ved å leke med klisjéer og stereotypier i forestillingene, redefinerer hun og tar eierskap til sine idéer. Prosjektene hennes er ofte basert på egne personlige erfaringer og i forestillingene



*Figur 1: Katja Brita Lindeberg
Foto: Trond Sverre Kristiansen*

hennes merker man at hun ønsker å kommunisere en sårbarhet og noe som står på spill. Møtet mellom publikum og aktør lar Lindeberg være avgjørende for forestillingen. Hun bruker derfor en del interaktivitet og utforsker på denne måten mellommenneskelige relasjoner.

I det siste har hun beveget seg mer bort fra klovneformen og mer mot et scenekunstspråk som tar utgangspunkt i virkeligheten og leker med grensen mellom fiksjon og virkelighet.

Forestillingen «Bare en våt munn» var den første forestillingen som markerte starten på dette kunstneriske skiftet, ettersom Lindeberg her fremstod på scenen uten den karakteristiske klovnenesen og dermed skapte et nytt scenekunstunivers. «Bare en våt munn» hadde premiere på Teaterhuset Avant Garden (nå Rosendal Teater) i 2018. Kort tid etter hadde forestillingen «Isbjørnpappaen», en selvbiografisk forestilling om Lindebergs forhold til sin far, premiere under åpningen av Rosendal teater i 2019. I perioden 2013-2015 og 2018-2019 mottok Lindeberg Statens kunstnerstipend og i 2016 ble hun og musiker Håkon Mjåset Johansen fylkeskunstnere i Sør-Trøndelag (Sande, 2015, <https://www.adressa.no/kultur/2015/12/16/Klovnen-blir-fylkeskunstner-11930843.ece>).

I tillegg til å være skapende teaterutøver, arbeider Lindeberg også som sykehusklovn på St. Olavs Hospital i Trondheim og som freelanceregissør og -skuespiller. I 2022 skal Lindeberg arbeide som skuespiller på Nordland teater, før hun planlegger å komme tilbake til Trondheim og fortsette arbeidet på flere kunstneriske prosjekter.

3 Analyse av Lindebergs kunstneriske metode

I denne analyser ser jeg nærmere på «Bare en våt munn» som et kunstnerisk utviklingsarbeid. Analysen struktureres i den samme kronologiske rekkefølgen som arbeidsprosessen med «Bare en våt munn» hadde. I teksten «Gruppeprosesser og faseinndeling i egenskap teater» (Haagensen, 2017, s. 185) bruker Haagensen Lev Vygotskys teori om kreativitet og den kreative sirkel som teoretisk rammeverk for å tilpasse den til fire faser innen devised teater:

- 1) Startpunktet, hvor idéer blir skapt gjennom gruppeimprovisasjoner.
- 2) Materialeutvikling, hvor materialet blir utforsket og utviklet til et mer konkret materiale.
- 3) Materiale blir strukturert og formet.
- 4) Det kreative materiale finner sin endelige form og fremføres for et publikum.

Lindebergs kunstneriske forskningsprosess passer inn i en slik faseinndeling, men i stedet for fore faser retter hun seg etter tre faser for å strukturere sin kreative arbeidsprosess. Analysen vil derfor gjøre det samme.

3. 1 Fase 1: Fra idé til forskningsspørsmål

I denne fasen handlet det om hvordan Katja Lindeberg gikk frem for å finne sin problemformulering og sine forskningsspørsmål til prosjektet. Slik Pernille Østern forklarer det i teksten «Å forske med kunsten som metodologisk praksis med *aesthesis* som mandat» er problemstilling «et overordnet spørsmål som man søker å undersøke kreativt og kritisk» (Østern, 2017, s. 18). Forskningsspørsmål er de underspørsmålene som er mer konkrete og forskbare enn problemformuleringen og muliggjør for undersøkelse av problemformuleringen.

En idé for kunstnerisk forskning kan ha sine røtter i for eksempel en følelse eller en kroppslig nysgjerrighet. Det kan ta en stund før en idé utvikler seg til et konkret forskningsprosjekt (Østern, 2017, s. 16). Utgangspunktet for «Bare en våt munn» var en samtale mellom Katja Brita Lindeberg, Madeleine B. Nilsen og to andre venninner. De pratet ofte om hvordan de opplevde å være kvinne, og var alle interesserte i kvinnelighet og kjønnsidentitet. Under samtalen startet en naturlig utforsking av tematikken som igangsatte forskningsidéen til Lindebergs kunstneriske utviklingsarbeid. I januar 2018 startet Lindeberg og Nilsen arbeidet med deres forskningsidé. De skulle sammen begi seg ut på en kunstnerisk forskningsreise hvor de undersøkte kvinnelighet. Lindeberg gjennomførte research ved å lese teori, gjennomføre livsverdenintervju med 23 ulike kvinner og lede workshops med kvinner i

aldersspennet 15-75 år, med variasjon i etnisitet, alder, seksuell legning og klasse, for å samle inn forskningsmateriale som skulle undersøkes videre i neste fase.

3. 1. 1 Litteraturgjennomgang og annen research

For å hente inn inspirasjonsmateriale og informasjon om den kvinnelige tematikken, gjennomførte Lindeberg en litteraturgjennomgang hvor hun blant annet bladde gjennom sin egen bokhylle, leste digitale tekster på nett, bladde gjennom ulike sosiale medier og så på videoer på YouTube. I sluttmanuset ble det brukt tekster og historier fra blant annet *I love Dick* av Chris Kraus (1997), *Kruka: en biografi av Suzanne Brøgger* av Louise Zeuthen (2015), *Kvinnor ritar bare serier om mens* av Sara Olausson og Frida Ulvegren (2015) og *Girls and sex: Navigating the Complicated New Landscape* av Peggy Orenstein (2016).

Under ekspertintervjuet sier Lindeberg:

Jeg har vært interessert i feminisme og kjønnsidentitet spørsmål helt siden jeg var 14. Så det her er jo også et prosjekt som er blitt en slags videreføring av en tematikk som på en måte har vært med meg hele tida.

Østern skriver om da hun som liten så på stjernene etter et uhell med sykkelen sin og hvordan den sansingen av en begynnende idé 30 år senere resulterte til en idé om å lage en danseforestilling om universet (Østern, 2017, s.16). Fordi Lindeberg har vært interessert i feminisme og kjønnsidentitet siden hun var ung, kan dette ha vært starten på sansingen av det som senere ble forskningsidéen til det kunstneriske forskningsprosjektet om kvinnelighet.

