

Marit Amundsen

# Å danse endring: Aktivisme i norsk samtidsdans

En undersøkelse av danseaktivisme ved Klimafestivalen §112 i Oslo 2014-2019

Masteroppgave i Dance Studies NoMaDs

Veileder: Anne Fiskvik

August 2019



Marit Amundsen

# Å danse endring: Aktivisme i norsk samtidsdans

En undersøkelse av danseaktivisme ved Klimafestivalen §112 i Oslo 2014-2019

Masteroppgave i Dance Studies NoMaDs  
Veileder: Anne Fiskvik  
August 2019

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet  
Det humanistiske fakultet  
Institutt for musikk



# Sammendrag

Oppgaven undersøker aktivisme i norsk samtidsdans og hvordan danseaktivisme har tatt form ved Klimafestivalen §112 i Oslo fra 2014 til 2019. Perspektivet inntatt er performance praksis og teori i en ikke-institusjonell kontekst. Inspirert av nylig økende gateaktivisme, som for eksempel Skolestreik for klimaet, har hovedformålet med oppgaven vært å kartlegge samtidsdans i aktivistisk sammenheng i Norge. Sammenhengene mellom politikk, samfunn, kunst og aktivisme har dannet grunnlaget for undersøkelsen av scenekunst- og danseaktivismens forbindelse til performance og performativitet. Innhentet data fra to kvalitative forskningsintervju har blitt analysert og kategorisert, og førte til at temaene intensjonalitet, struktur, lyd, bevegelse, rom og kontekst trådte frem. Analysen av data, i tillegg til analysen av tre opptredener; *Stemmebånd*, *KjærNe duo* og et dansestunt, bidrar til å besvare oppgaven i dens sentrale kapitler. Fra perspektivet performance praksis og teori, viser resultatet av analysen at kontekst styrer kommunikasjonen. Konteksten Klimafestivalen §112 forflyttet kommunikasjonen fra performance mot performativitet i ulike aspekt. De to avgjørende faktorene, som skilte opptredene fra hverandre, var bruken av scenerommet og interaksjonen mellom aktør og publikum. En konstruert skala, med performance og performativitet i hvert ytterpunkt, strukturerer spillet og handlingen mellom uvirkelighet og virkelighet der de tre opptredene ble plassert.

# Abstract

The thesis examines activism in Norwegian *samtidsdans* (contemporary dance) and how dance activism has come about at *Klimafestivalen §112* in Oslo from 2014 to 2019. The perspective taken is performance theory and practice within a non-institutional context. Inspired by the recent increase in street activism, such as for example the school strikes for climate, the main purpose of the thesis has been to map *samtidsdans* in activist contexts in Norway. Politics, society, art and activism are connected and form the basis for an investigation of the way performance art and dance activisms are linked to performance and performativity. Data collected from two qualitative research interviews has been analysed and categorized, leading to themes such as intentionality, structure, sound, movement, space and context. This analysis, together with the analysis of three performances; *Stemmebånd*, *KjærNe duo* and a dance happening, forms the basis for answering the research question in the central chapters of the thesis. From the perspective of performance theory and practice, the analysis shows that context directs communication. The context of *Klimafestivalen §112* shifted the communication from performance towards performativity in different aspects. The two deciding factors, which distinguished the performances from each other, were the use of performance space, and the interaction between performers and audience. A constructed scale, with performance at one end and performativity at the other, structures the interplay and action between unreality and reality in which the three performed pieces were placed.

# Forord

Bakgrunnen for å skrive oppgaven bygger på min interesse for dans og politikk, spesifikt samtidsdans, menneskerettigheter og likestilling, som danner en plattform for temaene samtidsdans og aktivisme i masteroppgaven. Selv er jeg dansekunstner og pedagog i moderne dans og samtidsdans, og min aktivisme strekker seg til deltakelse i to 8. marstog. Egen aktivismebakgrunn kan derfor karakteriseres som liten. Danseaktivisme syntes jeg har vært nytt, spennende og risikabelt å utforske, da feltet er smalt internasjonalt og uten garanti for store funn i Norge. I tillegg er kunst og aktivisme komplisert og kontroversielt, noe jeg finner triggende for akademia og forskning. Helt fra starten av oppgaven har jeg hatt en intuisjon om at det er en tydelig kobling mellom samtidsdans og aktivisme, som jeg da ikke klarte å artikulere, men gradvis har jobbet meg gjennom. I undersøkningen av temaet dukket det opp noen eksempler på samtidsdans som aktivisme her til lands, og etter funn i siste intervju innså jeg at scenekunst måtte tas med i noen sammenhenger for å ha nok materiale. En av de tydeligste koblingene mellom samtidsdans og aktivisme har funnet sted ved Klimafestivalen §112, hovedsakelig i Oslo, og ideen om å forske på samtidsdans som aktivistmetode i konteksten dagens klimakamp var engasjerende.

Tusen takk til veileder Anne Fiskvik for god og inspirerende veiledning gjennom masteroppgaven. I forbindelse med oppgaven har hun lært meg å finne balansen. Stor takk til intervjupersonene for deres tid og interesse for tema, og givende intervjuer. Gjennom 3 år ved NTNU har jeg hatt gode diskusjoner og samtaler med mine medelever, og jeg takker dere for mye gøy. Danseinformasjonens ansatte takkes for god respons og hjelp i undersøkning av litteratur. Takk til støttende arbeidskolleger, spesielt Phil. Og til slutt takk til tålmodige venner og familie som har blitt satt noe på vent i prosessen.

# Innhold

1.0 INTRODUKSJON .....	1
1.1 Problemstilling .....	3
1.2 Teori og metodologisk rammeverk .....	4
1.2.1 Teori .....	4
1.2.2 Metode.....	5
1.3 Struktur over oppgaven .....	5
1.4 Kunst- og danseaktivisme og kommersialisering.....	6
1.4.1 Kunstaktivisme og kommersialisering.....	6
1.4.2 Danseaktivisme og <i>pinkwashing</i> .....	8
1.5 Aktivisme i norsk samtidsdans.....	10
2.0 TEORI OG METODE.....	14
2.1 Teoretisk rammeverk: Performance teori.....	14
2.1.1 Performativitetens <i>loop</i> .....	15
2.1.2 Performance i aktivismen.....	17
2.1.3 Aktivisme og performance; et toveis speil.....	19
2.2 Aktivisme og performance som politisk opprør.....	21
2.2.1 Aktivisme og aktivisten.....	21
2.2.2 Aktivisme og politikk.....	23
2.2.3 Performance som kroppspolitikk.....	25
2.2.4 Øyeblikkets kunst.....	26
2.3 Metodologisk rammeverk: Kvalitativ orientering.....	27
2.4 Intervjupersonene, egen rolle og intervjuet.....	28
2.4.1 Intervjupersonene og intervjuer .....	28
2.4.2 Intervjupersonene og tilpasninger.....	29
2.4.3 Transkribering.....	30
3.0 AKTIVISTISK PERFORMANCE OG PERFORMATIVITET .....	32
3.1 Aktivisme, performance, propaganda og terror.....	32
3.2 Samtidsdans i offentlig rom som opposisjon og protest .....	34
3.3 Klimafestivalen §112 og samtidsdans.....	36
3.3.1 Dokumentasjon av to dansestunts og en forestilling ved festivalen.....	38



4.0 ANALYSE.....	41
4.1 Kategorisering av semi-strukturert forskningsintervju.....	41
4.2 Intensjonalitet og festivalens struktur.....	44
4.3 Lyd, rytme og improvisasjon .....	47
4.3.1 Lyd, musikk og rytme.....	47
4.3.2 Struktur og improvisasjon.....	50
4.4 Rom og kontekst.....	54
4.4.1 Rom og dans.....	54
4.4.2 Kontekst, performance og performativitet.....	55
5.0 DISKUSJON .....	58
5.1 Performance/performativitet, kontekst og kunstaktivisme.....	58
5.1.1 Møtet mellom performance og performativitet.....	58
5.1.2 Kontekst og flere roller.....	59
5.2 Politisk og aktivistisk scenekunst i Norge.....	61
5.3 Effekten på publikum.....	64
5.4 Dansens slagkraft .....	66
6.0 KONKLUSJON .....	69

# 1.0 Introduksjon

Flere mørkeblå partier gjorde et brakvalg i europaparlamentet i slutten av mai i år, hvor også grønne partier viste fremgang. Et sterkt ytre høyre som er på fremvekst i Europa resulterer i politiske tilbakeslag mot minoriteter, skrev Torill Sommerfelt Ervik i intervju med forsker Elisabeth Ivarsflaten.<sup>1</sup> Med Donald Trump i spissen, og Boris Johnson rett bak, har propaganda, «fake news» og motstanden mot forskning og «elite» fått flere tilhengere fra en mørkeblå arbeiderklasse, og trusselen mot akademia og fordreining av kunnskap via konspirasjonsteorier, er reell. Motstanden mot den akademiske diskursen kan også plasseres i et klasseperspektiv som går på tvers av politisk tilhørighet. Kampen for klima, stemples av enkelte som et eliteprosjekt, hevder Anja Sletteland. Arbeiderklassen mener den velutdannede middelklassen har tatt monopol på såkalt «skrivebordkunnskap», mens den praktiske hverdagskunnskapen tilskrives lavere verdi. Den folkelige, alternative kunnskapen fra utvalgte kilder, som hovedsakelig er muntlige, spres og vokser i grupper med lite definisjonsmakt, og kalles skjulte skript.<sup>2</sup>

Samtidig som en argumenterer mot skjulte skript, kan en se konsekvensen av en overteoretisering av akademia, der unødvendig kompleksitet skaper en avstand til menneskers praktiske liv. Ingeborg Owesen har uttalt seg om dette og hevder en av de nyeste tekstene til Judith Butler; *Dispossession. The Performative in the Political. Conversations with Athena Athanasiou*, er vanskelig og utmattende. Owesen støtter Toril Mois kritikk av Butler og feministisk teori som overteoretisert, med et tankesett på et så

---

1. Torill Sommerfelt Ervik «Forsker: – Høyrebølgen har bare én felles sak», *Forskning*, 31.05.2019. Hentet 25.07.2019. <https://forskning.no/partner-politikk-universitetet-i-bergen/forsker--hoyrebolgen-har-bare-n-felles-sak/1342676>

2. Anja Sletteland, «Hvordan klimaet ble politisert», *Dagsavisen*, 16.10.2010, oppdatert 13.05.2019. Hentet 10.06.2019. <https://www.dagsavisen.no/debatt/hvordan-klimaet-ble-politisert-1.431654>

abstrakt og generaliserende nivå at relevansen til folks liv er vanskelig å se.<sup>3</sup> Forskningsteksters faguttrykk og komplisitet skaper avstand til et større publikum og henvender seg utelukkende til en viss fagelite. Denne begrensningen kan oppfattes som et uttrykk for makt. Likevel bør academia inneholde tekster med ulike akademiske tankesett og uttrykksmåter, både abstrakte og mer konkrete, slik at forskning kan være tilgjengelig for hele spektret i befolkningen. Selv prøver jeg å gjøre det abstrakte konkret ved å vise til eksempler i samtiden. – Kunst kan også fungere som en kodeknekker og kommunisere vitenskap i interaktivitet med samfunnet. Ben Twist mener kunst, vitenskap, politikk og samfunn alltid har virket sammen der kunsten har fungert som en oversetter av filosofiske, vitenskapelige og sosiale ideer. Abstrakte ideer har via kunsten fått konkrete former og gjort innholdet forståelig på en annen måte, og som en bumerang vendt tilbake til den vitenskapelige verden og dermed endret folks tenkning.<sup>4</sup>

En økende politisk polarisering i Europa og USA det seneste fem år, der de viktigste aktørene i politiske system står stadig lengre fra hverandre, har ført til økende aktivisme i befolkningen. Dette har vi vitnet i form av motstand eller støtte til flyktninger, markeringer av «Black Lives Matter» og «Womens March», Trump- og Brexitprotester, og opprør fra de «gule vestene» i Frankrike. I Norden har feminismen og klimaaktivismen engasjert stadig flere, og #MeToo og Skolstrejk för klimatet er aksjoner som har fått stor oppmerksomhet. Endringer i samfunnet fører til endringer i mennesker, som igjen fører til endringer i samfunnet, og i oppgaven forklares det hvordan denne pågående prosessen og interaktiviteten skjer i form av en *loop*. Kunsten viser oss ofte et speil av samfunnet og for den skapende dansekunstneren skapes samtidsdansen fra innflytelser i tiden en opplever her og nå. Aktivismen i nåtiden påvirker dermed scene- og dansekunsten, og en relativt ny metode kan vokse frem; danseaktivisme.

I undersøkelsen av fagfeltene kunst og politikk vil en oppdage et nettverk av emner som kjønn, globalisering, miljø og økonomi, og områdene er uløselig forbundet til hverandre, mener Daniel

---

3. Ingeborg W. Owesen. «Judith Butler: Dispossession. The Performative in the Political. Conversations with Athena Athanasiou», *Agora*, nr 1, Volum 32, 2015. Hentet 09.06.2019 [https://www.idunn.no/agora/2015/01/judith\\_butler\\_dispossession\\_the\\_performative\\_in\\_the\\_polit](https://www.idunn.no/agora/2015/01/judith_butler_dispossession_the_performative_in_the_polit)

4. Ben Twist, «Why the arts are essential in addressing climate change?», *Youtube*, <https://www.youtube.com/watch?v=AVqoTEcHrsI>

Gorman.<sup>5</sup> Oppgaven viser eksempler på hvordan økonomi, kommersialisering og miljø påvirker aktivismen innen kunst, scenekunst og samtidsdans, og strukturelle utfordringer norske scenekunstnere har møtt i deres aktivistiske arbeid. I tillegg kartlegges samtidsdans brukt i aktivistisk sammenheng i Norge. Performance blir oftest omtalt i forbindelse med institusjonsteateret, mens jeg har fokusert på performance praksis og teori i en ikke-institusjonell kontekst; samtidsdans på Klimafestivalen §112. Kvalitative forskningsintervju med to dansekunstnere som har opptrådt på festivalen danner grunnlaget for analysen og diskusjonen.

## 1.1 Problemstilling

I denne oppgaven undersøkes aktivisme og dens forbindelser til kunst, performance og dans. I kartleggingen av aktivisme i norsk samtidsdans, dukket det opp danseaktivister som har vist sin protest og støtte ved Klimafestivalen i Oslo siden dens oppstart, og intervju med to av dansekunstnerne danner grunnlaget for oppgaven. Det teoretiske perspektivet anvendt i masteroppgaven er performance teori, da aktivisme i scenekunst og samtidsdans danner en kunstnerisk praksis som inneholder performance og performativitet. Problemstillingen for oppgaven er:

- Hvordan tar aktivisme i samtidsdans form ved Klimafestivalen §112 i Oslo, og hvordan spiller performance og performativitet inn i danseaktivismen?

Etter kategorisering og analyse vil jeg se på likhetene og ulikhetene ved kunstnernes arbeid og perspektiv, samt i deres tre dokumenterte verk ved Klimafestivalen §112. Kontekstens påvirkning på danseren, dansen og publikum undersøkes, og er verkene fremført under Klimafestivalen §112 performance eller en performativ handling? Hva kan effekten være ved å bruke samtidsdans aktivistisk som metode, politisk verktøy og påvirkningskraft?

---

5. Daniel Gorman, «The Art of Disobedience. Fresh Perspectives on Arts and Politics», *IETM*, Brussels, Oktober 2015. Hentet 06.07.2019, 3.  
[https://cedslomenia.eu/wpcontent/uploads/2016/02/the\\_art\\_of\\_disobedience\\_ietm2015\\_0.pdf](https://cedslomenia.eu/wpcontent/uploads/2016/02/the_art_of_disobedience_ietm2015_0.pdf)

## 1.2 Teori og metodologisk rammeverk

### 1.2.1 Teori

Med interesse for nyere metoder, forskning og teorier falt valget på performance teori, fordi disiplinen kombinerer flere fag og kan imøtekomme samtidsdansens og klimaaktivismens posisjon i nåtiden, og metodologiens iboende faktor for endringsskaping. «The nature of performance enables Performance Studies to be an ‘interdiscipline’ which has its own agency to change to world», hevder Simon Shepherd.<sup>6</sup> Gjennom oppgaven er målet å konstruere en interdisiplinær plattform som forener performance teori, aktivisme og samtidsdans, samtidig som kombinasjonen vil føre til nye betraktninger, perspektiver, modeller og utfordringer. Det har vært naturlig å støtte seg til internasjonal litteratur, da det er skrevet lite om performance teori i Norge, og vi har heller ikke et norsk uttrykk for metoden. En del litteratur og eksempler som er hensiktsmessig for oppgaven, er hentet fra vestlig kultur og settes opp mot norske forhold. Vesten ses i kulturell kontekst og klassisisten Donna Zuckerberg definerer dette ved å vise til eksemplet amerikansk kultur, som hovedsakelig er hvit, men som sprer seg ut over hele verden.<sup>7</sup> Med Vesten menes derfor kultur med røtter i Europa og USA, men som i dag ikke er geografisk spesifikk. – I analysen av tre produksjoner ved Klimafestivalen §112, vil det analyseres og diskuteres ulike aspekter rundt performance og performativitet i danseaktivismen. Med danseformen samtidsdans menes det i denne oppgaven dans som foregår i samtiden, både innen performance og performativ opptreden, hvor ulike dansesjangre og uttrykk kan blandes.

---

6. Simon Shepherd, *The Cambridge Introduction to Performance Theory*, (Cambridge: Cambridge University Press, 2016), 216.