Mens Lindeberg gjorde research gjennom sosiale medier, ble hun inspirert av hvordan kvinnen iscenesettes for resten av verden, særlig innenfor pop-kulturen. Et eksempel på en artist som ble iscenesatt for verden med et gudinnepreg var Beyoncé. Dette ønsket Lindeberg å utforske videre. Videoen av Beyoncé sin opptreden i forbindelse med Grammys i 2017 (<https://www.youtube.com/watch?v=ZhdTAWkDu1Q>) var en klar inspirasjonskilde til forskningsarbeidet. Under forestillingen «Bare en våt munn» var det tydelige preg av ulike elementer fra konsertvideoen. Eksempelvis så man det i kostymet til Nilsen mot slutten av forestillingen hvor hun hadde på seg en gravid mage og var pyntet med flagrende stoff og glitrende smykker. I tillegg hadde forestillingen brukt noe tekstmateriale fra musikkopptreden.

3. 1. 2 Livsverdenintervju

For å åpne opp for en større breddeinnsikt i temaet, valgte Lindeberg å kontakte ulike kvinner og gjennomføre et livsverdenintervju med dem. Et livsverdenintervju er en samtale hvor målet er å oppnå kunnskap om noens tanker, erfaringer og opplevelser rundt en bestemt tematikk (Kvale & Brinkmann, 2010, s. 324). Lindeberg ønsket at intervjuet skulle ta form som en uanstrengt samtale hvor hun kom tett på dem hun snakket med. Hun la ingen føringer på hvor samtalen skulle, så lenge den holdt seg innenfor tematikken. Lindeberg sier under ekspertintervjuet: «Vi prøvde mer og mer at det skulle være en samtale der vi også delte en del rundt vår sårbarhet rundt tematikken. Og gjennom det så fikk vi også de andre til å undres sammen med oss». Lindeberg påpekte også at det var enklere å komme nært på de kvinnene som hun kjente til, ettersom disse kvinnene lettere delte personlige og sårbare erfaringer. Alle intervjuene ble transkribert, og til slutt hadde Lindeberg omtrent 50 timer med transkripsjonsmateriale med seg videre i prosjektet.

3. 1. 3 Workshop

Lindeberg og Nilsen arrangerte to workshoper for å samle inn tanker, materiale og inspirasjon. Den ene fant sted på Lokstallen med 2. klasse på design og håndverk ved Ole Vig videregående, og var en to-dagers-workshop hvor elevene lagde forslag til scenografimodeller for prosjektet. De ledet også en workshop med en gruppe kvinner i Stjørdal. Workshopene ble brukt som et verktøy for å starte utforskningen av det visuelle universet gjennom og for å få en større bredde på tanker og synspunkter rundt kvinnelighet. gjennom drama- og diskusjonsøvelser.

3. 1. 4 Problemformulering og forskningsspørsmål

Det overordnede spørsmålet/problemformuleringen for Lindebergs kunstneriske utviklingsarbeid ble: «Hva innebærer det å være kvinne i dag og hva er kvinnelighet?». Andre forskningsspørsmål som skulle undersøkes var: «Hvordan påvirker ideer om kvinnelig seksualitet hvordan vi ser på oss selv som mennesker i verden?» og «Er det en sammenheng mellom undertrykt seksualitet og en mer generell redsel for å ta plass?»

For å finne frem til disse forskningsspørsmålene brukte Lindeberg i hovedsak to metoder; livsverdenintervju og teorilesing med annen research. Lindeberg hadde et overordnet standpunkt under hele det kunstneriske forskningsprosjektet, nemlig at det private er politisk. Det vil si at fokuset har vært på forbindelsen mellom personlige erfaringer og større politiske strukturer. Hun har aktivt brukt seg selv som forskningssubjekt i prosjektet, samtidig som hun har åpnet opp for breddeinnsikt i tematikken ved å intervju andre kvinner om kvinnelighet. I

artikkelen «Vår Frues Folk: Å skape autorativ, estetisk kommunikasjon i dokumentarteater» (2017b) hadde Aune det samme anslaget. I sitt kunstneriske forskningsprosjekt søkte Aune etter en bredere forståelse gjennom intervju for å tilegne seg et mangfold av erfaringer som grunnlag for videre arbeid. Lindebergs forskningsstrategi var å holde undersøkelsen åpen, oppnå en breddeinnsikt i tematikken og la forskningsspørsmålene komme naturlig. Researcharbeidet varte i omtrent to år før Lindeberg, Nilsen og resten av det kunstneriske teamet kunne starte produksjonsperioden for å utvikle scenisk materiale.

3. 2 Fase 2: Utvikling av scenisk materiale

Etter å ha funnet problemformulering, forskningsspørsmål og inspirasjonsmateriale, satte Lindeberg i gang en produksjonsperiode hvor hensikten var å utvikle scenisk materiale til forestillingen.

Her skulle hun gå fra forskningsspørsmål til produksjonskonsept. I denne fasen brukte Lindeberg en designbasert forskningsstrategi, hvor metoder, verktøy og prosedyrer ble utviklet og satt inn etter hvert som problemstillinger og idéer, knyttet til kontekst, tema, stil og form, vokste frem (Aune, 2017b, s.121). Denne fasen var en åpen og eksperimentell prosess hvor Lindeberg og Nilsen lette etter metodisk, visuell og formmessig retning for prosjektet. Lindeberg inviterte inn eksterne kunstnere for å arbeide sammen med dem og benytte deres metoder. Det var allerede klart fra starten av prosjektet hvilke ressurser og kompetanser Lindeberg hadde til rådighet, men den tematiske behandlingen var ikke klar enda. Nøkkelen i materialutviklingsarbeidet var da å bruke verktøyene og ressursene åpent og eksperimentelt for å utvikle scenisk materiale. Men før Lindeberg og Nilsen startet arbeidet med materialutvikling, dro de til Sverige på en forskningsreise til den alternative kvinnefestivalen «Sacred Womb» i Ängsbacka utenfor Kalstad.

3. 2. 1 Forskningsreise til Sacred Womb festival

Lindebergs dro til Sacred Womb, en spirituell og alternativ kvinnefestival, for å utfordre sitt eget syn på kvinnelighet og få innblikk i en alternativ verden der kvinnelighet er opphøyd og biologisk betinget. På Sacred Wombsin nettside (2021, <https://www.angsbacka.com/event/sacred-womb-2021/>) står det:

We have our cycles and we are directly connected to the vibrations of the Earth. We feel Her, even if we are not aware of it. When we come to honour our cyclical nature and understand ourselves and each other on a deeper level as nature beings, we become more relaxed, vibrant, healthy and radiant.

Sammen med 80 andre kvinner deltok Lindeberg og Nilsen på workshops og ritualer som handlet om livmorsbevissthet, Moder jord og kvinnelige energistrømmer. Kvinnene på Sacred Womb mente kvinner var tilknyttet naturen og kretset kvinnesynet rundt evnen til å føde barn og andre egenskaper knyttet til morskap og fødsel. Flere festivaldeltakere hadde et behov for å søke etter noe kvinnelig ved dem selv, og Lindeberg tolket dette som en mangel på kontakt med egen seksualitet, begjær og lyst. Dette resonnerer godt med tematikken i forskningsprosjektet. Forskningsreisen til Sacred Womb bidro til å sette premisser for forestillingen. Om dette sier Lindeberg:

Vi fant ut at vi kunne strukturere [forestillingen] som tilblivelsen av kvinnen, fra hun fødes, til hun blir ungpiken med forelskelse, til hun blir et seksuelt vesen til mor. Det er et slags ritual vi har tenkt når vi har strukturert dette her. Og da finnes det forskjellige ritualer i forestillinga på veien til slutten.

De rituelle seremoniene ble en overordnet idé for forestillingen, at hele forestillingen skulle tolkes som et slags ritual hvor Lindeberg og Nilsen gjennomgikk ulike stadier for å bli *Kvinnen*. Et eksempel på en rituell seremoni, var en scene hvor Nilsen fortalte Lindeberg om orgasme mens Lindeberg lå med beina spredt og fikk laget en despacho på vaginaområdet sitt. En despacho er en håndlaget offergave som lages under en takknemmelighetsseremoni til ære for Jorden. Denne offergaven blir gitt til Jorden enten gjennom flamme, vann eller jord. Ritualet var ett av flere rituelle seremonier som ble gjennomført på livmorsfestivalen Sacred Womb. Ritualene mente Lindeberg ville tilføye noe vakkert og viktig til universet Lindeberg og Nilsen ønsket å skape.

3. 2. 2 Workshops med eksterne kunstnere

For å utvikle scenisk materiale til forestillingen, benyttet Lindeberg og Nilsen laboratoriske workshops hvor eksterne kunstnere ble invitert inn, med sine metoder og teknikker, for å utforske og eksperimentere rundt tekstmaterialet fra Lindeberg og Nilsen. De eksterne kunstnerne fikk fritt spillerom til å bruke sine metoder som verktøy for å utvikle materiale.

Den første workshopen var med koreograf Ossi Niskala fra Dansit – Dansekunst i Trondheim og Sør-Trøndelag. Denne workshopen fokuserte på bevegelse og koreografi. Niskala bruker praktik i sitt arbeid med fysisk materiale. Praktik er en isolert handling eller bevegelse som for eksempel «å nikke», «å riste på foten» eller «å hoppe». Etter en stund med fysisk improvisasjon og utforsking rundt én praktik om gangen, begynte de å sette ulike praktiker mot hverandre eller en praktik mot et tekstutdrag. I tillegg til eksperimentering med praktiker, utviklet de koreografi og lekter



Figur 2: Fra workshop med Ossi Niskala

Foto: Kristin Nordsæther

<https://www.facebook.com/bareenvatmunn/posts/245843542662669/>

med bevegelser sammen med rekvisitter og kostymer. Fokuset var på å finne uforventede måter å bruke eller bevege objektene og seg selv i forhold til rekvisitter og kostymer. Denne laboratoriske workshopen varte over fem dager. Fra workshopen tok Lindeberg med seg erfaringer i å leke mer med bevegelse og skape kontraster som et virkemiddel mellom bevegelse og objekter videre i forskningsarbeidet.

Neste workshop var ledet av skuespiller, danser og regissør fra Verk produksjoner, Saila Hyttinen. Hun har jobbet i det frie scenekunsterfeltet en god stund og arbeidet med danseteater i mange år (Nationaltheateret, 2021, <https://www.nationaltheatret.no/om-oss/arkiv-skuespillere-og-kunstnerisk-lag/kunstnerisk-lag/h/saila-hyttinen/>). Under workshopen med Hyttinen, var temaet tekst og tilstedeværelse. Hyttinen har en del erfaring og kunnskap innenfor verbatim metode, ettersom hun, i sammenheng med Verk produksjoner, har arbeidet en god del med å transformere dokumentarisk tekstmateriale til scenetekst. Lindeberg har under hele prosjektet, sammen med Nilsen, vurdert hvilke tekstutdrag de ønsket å arbeide med. Ønsket fra Lindebergs side, var å unngå for store bearbejdelser på

tekstutdragene og levere dem så likt sin originale form som mulig. Tekstmaterialet skulle altså beholde sin autentiske form.

Under workshopen fokuserte Hyttinen på hvordan skuespilleren kunne skape motstand og spenning i teksten uten å ha en psykologisk undertekst. Eksempler på øvelser de gjennomførte var:

- Gjennomføre handlinger som strittet imot teksten mens de fremførte
- Bruke en rekvisitt som ikke hadde noe med teksten å gjøre mens de snakket
- Fremføre samtidig som de hørte teksten gjennom hodetelefoner.

Målet med øvelsene var å levere teksten uten å legge føringer på hvordan publikummet skulle tolke det som ble sagt.

Workshopen med Saila Hyttinen varte over fire dager. Fra denne laboratoriske workshopen tok Lindeberg med seg et ærlig og tilstedeværende utgangspunkt for videre arbeid med tekstfremføring. Lindeberg og Nilsen fikk også med seg noen teknikker og metoder for å lete etter kontrastfulle bilder eller situasjoner som skapte rom for tolkning hos tilskuerne.

3. 2. 3 Selvstendig arbeid med egne ressurser

Det var først og fremst arbeidet sammen med Niskala og Hyttinen som var rene workshoper. Etter dette la Lindeberg og resten av ensemblet opp til å fortsette det fysiske arbeidet, med vekt på én ressurs av gangen. I en e-post skrev Lindeberg: «Det var også av praktiske grunner, fordi man ikke kan ha alle på prøve hele tiden, men det gir også et tydelig fokus på det vi jobber med.» Med innflytelse fra Niskalas og Hyttinens ulike metoder for å produsere scenisk materiale i en undersøkende, åpen og eksperimentell fysisk improvisasjon, fortsatte Lindeberg og Nilsen arbeidet sammen med resten av gruppen. I to uker jobbet Lindeberg og Nilsen med fysisk eksperimentering og utforskning hvor de fokuserte på musikk den første uken, og scenografi og lys den andre uken.