7. Donna Zuckerberg, «The red pill: En panelsamtale om høyreekstremisme, antifeminisme, internett og bruk og misbruk av antikken», notat fra panelsamtale, 24.05.2019. <https://www.khm.uio.no/besok-oss/historisk-museum/arrangementer/andre/the-red-pill.html>

### 1.2.2 Metode

En kvalitativ tilnærming legger vekt på kulturelle, dagligdagse og situerte sider ved vår tenking, læring og viten. Dette innebærer også våre handlinger og vår måte å forstå oss selv som personer på, i følge Steinar Kvale og Svend Brinkmann.<sup>8</sup> I dansevitenskapen er den kvalitativ metoden mest anvendt, da data ofte innhentes fra noen personers betraktninger fra dybden av feltet. – I analysen falt valget på kategorisering, da metoden passer denne type oppgave og lengde, i tillegg til egen tidsplan. Bruk av koding ville trolig blitt i overkant intrikat, og tatt for mye plass både tekst- og tidsmessig. – Siden samtidsdansen er et produkt av samtiden, og klimafestivalen har en kort historie, har kartleggingen av danseinnslag ved festivalen resultert i bruk av ulike kilder fra nettet, og nettsider fra utlandet har blitt brukt i oppgaven for å kommentere på temaer det ikke finnes så mye annen litteratur om. I dag er internett en stor del av vår virkelighet, der landegrenser og geografi havner i bakgrunnen for en for mer transnasjonal verden og vitenskap.

### 1.3 Struktur over oppgaven

Oppgaven er bygget opp over seks hovedkapitler, med flere underkapitler. Aller først foretas en begrepsavklaring av kunst- og danseaktivisme, der en også ser på kommersialismens påvirkning. Samtidsdans forklares med røtter og konstruksjon i dansefeltet, og videre presenteres eksempler på aktivisme i norsk scenekunst og samtidsdans. I andre kapittel presenteres det teoretiske og metodiske rammeverket for oppgaven; performance teori, der forskjellen på performance og performativitet trer frem, etterfulgt av metodene kvalitative forskningsintervju og kategorisering. Neste kapittel handler om aktivistisk performance og performativitet, der flere danseinnslag fremført under Klimafestivalen §112 i Oslo dokumenteres. Tre utvalgte verk fra festivalen i 2014-2019 danner utgangspunktet for analysen av danseaktivisme i kapittel fire. Ut fra to

---

8. Steinar Kvale og Svend Brinkmann, *Det Kvalitative Forskningsintervju*, 3. utgave, 2. opplag, oversatt av Tone M. Anderssen og Johan Rygge, (Oslo: Gyldendal Norsk Forlag AS, 2015), 30.

kvalitative forskningsintervju undersøkes kunstnernes syn på aktivisme i samtidsdans og hvordan deres egne produksjoner og stunt har blitt brukt aktivistisk ved festivalen. Data fra dokumentasjon og intervjuer danner grunnlaget for analyse, kategorisering og tolkning som omhandler lyd og improvisasjon, rom og kontekst. I femte kapittel diskuteres kontekst og aktivisme, ulike perspektiver, aktivismens effekt på publikum, og dans som aktivistisk metode, før jeg i siste og sjette kapittel trekker konklusjoner.

## 1.4 Kunst- og danseaktivisme og kommersialisering

### 1.4.1 Kunstaktivisme og kommersialisering

Kunstaktivisme skiller seg fra politisk eller kritisk kunst da den ikke bare kritiserer sosiale og politiske strukturer, men er direkte involvert i å prøve å få til endring, mener Paula Serafini.<sup>9</sup> Metoden inneholder handling og praksis som strekker seg over konvensjonelle grenser, som Kit Dobson og Áine McGlynn utdyper:

Activism has not only its own aesthetics and performances but also its own series of cultural practices – what we might call an art of resistance. This art is practised by specific communities within the transnational sphere, and it articulates differences that cross and transgress against all sorts of borders.<sup>10</sup>

Slike internasjonale, kulturelle praksiser bruker kunstneriske strategier for å bli hørt av et større publikum, og sprer sosiale og politiske beskjeder, ofte på gatenivå, gjennom strategier som kultur-jamming, *flash mob*, geriljateater, gatekunst og nettbasert aktivisme. Målet er å nå publikum utover tradisjonell scenekunst, politisk kampanjevirkosomhet, sosial nettverking og

---

9. Paula Serafini, *Performance Action. The politics of Art Activism* (London: Routledge, 2018), 2.

10. Kit Dobson og Áine McGlynn, «Introduction: Transnationalism, Activism, Art», *Transnationalism, Activism, Art*, red. Kit Dobson og Áine McGlynn (Toronto: University of Toronto Press, 2013), 4.

verving.<sup>11</sup> Kontroversielle og anonyme Banksy er viden kjent for sin politiske gatekunst, men hans grasrot-troverdighet, integritet og budskap har sådd tvil etter at suksess har gjort ham til en del av populærkulturen og kunstverden. Med eget atelier i London har kunsten blitt kommersialisert via kunstinstitusjoner med salg av bilder og plakater, i tillegg til at hans motiver har versert på internett. Graham Huggan, i intervju med Sam Knowles, uttalte at kommersialisme og aktivisme kan gå hand i hand, og viste til australieren og tv-kjendisen Steve Irwin og hans naturvern-aktivisme. Irwins suksess og kjendisstatus i hjemlandet og internasjonalt ble brukt for å fremme hans naturvernsak.<sup>12</sup> Dette kan sammenlignes med Banksys kunstsuksess og popularitet, som har en politisk påvirkningskraft. Kunstnerens kreativitet og aktivisme rystet verden med et stunt på en kunstauksjon i 2018 som fikk stor plass i media. I egen anonym regi ble verket hans strimlet opp gjennom billedrammen rett etter at det var solgt for over én million pund. Stuntet, muligens med Banksy selv som kjøperen, ble tolket som en institusjonell kritikk av kunstverdens strukturer, overklasse og kapitalisme. Oppmerksomheten ga verket, som hadde fått ny form og tittel med referanse til det kjente stuntet, enda større verdi.<sup>13</sup> Huggan mener denne type kjendis-aktivisme er knyttet til den globale medieindustrien.<sup>14</sup> Banksy har gått fra å være en aktivistisk gatekunstner på utsiden av feltet til å bli en etablert, kommersiell kunstner og kjendis på innsiden av kunstmiljøet, og kan ikke unngå å være en del av det han aktivt kritiserer. I hans seneste stunt, der han også tok i bruk tv-mediet, prøvde han likevel å påvirke publikum til å revurdere sine valg.

---

11. «Art, Activism and Publics», *University of New South Wales*. Hentet 06.07.2019. <https://www.handbook.unsw.edu.au/undergraduate/courses/2019/ARTS2128>

12. Sam Knowles, «Transnational Culture: An Interview with Graham Huggan», *Transnationalism, Activism, Art*, red. Kit Dobson og Áine McGlynn (Toronto: University of Toronto Press, 2013), 85.

13. «Behind the Banksy Stunt», *The Art Assignment*, 01.11.2018. Hentet 07.07.2019. <https://youtu.be/X-6jMi4e-0Q>

14. Knowles, *Ibid.*



#### 1.4.2 Danseaktivisme og *pinkwashing*

Kreativitet er en forutsetning for endring. I følge Daniel Gorman har kunstneren makt til å transformere, og kunst har alltid vært inspirert av sosiale og politiske tanker; selv eldgammel gresk dramatikkk kan en betrakte som aktivistiske verk. Revolusjoner i Europa og Russland, samt landene bak jernteppet, har fått smake scenekunstens og satires brodd, og dans og teater har blitt brukt i frigjøringskamper i Vest-Europa og USA siden 1950-tallet.<sup>15</sup> Allerede i 1945 viste danseaktivisten Pearl Primus solokoreografien *Strange Fruit* i New York, der den afrikansk-amerikanske dansekunstneren gikk inn i rollen som hvit kvinne i en mobb, og dermed forskjøv perspektivet for å vise lynsjing fra den hvites ståsted. For å forklare denne strategien viser Nadine George til Judith Butler som hevder det er makt og effekt i å repetere restriktive hegemoniske termer eller normer på en slik måte at de reverserer, forflytter og kritiserer deres originale formål.<sup>16</sup> Primus var ikke redd for å uttale seg eller ta opp politiske spørsmål, men brukte først og fremst dans og performance som våpen i kampen for menneskerettigheter, der hun danset sin protest. I dag har blant annet Urban Bush Women videreført Primus sin danseaktivisme i troen på at sosiale endringer er mulig å få til gjennom dansen og bevegelsen.<sup>17</sup>

En annen frigjøringskamp som bruker dans som markering, protest, men også feiring, er Pride-paradene som har oppstått hovedsakelig i Vesten i kjølvannet av Stonewallopprøret. I 1969 initierte aktivistene Marsha P. Johnson og Stormé DeLarverie rettighetskampen mot politiet, der det skeive miljøet kjempet mot politiet i opptøyer mot drap, politivold og trakassering.<sup>18</sup> Opprøret

---

15. Gorman, «The Art of Disobedience», 4.

16. Nadine A. George, «Dance and Identity Politics in American Negro Vaudeville: The Whitman Sisters, 1900-1935», *Dancing Many Drums: Excavations in African American Dance*, red. Thomas F. DeFrantz, (Madison: The University of Wisconsin Press, 2002), 71.

17. Lucia Mauro, «Urban Bush Women Honour Life and Social Action of Pearl Primus», *Chicago Tribune*. 23.04.2004. Hentet 04.09.2019. <https://www.chicagotribune.com/news/ct-xpm-2004-04-23-0404230372-story.html>

18. «How the Stonewall Riots Changed the History of Gay Rights», *All That's Interesting*, 11.08.2015, oppdatert 03.01.2019. Hentet 04.09.2019. <https://allthatsinteresting.com/stonewall-riots>

står i dag som et symbol på moderne homokamp, med krav om retter og likestilling, der stolthet og åpenhet hylles.<sup>19</sup> Pride-togene inntar offentlige rom og er aktivistisk i form av flåter, bannere, plakater, regnbueflagg, slagord, musikk, sang og dans. Erikk McKenzie viser til Chris Erichsen og hevder teatraliske virkemidler også kan «[...] opptre instrumentelt i for eksempel et demonstrasjonstogs motiv om blikkfang overfor folkemasse og medier».<sup>20</sup> Performance er dermed en del av aktivismen, og aktivisme og drama har ordet *handling* til felles.

I de senere år har noen norske dansekunstnere gått under fanen *Skeive dansekunstnere* i Prideparaden i Oslo, og vært aktivistisk også i sin synlighet i toget. I år var 50-årsmarkeringen etter Stonewallopprøret tema for Pride-paraden, og i Oslo opplevde jeg selv toget som skeiv tilskuer, som jeg også har gjort tidligere år. Opptogene har alltid skapt samfunnsdebatt, og i følge Kim Severson har uenigheter oppstått etter at Pride-parader har blitt spist opp av større protester og demonstrasjonstog mot Trump. Det har også oppstått en skepsis til kommersiell bruk av Pride-symboler etter hvert som flere selskaper utnytter budskapet til Pride for profitt, og dermed undergraver grasrotprotesten.<sup>21</sup> Fenomenet har lånt begrepet *pinkwashing*, som egentlig stammer fra selskapers økonomiske utnytting av brystkreftammede, samtidig som ordet refererer til *whitewashing*. *Pinkwashing* brukt i sammenheng med skeives rettigheter er selskapers markedsføring mot Pride for å trekke kunder, der de i forbindelse med markeringen regnbue-dekorerer alt fra minibanker og klær til kaffekopper, noe en observerer også i Norge. Skepsisen til at kommersielle selskaper bruker regnbueflagget og andre homosymboler i sin markedsføring for større inntjening er forståelig, da en kan lure på om selskapene står inne for budskapet og jobber mot trakassering av skeive, for like rettigheter, hele året.

---

19. Birger Berge, «Pride i Noreg», *Store norske leksikon*, 09.07.2017. Hentet 07.07.2019. [https://snl.no/Pride\\_i\\_Noreg](https://snl.no/Pride_i_Noreg)

20. Erikk McKenzie, «Klima, karbon og koreografi. En dans med to partnere», *Journal for Research in Arts and Sports Education*, spesialutgave: «Å forske med kunsten» Vol. 1, desember 2017, 131–140. Hentet 05.08.2019. <http://dx.doi.org/10.23865/jased.v1.1064>

21. Kim Severson, «Gay Pride's Choice: March in Protest or Dance Worries Away», *New York Times*, 19.06.2017. Hentet 08.07.2019. <https://www.nytimes.com/2017/06/19/us/gay-pride-lgbtq-protest-or-party.html>

Det er finnes fortsatt institusjoner og selskaper som gjemmer seg bak regnbuefarger for virke vennlige, inkluderende og rettferdige, men som bryter menneskerettigheter på eget område. Amelia Abraham viser til British Airways som sponser Pride, men samtidig deporterer skeive migranter fra Storbritannia.<sup>22</sup> Pride blir dermed en del av systemet markeringen protesterer mot.

Paraden til *Pride in London* har blitt så stor og kostbar at byrådet utelukkende tillater organisasjoner å delta og ønsker sponsing av store selskaper velkommen. Slik *pinkwashing* konstruert på politiske strategier fører til konservatisme, da Pride-paraden mister mye av sin evne til protest og provokasjon. Og enda viktigere; undertrykte minoriteter som skeive hjemløse eller flyktninger, de som virkelig trenger å markere sin tilstedeværelse og motstand, tillates ikke, eller har ikke råd til å gå i paraden.<sup>23</sup> Aktivismen og danseaktivismen i paraden, med både sitt støtte- og motbudskap, mister i dette tilfellet sin kraft, da representasjonen av innholdet endres og plasseres utelukkende i organisasjonsform, samt spises opp av markedskrefter. Oppsummert går uenighetene og debattene ut på om kommersialisering av Pride via skeives symboler fører til mer aksept, og om populærkulturen, der blant annet «straighte» musikkartister fronter skeiv kultur for å øke musikksalget, gjør det lettere å være skeiv i verden. Eller om en undertrykt minoritet blir utnyttet av store selskaper med en skjult agenda om profit.

---

22. Amelia Abraham, «Why culture's 'queerbaiting' leaves me cold», *The Guardian*, 29.06.2019. Hentet 31.07.2019. <https://www.theguardian.com/global/2019/jun/29/why-cultures-queerbaiting-leaves-me-cold-amelia-abraham>

23. Caroline Davis og Henry McDonald. «Pride in London organisers fend off pinkwashing claims», *The Guardian*, 06.07.2019. Hentet 06.09.2019. <https://www.theguardian.com/world/2019/jul/06/pride-in-london-organisers-fend-off-pinkwashing-claims>

## 1.5 Aktivisme i norsk samtidsdans

Kropp i bevegelse og handling er fellesnevneren for både dans og aktivisme. Aktivisten utfører en handling med kroppen ved å skrive, snakke, rope, gå og okkupere offentlige rom. Dans består også av handling, der en tar ulike valg om å bevege kroppen i et inne- eller uterom, og aktivitet kan ses som en fellesbetegnelse for danseaktivisme. – Ordet samtidsdans finnes ikke i kjente oppslagsverk. Begrepet kommer fra dansefeltet selv, hvor flere fagpersoner har prøvd seg på en definisjon som har resultert i mange tolkninger. Brynjar Åbel Brandlien forklarer at samtidsdans er dans som skapes i vår samtid, her og nå.<sup>24</sup> Hvor lenge en kan kalle et verk samtidsdans, blir da et tolkningsspørsmål. Den brede definisjonen er at dansekunstneren skaper samtidsdans som er inspirert av, eller tar impulser fra, sitt utgangspunkt i tid og sted.

Mens det i Norge produseres en del dans med politisk innhold, er det få dansekunstnere som ser på seg selv som aktivister eller danseaktivister. Ilse Ghekiere jobber både i Norge og Brussel. Hun har tatt et aktivistisk standpunkt i kampen mot seksuell trakassering og forsket på dansemiljøet hovedsakelig i Belgia, men også Norge. I teksten «#Metoo, herstory i dansen – om aktivisme, solidaritet og presisjon» forteller hun om prøving og feiling i konstruksjonen av de #metoo-relaterte bevegelsene i dansemiljøene, og utfordringer hun har møtt med å kalle seg aktivist i et lite kunstmiljø dominert av frilansarbeid. Å ta et standpunkt som aktivist kan stenge dører i et snevert jobbmarked. Samtidig som kunsten skal være banebrytende, blir aktivisme kritisert for å være dømmende, spesielt den som motsir maktmenneskers og portvokteres oppførsel i kunstfeltet. Å aktivt kritisere maktstrukturene holdt oppe av de en søker produksjonsstøtte eller innpass hos, er risikabelt. Høykulturell, offentlig støttet kunst går derfor sjelden overens med kampanjevirkosomhet, skriver Ghekiere.<sup>25</sup> I Norge skaper kunst og kultur som klimaaktivisme utfordringer, siden størstedelen av landets eksportinntekter kommer fra

---

24. Brynjar Åbel Bandlien, «Samtidsdans – en enda kortere bruksanvisning», *Scenekunst*, 9.10. 2015. Hentet 15.04. 2019. <http://www.scenekunst.no/sak/samtidsdans-en-enda-kortere-bruksansvisning/>

25. Ilse Ghekiere, «#Metoo, herstory i dansen – om aktivisme, solidaritet og presisjon», oversatt av Lillian Bikset. *Koreografi*, red. Solveig Styve Holte, Ann-Christin Kongsness, Venke Marie Sortland (Oslo: Kolofon, 2018), 67.

petroleumsvirksomhet, metaller, fiskeri og oppdrettsfisk.<sup>26</sup> Dermed kritiserer kunstnere strukturer og næringer som indirekte gir penger til kunst og kultur.