Mannen bak musikken i «Bare en våt munn», Martin Mulholland, var komponist, multi-instrumentalist og sanger. Mulholland har bred kunnskap innenfor det internasjonale popmarkedet, der han har produsert flere hitlåter innenfor musikk sjangeren. Mulholland har gitt ut låter med artister som for eksempel Isac Elliot, Boys Republic, John Park og samtlige k-pop grupper (Mulhollandsonic, 2021, <https://mulhollandsonic.com/#prosjekter>). Mulholland passet godt inn i prosjektet, da Lindeberg hadde et ønske om å undersøke popstjerne-

referanser og popkultur. Mulholland komponerte egne pop-låter til forestillingen, som resulterte i sangene «Imperial Woman» og «Pussy».

Mulholland og Lindeberg har gjennom hele det kunstneriske forskningsprosjektet vært i kontinuerlig dialog, hvor de jobbet sammen for å finne en helhet i det musikalske universet. Mulholland hadde allerede laget noen låter i forkant av produksjonsperioden, som satte føringer for musikken til prosjektet. I prøveuken hvor Lindeberg og Nilsen arbeidet fysisk på gulvet med fokus på musikk, sprang det ut scenisk materiale med inspirasjon derfra. Derimot foregikk arbeidet med musikken kontinuerlig gjennom hele prosjektet. Mulholland sendte låtforslag til Lindeberg og Nilsen, og de responderte med ønsker og referanser til andre låter som hadde det musikalske uttrykket de ønsket. Musikken ga Lindeberg inspirasjon til fysiske scener hvor hun og Nilsen var i bevegelse. Mulhollands kompetanse innenfor popmusikk ble et viktig verktøy under prosjektet.

Sylvia Denais hadde ansvar for scenografi og kostyme. På samme måte som musikken, begynte arbeidet med scenografi og kostyme tidlig i forskningsprosjektet. Lindeberg ønsket å leke med kvinnelige stereotyper og ta iscenesettelsen av kvinnen ut i det ekstreme. Under prosjektet var Denais svært lydhør. Hun sendte Lindeberg og Nilsen en del prøveskisser og -kostymer som var knyttet til kvinnelighet. Til produksjonsperioden og workshopene med Niskala og Hyttinen, hadde Denais tatt med et stort utvalg rekvisitter, parykker, briller, kjoler, stoff m. m. Ved å involvere Denais i materialproduksjonen under workshopene, kunne kostymene bidra til å sette et utgangspunkt for improvisasjonene og eksperimenteringen. Om dette skrev Lindeberg i en e-post:

Det var helt avgjørende og noe jeg kommer til å ta med meg videre til andre prosjekter. Man trenger et lekerom, et univers å komme inn i. Jeg liker å jobbe ut fra lek og da blir tingene, scenografien og kostymene viktige.

I arbeidet med scenografien var iscenesettelsen av kvinnen som gudinne et viktig utgangspunkt. Det var tydelig allerede fra starten at scenografien ville ta stor plass i det estetiske universet. Scenerommet ble dekorert som et slags gudinetempel, med gullputer i hauger på hver sin side av scenerommet, et glitrende bakteppe og et podium midt på gulvet som Lindeberg og Nilsen brukte aktivt under forestillingen. To mikrofoner var plassert på hver sin side av podiet. Disse bruktes da tekstmaterialet ble fremført.

Etter hvert som forskningsarbeidet utviklet seg, fant Lindeberg og Nilsen ut at deres egne kvinnelige identiteter skulle forsterkes gjennom kostymene. Lindeberg er en sterk, uavhengig og politisk kvinne hvor kunnskap er en av hennes hovedattributter. Lindebergs kostyme var også inspirert av den kvinnelige amasone-krigeren. I forestillingen var det en del kostymeskift, men de elementene som var konsekvent i Lindebergs kostymer, var fargene. De bestod hovedsakelig av jordlige farger med glitrende stofftilbehør i gull. Nilsens kvinnelige identitet lå nærmere en liten, nett og pen prinsesse da den skulle forstørres. I Nilsens kostymer var rosa en klar gjenganger og prinsesseidentiteten kom tydelig frem helt fra starten av forestillingen da hun hadde på seg et stort og rosa tyllskjørt.



Figur 3: Utklipp fra videoopptak av "Bare en våt munn" i september 2018 på Rosendal teater

Eirik Brenne Torsethaugen var lysdesigneren under det kunstneriske forskningsprosjektet. Han er en god venn av Lindeberg og har arbeidet under flere av hennes tidligere prosjekter som «Om bare Lyseblå kunne bli superhelt», «Julie + Romeo» og «Om bare Rosa kunne trylle» (Katja Brita Lindeberg Produksjoner, 2021, <https://www.katjabritalindebergproduksjoner.com/>). I dette prosjektet ble ikke lyset brukt som et selvstendig og uttrykksfullt element, men som en forsterker til det som allerede var av estetiske elementer i forestillingen. Likevel var det viktig for Torsethaugen å være involvert i prosjektarbeidet fra starten av, slik at han kunne følge prosjektets utvikling. Lyset handlet mye om å rette publikums fokus dit det skulle være. Under bevegelsessekvensen helt i starten av forestillingen, da sangen «Imperial Woman» ble spilt, brukte han et strobelys som blinket i takt med musikken samtidig som et farget mønsterlys skapte bevegelse i scenebildet. Lyset

markerte også overgangen til neste scene. Lystekniker Torsethaugen ga «Bare en våt munn» et lysdesign som spilte på lag med de andre estetiske elementene og som bidro til dynamikk og struktur i forestillingens visuelle univers.

3.3 Fase 3: Konseptet finner sin kunstneriske form

Etter én uke med forskningsreise og fem uker med fysisk eksperimentering og utvikling av scenisk materiale, var tiden kommet for at det sceniske materialet skulle finne sin helhetlige form. For å ha en strukturert oversikt over scenisk materiale, som muliggjorde for raske endringer, brukte Lindeberg og Nilsen moodboard med post-it lapper som verktøy for å legge et scenisk forløp. Målet for denne fasen var hovedsakelig det samme som fase 3 og 4 i Haagensens artikkel «Gruppeprosesser og faseinndelinger i egenskap teater». Hun skriver: «I denne fasen står forestillingens helhet og dramaturgi sentralt, og arbeidet preges av dette» (Haagensen, 2017, 192). Hovedfokuset for Lindeberg var å finne konseptets endelige form. Lindeberg og det kunstneriske teamet møttes for å ha gjennomganger av forløpet, rydde materialet og finne forestillingens røde tråd. Lindeberg og Nilsen la inn scener hvor de fortalte om forskningsprosjektet til publikum, for å presisere for publikum at forestillingen var et resultat av et kunstnerisk forskningsarbeid. Dette ble deres røde tråd.

Lindeberg og Nilsen arbeidet svært tett på prosjektet, og kjente med tiden på behovet for noen friske øyne utenfra som kunne gi tilbakemeldinger til forløpet. I den anledning gjennomførte de tre prøveforestillinger. To av dem var for videregående elever ved Ola Vig og Inderøya videregående skole. Til den tredje prøveforestillingen inviterte de tidligere teatersjef for Rosendal teater, Per Ananiassen. Han oppfordret Lindeberg og Nilsen til å åpne spille sitt mer mot publikum, som gjorde en vesentlig forskjell på forestillingen. I starten på den endelige forestillingen ønsket Lindeberg og Nilsen publikum velkommen med det samme de kom inn døren for å finne plasser. Slik ble kontakten med publikum etablert og opprettholdt gjennom forestillingen. Lindeberg og Nilsen hadde også behov for noen som kunne ta lederrollen og drive fremgangen de to siste ukene før premiere, slik at de kunne fokusere på kun å være skuespillere. Her stilte dramaturg ved Rosendal teater, Guro Hustad Stugu, opp og var en aktiv bidragsyter de to siste ukene av prosjektet.

I siste uke før premiere var målet mye det samme som Haagensen beskriver om fase 4 i sin artikkel, nemlig å legge «siste hånd på verket før forestillingen skal spilles for publikum» (Haagensen, 2017, s. 194). Dette handlet i hovedsak om å spille gjennom forestillingen og

promotere for premieren. I etterkant av premieren skrev Lindeberg en rapport om det kunstneriske utviklingsarbeidet.

4 Konklusjon

4. 1 Oppsummering

Denne bacheloroppgaven har undersøkt følgende problemstilling: *Hva kjennetegner Katja Lindebergs kunstneriske arbeidsprosess, med eksempel i «Bare en våt munn»?*

I løpet av første fase av prosjektet, holdt Lindeberg livsverdenintervjuene og researcharbeidet så åpen som mulig uten begrensninger innenfor tematikken kvinnelighet. Dette førte til at forskningsspørsmålene dukket opp naturlig etter hvert som Lindeberg så hvilke aspekter ved tematikken som gjentok seg, enten under samtalene eller researcharbeidet.

I fase to handlet det om å bruke det dokumentariske materialet og researchmateriale for å utvikle scenisk materiale. Eksterne utøvere ble invitert for å lede en laboratorisk workshop og lære vekk sine metoder. Lindeberg utnyttet de ressursene hun hadde tilgjengelig og under det improvisatoriske arbeidet fokuserte hun på én ressurs om gangen. Materialarbeidet ble holdt åpent slik at det ble produsert et mangfold av scenisk materiale. Forskningsreisen til livmorsfestivalen i Sverige ga inspirasjon til hvordan Lindeberg skulle legge forestillingens premisser, samtidig som kvinnesynet hennes ble utfordret ved å snakke med kvinner fra festivalen som hadde en annen oppfatning av kvinnelighet.

I starten av tredje fase handlet det om å lukke prosjektet og sette det sceniske materialet sammen til en helhet. Denne fasen markerte slutten på det åpne og undersøkende arbeidet. Hovedfokuset var å transformere det undersøkende forskningsarbeidet til en forestilling som appellerte til publikum. Derfor gjennomførte Lindeberg og Nilsen prøveforestillinger, for å få tilbakemeldinger fra noen som ikke var en del av prosjektet.

Lindeberg gikk inn i forskningsprosjektet både som forskningssubjekt, og som forsker. Hun arbeidet designbasert uten å vite hvordan resultatet ville bli. Dette betydde at hun måtte være bevisst på sin egen forskningsprosess og reflektere over egen forskningsstrategi underveis. Kritisk refleksjon over prosjektet førte til en hensiktsmessig bevissthet hos Lindeberg. Hun brukte seg selv både som utgangspunkt og verktøy i sitt forskningsarbeid. Med utgangspunkt i egne erfaringer, dokumentariske tekster og andre inspirasjonskilder, eksperimenterte Lindeberg og Nilsen åpent og fritt for å skape scenisk materiale, men også for å oppnå innsikt

i temaet gjennom kroppslig læring. Lindeberg mener nemlig at når man, som menneske, våger å lete etter det sårbare i seg selv og utforske dette, oppnår man en dypere selvinnsikt og selvutvikling.

4. 2 Til ettertanke

Denne bacheloroppgaven svarer på hva som kjennetegner Lindebergs arbeidsprosess, men etter hvert som jeg arbeidet med analysen, ble Lindebergs arbeidsmetode i lys av kunstnerisk forskning et fremtredende fokus. Jeg gikk inn i bachelorarbeidet med et ønske om å kartlegge Lindebergs kunstnerskap, men på grunn av kunstnerskapets strategier endte jeg opp med å undersøke, og legge vekt på, Lindebergs kunstneriske forskningsstrategier også. Mine metodiske forskningsvalg påvirket de resultatene jeg kom frem til i denne oppgaven. Samtidig ble resultatet noe helt annet enn det jeg så for meg da jeg startet arbeidet med problemstillingen.

I løpet av bachelorarbeidet, ankom det en del kritiske tanker ovenfor de metodevalgene jeg hadde tatt. Hvordan kunne ett ekspertintervju være tilstrekkelig nok for å analysere og redegjøre for en teaterutøvers hele kunstnerskap? På grunn av begrenset tid, arbeidskraft og ressurser, i tillegg til pandemisituasjonen vi nå befinner oss i, har jeg ikke hatt mulighet til å velge de forskningsmetodene jeg først ønsket. Etter min mening er ikke de forskningsmetodene som anvendes i denne oppgaven et godt nok grunnlag for å gi et tilstrekkelig svar på hva som kjennetegner Katja Lindebergs hele kunstnerskap. Jeg kunne gjennomført flere prosessanalyser med utgangspunkt i flere av hennes forestillinger. Deretter kunne jeg ha sammenliknet de ulike analysene for å finne en felles rød tråd jeg da kunne presentert som «Lindebergs metode». Dette arbeidet var derimot for omfattende med hensyn til bacheloroppgavens rammer, og oppgaven ble derfor avgrenset til en grundig prosessanalyse av «Bare en våt munn». Til en eventuell masteroppgave hadde det vært spennende å fortsette forskningsarbeidet på Lindebergs kunstnerskap med flere innfallsvinkler, forskningsmetoder og mulighet for å oppnå en dypere innsikt i Lindebergs kunstneriske forskningsmetodikk.

Til tross for kritiske tanker rundt min egen forskningsmetode, har jeg lært mye om faglig metodisk arbeid ved å ta for meg bacheloroppgavens problemstilling. Det var givende å arbeide med et fagfelt jeg hadde interesse for, som gjorde metodearbeidet spennende og motiverende. Ved å undersøke forskningsmetodene jeg brukte for analysen grundig på

forhånd, sikret dette en dypere forståelse for hvilke svar jeg da ville få, samtidig som jeg fikk instruksjoner, råd og tips om hvordan jeg skulle arbeide.