En av få aktivistiske scenekunstnerne i Norge er Nina Ossavy. Allerede i 2013 etterlyste hun forestillinger som tar opp den økologiske krisen verden står overfor, og mente norske scenekunstnere er for passive sammenlignet med den politiske kunsten i Europa. Vi har så vidt begynt å ta for oss politiske tema som flyktninger, Statoil, vold mot kvinner, religion, tortur og rasisme. På den norske scenen skal det gjerne handle om mellommenneskelige forhold, eksistensielle kriser, kjærlighet og familien, uttaler Ossavy, som mener det norske kunstmiljøet lukker øynene for den store øko-krisen og klimakatastrofen.<sup>27</sup> Engasjementet for miljø og klima har hatt en gradvis, men liten vekstfaktor de siste 40 år, mens i år har kampen tatt et stort steg med flere, store skolestreiker for klimaet. 22. mars streiket 40.000 ungdommer over hele landet for klimaet, og i følge journalist Morten Lauveng Jørgensen var det trommebandet SambAttac som med musikk og dans fikk opp temperaturen på Eidsvoll plass og satte det hele i gang.<sup>28</sup> SambAttac, som er en undergruppe av Attac Norge, utgjør et merkbart virkemiddel med sine protestrytmer på demonstrasjoner, i tog, og i andre passende og upassende sammenhenger. Gruppens budskap er antirasisme, feminisme og kapitalkritikk, og nå også klimakamp.<sup>29</sup> Kraften til trommer og dans kjenner en igjen fra blant annet rituell og sosial dans, og metoden kan fungere som verktøy og våpen i aktivismen. – I dansefeltet bidrar det afro-karibiske dansekompaniet Tabanka Dance Ensemble, med Thomas Talawa Prestø i spissen, til en avkolonisering av dansen og utfordrer vestlig dominans, også i danseundervisningen med sin

---

26. «Norge eksporterte for en billion kroner i 2018», *Teknisk ukeblad*, 15.01.2019. Hentet 09.07.2019. <https://www.tu.no/artikler/norge-eksporterte-for-en-billion-kroner-i-2018/455577>

27. Nina Ossavy, «Og...ACTION!», *Scenekunst*, 25.03.2013. Hentet 25.07.2019. <http://www.scenekunst.no/sak/og-action/>

28. Morten Lauveng Jørgensen. «Ungdommen nå til dags. Se alle bildene fra klimastreiken», *Vårt Oslo*, 22.03.2019. Hentet 21.07.2019. <https://www.vartoslo.no/ungdommen-na-til-dags-se-alle-bildene-fra-klimastreiken/>

29. «Lokallag og arbeidsgrupper - Sambattac Oslo», *Attac*. Hentet 21.07.2019. <https://attac.no/organisasjon/lokallag/>

Tawala-teknikk.<sup>30</sup> Denne type aktivisme med budskap om antirasisme og feminisme ligger implisitt i kompaniets arbeidsmetoder og produksjoner.

En nordnorsk danskunstner har markert seg i klimakampen utenfor Klimafestivalen, og bruker kunst som aktivisme og overlevelsesmekanisme. *Mitt opprør mot oppdritt* hadde urpremiere 1. mai 2019 i Tromsø, der Maya Mi Samuelsen danset sin protest mot oppdrettsnæringen. Danseren er oppvokst på Karlsøya i Troms og fikk i 2015 oppdrettsanlegg plassert i havet rett utenfor eget hus. Hun opplever forholdet mellom vill natur og kultivert kultur på kroppen, og uttaler: «Gjennom *Mitt opprør mot oppdritt* ønsker jeg å utøve et ikke-voldelig opprør. Oppdrett er for meg oppdritt, dritt som velter opp og brer seg overalt. Karlsøya er min plass, ikke kapitalistenes dass».<sup>31</sup> Med opprøret mot oppdrettsnæringen tar hun et oppgjør med næringsmakten på egen hånd, som «Danser mot Goliath», der budskapet kommuniseres til publikum gjennom samtidsdans.

---

30. «About Us», *Tabanka Dance Ensemble*, 2019. Hentet 04.09.2019. <https://tabankadance.com/about-us-2/>

31. «Mitt opprør mot oppdritt av Samuelsen Produksjoner», *Dansearena Nord*. Hentet 04.09.2019. <http://www.dansearenanord.no/mitt-opproslashr-mot-oppdritt.html>

## 2.0 Teori og metode

### 2.1 Teoretisk rammeverk: Performance teori

Performance teori er bygget på rammeverk fra disipliner som antropologi, sosiologi, filosofi og litterære studier, og blandet med performance studier danner det et nokså nytt akademisk felt, da det er tre tiår siden teorien oppnådde institusjonell status, uttalte James Loxley i 2017.<sup>32</sup> I sin etableringsfase har den interdisiplinære metoden performance beveget seg som en bumerang fra universitetet til gatene og tilbake igjen, og underveis blitt påvirket av politiske aktivister og lærere, motkulturelle eksperimenter og feminist-konfrontasjoner, happenings og seremonier, demonstrasjoner og vandringer, hevder Simon Shepherd. Diskusjonene rundt termen og hva den skal inneholde har vært mange, og pågår fortsatt, og det er vanskelig å samles om én helhetlig teori. Med akademikernes mange vinklinger er det en fare for at performance teori har blitt samlebetegnelsen på en stor sekk, som inneholder så mange ulike meninger og applikasjoner at diskursen om performance tar skade av det, mener professoren.<sup>33</sup> På samme måte som teoretikere tidligere trodde på den kartesiske splitt, har danseteoretikere lenge operert med et tydelig skille mellom kropp og tilstedeværelse. Det var ikke før fenomenologien utfordret denne tenkingen at en kunne akseptere en sammenfletting av tilstedeværelse og kropp, som dans frembringer gjennom bevegelse. Dette tvang så frem en omdanning av vår forståelse av performativitet, og førte til et skift innen dansestudier mot performance studier og kritisk teori, mener André Lepecki.<sup>34</sup>

Siden slutten av 1970-tallet ble ordet performance tatt i bruk for å beskrive en aktivitet som ikke hadde noe term, situasjonen der en eller flere kommuniserte med en annen gruppe mennesker i samme rom og i sann tid, forklarer Shepherd. Kommunikasjonsmetoden gjorde et poeng av at dette ikke bare gjaldt teater, men var en del av vanlig menneskelig oppførsel. Med

---

32. James Loxley, *Performativity* (Abingdon: Routledge, 2017), 139–140.

33. Simon Shepherd, *The Cambridge Introduction to Performance Theory*, Preface.

34. André Lepecki, «Introduction: Presence and Body in Dance and Performance Theory», 2.

Butlers teorier om kjønn som sosialt konstruert og rollene mennesker spiller for hverandre, skapte hun begrepet *å være performativ*. Termen performativitet brukt i en bred sammenheng fastslår at mennesket er performativ og viser tegn til late-som idet en befinner seg i samme rom med et annet menneske. Så fort en er bevisst på at man er observert eller sanset av et annet menneske, vil en ikke opptre som om man var alene.

### 2.1.1 Performativitetens *loop*

I følge Loxley kan konseptet performativitet spores tilbake til den engelske filosofen J.L. Austin som utforsket *performative* og *performativity* på 1950-tallet, gjennom deres signifikans for kulturteori, språk, lov, identitet og performance. Austin la grunnlaget for en trend innen språkfilosofi, kjent som «speech act theory», som omhandler ords påvirkning i og til verden. Han hevdet at ord og språklige handlinger er ikke bare reflekterende, noe som reflekterer en verden, men at tale har kraft til å skape en verden. I kreativiteten, det å skape, anvendes en blanding av virkelighet og fiksjon, og Austins «speech acts» ble senere utfordret av Stanley Fish, Shoshana Felman og Jaques Derrida, som dekonstruerte Austins forsøk på sette opp et tydelig skille mellom fiktive og virkelige ytringer. I ettertid hevder Loxley at Austin ikke laget et skille på ontologisk nivå, slik de overnevnte, samt Butler, tolket ham, men det er en diskusjon det ikke er plass til her.<sup>35</sup> – Feministene og queerteoretikerne Judith Butler og Kosofsky Sedgwick tok det dekonstruerte konseptet performativitet videre til identitetskategoriene biologisk kjønn, sosiale kjønn og seksualitet, og nye perspektiver oppstod som påvirket kulturpolitikken. Butlers teorier om kjønn som sosialt konstruert, og hvordan vi fremfører vår identitet i samfunnet gjennom repetitive konvensjonelle handlinger, hadde også implikasjoner for hvordan vi tenker om relasjonen mellom teatral forestilling og den tilsynelatende virkelige og seriøse verden av scenen. Å forestille seg å gjøre noe kan også involvere å faktisk gjøre det, dermed går skillene mellom å late som og det ekte over i hverandre.<sup>36</sup> Et eksempel er improvisasjon der en ikke har øvd på

---

35. Loxley, *Performativity*, 143.

36. Loxley, 1–3.



forhånd eller planlagt hva som skal skje i rommet. Selv om en går inn i et modus og en rolle er handlingene og bevegelsene friske og nye, og opplevelsen av nuet, tilstedeværelsen og kommunikasjonen med publikum, føles ekte. Slik krysses den improviserte ekte handlingen med late-som-aktøren, og dette er et av aktørens og performativitetens paradoks; det er ekte og virkelig, men uekte og uvirkelig samtidig.

Påvirket av blant annet Butler fremmer jeg ideen om at identitet ikke er medfødt, men skapes og fremvises, da den formes og påvirkes av omgivelsene og kategoriseres gjennom strukturer i kulturen. Vi «spiller» dermed vår rolle eller identitet for andre rundt oss, en forestilling som pågår konstant og er i bevegelse. Videre er jeg inspirert av Ron Mallons konstruktivistiske *loop*, en konstruksjon basert på filosofi, psykologi og sosialteori, hvor han ser på avhengighetsforholdet mellom ideologiene essensialisme og konstruktivisme. Uten å gå dypt inn på dette området, kan *loopen* forklares ved at vår måte å representere verden på, våre teorier, merkelapper og kategorier, påvirker verden, samtidig som våre oppfattelser av verden skaper teorier og kategorier. For eksempel, ved å representere en kategori, vil kategorien påvirkes til å inneha egenskapene den representerer. Med andre ord er det interaktivitet mellom representasjonen av en kategori og selve kategorien, og denne aktiviteten går i *loop*.<sup>37</sup> Fordi kulturen er med på å forme deg som person, er identiteten fleksibel, samtidig som din interaktivitet i samfunnet; kontakten med andre mennesker, er med på å forme kulturen. En danser skapes gjennom skoling og trening, erfaring og utfordring, der en rekke ferdigheter teknisk, kunstnerisk og sosialt utvikles gjennom en dansekultur. I denne kulturen er danseren performativ sammen med andre. Danseren vil påvirke dansekulturen med sin performative identitet, meninger og kunstneriske uttrykk, som fører til bevegelse der dansekulturen endres. Et eksempel er dansepersoners påvirkning gjennom Metoo-saken i dansefeltet i Norge, spesielt ved enkelte danseskoler. Avsløringer og protest har ført til bedre rutiner og kultur, som igjen påvirker danseren. Å være danser før og etter Metoo er

---

37. Ron Mallon, «The Construction of Human Kinds», *Newbooksnetwork*, intervjuet av Carrie Figdor, podcast 15.10.2017. Hentet 25.04.2018.  
<http://newbooksnetwork.com/ron-mallon-the-construction-of-human-kinds-oxford-university-press-2016/>

ikke det samme, og kategorien eller identiteten danser har endret seg gjennom en *loop*, forhåpentligvis til en tryggere og sterkere danser, – som igjen påvirker dansefeltet.

### 2.1.2 Performance i aktivismen

Gjennom historien har aktivister tatt i bruk teatral redskaper og aktiviteter i revolusjoner, opprør og protester, og oppdaget mulighetene og effekten av å flette sammen performance og aktivisme. Shepherd sporer metoden tilbake til 1802 da radikale aktivister i Nottingham marsjerte gjennom byen og bar på figuren av «The Goddess of Reason». Han viser også til bruk av dans i historiske protester, som da aktivister fra Westminster i 1809 avbrøt teaterforestillinger ved å riste på skrangler, holde opp plakater og danse jig. Strukturalisten Charles Tilly, kjent for å kombinere sosiologi og historie, forsket på sosiale bevegelser og andre former for protester siste del av 1900-tallet. I følge Sidney Tarrow mener Tilly at performance er en tillært og historisk forankret måte å fremsette krav til andre mennesker på. I hans siste bok i 2008 uttalte Tilly: «With such words as condemn, oppose, resist, demand, beseech, support, and reward. They also make claims with actions such as attacking, expelling, defacing, cursing, cheering, throwing flowers, singing songs, and carrying heroes on their shoulders.»<sup>38</sup> Her glemte Tilly dans, men poenget er at protester eller krav har ulikt innhold og tar mange ulike former. Noen av metodene kan foregå samtidig, som for eksempel i Prideparaden der en både krever, markerer og feirer via dramatiske virkemidler som plakater, rop, sang, og dans. Ingen forskere står bak en ultimate teori, og Tillys kritikere har pekt på hans unnvikende holdning til postmodernismen, samt at han i stor grad har utelukket påvirkninger fra kultur i hans forskning.

---

38. Sidney Tarrow, «*Charles Tilly and the Practice of Contentious Politics: From Franceto to England and [Not quite] Back Again*», *Histoire@Politique. Politique, culture, société*, nr 10, januar-april 2010. Hentet 04.09.2019.  
[https://www.researchgate.net/publication/251048682\\_Charles\\_Tilly\\_and\\_the\\_Practice\\_of\\_Contentious\\_Politics\\_From\\_France\\_to\\_England\\_Not\\_quite\\_Back\\_Again](https://www.researchgate.net/publication/251048682_Charles_Tilly_and_the_Practice_of_Contentious_Politics_From_France_to_England_Not_quite_Back_Again)

Påvirket av populærkultur har jeg selv anvendt performance i aktivistisk sammenheng. Under 8. marstoget i Trondheim i 2019 bar jeg kostymet til rollen som tjenerinne fra boken og tv-serien *The Handmaids Tale*, av forfatteren Margareth Atwood. Ved å representere en rolle fra en fiksjon som er basert på historiske og virkelige hendelser, ble jeg et symbol på en narrativ som i hovedtrekk foregår i et totalt patriarkalsk system, der kvinnen er undertrykt og behandles som en fødemaskin. I tillegg til å representere tjenerinnen, satte konteksten rollereferansen inn i en sammenheng med samtiden og ble et speil og en kommentar til samfunnet. Hovedparolene under årets 8. marstog var motstand mot innskrenking av abortloven, og i denne sammenhengen ble kostymet og rollen fra Atwoods univers både et symbol og et budskap. I budskapet lå en advarsel om hva som kan skje hvis kvinner blir fratatt selvbestemmelse over egen kropp, og pekte til *The Handmaids Tale*. Dette viser at performance kan inneha rik kommunikasjon i aktivistisk sammenheng, samtidig som dette spesifikke eksemplet forutsetter kjennskap til referansen for å kunne forstå innholdet.

Mens tjenerinnekostymet refererer til historiske hendelser og strukturer, og er en advarsel for fremtiden, har også norsk kultur og drakt blitt brukt som symbol som peker til historien så vel som fremtiden. Uten å sammenligne og sidestille symboler som stammer fra fiktiv populærkultur med symboler i norsk kultur, ser en fellestrekk. Aktivismen til samene og andre naturvernere viste seg spesielt sterk under demonstrasjoner mot utbyggingen av Alta-Kautokeino-vassdraget, aksjoner som toppet seg i 1981.<sup>39</sup> Noen samer viderefører aktivismen for vern av natur og egen kultur, og sammen med kunstnere og naturvernere gjennomførte de en aksjon 17. April 2018 mot utbygging av vindkraft på Storheia, der de også anmeldte staten og Fosen Vind AS for brudd på menneskerettighetene.<sup>40</sup> Kultur kan være en viktig påvirkningskraft i aktivistisk engasjement, hvor handling til å uttrykke seg via demonstrasjoner og aksjoner gjøres med tanke på menneskerettigheter og naturvern, så vel som kulturvern. I performance, ifølge Juris, knyttes

---

39. Berg-Nordlie, Mikkell og Tvedt, Knut Are. «Alta-saken», *Store norske leksikon*, 29.06.2019. Hentet 03.08. 2019. <https://snl.no/Alta-saken>

40. Marianne Gulli. «Anmelder staten og vindkraftutbygger: Beskytter samisk jord med respekt og kjærlighet», *Radikal Portal*, 18.04.2018. Hentet 03.08. 2019. <https://radikalportal.no/2018/04/18/anmelder-staten-og-vindkraftutbygger-beskytter-samisk-jord-med-respekt-og-kjaerlighet/>

bilde og følelse gjennom en embodied handling, uttrykker Serafini.<sup>41</sup> Med andre ord representerer sammen i samekofte ikke bare seg selv, men et urfolk med en historie som kjemper for å ta vare på samekulturen. Aktivismen ved Storheia dreier seg ikke utelukkende og spesifikt om denne saken, men refererer også til det store opprøret ved Alta-elva på 70- og 80-tallet som skapte mye oppmerksomhet. Aktivisten bruker samedrakten som et bilde på et folk, og knytter det til følelsen av åreis med norsk undertykking og utbygging i naturområder, hvor aksjonen uttrykkes med en kroppslig og iscenesatt performativ handling.

### 2.1.3 Aktivisme og performance; et toveis spill

Performance har et todelt politisk potensial, forklarer Serafini og viser til Turner og Juris, der Turner mener forestillingen er en iscenesettelse av samfunnet vi lever i, og Juris tilføyer at performance samtidig kan fremme selvbestemmelse over valg og kropp blant aktører og deltakere. Innen performance-baserte praksiser som kunstaktivisme må perspektivet en inntar spesifiseres, da det finnes to hovedgrener innen performance teori. Richard Schechner kategoriserer teoriene der en på den ene siden kan en se på menneskets oppførsel både individuelt og sosialt, som en form for opptreden, kalt performativitet. Og på den andre siden kan en se på forestillinger som teater og dans som en form for personlig og sosial interaksjon, som teatral performance. Disse to «løse» kategoriene kan metaforisk sett speiles i hverandre, der personer med det estetiske perspektivet kikker mot «livet», mens de med et sosialvitenskapelig perspektiv kikker på «kunst». Peter Caster følger Schechners teorier og uttaler:

That “double-mirror,” [...] offers a mean to read activism and performance forward and backward, as staged activism and activist performance. By activist performance, I mean a production explicitly acknowledging itself as theatre and framed by dramatic convention that associates itself with a particular social project [...] Staged activism, on the other hand, even if it employs theatrical strategies of representation, asserts that what the audience experience is really real.<sup>42</sup>

---

41. Serafini. *Performance Action*, 15.

42. Serafini, 16.

Caster skiller virkelighet fra iscenesettelse ut fra om personen presenterer sin egen historie, eller om personen representerer en historie, mener Serafini. Samtidig kritiserer hun Carter for bare å se på presentasjon og representasjon, og mener flere faktorer opererer i samspillet performance og aktivisme. Blant annet vil kontekst, prosess, intensjon og forestillingens dynamikk som en politisk handling, påvirke opplevelsen av «virkelighet» i den aktivistiske forestillingen eller handlingen. Som i eksemplet tjenerinne i 8. marstoget, der jeg representere et symbol og budskap, var jeg også en person som utførte en aktivistisk handling, hvor flere kontekster spilte inn.

En forestillingens form kan være uklar, da skillene mellom teater og performance-kunst i enkelte tilfeller er flytende, og tolkningen av teatrets dramatiske konvensjoner, rammer og koder og hvordan de spiller inn kan diskuteres ut fra ulike perspektiver. Tradisjonelle teatral konvensjoner på scenen kan være sjanger, stil og teknikker brukt for å få frem innholdet. I et koreologisk perspektiv kan rammen for opptreden være et teater, et uterom eller cyberspace, og de teatral kodene tillegges av både kunstnere og publikum. Forskjellen på en performance og en performativ hendelse forklarer Valerie Preston-Dunlop og Ana Sanchez-Colberg slik:

The expectation of being interested, moved, shocked, bored or appealed, is present for an audience as soon as they enter the theatrical space. What distinguishes a performative event from a performing event is the level of and nature of the engagement of the artist with the spectators and, in response, the engagement of the spectator with them and the work.<sup>43</sup>

De mener graden av interaksjon mellom aktør, observatør og verk skiller performance fra performativitet. I scenekunsten og filosofien kjenner en til fenomenet skuespillerens paradoks i performance, der en er skuespiller og rolle samtidig i scenerommet. Når det gjelder happenings og performance-kunst er intensjonen til aktøren å være lik seg selv, å presentere seg selv i stedet for å representere en karakter, og ofte oppnår en større interaksjonen med publikum innen denne formen for opptreden. Legger en til det aktivistiske aspektet, skapes performance aktivisme som resulterer i en annen forståelse av representasjon og presentasjon.

---

43. Valerie Preston-Dunlop og Ana Sanchez-Colberg, «Introduction», *Dance and the performative*, 1. utgave (Verve Publishing 2002), reprint (Hamphire: Dance Books Ltd., 2010), 3–4.

Innen performance og aktivisme opptrer flere identiteter samtidig i en uløst dialektisk spenning, der rommet mellom aktør og rolle tillater politisk, estetisk eller personlig kommentar i forestillingen, i følge Scherchner. Shaughnessy har en annen vinkling og hevder at kløften mellom performance og virkelighet er et rom for tilføring og forandring. Som en klargjøring hevder Serafini at performance i en aktivistisk sammenheng aldri er bare representasjon da aktivisten utfører en politisk handling i virkeligheten, der representasjon og presentasjon foregår samtidig.<sup>44</sup> Performance krysses med performativitet og fenomenet performance-aktivisme er et paradoks og et toveis speil da det er uvikelig og virkelig på samme tid.

## 2.2 Aktivisme og performance som politisk opprør

### 2.2.1 Aktivisme og aktivisten

De finnes lite teori spesifikt angående samtidsdansaktivisme, derfor ses det interdisiplinære feltet i en større sammenheng og konstrueres på utvalgte teorier fra kunstaktivisme, performance-aktivisme og samtidsdans. Aktivisme kan forklares som en politisk protest bygget på ulønnet arbeid, ofte med opphav i grasroten og det frie feltet, som kritiserer et system, en sak eller en hendelse. Aktivisten er «en person som går inn for direkte (politiske) handlinger især utenomparlamentariske» og utfordrer makten.<sup>45</sup> Til tross for sine ulikeheter står alle aktivister felles om kjernen i metoden, at det kreves en evne til handling.<sup>46</sup> Ofte i en kroppslig protest der en står opp for noe eller streiker ved å okkupere offentlige rom. Metoden opponerer mot politiske og sosiale strukturer via handling, som innebærer å prøve og få til en endring. Selv om mange har

---

44. Serafini, 17.

45. «Aktivist», *Det norske akademis ordbok*. Hentet 16.04.2019.  
<https://www.naob.no/ordbok/aktivist>

46. Nick Morwood, «The Translegality of Digital Nonspace: Digital Counter-Power and Its Representation», *Transnationalism, Activism, Art*. Red. Dobson og McGlynn (Toronto: University of Toronto Press, 2013), 92.

deltatt i fredelig politisk protest og aktivisme, som 8. marstoget, definerer få deltakere seg som aktivister, da det krever kampanjeaktivitet, – samt at kategoriseringen aktivist kan gi negative assosiasjoner.

I protester hvor enkelte aktivister tyr til vandalisme og vold, skapes et bilde av aktivisten som de færreste vil identifisere seg med. Journalisten Dan Robert Larsen viser til forskeren Renè Karpantschof i artikkelen «Tre typer aktivister», der Karpantschof kategoriserer aktivister inn i tre grupper. Sosiologens uttalelse kom forut for klimatoppmøtet i København i 2007, hvor en kunne forvente tre ulike grupperinger klimaaktivister; de fredelige og lovlydige, de ulydige, og de militante. I følge Karpantschof er de tre grupperingene enige om at radikale endringer trengs for å komme klimaendringene til livs, men de viser sin utilfredshet gjennom ulike politiske strategier og bruker forskjellige metoder for å nå sine mål. Den absolutt største gruppen består av fredelige og lovlydige aktivister, fra unge til gamle, som går i tog. En adskillig mindre gruppe, de sivilt ulydige og ikke-voldelige, bestod i dette tilfellet hovedsakelig av det internasjonale nettverket til Climate Justice Action (CJA). Denne gruppen vil blokkere veier og prøve å ta seg inn på avsperrede områder for å forstyrre aktivitetene til møtedeltakerne. Den minste gruppen, også del av et internasjonalt nettverk, de militante medlemmene i datidens «Never Trust a Cop», tyr til en klassisk autonom aksjonsform med opptøyer, brenning av plakater og biler. De hevder kapitalismen er roten til klimaendringene og understreker dette ved å sette i gang grasrotopprør.<sup>47</sup> På bakgrunn av dette kan aktivisten bli oppfattet som en rebell imot lov og orden, som oppfordrer til og utfører kriminelle handlinger.

På en annen side kan aktivisten vokse frem av et politisk opprør bunnet i ulevelige forhold. I artikkelen *Judith Butler: Dispossession. The Performative in the Political. Conversations with Athena Athanasiou* kommenterer Ingeborg W. Owesen på forfatterens ideer fra boken med samme tittel, der de reflekterer over hva det er som får en person eller et folk til å gjøre politisk opprør. Butler og Athanasiou mener bevegelser oppstår og opptøyer skjer i relasjon til grupper som opplever økende fattigdom, arbeidsledighet, boligmangel, dårlig levestandard og manglende

---

47. Dan Robert Larsen, «Tre typer aktivister», *NRK Sàpmi*, 11.12.2009. Hentet 21.04.2019. <https://www.nrk.no/sapmi/tre-typer-aktivister-1.6905867>

ytringsfrihet, og viser blant annet til den arabiske våren som et eksempel.<sup>48</sup> Protester skjer også i andre politiske klima og i land som har demokratiske systemer. Greta Thunberg gikk alene ut i skolestreik, og fikk etter hvert millioner av klimaforkjempere med seg. Selv om krisene ikke kan settes opp mot hverandre, er det følelsen av å *måtte* gjøre noe med en urett og ofre seg til kampen som resulterer i samtlende protester og opprør.

### 2.2.2 Aktivisme og politikk

Historien vitner om flere politiske styrer og ledere som har stått bak trakassering, utnyttelse og likvidering av mennesker, der overgrepene har blitt møtt med voldsomme protester og aksjoner, hvor en kan forstå opposisjonen mot maktens lover. Eksempler er menneskerettskamper i USA, eller Suffragetter som ble fengslet for sine aksjoner i kampen for kvinnes stemmerett.

Afrikansk-amerikaners, skeives og kvinners sivile ulydighet er modige offer en er takknemlig for i dag. I følge Nick Morwood, som refererer til Oxford English Dictionary, har termen aktivisme intet iboende rebelsk innhold, på tross av ordets mange forbindelser med tidligere rebelske organisasjoner. Han mener aktivisme ikke automatisk signaliserer en utfordring til etablert makt og institusjoner, heller at aktivisme refererer til drivkraft for handling.<sup>49</sup>

På en annen side kan det uparlamentariske elementet i aktivisme betyr at en ikke har tiltro til makten som styrer, selv om tinget er valgt ut fra demokratiske prosedyrer, som samsvarer med Paula Serafini perspektiv. Hun hevder aktivisme også kan bidra til en prefigurativ politikk; prinsippet om direkte aktivitet/aksjon i stedet for å spørre andre om å gjøre endringer på dine vegne via politiske partier. En kan aktivt være med på å skape det ideelle samfunnet med å være forandringen en ønsker å se.<sup>50</sup> Premisset for dette er ytringsfrihet, en frihet som gjør det mulig å

---

48. Owsen. «Judith Butler: Dispossession.»

49. Morwood, «The Translegality of Digital Nonspace», 92.

50. Serafini, *Performance Action*, 5.



forene ulike arbeidsmetoder i kampen for en bedre framtid. Tidligere har aktivisme vært forbundet med de ytre radikale fløyene i politikken. I samtiden kan ikke alle protestdeltakere plasseres partipolitisk i kampen for saken, og et eksempel er barn og unge som deltar i skolestreiken for klimaet, en gruppe klimaforkjempere uten stemmerett som likevel tar sin plass ved å anvende aktivisme som strategi. Voksne med stemmerett har i noen tilfeller vært mer opptatt av saken enn partitilhørighet, som har ført til flytende partipolitiske skiller.

Bodil Christine Erichsen ser slike strømninger i feminismens historie, hvor hun understreker at kvinnekampene i verden har vært tid- og stedbestemt og ikke felles søsterkamper, som en gjerne ville tro. I Norge i perioden 1970-2000 har kvinnebevegelsen prioritert kamper som har fått tilslutning fra ulike politiske leire og Erichsen observerer at «skillelinjene mellom borgelige og sosialistiske feminister blir utydelige».<sup>51</sup> I 8. marstoget, med ulike faner, kamprop og perspektiver på kampen for kvinners rettigheter og likestilling, velger en hvilken fane en vil gå bak. Tidligere har toget fått oppslutning utelukkende fra venstresiden og blitt boikottet av blå partier, mens i de senere år har flere perspektiver blitt representert. Liberale deltakere og enkelte på høyresiden har sluttet opp om kvinnekampen bak egne faner og plakater, slik som i Molde hvor de fikk til en noe mer tverrpolitisk markering i år.<sup>52</sup>

Som et resultat av at feminismen igjen har fått sin oppblomstring i den offentlige debatten, deriblant i opptaktene til og i kjølvannet av MeToo, kategoriser stadig flere seg som feminist. En mulig effekt av omfavnelsen av feminismen er at også aktivismen oppleves som mer stuert. Fra midten av 1900-tallet og frem til i dag har aktivister som Martin Luther King jr, Gloria Steinem, Marsha P. Johnson og Greta Thunberg holdt appeller og gått i protesttog mot styresett og samfunn som svekker menneskerettigheter, og som unngår å ta oppgjør med strukturell trakassering. I Vesten blir de store beslutningene hovedsakelig tatt av konservative, hvite, heterofile menn, en middelaldrende maktelite som har møtt store protester i forbindelse med G8-

---

51. Bodil Chr. Erichsen, «Den klasseløse feminismens historie», *Radical Portal*, 10.03.2017. Hentet 04.09.2019. <https://radikalportal.no/2017/03/10/den-klasselose-feminismens-historie/>

52. «Markering som løfter kampsakene», *Romsdal Budstikke*, 07.03.2019, oppdatert 08.03.2019. Hentet 04.09.2019. <https://www.rbnett.no/meninger/leder/2019/03/07/Markering-som-løfter-kampsakene-18614605.ece>

toppmøter og klimatoppmøter. Folks økende kunnskap, bevissthet og erfaring angående menneskerettigheter har ført til protester som «Black Lives Matter», «Womens March», «Pride» og «Skolstrejk för klimatet». Tendensen, også globalt, er at protest og aktivisme beveger seg bort fra de tradisjonelle politiske fløyene og forener mennesker i en felles kamp for saken, noen på tvers av politisk ståsted. Likevel, de store globale protestene er en reaksjon på trakassering, tilbakegang for menneskerettigheter og likestilling. De seneste demonstrasjonene for klimasaken, hvor partipolitikk ikke har vært rådende, har blitt utrykt som en protest mot at godt voksne med makt ikke gjør nok i kampen for å gi barn og unge en fremtidig, levbar klode.

### 2.2.3 Performance som kroppspolitikk

Samfunnet består av interaksjon mellom mennesker, og i denne kontakten finner vi mening bak våre handlinger. Sosialitet er bygget på kropper, og i stedet for å inkorporere eller *embodying* det sosiale, er kroppene iboende sosiale i deres materielle komposisjon, mener fenomenologen Merley-Ponty.<sup>53</sup> Graden av sosialisering er kulturavhengig, og i vårt moderne, nordiske samfunn hvor flere bor alene, roboter har overtatt mange av våre tidligere oppgaver og internett er en stor del av vår hverdag, har rasjonalitet og abstraksjon ført til mindre menneskelig interaksjon og kroppslig deltakelse enn tidligere. Dette kan sees i sammenheng med bio-politikken kjent fra blant annet Michale Foucault, som Butler kaller «those powers that organize life». Organiseringen viser til koblingen mellom liv og politikk der menneskers kropper styres på både makro- og mikronivå, som for eksempel gjennom regulering av reproduksjon, og folks helse via vaksinasjonsprogram.<sup>54</sup>

---

53. Serafini, *Performance Action*, 12-13.

54. «Redaksjonelt: Politiseringen av livet», *Agora*, nr 3, 2015, 2–8. Hentet 07.04.2019, 2. [https://www.idunn.no/agora/2015/01/redaksjonelt\\_politiseringen\\_av\\_livet](https://www.idunn.no/agora/2015/01/redaksjonelt_politiseringen_av_livet)

Konsekvensen av teknologisk utvikling og politikken som setter nye systemer ut i livet, som for eksempel bruken av digitale rom, fører med seg overvåkning og kontroll, og en reduksjon i kroppslig sosialisering. Økt robotisering og effektivitet resulterer i en stadig mer passiv kropp, der immobiliteten fremmer en kroppspolitikk som kan ha en negativ innvirkning på ens fysiske og psykiske helse. For å stå imot rasjonalitet, abstraksjon og en ytre makt over egen kropp, mener Serafini performance kan være en metode som tar makten tilbake til kroppen, og skriver:

«Regardless of their content or message, embodied political practices such as performances can therefore be understood as forms of direct action against the disembodiment of contemporary societies and the parallel surveillance and control over bodies.»<sup>55</sup> Performance-aktiviteten kan foregå i mange ulike former som demonstrasjonstog, happenings, stunt, skjult teater, konserter og forestillinger. Fordi performance er en levende kunstform, er denne formen passende for politisk aktivitet og aksjon. Metoden innebærer et valg om en kroppslig handling hvor kroppens ekspressivitet som regel er essensen i uttrykket, og selvbestemmelse over egen kropp står sentralt.