Veiledningstimene har vært gode å ha de gangene jeg har stått fast, med for mange spørsmål og for lite motivasjon. Gjennom veiledningstimene opplevde jeg en omstilling i hodet hvor tilbakemeldingene bidro til fremdrift i bachelorarbeidet.

Planlegging har vært en annen vesentlig viktig del av metodearbeidet, da det skapte oversikt over arbeidets tidsramme og satt frister hvor jeg kunne legge til rette for effektivitet i arbeidsprosessen. Derimot er det er lurt å være bevisst på at det ikke går å planlegge alt på samme tid. Det var ugunstig for meg å legge en detaljert plan for hver dag, da forandringer ville komme og dermed kreve en planendring. Det jeg gjorde var å sette frister for arbeidet fra innleveringsfristen og bakover. Dette var frister jeg visste ikke ville flytte på seg.

Gjennom arbeidet med bacheloroppgaven har jeg innsett hvor viktig det er med en metodisk tilnærming når man undersøker et spesifikt fagfelt, enten det er kunstnerisk eller vitenskapelig. Metodearbeid bidrar til oversikt og struktur, og er med på å styre forskningens retning. Forskningsmetodene er med på å sikre at de funnene og resultatene som dukker opp, har relabilitet og validitet.

5 Referanseliste

5. 1 Litteratur

- Aune, V. (2017a). Det demokratiske potensialet i dokumentbaserte teaterformer. I K. M. Heggstad, B. Rasmussen & R. G. Gjørnum (Red.), *Drama, teater og demokrati - Antologi II - i kultur og samfunn* (s. 47-64). Bergen: Fagbokforlaget.
- Aune, V. (2017b). Vår Frues Folk. Å skape autorativ, estetisk kommunikasjon i dokumentarteater. I K. M. Heggstad, B. Rasmussen & R. G. Gjørnum (Red.), *Drama, teater og demokrati - Antologi II - i kultur og samfunn* (s. 117-132). Bergen: Fagbokforlaget.
- Aune, V. & Haagensen, C. (Red.), (2018). *Teaterproduksjon: Ti produksjonsestetiske innganger* (s. 7-8, 179-198) Cappelen Damm Akademisk. Hentet fra <https://press.nordicopenaccess.no/index.php/noasp/catalog/view/43/219/1996-3>
- Ellinggaard, S. & Gjørnum, R. G. (2016). Et performativt kunstdidaktisk dialogrom. I E. Lindberg (Red.), *Nordisk Dramapedagogisk tidsskrift nr.02/2016* (s. 20-25). Oslo: Drama- og teaterpedagogene.
- Grenness, T. (2020). *Slik løser du metodeproblemene i bachelor- og masteroppgaven* (1.utg). Oslo: Cappelen Damm akademisk.
- Heddon, D. & Milling, J. (2006). *Devising performance: a critical history*. Basingstoke: Palgrave MacMillan.
- Haagensen, C. (2014). *Lived Experience and devised Theater Practice* (Doktorgrad) NTNU, Trondheim (s. 58-79, 108-125). Hentet fra https://ntnuopen.ntnu.no/ntnu-xmlui/bitstream/handle/11250/243417/735442_FULLTEXT01.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Kaspersen, A. (2017). *Dramatikeren i etnoteateret: strategier og metoder i "Man er først og fremst menneske - et vitnesbyrd"* (Master). NTNU, Trondheim. Hentet fra <https://ntnuopen.ntnu.no/ntnu-xmlui/bitstream/handle/11250/2446979/masteroppgaveavk.pdf?sequence=1>
- Kvale, S. & Brinkmann, S. (2010). *Det kvalitative forskningsintevju* (bd. 2, M. A. Andersen, & Rygge, J, Overs.). Oslo: Gyldendal.
- Oddey, A. (1994). *Devising theatre: a practical and theoretical handbook*. London: Routledge.
- Rienecker, L. (2013). *Den gode oppgaven : håndbok i oppgaveskriving på universitet og høyskole* (2. utg. utg.). Bergen: Fagbokforl.

Østern, T. P. (2017). Å forske med kunstnen som metodologisk praksis med aesthesis som mandat. *Journal for Research in Arts and Sports Education, Special Issue "Å forske med kunsten"*, Vol. 1, (s. 7-27). <https://doi.org/https://doi.org/10.23865/jased.v1.982>

5. 2 Andre kilder

Arntzen, K. O. & Bikset, Lillian. (2020). Dokumentarteater. Hentet fra

<https://snl.no/dokumentarteater>

Dansit. (2021). DansiT - Dansekunst i Trondheim og midt-Norge. Hentet fra

<http://www.dansit.no/>

Torsethaugen, E. B. (2021). Eirik Brenne Torsethaugen - Om. Hentet fra

<https://www.eirikbrennetorsethaugen.no/about>

Mulhollandsonic. (2021). Musikk og vokal til film, tv, teater, reklame, spill, apper, radio m.m.

Hentet fra <https://mulhollandsonic.com/#prosjekter>

Nationaltheateret. (2021). Sayla Hyttinen. Hentet fra [https://www.nationaltheatret.no/om-](https://www.nationaltheatret.no/om-oss/arkiv-skuespillere-og-kunstnerisk-lag/kunstnerisk-lag/h/saila-hyttinen/)

[oss/arkiv-skuespillere-og-kunstnerisk-lag/h/saila-hyttinen/](https://www.nationaltheatret.no/om-oss/arkiv-skuespillere-og-kunstnerisk-lag/kunstnerisk-lag/h/saila-hyttinen/)

Qoya. (2021). Despacho (gratitude Ceremony). Hentet fra [https://www.qoya.love/despacho-](https://www.qoya.love/despacho-ceremony1)

[ceremony1](https://www.qoya.love/despacho-ceremony1)

Produksjoner, K. B. L. (2021). Produksjoner. Hentet fra

<https://www.katjabritalindebergproduksjoner.com/produksjoner>

Sande, B. (2015). Klovnene blir fylkeskunstner. Hentet fra

<https://www.adressa.no/kultur/2015/12/16/Klovnene-bli-fylkeskunstner-11930843.ece>

Ängsbacka. (2021). Sacred Womb. Hentet fra [https://www.angsbacka.com/event/sacred-](https://www.angsbacka.com/event/sacred-womb-2021/)

[womb-2021/](https://www.angsbacka.com/event/sacred-womb-2021/)

5. 3 Upublisert materiale

Lindeberg, K. (2018). *Bare en våt munn: Rapport Lindeberg/Nilsen*

Lindeberg, K. (2018). *Workshop jentekvinnegruppe Bare en våt munn*

Lindeberg, K. (2018). *Prosjektbeskrivelse: Kunne jeg fått det jeg ville hvis jeg ba om det*

6 Vedlegg

6. 1 Intervjuguide

Intervjuguide og plan

Husk problemstillingen: *Hva kjennetegner Katja Lindebergs arbeidsprosess med forestillingen «Bare en våt munn» som eksempel?*

Hva: Hva kjennetegner Katja Lindebergs arbeidsprosess med «Bare en våt munn»?