#### 2.2.4 Øyeblikkets kunst

En opptreden, forestilling, happening eller et stunt lever bare her og nå og kan ikke bli lagret, tatt opp eller dokumentert der det blir en representasjon *av* representasjonen, for idet det skjer tar uttrykket en annen form og blir ikke lenger en performance. Videre forklarer Peggy Phelan hvordan ontologien av performance alltid er representasjon uten reproduksjon; en forestilling er aldri den samme, og performance blir sitt vesen gjennom å forsvinne. På den ene siden kan performance være kunstformen som stikker kjepper i hjulene på det velfungerende maskineriet av reprodutiv representasjon, som holder den sirkulerende kapitalen gående. På en annen side inneholder kunstformen et element av forbruk for sine tilskuere, da det ikke er noe igjen etterpå og tilskueren må prøve å ta alt inn der og da. Phelan mener performance likevel motstår det balanserte finanssystemet, da formen bare bruker og ikke tar vare på noe, og forsvinner inn i minnet. I klimasammenheng kan en forestilling bidra til lite forsøpling av miljøet, hvis den ikke

---

55. Serafini, 12.

inneholder mye rekvisitter eller baserer seg på gjenbruk, og i sær hvis den får muligheten til å bli vist flere ganger.

At kunstformen forsvinner gjør den også sårbar for beskyldninger om verdiløshet og tomhet. Likevel, historien viser at ideen om at et begrenset antall mennesker som har en verdifull opplevelse, til satt tid og sted, revaliderer tomheten og beviser at scenekunst har en distinkt opposisjonell skarphet, mener Phelan.<sup>56</sup> I levende kunst ligger også elementer av spenning og risiko. Opplevelsen av den argentinske teatertruppen *De La Guarda* ga høy puls, da de flyttet scenen til taket og fløy i tau over hodene på publikum. Enkelte tilskuere ble plutselig til aktører idet de ble hentet opp i luften og svedde opp under taket.<sup>57</sup> I «kontrakten» mellom aktører og publikum er det enighet om at det som skjer i rommet bare lever videre i minnet, derfor kan konvensjoner og grenser tøyes og bøyes.

### 2.3 Metodologisk rammeverk: Kvalitativ orientering

Empiri fra feltet danner ofte grunnlaget for forskning og i dette tilfellet består dataen hovedsakelig av to intervjuer, supplert av egne inntrykk. Dansefeltet i Norge er lite, og feltet innen dans og aktivisme er nesten mikroskopisk, dermed var den kvalitative orienteringen å foretrekke i kartleggingen og undersøkelsen av metoden. Det semi-strukturerte forskningsintervjuet er basert på en forberedt intervjuguide. Planen tillater noe fleksibilitet for å plukke opp svar fra intervjupersonen og tilpasse videre spørsmål, for å komme dypere i tema. Kvale og Brinkmann hevder denne type dybdeintervju vil fremstå som en samtale og en erkjennelsesprosess som er både intersubjektiv og sosial, der kunnskap blir konstruert i

---

56. Peggy Phelan, «The ontology of performance: representation without reproduction», i *Unmarked. The Politics of Performance* (London: Routledge, 1993), 146–149.

57. Daryl Roth Theatre, «De La Guarda», 2013. Hentet 07.07.2019.  
<http://www.darylroththeatre.com/productions/de-la-guarda/>

fellesskap mellom intervjueren og intervjupersonen.<sup>58</sup> Målet med valgt metode var at dybdeintervju med to dansekunstnere, som har deltatt kunstnerisk på Klimafestivalen §112, ville frembringe refleksjon og gi mulighet til å komme dypere ned i tema for å finne svarene på problemstillingen.

Intervjuspørsmålene i intervjuguiden var både fakta- og meningsbaserte, og åpnet med å kartlegge intervjupersonens bakgrunn. Temaet ble først bredt introdusert med åpne spørsmål om interessefelt innen samtidsdansen, og personens forhold til politisk dans i Norge. Deretter smalnet området til Klimafestivalen §112 i kartleggingen av vedkommendes forbindelse til festivalen, og danseaktiviteten som har blitt fremført der. Mot slutten av intervjuet ble tema spisset mot danseaktivisme og intervjupersonens forhold til metoden, samt et filosofisk og fremtidsrettet spørsmål; om dans kan være en type handling som fører til endring. Det avsluttende spørsmålet var åpent og spørrende om tilføyelser, sammenfatninger eller presiseringer. Strukturen på intervjuguiden ble gjennomført, med bruk av oppfølgingsspørsmål om form, koreografiske elementer og betydningen av kontekst. Etter transkriberingen av begge intervjuene, ble transkripsjonene brukt til kategorisering av data.

## 2.4 Intervjupersonene, egen rolle og intervjuet

### 2.4.1 Intervjupersonene og intervjuer

To profesjonelle dansekunstnere på rundt 40 år, en kvinne og en mann, ble intervjuet i forbindelse med oppgaven. Personene ble valgt med tanke på kjønnsbalanse, bakgrunn, frilansarbeid i det frie dansefeltet, og deres jevnlig deltakelse på Klimafestivalen §112. De to kunstnerne har skapt interesse, da jeg har lest om B sitt arbeid, og sett noen av A sine arbeider, men kjenner dem gjør jeg ikke. Selv er jeg på innsiden av feltet faglig som dansekunstner, men på utsiden av feltet sosialt, da jeg aldri har vært en del av samtidsdansmiljøet i Oslo, eller deltatt

---

58. Kvale og Brinkmann, 37.

ved festivalen. Intervjupersonene ble spurt om å stille til intervju via e-post og begge bekreftet skriftlig at de ønsket å stille til opp, og godtok at det ble gjort lydopptak av samtalen.

Intervjupersonene er sitert under pseudonym i form av bokstaven A og B da de i dette tilfellet skal være anonyme. Egen rolle som forsker påvirket situasjonen da det var jeg som styrte, definerte og kontrollerte samtalen.<sup>59</sup> I tillegg ble materialet påvirket av en egenkonstruert intervjuguide, som kunstnerne ikke fikk innblikk i på forhånd, med tema og spørsmål som skulle bidra til å gi svar på en foreløpig problemstilling. Dette påvirket maktforholdet i situasjonen, da intervjuers styring fører til noe høyere status. Samtidig ble intervjuobjektet valgt på bakgrunn av deres spesialitet og dermed høye status i feltet, som påvirket til likevekt. Maktbalanse var ikke en del av tema i intervjuet, likevel mener jeg dette ble godt ivaretatt.

#### 2.4.2 Intervjusituasjonene og tilpasninger

Under intervjuene ble intervjuguiden fulgt, men spørsmålsstillingen ble påvirket av svarene jeg fikk i innledningen, der det kom frem at A og B hadde ulike bakgrunner og arbeidet nokså ulikt.<sup>60</sup> I første intervju hadde jeg, som forventet, med en dansekunstner å gjøre. A er medskapende danser som samarbeider med koreografer og dansere, men som også gjør egne stunt, koreografier og forestillinger. I intervju med B kom det frem at dansekunstneren jobbet multidisiplinært og kategoriserte seg selv som danse-, lyd-, og scenekunstner, koreograf og produsent. Dette resulterte i at intervjuguiden ble vinklet noe ulikt i intervjuene, – i tillegg benyttet jeg meg av flere spontane oppfølgingsspørsmål til multikunstneren. Inn i det første intervjuet med A hvor jeg i begynnelsen var litt spent, ble tonen etter hvert mer avslappet og litt humor oppstod. Vi var effektive da hun hadde litt over én time til rådighet. I andre intervju, som var med B, var tonen lett og mot slutten lo vi en del, som føltes trygt og avvæpnende, og intervjuet varte i noe over en time.

---

59. Cato Wadel, *Feltarbeid i egen kultur*, revidert av Carl Cato Wadel og Laurits Fuglestad (Oslo: Cappelen Damm AS, 2014), 219.

60. Intervjuguide, vedlegg 1.

En intervjusituasjon skiller fra dagligtale ved at en tenker nøye over svarene en gir, da en vet at dette blir registrert for sitering og en ønsker å fremstå som gjennomtenkt. Spørsmål og situasjon setter press på intervjuobjektet som tar lengre tenkepauser, noe som ikke preger daglige samtaler i like stor grad. Siden svarene ble noe fragmenterte i søken etter gode kommentarer, påvirket dette min måte å stille spørsmål på. I stedet for å være direkte, presis og følge planen, tilpasset jeg meg intervjupersonen, brukte flere ord, ble mer indirekte og søkende i måten å stille spørsmålene på, slik jeg tolker mine krumspring fra manus. Dette er en type psykologisk speiling med bakgrunn i empati, der en ubevisst prøver å bli lik den en snakker med, med mål om å skape god kjemi. I følge Kvale og Brinkmann kan kroppene våre oppfatte kroppsspråk og snakkemåte, og vite ting som våre mer refleksive intellekter er ubevisste i forhold til.<sup>61</sup> – Dialekt spiller også inn i måten en konstruerer setninger på, noe mine intervju spørsmål bærer preg av. Disse kvalitative forskningsintervjuene var muntlige, som har blitt oversatt til skriftlig form. Som nordlending var jeg bevisst på å stille spørsmålene på egen dialekt og i muntlig form, med en spørsmålsføring som kanskje ikke var grammatisk bokmålkorrekt, men som følte naturlig og dermed gav trygghet i situasjonen.

### 2.4.3 Transkribering

Dialekt har også vært et tema i transkriberingen av intervjuene, og siden intervjuene skal være så anonyme som mulig og settes inn i en akademisk kontekst, har muntlig dialekt blitt oversatt til skriftlig bokmål. – I følge Kvale og Brinckmann er lydopptaket av intervjuet den første abstraksjonen fra selve samtalen, der en mister kroppsspråk som holdning, gester, mimikk og blikk. Andre abstraksjon skjer i transkripsjonen av intervjusamtalen, fra muntlig til skriftlig form, der stemmeleie, tonefall, intonasjon og åndedrett blir borte. Med andre ord fører transformasjonen fra muntlig til skriftlig diskurs til et svekket og dekontekstualisert avtrykk av intervjuet.<sup>62</sup> At det kroppslige språket går tapt i bruken av lydopptak er en uheldig lekkasje,

---

61. Kvale og Brinkmann, 127.

62. Kvale og Brinkmann, 205.

spesielt i en dansekontekst der kroppen er sentral. Likevel, skulle videoopptak og kroppsspråk blitt analysert fra intervjuene, hadde psykologi fått større plass, og denne oppgaven ville tatt en litt annen retning.

I videreføringen fra transkribering til å bruke sitater i oppgaven, har alle unødvendige fyllord og lyder, som «liksom», «på en måte» og «eeee», blitt redigert bort, og grammatikken er noe tilpasset *akademia*. Med dette ønsker en å representere intervjupersonen på best mulig måte, med så presise svar som mulig, uten å endre innholdet. Inngangen til analysen skjer allerede med transkriberingen, der data blir strukturert i tekstform, for videre å bli kategorisert og plassert i ulike sammenhenger, basert på egne tolkninger. Den teoretiske konteksten brukt til å diskutere materialet, vil kanskje ikke alltid stemme helt overens med intervjupersonenes syn eller intensjon. I tillegg vil problemstillingen muligens tilpasses noe i prosessen med å få alle bitene i puslespillet til å passe sammen i konstruksjonen som svarer på oppgaven. Inspirert av Sofie Scheen Jahnsen er det derfor viktig å være selv-refleksiv i kategoriseringen av intervjumaterialet, være bevisst forskerrollen på metanivå, og se mulige konsekvenser og farer av egen tolkning.<sup>63</sup>

---

63. Sofie Scheen Jahnsen, «Exhibiting Race and Prejudice. Displaying social issues and the politics of activism in two Norwegian museums» masteroppgave, *Academia*, vår 2018. Hentet 07.08.2019. <https://uio.academia.edu/SofieScheen>



## 3.0 Aktivistisk performance og performativitet

### 3.1. Aktivism, performance, propaganda og terror

Aktivism kan være farlig. Ikke den lovlydige og av og til sivilt ulydige, som jobber for deg, men idet den jobber mot deg, og i verste form som militant aktivisme. Når ideologiske aktivister blir radikalisert, og ender opp som ekstremister og terrorister, blir aktivismen farlig.<sup>64</sup> Når nynazister marsjerer i gatene, er aktivismen truende. Idet digitale aktivister hacker nasjonale og internasjonale selskapers datasystemer, eller driver falske kampanjer med en skjult agenda på sosiale medier, vil konsekvensene påvirke store deler av befolkningen og aktivismen blir ødeleggende for mange. Innenfor det digitale *non-space* har aktivister også lekket og publisert hemmelige dokumenter, som i tilfellet *WikiLeaks*; som befinner seg i et transnasjonalt og trans-lovlig rom.<sup>65</sup> Her blir linjen mellom rett og galt vanskelig å dra opp, og for hvem? I det daglige liv virker protestformen ufarlig og rettferdig, idet en boikotter kleskjeder som driver slavearbeid på sine tekstilarbeidere, eller bedriver *grønnvasking* ved å gjemme seg bak merkingen bærekraftig, mens de overproduserer klær.<sup>66</sup> Utfordringen med aktivisme er at den blir brukt i svært ulike sammenhenger, både positivt og negativt, beroende på øyet som ser. Morwood mener termen uten tvil er ladet og ofte forbundet med en kontra-dominant kamp verden over.<sup>67</sup>

Etter hvert som det gjøres enkelte politiske klimavedtak og tiltak settes ut i livet og samfunnet for å unngå forsøpling og gassutslipp, har miljøvern blitt en del av vår hverdag og får stadig større

---

64. Tore Bjørge, «Hvem blir terrorister?», *NRK*, 18.02.2015. Hentet 21.04.2019 [https://www.nrk.no/ytring/hvem-bli-terrorister\\_-1.12215852](https://www.nrk.no/ytring/hvem-bli-terrorister_-1.12215852)

65. Morwood, «The Translegality of Digital Nonspace», 91.

66. Ida Theresa Myklebost, «Forbrukertilsynet: – H&M driver ulovlig miljømarkedsføring», *NRK Troms*, 7.6.2019. Hentet 25.07.2019. [https://www.nrk.no/troms/forbrukertilsynet-refser-h\\_m-for-ulovlig-miljemarkedsforing-1.14578730](https://www.nrk.no/troms/forbrukertilsynet-refser-h_m-for-ulovlig-miljemarkedsforing-1.14578730)

67. Morwood, 92.

plass i våre liv. Kunsten er ofte en speiling av samfunnet og i teatret kan en gjenkjenne seg selv på scenen. Scenekunsten kan også gi publikum nye tanker som en kan lære av. Bak innholdet ligger en nøye gjennomtenkt regi og struktur over forløpet en ser i scenerommet. Forestillingen har en oppbygging og en kurve som tar publikum med på en reise, samtidig som den tilfredsstiller menneskers underholdningsbehov og gir kalkulerede kunstneriske og psykologiske utfordringer. Samtidig som regi og koreografi er et uttrykk for kreativitet, går fagene ut på å stimulere og styre publikum på en viss måte. Selv har jeg opplevd å bli kraftig styrt som publikum i en situasjon der alle i salen ble bedt om å reise seg opp og føle med en gruppe mennesker i en vanskelig situasjon, der aktørene på scenen nærmest fortalte publikummerne hva en skulle føle. Jeg ble provosert over å bli styrt fysisk og påpraktet både mening og følelse. Metoden skapte en situasjonen som gav motsatt effekt og forestillingen ble deretter møtt med motstand fra min side. Publikum påvirkes av stykkets oppbygging og form i kombinasjon med innholdet, og denne konstellasjonen kan skape mange ulike reaksjoner.

Politisk kunst skaper debatt og høy temperatur, spesielt i de tilfellene produktet skal overbevise sitt publikum og kunsten blir instrumentell. Som publikum kan en føle at en blir manipulert, overstyrt og «indoktrinert», og resultatet er provokasjon og motstand. Blir kunsten brukt instrumentelt, som et redskap og en metode for å oppnå noe annet, får den fort betegnelsen propagandakunst. Haavard Koppang definerer propaganda i kortform som elitens manipulasjon av de udannede masser. Noe mer utdypet går det ut på å styre og kontrollere folks oppfatninger og adferd via argumentasjon aktivert av emosjoner, og folks fordommer der fakta og fiksjon blandes. Egne feil bagatelliseres, ansvar fraskrives og andre klandres. Målet er å skape et skille mellom oss og dem der verden forenkles og tegnes i svart hvitt, i følge Koppang.<sup>68</sup> Med andre ord brukes teknikkene for å holde det egentlige målet om makt skjult, og mye av dette gjenkjennes fra dagens politikk spesielt i Russland, USA og Kina, verdens tre stormakter, mens det totalitære diktaturet Nord-Korea oppfyller alle punktene. Propaganda liten plass i det norske demokratiet. Innen norsk kunst hører formen til sjeldenhetene, da kunstformen ikke blir statsstøttet og har vanskelig for å få nok publikumstøtte.

---

68. Haavard Koppang, «Sju kjennetegn på propaganda», *BI*, 25.01.2018. Hentet 03.08.2019. <https://www.bi.no/forskning/business-review/articles/2018/01/sju-kjennetegn-pa-propaganda/>

Iscenesettelse og dramaturgi har flere ganger blitt «misbrukt» i virkelige hendelser. I rettsaken mot medlemmer av den venstreekstremistiske terrororganisasjonen RAF, som i 1967 stod tiltalt for mordbrann, forsvarte flere forsvarsvitner hendelsen med begrunnelsen at den fremstod som kunstnerisk og kunne kvalifisere som performance kunst, ikke kriminalitet, i følge Alexandra Kolb. Hun mener ekstremistgrupper er spesielt utsatte for å fremme denne typen propaganda, da de konstruerer dramatiske narrativer, gjerne mytiske kamper mellom det gode og det onde, oss mot dem. I denne fiktive historien iscenesetter de seg selv i en rolle, nesten som en kriger i et dataspill, som gir kontekst, en følelse av tilhørighet og betydning.<sup>69</sup> I Norge har vi vært vitner til personers fatale konsekvenser av hemmelige nettverking og deltakelse i internettsamfunn på siden av virkeligheten. To norske terrorister, som begge hevder de kjemper en «rasekrig», utførte terrorangrep 22. juli 2011 og 10. august 2019, hvor kollapsen mellom performance og virkelighet var en av faktorene i hendelsene.

### 3.2 Samtidsdans i offentlige rom som opposisjon og protest

Dans i offentlig rom er en del av vårt demokrati og vår kultur, og i forrige århundre var aktiviteten forbudt i årene under okkupasjonen av Norge. Dokumenter fra Arkivverket viser at offentlig dans ble straffet med bøter fra 4. oktober 1941. Forbudet ble ikke overholdt og flere som begikk danselovbrudd i sosiale sammenhenger ble anmeldt og mottok bøter, – straffebøter som også ble tilbakebetalt tre år etter krigen.<sup>70</sup> En kan undre seg over hvilken trussel dansen utgjorde i festlige lag, og om det heller ikke var selve sammenkomsten som var den egentlige trusselen under krigen. I nyere tid dukker det jevnlig opp arrangement med ulovlige ungdomsfester i det offentlige rom der dans er essensielt. Et eksempel er Rave-kulturen som var populær for unge og

---

69. Alexandra Kolb, «Terror without End? Choreographing the Red Army Fraction and Weather Underground», *Dance and Politics*, red. Alexandra Kolb (Bern: Peter Lang AG, International Academic Publishers, 2011), 89–112.

70. «Offentlig dans i okkupasjonstida», *Arkivverket*, 17.07.2017. Hentet 20.07.2019. <https://www.arkivverket.no/utforsk-arkivene/andre-verdenskrig/hverdagslivet/offentlig-dans-i-okkupasjonstida>

unge voksne i overgangen fra 1980 til 1990-tallet, spesielt i Storbritannia. Der utgjorde arrangementene en kritikk mot kapitalismen ved å flytte «raven» ut av bykjernen til ubrukte fabrikklokaler, flyhaller, parkeringsplasser og bondemarker. I følge journalist Ida Messel er ikke ulovlige og bortgjemte rave-, tekno- og EDM-fester direkte politisk, men viser tydelige undertoner av protest der en ikke vil underkaste seg moralske regler for et riktig levesett.<sup>71</sup> Musikk, dans og bevegelsesfrihet stod sentralt i en musikk- og dansekultur som også var forbundet med Ecstasy, et partydop med hensikten om intens og langvarig dansing.<sup>72</sup> Dans i festkontekst er et verktøy for opprør og befrielse, der kroppen ikke skal kontrolleres av samfunnet som én av massen, men hvor en tar tilbake selvet, selvbestemmelsen og friheten, som er typisk for ungdomskulturen. Dansende kropper i offentlige rom som opposisjon blir en trussel mot systemet, som krever at en tilpasser seg struktur, regler og lover.

En kan spore enkelte tilfeller av norsk samtidsdans brukt i aktivistiske kontekster på 2000-tallet både av amatører og profesjonelle. I 2009 fremførte 50 medlemmer fra Grimstad Ten Sing sin klimadans under klimastreiken i Københavns sentrum, og brukte en koreografert dans for å trekke oppmerksomhet til budskapet.<sup>73</sup> El & IT og Elektromontørenes fagforening danset sin protest med «protestbevegelsen» i demonstrasjonen mot endringer i arbeidsmiljøloven i 2015. I samarbeid med gruppen Gatas Parlament, som laget protestsang og dans, viste foreningen sin motstand med trinn og høye kneløft.<sup>74</sup> De siste år har grunnleggeren av transporteringsdans, Martin Slaatto, fremmet bevisstheten om en mer bærekraftig og miljøvennlig hverdag, og fra et kunstperspektiv har han laget 20 bevegelsesmåter som kombinerer dans og trening i det offentlige

---

71. Ida Messel, «Rave er ikke en museumsgjenstand», *Natt & Dag*, 09.07.2019. Hentet 21.07.2019. <http://www.nattogdag.no/2019/07/rave/>

72. Helen Thomas. «Dancing the Night Away: Race/Club Culture», *The Body, Dance and Cultural Theory* (Hampshire: Palgrave Mcmillan, 2003), 184–189.

73. Anne Torhild Nilsen. «Synger og danser sine klimakrav i København», *NRK Sørlandet*, 13.12.2009. Vist 21.07.2019. <https://www.nrk.no/sorlandet/danser-sine-klimakrav-i-kobenhavn-1.6907943>

74. Gatas Parlament, «Arbeiderklassen bør danse seg til seier!», *Radikal Portal*, 12.02.2015. Hentet 27.07.2019. <https://radikalportal.no/2015/02/12/arbeiderklassen-bor-danse-seg-til-seier/>

rom. Blant annet mener dansekunstneren at bevegelse ute i byen og naturen, der en tar vare på seg selv og kroppen, vil føre til et ønske å ta vare på omgivelsene. Dansen blir dermed en morsom, miljøvennlig og helsefremmende måte å komme seg fra A til B på, og slik gjør Slaatto dansen og kunsten tilgjengelig for alle, mener Danseinformasjons Sigrid Øvreås Svendal. Slik bryter han konvensjoner og konformitet for hvordan en kan bevege seg i offentlige rom, og samtidig krever plass for kreativitet, kropp, lek og dans i bybildet.<sup>75</sup> Gruppen mennesker som transporteringsdanser kommuniserer via kroppen, og skaper fellesskap og samhold idet gruppen beveger seg i landskapet.

### 3.3 Klimafestivalen §112 og samtidsdans

Kampen for klima er en voksende, global bevegelse og Klimafestivalen ønsker å være en bidragsyter i mobiliseringen for en levelig klode. I følge bloggredaksjonen til Klimafestivalen §112 prøver festivalen å gjøre deg til klimaaktivist gjennom ulike prosjekter og initiativer. Festivalens mål er å øke bevisstheten om alvorlighetsgraden av dagens klimasituasjon gjennom foredrag, debatter, appeller, kreativitet, kunst og kultur. Arrangementene har ofte politisk fokus, men kan også være bevisstgjørende på andre måter. Klimaaktivistene bruker grunnlovens miljøparagraf 112 i kampen mot Norges økende utvinning av olje og gass, og fossile investeringer.<sup>76</sup> Miljøparagrafen lyder: «Enhver har rett til et miljø som sikrer helsen, og til en natur der produksjonsevne og mangfold bevares. Naturens ressurser skal disponeres ut fra en langsiktig og allsidig betraktning som ivaretar denne rett også for etterlektene.»<sup>77</sup> Flere

---

75. «Dansekunstner og vognfører Martin Slaatto er årets Dansens Dager-ambassadør!» *Danseinformasjonen*, vår 2019. Hentet 21.07.2019. <https://www.danseinfo.no/dansens-dager/4737-dansekunstner-og-vognfører-martin-slaatto-er-arets-dansens-dager-ambassadør>

76. Aleksander Melli, Linus Jakhelln, Andrea Fritsvold, Ragnhild Freng Dale, Hans Jørgen Rasmussen, Inge Olav Fure, «Hvorfor klimafestival? – Klimafestivalen 112». Hentet 16.07.2019. <https://klimafestivalen112.no/en-åpen-invitasjon/>

77. Ingvild Ulrikke Jakobsen, «Grunnlovens miljøparagraf», *Store norske leksikon*, 22. november 2017. Vist 16.07.2019. [https://snl.no/Grunnlovens\\_miljøparagraf](https://snl.no/Grunnlovens_miljøparagraf)

miljøorganisasjoner jobber nå sammen om å konfrontere vårt øverste organ, som de mener ikke gjør nok for å sikre fremtiden for kommende generasjoner.

Klimafestivalen er basert på dugnad og frivillighet hvor stort sett hvem som vil kan delta. I følge festivalens retningslinjer er hovedregelen at bidragsytere stiller på dugnad og at opplevelsene er gratis for publikum. Målet for festivalen er å skape engasjement for klimahandling og invitere alle som vil kommunisere klimabudskapet på nye måter.<sup>78</sup> Siden oppstarten har Klimafestivalen gjort dansere oppmerksomme på muligheten til å bidra og vise dansekunst på festivalen, og invitasjonen til dansemiljøet gikk ut blant annet via Danse-informasjonens hjemmesider 27. oktober 2014.<sup>79</sup> Flere dansekunstnere har engasjert seg i klimakampen flere steder i landet og vist arbeider eller stunt gjennom festivalens løp, og her kartlegges de som har deltatt i Oslo. På Klimafestivalen §112 i Oslo ble improvisasjons-forestillingen *Now, for Now* fremført av danserne Maria Jansson Lothe og Rachel Jeanette Blomberg, sammen med saksofonist Erik Aldenheim-Nerheim, på Egertorget lørdag 3. januar kl. 14, 2015.<sup>80</sup> På samme sted lørdagen etter, 10. januar kl. 13, gjorde 22 aktører, med dansekunstnerne Øyvind Jørgensen og Inger-Reidun Olsen i spissen, klimastuntet *Rekommandert Retning. Hva nå?* av Øyvind Jørgensen.<sup>81</sup> Stuntet gikk ut på å destruere 22 europaller med 22 hammere og brekkjern.<sup>82</sup> – Litt over en time senere foregikk det en dans- og musikkimprovisasjon på Deichmanske hovedbibliotek med duoen KjæNe, og i 2017,

---

78. «Gjør det selv», *Klimafestivalen §112*. Hentet 22.07.2019, <https://klimafestivalen112.no/gjor-det-selv/>

79. «Nyheter - klimafestivalen», *Danseinformasjonen*, 27.10.2014. Hentet 23.07.2019. <https://www.danseinfo.no/nyheter/nyheter/2837-klimafestivalen>

80. «Snapshots fra en nødvendig folkefest», *Klimafonen*, 05.01.2015. Hentet 23.07.2019. <http://klimafonen.no/snapshots-fra-en-nodvendig-folkefest/>

81. «News», *Iroart*, 2017. Hentet 23.07.2019. <https://www.iroart.com/news.html>

82. «O.J. Prod.», *Glartent*. Hentet 23.07.2019. <https://www.glartent.com/NO/Oslo/281030011996618/O.J.Prod.>

2018 og 2019 ble forestillingen *Stemmebånd* fremført på festivalen i Oslo.<sup>83</sup> Arbeidet til KjæNe og prosessen med *Stemmebånd* utdypes i påfølgende overskrifter og i analysen.

### 3.3.1 Dokumentasjon av to dansestunts og en forestilling ved festivalen

I førjulstiden 2014 foregikk en oppvarming til den første Klimafestivalen med en performance inne på Oslo sentralstasjon. 22. desember kl. 10.00-11.30 beveget dansere og skuespillere seg, kledd som reisende med sekk og vanlig forbipasserende, til live musikk i ankomsthallen i en strukturert improvisasjon uttenkt av Marianne Kjærund og Erikk McKenzie. Dette foregikk samtidig som Klimafestivalen rigget opp til blant annet pop-up konsert med Arve Tellefsen og Håvard Gimse.<sup>84</sup> Ut fra skissen (vedlegg 2) og rammen for improvisasjonen, som ble delt ut til aktørene dager i forkant, var målet med bevegelsesstuntet å fungere sammen med musikken og situasjonen, og være «tilstedeværelseforsterkere» i folkemengden. Håpet var at enkelte publikummere kom til å stoppe opp, og kanskje ville noen oppleve et uklart skille mellom aktør og publikum. Rundt ti aktører gjorde en strukturert improvisasjon i en 20-30 min syklus, etterfulgt av gjentakelser. Planen bak bevegelsesmaterialet gikk ut på gange og stillstand individuelt, gjøre langsomme bevegelser inspirert av omgivelsene og menneskene i rommet, være forbipasserende og kanskje danse til musikken. Deretter møte i par, så grupper, med berøringer som å ta på skulderen, gi klem, og smelte sammen. Siste oppgave var å bevege hele gruppen fra ett punkt til et annet, og avslutte med å dele ut flyers og snakke med folk rundt. Før neste improvisasjon møttes gruppen til evaluering, og innspill. Stuntet på Oslo S ble markert med banner fra Klimafestivalen, slik at innslaget hadde en tydelig kontekst og referanse. Under markeringen var oppgaven til andre involverte i Klimafestivalen å samle underskrifter for

---

83. «Klimafestivalen § 112: Ekstrasending om klima! – festmarkering», *Underskog*. 10.01.2015. Hentet 25.07.2019. [https://underskog.no/kalender/105466\\_klimafestivalen-112-ekstrasending-om-klima-festmarke/forestilling/174780](https://underskog.no/kalender/105466_klimafestivalen-112-ekstrasending-om-klima-festmarke/forestilling/174780)

84. «Tellefsen og Gimse kommer på banen», *Klimafonen*, 23.12.2014. Hentet 20.07.2019. <http://klimafonen.no/tellefsen-og-gimse-kommer-pa-banen/>

100.000 klimajobber og brems i oljeutvinningen, som var Klimafestivalens oppfordring og budskap.

KjærNe Duo består av dansekunstner Marianne Kjærund og trommeslager og perkusjonist Elisabeth Nettet, to kunstnere som improviserer sammen ved ulike anledninger. *Groove* er et gjennomgående tema i gruppens prosjekter, der de jobber med ulike former for *groove* som oppstår i kunstformenes møte.<sup>85</sup> Kl. 14.45 10. januar 2015 fremførte kunstnerne en 15 min lang improvisasjon under banneren med teksten *Alt er til lån*, ved Klimafestivalen §112 på Deichmanske hovedbibliotek.<sup>86</sup> Stuntet foregikk i et scenerom som var rigget til foran bokhyllene på hovedbiblioteket, og før opptredenen hadde det vært mange ulike innlegg og flere tordentaler og appeller på scenen.

Soloforestillingen *Stemmebånd* av Erikk McKenzie har blitt vist fire ganger ved Klimafestivalen §112, i 2014, 2017, 2018 og 2019. Første gang som en prosessvisning på Tou Scene 14. oktober 2014 i *Oppvarmingen til Klimafestivalen §112* i Stavanger. Rett i etterkant av visningen var det lagt opp til debatt om oljeavhengighet og klimakrise, med deltakere fra både miljøorganisasjoner og petroleumsnæringen. *Stemmebånd* fungerte her som et bakteppe for panelsamtalene og McKenzie var medarrangør i sammenflettingen av kunst, forskning og meningsutvekslinger.<sup>87</sup> Metoden, forestilling med påfølgende klimadebatt eller foredrag, har scenekunstneren prøvd ut flere ganger. – 27. januar 2017 ble *Stemmebånd – en forestilling og klima og karbon* vist som del av Klimafestivalen §112 på Deichmanske hovedbibliotek i Oslo kl.18. Den times lange forestillingen inneholdt de sceniske virkemidler som tidligere og hadde fått et oppdatert lydbilde. I tillegg til kassetter og kassettpillere, inneholder stykket blant annet et kart på gulvet, støvler og farens overlevelsesdrakt. Dramatiske virkemidler som ble brukt var lydinstallasjon, sang, dans, tale, figurteater, humor og satire. I tillegg bestod dramaturgien av en kryssing av hans egen lille

---

85. «Trommer & groove på samtidsdans», *Proda*, 20.03.2017. Hentet 26.07.2019. <http://proda.no/2017/03/20/trommergroove-pa-samtidsdans/>

86. «Klimafestivalen §112: Ekstrasending om klima! – festmarkering»

87. Eli Næsheim, «Klimautslippene må ned», *Stavanger Aftenblad*, 14.10.2014, oppdatert 15.10.2014. Hentet 05.09.2019. <https://www.aftenbladet.no/kultur/i/XdMqm/Klimautslippene-ma-ned>



historie som «oljeunge» med historien om hydrokarbonet. McKenzie har et nært forhold til oljen som økonomi, livsstil og klimaversting, og dette konfliktfylte forholdet er med på å få frem ulike vinklinger rundt olje og klima, og skaper en viss balanse. Chris Erichsen mener dette om forestillingen:

*Stemmeband* ser på sammenhengen mellom tid og virkelighetsforståelse, konkretisert ved den gammeldagse, oljebaserte lyd-kassetten som spiller av ulike stemmer, og samtidig blir selve lydbåndet et symbol på tid. Framtid settes opp mot fortid, det kortsiktige settes opp mot det langsiktige innenfor rammen av den tidsbegrensede oljealderen.<sup>88</sup>

Forestillingen med samme tittel ble spilt på samme dato på samme festival året etterpå, men da fremført på Sentralen i Oslo. I år het stykket *Stemmeband. Karbon, klima og kassetter*, og ble fremført i 5. januar i Langhuset på Salt i Oslo, med en forsnakk i badstuen.

---

88. Chris Erichsen «Hva forsøker Apokalypsen å fortelle oss?», *Scenekunst*, 28.01.2016. Hentet 25.07.2019. <http://www.scenekunst.no/sak/hva-forsoker-apokalypsen-a-fortelle-oss/>

## 4.0 Analyse

### 4.1 Kategorisering av semi-strukturert forskningsintervju

I kategoriseringen av de to semi-strukturerte forskningsintervjuene valgte jeg å plukke ut ord som dukket opp ofte og dermed var karakteristisk for personens oppfattelse, kommunikasjon, fokus og arbeid. Intervjuers påvirkning via bestemte ord i intervju spørsmål ble luket ut, og disse ordene var: samtidsdans, klimafestivalen, politisk, aktivisme, dans. Følgende ord er valgt ut på bakgrunn av hyppighet, det vil si spesifikke ord som ble brukt ofte av intervjupersonen.