Hvem: Katja Lindeberg

Hvor: Café le Frère i Trondheim sentrum

Når: 16.april kl 12:00-15:00

Varighet: 3 timer inkludert småprat før og etter intervjuet

Format: Ansikt til ansikt

Svarregistrering: Lydopptak

Spørsmål til startfasen:

- Kan du fortelle meg om hvordan prosjektet med «Bare en våt munn» startet?
- Hvorfor valgte å lage en forestilling om akkurat den tematikken akkurat nå? Hva var din hensikt?
- Hva slags research gjorde du på tematikken?
- Hvordan fant du ut hvem du skulle samarbeide med i dette prosjektet?
- Kan du fortelle meg litt om dybdeintervjuene du gjorde med ulike kvinner?
 - o Hvordan fant du kvinner som ønsket å bli intervjuet?
 - o Hvordan forberedte du deg?
 - o Hvor fant intervjuene sted?
 - o Det ble jo tatt opp personlige ting under intervjuene som dere brukte videre inn i forestillingen. Hva gjorde du for å tilrettelegge for at kvinnene kunne åpne seg opp og prate fritt under intervjuet?
 - o Hvordan arbeidet du med intervjuene etter de var gjennomført?

- Hvordan fant du ut hvem du skulle samarbeide med i dette prosjektet?
- Hva vil du si var det viktigste i startfasen av arbeidet med «Bare en våt munn»?
- Hvilke utfordringer opplevde du helt i startfasen? Hvordan ble det løst?
- Hvilke erfaringer tok du med deg fra startfasen av den kunstneriske fasen?

Spørsmål til hovedfasen/utviklingsfasen/produksjonsfasen:

- Hvordan brukte du dybdeintervjuene videre i den kunstneriske prosessen?
- Hvordan arbeidet dere videre med de opplysningene dere fikk gjennom dybdeintervjuene?
- Hvordan var funksjonsfordelingen i arbeidsteamet? Hvem gjorde hva?
- Hvordan forstår du deg selv som kunstnerisk subjekt i arbeidet med «Bare en våt munn»? Hva var din/e rolle/r?
- Fant dere materiale og inspirasjon fra flere steder enn dybdeintervjuene? Hvor da og hvordan arbeidet dere med dette?
- Hvordan foregikk materialutviklingen til forestillingen? Du er jo utdannet klovn blant annet, brukte du det du har lært fra din utdanning i fysisk eksperimentering på gulvet?
- Du samarbeidet med andre som hadde ulike kunstneriske erfaringer og forutsetninger til å arbeide med forestillingen. Hvordan benyttet du deg av deres ferdigheter i prosessen?
- Hvordan gikk dere frem for å eksperimentere med ulike aspekter under prosessen? (aspekt = tekst, kropp, rom, ~~visuelt~~ visualitet, musikalitet?)
- Når man arbeider i en kunstnerisk åpen prosess, fører improvisering ofte til at grunnmaterialet får en ny dybde eller at man står fast og må finne tilbake til grunnmateriale for ny inspirasjon. Opplevde dere noen slike øyeblikk i deres arbeidsprosess med «Bare en våt munn», og kan du fortelle litt om det?
- Gjennomførte dere prøvevisninger med et testpublikum?
 - o Hvis ja: Hvordan brukte dere publikummet til å utvikle forestillingen videre?
- Hvilke utfordringer opplevde du i denne fasen? Hvordan ble de løst?
- (Hva tar du med deg av erfaringer fra utviklingsfasen?)

Pause!

Spørsmål mot slutfasen

- Når du tenker tilbake på arbeidsprosessen til «Bare en våt munn», hva vil du si var prosessens kjennetegn og hovedelementer?
- Har du latt deg inspirere av andre utøvere i ditt arbeid med «Bare en våt munn» eller mener du arbeidet med forestillingen er unikt og skiller seg fra alt annet?
 - o Hvis ja: Hvem har du blitt inspirert av og hvordan har du brukt dem i den kreative prosessen?
 - o Hvis nei, på hvilken måte mener du prosessen er unik?
- Hvordan arbeider dere da det nærmet seg premiere? Hva var viktig i slutfasen?
- Hva vil du si at du har lært gjennom arbeidet med «Bare en våt munn»?
 - o Har du erfart noe nytt med din kunstneriske rolle i den kreative arbeidsprosessen med «Bare en våt munn»? Hva?
 - o Hvilken funksjonsrolle har du opplevd som mest utfordrende? Hvorfor?
 - o Hvilke utfordringer opplevde du i slutfasen? Hvordan ble det løst, og hva lærte du av det?

Konklusjonsspørsmål

- Hvordan landet du på tittelen «Bare en våt munn» til forestillingen?
- Hva slags struktur vil du si dere arbeidet innenfor, en hierarkisk eller flat struktur? Kanskje litt av begge? Hvordan mener du denne samarbeidsmåten har fungert?
- Hva har vært utfordrende med å arbeide innenfor den strukturen dere gjorde?
- Hvilke aspekter ved din kunstneriske utdanning som scenekunstner har vært viktige verktøy i arbeidet med «Bare en våt munn»?
- Hvor vil du si dine hovedambisjoner som kunstner ligger? Hvilke ambisjoner har du med din scenekunst? Opplevde du en endring i ambisjonene dine for «Bare en våt munn» under prosessen? Hvis ja, hvordan og hvorfor tror du de endret seg?
- Da jeg så forestillingen din, opplevde jeg en høy grad estetikk og at tematikken nesten ble pakket inn i all estetikken. Hvordan vil du beskrive forholdet mellom estetikken og tematikken i forestillingen?
- Hvilke erfaringer kommer til å ta med deg videre etter arbeidsprosessen med «Bare en våt munn»?

6. 2 Utsnitt av transkripsjon

Utsnitt av transkripsjonen av intervjuet med Katja Lindeberg

Anine:

Men du har hatt utrolig mange funksjonsroller i denne prosessen da. Altså kossn har det vært og hvilken rolle føler du har vært mest avhengig av at du...Det administrative arbeidet har vært veldig viktig også selvfølgelig var du skuespiller for å skape materiale til forestillingen. Hvilken rolle trivdes du best i?

Katja:

Jeg liker jo best å være den skapende skuespilleren. Det er jo.. Men jeg liker jo og... Jeg vil jo ikke være den skuespilleren som er sånn «gjør det her.» Jeg liker den forskningsdelen. Ehmm.. Også er det det andre stede jeg vil og det er bare fordi jeg er så sta. Jeg bare sånn «ja vi skal gjennomføre dette prosjektet» også «Ja, og hva er konsekvensene av det? Jo da må jeg gjøre det og det og det og det».

Anine:

Men de fleste som lager forestillinger, og spesielt fra bunnen av, enten det er dokumentarteater eller forskningsprosess eller bare devised theatre de e ofte sta for det krever arbeid for å få gjennomført det. Så det vil eg si e en god egenskap at du e litt sta.

Katja:

Ja asså det ville jo ikke gått uten så det (ler).

Anine:

Også virker det som at du har fått masse god hjelp. Du har litt kontakter og du har fått mange tjenester. Som den inspisienten...

Katja:

Ja det var jo mye. Det var mange som liksom... Vi klarte jo å skape en sånn entusiasme for prosjektet, der vi sammen... Også hadde vi en komponist med som også e en kompis, men hadde æ jo jobba med før. Også en lysdesigner og tekniker, han har æ og jobba med i snart 10 år så han er og både venn og kollega. Også en kostyme og scenograf. Ho hadde ansvar for begge deler. Så det var egentlig ho som var ny da, som vi ikke kjente fra før av. Ja også kommunikasjonsansvarlig som hadde ansvaret for det her insta facebook greia.

16.04.21

Anine:

Ja ehhh. Eg husker jo også scenografien veldig godt. Hvor involvert var du med utviklingen av det visuelle på scenen?

Katja:

Både æ og Madde hadde jo en ide for vi kontakta denne scenografen. At vi ville ha et gudinnetempel. For det har æ jo ikke snakka om. Det her intervjumaterialet, konseptet for forestillinga, var jo ikke bare at vi skulle intervju, men at vi skulle ... det skulle i kon.. det var et møte mellom en sånn utrolig ehhh hva sier man crazy... inspirert av Beyonce og hennes gudinne.. Men hvert fall akkurat da var det sånn at blant kvinnelige popstjerna så var det en trend med å iscenesette seg selv. Og det skjer sikker nå og men det var da jeg var veldig inn i det. Jeg fulgte alle mulige popstjerna på insta og det slutta jeg å følge etter prosjektet for æ var så lei av å få det på feeden min hele tida. Styla kvinna. Fordi vi ... Fra starten av så var det veldig tydelig for oss og vi snakka veldig mye om denne iscenesettelsen av kvinnelighet. Og kjenne på det. Hvordan iscenesetter æ mæ for å få det æ vil? Eller for å være det som forventes at æ skal være? Også synes vi det var gøy da med den her type iscenesettelsen som finnes i populærkulturen. Så det var jo da ganske tidlig en ide da at vi skulle skape et gudinnetempel. Så det var jo det denne scenografen fikk som oppgave da vi kontakt hu og sa «vi vil ha masse kjola, vi vil ha gudinnetempel, vi vil ha alle klisjéer og stereotypia du kan tenke deg når det kommer til kvinnelighet.» For det vil jo også være en stor kontrast da til dette ærlige og sårbare i intervjumaterialet vårt. Og det vil jo også gi en slags avstand mellom det. For vi e jo ikke Beyonce hele gjengen.

16.04.21

6. 3 Oversikt over Fase 2: Utvikling av scenisk materiale

Oversikt over Fase 2: Utvikling av scenisk materiale

Når	Hva	Hvem
Uke 19: (1. prøveuke)	Forskningsreise til Sverige for å delta på livmorsfestival Sacred Womb, Ångsbacka	Katja Brita Lindeberg & Madeleine B. Nilsen
Uke 20: (2. prøveuke)	Koreografi-workshop med Niskala Ossi fra Dansit. Eksperimentere med bevegelse, kostyme og objekter.	Katja Brita Lindeberg, Madeleine B. Nilsen & Niskala Ossi
Uke 21: (3. prøveuke)	Arbeid på gulvet med manusskisse	Katja Brita Lindeberg & Madeleine B. Nilsen
Uke 22: (4. Prøveuke)	4-dagers workshop med Saira Hyttinen fra Verk Produksjoner rundt tekstmaterialet	Katja Brita Lindeberg, Madeleine B. Nilsen & Saira Hyttinen
Uke 23: (5. prøveuke)	Arbeide på gulvet med materialet, arbeid med komponist	Katja Brita Lindeberg, Madeleine B. Nilsen & Martin Mulholland
Uke 24: (6. prøveuke)	Arbeid på gulvet med materialet, arbeid med scenografi & lys	Katja Brita Lindeberg, Madeleine B. Nilsen, Eirik Brenne Torsethagen & Sylvia Denais

6. 4 Oversikt over Fase 3: Finpuss, gjennomgang og avsluttende form

Oversikt over Fase 3: Finpuss, gjennomgang og avsluttende form

Når	Hva	Hvem
Uke 35	Opprigg, innspilling av trailer og Workshop med Voksenopplæringa i Stjørdal	Katja Brita Lindeberg & Madeleine B. Nilsen m/kompani
Uke 36: (7.prøveuke)	Arbeid på gulvet med forløp, første gjennomgang av forløp	Katja Brita Lindeberg, Madeleine B. Nilsen m/kompani
Uke 38: (8. prøveuke)	Arbeid på gulvet med forløp, fokus: musikk 12. september Workshop med jente/kvinnegruppe i Stjørdal	Katja Brita Lindeberg, Madeleine B. Nilsen m/kompani
Uke 39: (9. Prøveuke)	Innsjutt, fokus: scenografi og lys Fredag 21. september, prøveforestilling for elever ved Ole Vig videregående	Katja Brita Lindeberg, Madeleine B. Nilsen m/kompani
Uke 40: (10.prøveuke)	Oppkjøring mot premiere Torsdag 27. september, prøveforestilling for elever på dramalinje ved Inderøya videregående	Katja Brita Lindeberg, Madeleine B. Nilsen m/kompani
Lørdag 29. september	Generalprøve	Katja Brita Lindeberg, Madeleine B. Nilsen m/kompani
Søndag 30. september	Premiere	Katja Brita Lindeberg, Madeleine B. Nilsen m/kompani
Uke 41	Spilleperiode, Lokshallen og Teaterhuset Avant Garden	Katja Brita Lindeberg, Madeleine B. Nilsen m/kompani