Intervjuperson A:

**Musikalitet**/musikalsk, **normalen**, kultur, **tilstedeværelse**, **kommunisere**, **essens**, **makt**, kategorier, **kollektiv/fellesskap**, **abstrakt**, undersøke, kjempegøy, **oppmerksomhet**, **fokus**, **kunstnerisk**, **følelse/emosjonelle**, **empati**, interessert, konkret, virkemiddel, **kontekst**, danse, improvisasjon, knytter, **rytme**, **organisk**, **kropp**, pust, **mennesker/folk**, bevisst, potensial, **aksjon**, **håp**, positiv, arbeidet, **natur**, **diskusjon**, produsere, **opplevelse**, situasjon, våpen, **kraft**, balanse, viktig, **alt er til låns**.

Intervjuperson B:

Privilegiet, **utforske**, mot-perspektiv/-forhold/-kultur, **rommet**, **lyd**, **element**, **offentlig**, **klimaendringene**, bilde, kultur, **forestilling**, **stemmene**, endre, **kassett**, **scener**, **olje**, musikk, Norge, ressurser, kunst, **propagandakunst**, **overlevelsesdrakt**, bevegelser, kjærlighet, **koreografi**, si/ord/**tekst**, publikum, form, innhold, **fokus**, interessant, scenekunst, **instrumentelt**, filosofi, ubehagelig, støtte, **konsum**, **kroppen**, **natur**, spekter, vesten/vestlig, sanse, kulturen, gøy, protester/**demonstrasjoner**, støy, terror, **appell**, saken, spennende.

De spesifikke ordene som ofte gikk igjen i intervjuene er uthevet, og disse ordene dannet en tredelt kategorisering som var utøver, publikum og innhold. Videre kunne ordene i kategoriene tolkes i retningen å fortelle noe om danse-/scenekunstners perspektiv.

Intervjuperson	Utøver	Innhold	Publikum
A	Musikalitet Tilstedeværelse Kunstnerisk Rytme Organisk Abstrakt Diskusjon Essens Undersøke	Normalen Makt Natur Aksjon Felleskap Håp Alt er til låns	Kommunisere Oppmerksomhet Kontekst Kropp Empati Opplevelse Mennesker/folk Følelse Kraft
Tolkning og perspektiv	Dansen i nuet Improvisasjon Abstrakt	Strukturer Handling Fremtid	Trekke folk Publikums opplevelse av dansekunsten her og nå

Intervjuperson	Utøver	Innhold	Publikum
B	Forestilling Lyd Utforske Element Scener Koreografi Publikum Rommet	Kassett Stemmer Klimaendringene Overlevelsesdrakt Olje Konsum Natur	Kroppen Offentlig Tekst Instrumentelt Propagandakunst Appell Fokus
Tolkning og perspektiv	Sammensetning Produksjon Konkret	Sceniske virkemidler kommuniserer advarsel og vern	Opplevelsen og effekten av scenekunsten

Resultatet av kategoriseringen og tolkningen forteller i hovedtrekk om intervjupersonenes ulike perspektiver og innganger til sitt arbeide, om kommunikasjonen som oppstod med publikum, og hva tematisk interessefelt, innhold og eventuelt budskapet var og er. Når en sammenligner kunstnerne finner en klare ulikheter. Mens A her jobbet med abstrakt samtidsdans basert på musikalitet og tilstedeværelse i improvisasjonsform, arbeidet B innenfor en ramme av sceniske virkemidler og en sammensetning av elementer i en scenisk, spontan komposisjon. I intervju med A 27. April 2019 fortalte hun at hun fokuserte på dansens effekt i nuet, der den kan tiltrekke seg mennesker og føre til oppmerksomhet, samt kommunisere via følelser og empati.<sup>89</sup> Intervjuet med B ble foretatt 3. Juni 2019 og her kom det frem at han var opptatt av scenekunstens virkemidler og effekten på publikum, der scenekroppen kommuniserer med publikumskroppen, – men også fra et perspektiv om politisk og aktivistisk scenekunst sin effekt på publikum.<sup>90</sup> Dette kan en også lese ut fra inndelingen over.

Kategoriseringsprosessen etter transkriberingen viser at A sitt innhold i dansingen omhandler strukturer i samfunnet og i danseimprovisasjonen, viktigheten av natur, og fellesskap som skaper håp. B sitt hovedfokus var produksjonen av *Stemmebånd* og kategoriseringen viser et innhold basert på kontrasten olje og klima, med overlevelsedrakt og kassetter, kontra natur. Kassetene inneholdt lyder og musikk, men også stemmer for og imot petroleumsbransjen, stemmer som endres og oppdateres med tiden, fortalte han. Tolkningen av virkemidlene brukt i forestillingen kan gi budskapet; advarsel mot oljeutvinning og vern av naturen. Tittelen *Stemmebånd* binder sammen scenekunstnerens stemme og uttrykk med forestillingens stemmer, og i enkelte tilfeller med stemmene som uttalte seg etterpå i debatt.

---

89. Intervju med A 27. april 2019.

90. Intervju med B 3. juni 2019.

## 4.2 Intensjonalitet og festivalens struktur

Som sitert tidligere mener Serafini at prosess og intensjon påvirker opplevelsen av «virkelighet» i den aktivistiske forestillingen eller handlingen, derfor undersøkes disse to faktorene hos intervjuobjektene. A fortalte at hun først kom i kontakt med folk fra festivalen før dens oppstart i 2014, da medlemmene delte ut flyers på gaten og prøvde å få tak i kunstnere som kunne trekke oppmerksomhet mot saken. Listen av påmeldte kunstnere til festivalen den gang bestod utelukkende av musikere, og dansekunstneren tenkte «hva kan en danser gjøre?» I intervjuet uttalte hun:

Det å få lov til å begynne å bruke arbeidet i forbindelse med en konkret dugnad, som det var å lage festivalen, var kjempedeilig. Med mange gode saker på listen, viktige diskusjoner og aksjoner, var det kjempegøy å få lov til å sette seg selv i den konteksten. Jeg kjente at jeg var så klar for det, fordi jeg er politisk engasjert og har lyst til å gjøre ulike former for aktivisme. Så det å få kjenne på hva det betyr og danse i en aktivismekontekst, det hadde jeg veldig lyst til.<sup>91</sup>

Bak intensjonalitet ligger verbet å intendere; å være rettet mot et mål eller en ting. Begrepet intensjonalitet er i dag forbundet blant annet med fenomenologien. Det går ut på en bevisst tilstand, noen mener også ubevisst, som er *rettet mot* noe, som tanker, trosoppfatninger, ønsker, emosjoner og persepsjoner.<sup>92</sup> A sitt ønske og intensjon om å bidra i klimaaktivismen var tydelig. Samtidig endret intensjonen seg fra et individnivå idet hun sa ja til å delta som dansekunstner, til et fellesskapsnivå idet kunstneren ble en del av festivalprogrammet sammen med andre deltakere, og stilte seg bak en felles sak. I tillegg tilførte konteksten Klimafestivalen §112 et ekstra lag i kommunikasjonen av dansen, der *Alt er til lån*, i det ene tilfellet, dannet et bakteppe for dansen, også bokstavlig talt. Danserens intensjonalitet beveget seg fra ønsket om å bidra, til handling og emosjoner i kunstuttrykket, til oppfattelse og tolkning av dansen i festivalkonteksten. Videre fortalte hun at dugnaden som festivalkunstner også ble kombinert med jobb som frivillig og forberedelser i sammensettingen av programmet. Et dansestunt kunne for eksempel passe der

---

91. Intervju med A.

92. Mette Kristine Hansen, «Intensjonalitet», *Store norske leksikon*, 04.05.2018. Hentet 26.08.2019. <https://snl.no/intensjonalitet>

publikum trengte en pause fra snakk, eller der en trengte å trekke oppmerksomhet. Hun sa: «Dansen kan fungere som en forbindelse mellom følelse og fakta. Du må bli emosjonelt engasjert eller få en tenkepause, hvis du har fått veldig mye faktainformasjon. Vi kunstnere har virkemidler som kan brukes for å få tak i folk og berøre folk, og empati knytter oss sammen».<sup>93</sup> I følge Serafini kan følelser påvirke mennesker til å tilslutte seg sosiale bevegelser. I kunstaktivisme er individuelle og kollektive erfaringer tilknyttet følelser og affekt, akkurat som emosjoner er en viktig del av narrativer.<sup>94</sup> Intensjonen og målet til dansekunstneren er å, gjennom dans som metode, påvirke publikum til å føle empati og engasjere seg i klimasaken. Samtidig er innholdet abstrakt, som medfører en åpenhet for ulike tolkninger av dansen der budskapet får noe indirekte og tvetydig over seg.

Intervjuperson B tok selv kontakt med festivalen i 2014 og uttalte i intervjuet: «Det var i forbindelse med at jeg lagde forestillingen *Stemmebånd*. Da ble jeg mer og mer opptatt av klima og skjønte hvor alvorlig det var, og ble med som klimavakt ved festivalen».<sup>95</sup> Siden den gang har han deltatt i tre-fire år ved festivalen, noen ganger som arrangør, frivillig, og vist forestilling. Han har også medvirket i produksjonen av en fotoserie fra Jødahlsmåsan, der motivet var Butoh-dansere som danset på den kjente torven, og utstillingen ble vist som en del av festivalen på Deichmanske hovedbibliotek i 2015. Intensjonen til B for å delta på festivalen bunnet også i et engasjement for klimasaken og et bevisst ønske om å påvirke. Selv om *Stemmebånd* er mer konkret enn KjærNe duo sitt arbeid, er den ikke mer instrumental da en viss balanse oppnås ved at ulike stemmer uttrykker seg for og imot oljen i forestillingen. På en annen side er scenekunstnerens deltakelse på festivalen et uttrykk for støtte til saken, der *Stemmebånd* plasseres i en kontekst som gjør at innholdet tolkes til å helle mer mot enn for oljen. Intensjonaliteten til begge kunstnerne kan også ses i sammenheng med kategoriseringen av data, der utøver, innhold, publikum, perspektiv og tolkning utgjorde kategoriene. Intensjonaliteten starter med utøvernes tanker fra et miljøvernperspektiv, og viderefører kunstneren til å skape et

---

93. Intervju med A.

94. Serafini, 14.

95. Intervju med B.

innhold basert på emosjoner og engasjement for saken, hvor målet er å nå inn til publikum som oppfatter og tolker uttrykket. Performance som metode har sine styrker. – Innen kunst og aktivisme er performance en rådende strategi, mener Serafini, fordi:

[...] they allow a space for performative instances of self-transformation, as well as prefigurative forms of art making and organising that are in line with grassroots political and social work, which other practices that are less open to collective, embodied experiences might not.<sup>96</sup>

Klimafestivalens flate grasrotstruktur gjør det enkelt å bidra med kunstneriske innslag, og arrangementet jobber for å tiltrekke seg kunstnere fra ulike felt. Ikke bare skaper de kunstneriske innslagene kreative «pusterom» mellom tordentaler i festivalprogrammet, men performance egner seg godt siden strategien har et iboende felleskap i seg. Mennesker er interaktive i samme rom der kropper kommuniserer med og uten ord. Performance kommuniserer symbolsk, hvor uttrykket inneholder mange lag og beskjeder samtidig, slik som tjenerinnestymet referert til tidligere. Konseptet performance kan derfor nå ut til folk på en annen måte enn plakater, slagord og appeller, da metoden anvender en annen strategi. Felleskapsfølelsen i performance er også kjernen i den aktivistisk grasrotstrukturen der «alle» ønskes velkommen til å bidra, og er inkluderende. Sjansen for å få vist sitt arbeid eller delta i ulike stunt i aktivistisk kontekst er stor, kontra hierarkiske strukturer i institusjonsteatre og liknende organisasjoner. Ved institusjonene utfører portvoktere streng kontroll og godkjenning av deltakere, og filtrerer hva som skal vises frem. Institusjonsteatre er styrt av økonomisk vekst og opprettholdelse av makt i en regimekultur, mener Serafini, der billettsalg styrer programmet.<sup>97</sup> Dansekunstnere blir som regel ekskludert i dette systemet, bortsett fra noen få som slipper gjennom nåløyet til teater- og danseinstitusjonene hvor helt andre spilleregler er i sving.

---

96. Serafini, 18.

97. Serafini, 186.

## 4.3 Lyd, rytme og improvisasjon

### 4.3.1 Lyd, musikk og rytme

Hos begge dansekunstnere står lyd, musikk, bevegelse og dans sentralt i deres arbeide, hvor lyd innbefatter stillhet, slik bevegelse rommer stillstand. Lyd og musikk har stor plass i deres liv og forsterker interessen for bevegelsens forbindelse til kunstformen. Å lytte til og interpretere lydbildet samtidig som en sanser menneskene i rommet frembringer en årvåkenhet og tilstedeværelse i kunstneren som forsterker uttrykket. På oppfølgingsspørsmålet om komposisjonen av lydbildet til *Stemmebånd* svarte han: «Til å begynne med brukte jeg mye musikk av Satie, som en rød tråd, men har prøvd å gå mer og mer vekk fra det. Være mindre manipulativ i atmosfære.» En forestilling kommuniserer med publikum både gjennom innhold og virkemidler. De forskjellige stemmene som ytrer ulike meninger og perspektiver skaper mange tolkninger av *Stemmebånd*, og dermed når et bredt publikum. I bruk av virkemidler har scenekunstneren gjennom en prosess gått fra en satt og kontrollert forestilling, til en mindre «manipulativ», mer åpen og delvis improvisert form.<sup>98</sup> Denne åpenheten gjør kanskje publikum mer nysgjerrig på både innhold, bruk av virkemidler og struktur.

I *Stemmebånd* er kassetten symbolet på oljen; lyden av oljen og tiden av oljen. Kassetten hadde akkurat gjort sitt inntog i populærkulturen da Norges første lønnsomme oljefunn på Ekofiskfeltet i 1969 ble offentliggjort, og festen brøt ut da det viste seg at oljefeltet på norsk sokkel var et av verdens største til havs.<sup>99</sup> Derfor er kassettsens oljereferanse i Norge ikke bare i materialet den er laget av og båndets tid, men den har også en referanse på tidslinjen. – I samtale med intervjuperson B kom det frem at «forestillingen er en pågående prosess som endrer seg med

---

98. Erikk McKenzie, «Klima, karbon og koreografi. En dans med to partnere», *Journal for Research in Arts and Sports Education*, , spesialutgave: «Å forske med kunsten» Vol. 1, desember 2017, 131–140. Hentet 05.08. 2019. <http://dx.doi.org/10.23865/jased.v1.1064>

99. «Norsk petroleumshistorie». *Norsk petroleum*. Oppdatert 16.05.2019. Hentet 26.07.2019. <https://www.norsketroleum.no/rammeverk/rammevilkarpetroleumshistorie/>



tiden, fordi innholdet speiler nåtiden og må konstant oppdateres».<sup>100</sup> Tittelen *Stemmebånd* viser til stemmer, og kassetter; altså lydbånd. Båndene blir brukt i kassettpillere på scenen til å avspille stemmer, lyd og musikk, men også som rekvisitt. Stemmene har vært ytringer fra voksne og barn, mange menn og noen kvinner, både ledere og folk på gaten. De fleste uttalelsene var fra politikere, ministre, reportere, programledere og forskere, med synspunkter som ble satt opp mot hverandre. Scenekunstneren uttalte at utviklingen både på olje- og klimafronten skjer så fort, og ministre kommer og går, med konsekvensen at forestillingen blir fort utdatert. Derfor er det en pågående prosess med å samle nye stemmer, nye nøkkelsetninger, som tar over for de gamle, til en forestilling i flux som igjen blir fersk. McKenzie beskriver forestillingen slik:

I soloforestillingen *Stemmebånd* undersøker Erikk McKenzie hvordan tidsbegreper påvirker våre kollektive narrativer. Ved hjelp av lydbånd blir det norske oljeeventyret dekonstruert og satt i polyfoni med den påtrengende narrativen om global oppvarming. I en dialog med en overlevelsedrakt som hans far brukte i sitt offshore-arbeid, leker McKenzie med ulike tidsbegreper i lys av ikke-fornybare naturressurser, den oljeavhengige økonomien, samt idealene om uendelig økonomisk vekst og det bærekraftige samfunnet.<sup>101</sup>

Temaet tid kommer tydelig frem i stykket gjennom bruk av de ulike virkemidlene. I intervju med person B uttalte han at lyd er tid, som kan dras ut. I bruk av kassettbånd blir dette konkret da båndet har en avgrenset lengde. Du kan dra ut båndet til det blir tomt, som er et godt bilde på oljealderen.

Dansekunstner A sier om KjærNe duo: «Vi har møttes fordi i er så opptatt av hva rytme gjør med oss. At vi har et behov for å bevege oss når rytmen tar tak i kroppen. Der er noe som skjer».<sup>102</sup> I et musikals møte jobber danseren og musikeren med å utforske musikalitet i seg selv, i forhold til den andres uttrykk, og maktforholdet mellom dem. Hun fortalte at KjærNe blant annet

---

100. Intervju med B.

101. Erikk Mckenzie «Stemmebånd», *erikkmckenzie*, 15.02.2015. Hentet 27.07.2019. [http://www.erikkmckenzie.com/wp-content/uploads/2015/02/15\\_02\\_Stmbnd\\_foto.pdf](http://www.erikkmckenzie.com/wp-content/uploads/2015/02/15_02_Stmbnd_foto.pdf)

102. Intervju med A.

undersøker om de klarer å jevne ut maktbalansen mellom det du hører og det du ser, og begge er opptatt av musikkens effekt på kroppen; hva rytme gjør med oss. Danseren forklarer:

Ofte tar rytmen tak i kroppen og vi får et sterkt behov for å bevege oss, som kan vise seg gjennom *dansefot*. Veldig mange relaterer til dette og det er noe som forbinder oss. En kjenner igjen noe organisk, en rytme, pust, hjerteslag eller å gå, det er noe vi har et intuitivt forhold til.<sup>103</sup>

Forholdet mellom lyd og bevegelse blir utforsket i improvisasjonsduoen arbeid, og med instrumentene kropp og trommer reiser de gjennom ulike rytmiske landskaper, som initieres fra musikeren eller dansekroppen, eller et sted midt imellom, sa intervjuobjektet. Samme musikalske fokus var gjeldende under dansestuntet ved Klimafestivalen §112, hvor de ikke hadde noe intensjon om å improvisere om klimakrisen, da arbeidet deres alltid er abstrakt. Likevel erfarte dansekunstneren at konteksten påvirket duoen arbeid og opptreden i øyeblikket. I dansekunstnerens tilfelle var musikken fri og improvisert laget av musikeren på scenen, der danseren aldri visse hva som kom og måtte reagere og interpretere i øyeblikket. Dette får godt frem det gjennomgående tema gjennom danserens karriere; tilstedeværelse. Hun har alltid vært opptatt av å bruke kroppen og dansen til å kommunisere med et publikum her og nå, og for henne har det vært essensen i arbeidet. «Det jeg synes er gøy med duoen er at vi prøver å sile ut og tenke på hva det er som skjer her og nå, hvorfor vi ofte gjentar et viss materiale, og hvilken rytme produserer hvilket materiale. Dette handler mye om vekt, pust, rytme, noe organisk og perkussivt», sa hun.<sup>104</sup>

Akkurat som dans rommer øyeblikket og stedet, inneholder dans også rytmiskheten til dans-tid, mener Karmen MacKendrik. Hun viser til Deleuze som hevder rytme ikke er forutsigbare identiske repetisjoner, men innenfor gjentakelsen avhenger rytmen av forskjell. Rytme, som et repeterende modus, kan ikke forekomme på annen måte enn gjennom forskjell der rytmiske fraser etter hverandre ikke er samme frase, men frasen igjen. MacKendrik viser til hvordan dans ikke bare opptar en tidsenhet, men strukturerer bevegelse i tid innenfor tidsblokken og dermed

---

103. Intervju med A.

104. Intervju med A.

forandrer dens tidsgrenser. Når det gjelder repetisjon innenfor en avgrenset tid, vil dans strekke tiden utover sine grenser til en større repetisjon.<sup>105</sup> I KjærNe sitt samspill mellom rytme og dans oppstår en fleksibel tid som inspirerer til utforskning; et kunstnerisk og bøyelig univers å beveger seg i.

#### 4.3.2 Struktur og improvisasjon

Intervjuperson A, som deltok i dansestuntet på Oslo S, mente improvisasjonen fikk folk til å stoppe opp og tenke, og uttalte: «Ofte vil man bare gå forbi og tenke at en ikke orker å forholde seg til klimadebatten, men hvis Arve Tellefsen står og spiller, eller jeg danser, er det større sjanse for at man reflekterer litt over hva som foregår og hvordan en forholder seg til det. Man får lyst til å bry seg kanskje litt mer». Intervjuperson B var også med på improvisasjonen og fortalte: «Stuntet lignet på skjult teater, bare at det var med dans, der vi gikk inn og ut av kollektive bevegelser. Gjennom felles bevegelser oppstod formasjoner, som for eksempel rekker som også publikum kunne være med på». <sup>106</sup> Denne type koreografi i offentlig rom sammenlignet scenekunstneren med måten Extinction Rebellion jobber på, selv om de er tydeligere i sin aktivisme. <sup>107</sup> Organisasjonens «die-in»-aksjoner er også koreografi, mener han, der en har 40 kropper som ligger på et sted hvor folk vanligvis ikke ligger.

Hvis en ser på kunstneres bevegelsesmateriale, er det noen fellestrekk i de tre verkene. Selv om B har en strammere struktur i sitt arbeide med *Stemmebånd*, inneholder alle improvisasjon. Måten danserne beveger seg på i improvisasjonen har likheter. Dette kommer av kulturell bakgrunn,

---

105. Karmen Mackendrick, «Embodying Transgression», *Of the precense of the body: essays on dance and performance theory*, red. André Lepecki. (Connecticut: Wesleyan University Press, 2004), 151.

106. Intervju med B.

107. «Extinction Rebellion: Who are they and what are their aims?», *BBC News*, 16.07.2019. Hentet 20.07.2019. <https://www.bbc.com/news/uk-48607989>

som oppvokst i Norge med tre års mellomrom, og som utdannet i liknende danseteknikker i europeisk samtidsdans på nesten samme tid, med sju års skille. I følge filosofen Henri Lefebvre viser gamle filmer at måten vi går på har endret seg i løpet av 1900-tallet, da den en gang var kvikkere. Handlinger, gester og manerer er heller ikke like i ulike deler av verden, som bekrefter at dette ikke er naturlig og medfødt, men innlært. Lefebvre mener vi formes av omgivelsene via en kombinasjon av utdanning, læring og trening, gjennom prosessen med sosial dressur basert på gjentakelse, spesielt i oppveksten. Gjennom repetisjon skapes normer og verdier, som er ulike i Asia og Norden, og flytter en til en ny kultur tilpasses innlærte mønster en ny bevegelsestradisjon, for å bli akseptert og gli inn i samfunnet.<sup>108</sup> Måten en beveger seg på påvirkes av to faktorer; tid og samfunn, og i dette tilfellet dansekulturen.

André Lepecki mener kroppen blir skapt, produsert, reproduert og representert i en gitt sosial kontekst.<sup>109</sup> En dansers stil og uttrykk påvirkes og formes av metoder gjennom skoler, lærere, medelever, teknikker, koreografer og samarbeidspartnere. Gjennom dansekunstnernes bevegelsesmåter i improvisasjonen med KjærNe og i *Stemmebånd* kan en observere bruk av vekt, vektoverføring, flyt, smidighet og kontakt med gulvet som fellestrekk. Samtidig er stilene forskjellige ved at A jobber abstrakt i nuet, inspirert og påvirket av musikerens, musikken, konteksten og menneskene rundt.<sup>110</sup> I intervjuet sa hun: «Jeg har lite begrensinger på bevegelsesmaterialet. Jobben min går ut på å klare å strukturere for meg selv, være spesifikk om hva, hvilket, hva slags».<sup>111</sup> B, derimot, bruker ulike virkemidler i sin koreografi der han beveger seg med kassettpilleren, danser duett med overlevelsesdrakten, flytter på kassetter, gjør

---

108. Henri Lefebvre, «Dressage//1992», oversatt av Stuart Elden og Gerald Moore, *Dance. Documents of Contemporary Art*, red. André Lepecki, (London: Whit Chapel Gallery og The MIT Press, 2012), 151-152.

109. André Lepecki, «Introduction: Presence and Body in Dance and Performance Theory», *Of the presence of the body: essays on dance and performance theory*, red. André Lepecki (Connecticut: Wesleyan University Press, 2004), 4.

110. «Klimafestivalen §112 mangfold», *Youtube – Klimafestivalen §112*, 21.02.2019. Hentet 30.07.2019. [https://www.youtube.com/watch?v=QymSfokxE\\_M&feature=youtu.be](https://www.youtube.com/watch?v=QymSfokxE_M&feature=youtu.be)

111. Intervju med A.

figurteater, snakker og synger.<sup>112</sup> Selv om dansen bestod av noe improvisasjon, og ulike steder og objekter ga ulik motivasjon til bevegelse for scenekunstneren, hadde han noen faste holdepunkter for bevegelsesmaterialet, og forklarte:

I overlevelsedrakten jobbet jeg med nød- og panikkbevegelser, rop om hjelp og sikkerhetstiltak, som gikk i loop. Samtidig inneholdt stykket lideskaplig kjærlighetsdans til soulmusikk som kontrast. Noe av bevegelsesmateriale oppstod av å få på seg overlevelsedrakten, og danse seg ut av den igjen.<sup>113</sup>

I en av scenene blir overlevelsedrakten animert gjennom figurteater og forvandles til en karakter han danser en duett sammen med i en slags dødsdans. *Stemmebånd* er satt sammen av mange elementer på ulike måter, og er derfor en koreografi. Scenekunstneren har tidligere uttalt at koreografi ikke bare er koordinasjonen av menneskelige bevegelser, men koordinasjonen av ulike elementer på en interdisiplinær måte. Dette synet springer ut fra hans arbeid i et multidisiplinært rom, med bruk av flere virkemidler på en gang. I prosessen mot premieren utforsket han bevegelse, tekst, lyd og objekter parallelt med tanken om at hvert element skulle ha lik verdi.<sup>114</sup> Over tid har tekst fått større plass i stykket, da scenekunstneren har ønsket å kombinere det konkrete med det abstrakte. De stedene han har hatt behov for å kommunisere noe konkret, har han brukt tekst. Han forklarte:

Forestillingen har fått *mye* mer tekst enn det opprinnelig var ment, for jeg har funnet ut at jeg bare kan si det. Perfekt! Så skjønner folk. Dette! Det var det jeg ville si, i stedet for å stå her og riste på albuen. Jeg klarer ikke å si det med albuen! Samtidig må en være bevisst å ikke bli fanget av ordet, for styrken til dans er at den går på tvers av ordet og intellektet.<sup>115</sup>

---

112. «Stemmebånd», *Youtube - Mr McKenzie*, 12.10.2016. Hentet 30.07.2019. <https://youtu.be/hAKYMBpVaVI>

113. Intervju med B.

114. Erikk McKenzie, «Klima, karbon og koreografi – en dans med to partnere», *Journal for Research in Arts and Sports Education*, spesialutgave: «Å forske med kunsten» Vol. 1, desember 2017, 131–140. Hentet 05.08.2019. <http://dx.doi.org/10.23865/jased.v1.1064>

115. Intervju med B.

I *Stemmebånd* fungerer dans som pusterom for all tekst med mening, samtidig som dansen står på egne ben, der tekst og dans har like stor verdi. Scenekunstneren uttalte videre at det ikke er så mye som skal til for å kommunisere med dans og bevegelse. Tar en på seg en overlevelsesdrakt vil alt man gjør assosieres i den retningen. I hans egen artikkel om prosessen til stykket kommer det frem at teksten og lydbåndene skulle ha en trippelfunksjon i forestillingen; som symbol for tid, som talerør for ulike perspektiver og som dramaturgisk rød tråd.<sup>116</sup>

Bevegelsesmaterialet inneholdt improvisasjon, og sammensetningen av elementene var spontan, samtidig som det lå en fleksibel plan eller dramaturgi under. Improvisasjon skjedde i øyeblikket, samtidig som strukturen trådte frem idet valg av scener ble tatt og dermed dannet koreografi. Metoden kan derfor ses som tvetydig der begge former, både improvisasjon og koreografi, fungerer samtidig. I arbeidet med forestillingen har scenekunstneren utviklet en dramaturgisk metode hvor han kan kutte ut scener og flytte på scener, som om det var Lego-klosser. Ofte er en kassett en scene, og strukturen kan settes sammen i øyeblikket på scenen, fortalte han. Denne åpenheten påvirker innholdet, da det ikke dannes noe klart svar på tema som dukker opp. Metoden bak stykket gjør at forestillingene kan være nokså foreskjellige fra hverandre, og strukturens fleksibilitet tillater å tilpasse innholdet til spillested og situasjonen. Et eksempel på utfordrende omgivelser var da han på Klimafestivalen §112 i år snakket om global oppvarming i 80 grader i badstuen på Salt i Oslo. Det oppstod problemer da han, ikledd overlevelsesdrakten fra forestillingen med tilhørende kassettspiller, begynte å smelte i den voldsomme badstuevarmen. Da kan tilpasninger være redningen for å kunne gjennomføre forestillingen.

Slik musikk inneholder stillhet, og bevegelse inkluderer stillstand, rommer dansekroppens tilstedeværelse et fravær. I dans vies kroppen til stedet og øyeblikket som ikke kan bevares. Av det som er observert av bevegelsesmaterialet til KjærNe og i *Stemmebånd*, er bevegelsene ikke aktivistisk i seg selv eller uttrykker noe form for konkret motstand, som for eksempel en knyttet hånd. Intervjuperson A uttalte at hun ikke danset *mot* men *for*, på en abstrakt måte. Med andre ord var inngangen hennes positivt ladet med for eksempel vern av naturen og uttrykk av empati, i stedet for mot forurensning. I intervju med B kom det frem at han ikke er opptatt av å ta et konkret standpunkt for eller mot i forestillingen, men at han heller danset *med* de ulike narrativene. Likevel vil kontekst spille inn og *Stemmebånd* tolkes på en bestemt måte. I «nøytal»

---

116. McKenzie, «Klima, karbon og koreografi».

kontekst utenfor festivalen er forestillingen balansert ut av de ulike stemmene, mens som en del av programmet på Klimafestivalen §112, der budskapet er vern av naturen og klimakamp med oppfordring til aktivisme, bikker forestillingen litt mer over mot miljøvern.

## 4.4 Rom og kontekst

### 4.4.1 Rom og dans

Dans intensiverer sted og rom i besittelsen av sitt design, som er koreografi og improvisasjon, hevder Karmen MacKendrick. Gjennom danserens sansing av luft i en oppoverstrekk, eller bruk av vekt og kontakt med underlaget, trekkes publikum med på en forførende rombruk. Sted intensiveres av dansekroppen i bevegelse og dans frembringer rommets mobilitet i dragninger mellom og på kryss av steder. Samtidig som dansen forskyver, forlenger og drar ut rommet, foregår dansen på stedet gjennom danseren eller danserne. Dansen drar publikum inn mot dansekroppen samtidig som dansen ekspanderer utover i rommet, og sted og avstand krysses.<sup>117</sup> Det paradoksale ved fenomenet er at dansen i rommet er her og der samtidig, for så å bli borte.

Rombruken i de tre ulike stykkene var forskjellig, da interaksjonen med publikum har vært av ulik grad, samt at de fysiske rommene ga aktørene ulike begrensninger. I KjærNe sin opptreden hadde danseren et nokså lite rom å bevege seg på foran bokhyllene på Deichmanske hovedbibliotek, og dette begrenset bruk av dybde og bredde. Stykket ble fremført hvor også appeller og foredrag hadde funnet sted. De få sekundene som finnes av videodokumentasjon av stuntet viser at danseren utnytter rommet vertikalt og bruker noe bredde. Rommet mellom danser og musiker hadde også noe å si for uttrykket, men dette lar seg ikke analysere på grunn av lite dokumentasjon. Om scenerommet sa dansekunstneren: «Det ikke var noe definert skille mellom scene og publikum da alle befant seg på samme gulv, publikum satt og stod, tett på».<sup>118</sup> Likevel

---

117. Karmen Mackendrick, «Embodying Transgression», 148–149.

118. Intervju med A.

var det en front der dansen foregikk foran publikum, da scenen var etablert av tidligere innsalg og et viss skille oppstod. – I *Stemmebånd* har rombruken vært fleksibel ut fra hvilket scenerom stykket ble fremført i, om det har vært en teaterscene, en foredragssal, i hvelvet på Sentralen eller i langhuset på Salt. I intervjuet sa han: «Ulike steder er det ulik motivasjon, ulike ting som motiverer bevegelsen».<sup>119</sup> Rommet, menneskene og rekvisitter har påvirket koreografen, og stykkets struktur danner et skille mellom publikum og soloaktør.

I arbeidet med forestillingen ble han interessert i å appellere til et større publikum og har bevisst brukt humor som virkemiddel. Å utelukkende bruke samtidsdans blir så internt, man snakker til den lille menigheten, derfor jobbet han interdisiplinært, fortalte han. På Klimafestivalen §112 treffer han et annet publikum enn de som går på Scenehuset, Dansens Hus, Black Box eller regionale arenaer for samtidsdans. Dansepublikummet er opptatt av å se hvordan han har løst dette med bevegelse, og er mest fokusert på formen. På Klimafestivalen §112 har de kanskje sittet og hørt på seminar om olje eller klima hele dagen, og opplever *Stemmebånd* som noe spennende og friskt. Å treffe dette publikummet har vært bra, ikke fordi de har en lavere standard, men kanskje tvert imot, fordi de ser annerledes på innholdet, mente scenekunstneren.<sup>120</sup>

#### 4.4.2 Kontekst, performance og performativitet

Iscenesettelsen av dansestuntet foran *Alt er bare til lån*, og *Stemmebånd*, plasserer dem i rammen av teatraliske dramatiske konvensjoner, da de foregår i et avgrenset scenerom med et nokså klart skille mellom aktører og publikum, hvor aktørene ikke er seg selv på scenen. Kontrakten om det uvirkelige trer frem og stykkene ses i det estetiske speilet. I tillegg til det konkrete rommet, foregår forestillingen i et abstrakt rom; konteksten Klimafestivalen §112. Denne sammenhengen påvirker innholdet, der publikums interpretasjon av kunsten kategoriserer stykkene innenfor performance i en aktivistisk sammenheng. Scenekunsten ses i det estetiske speilet samtidig som

---

119. Intervju med B.

120. Intervju med B.



den strekker seg mot og ser til virkeligheten og dermed blir aktivistisk, støttet av teoriene fra Schechner og Serafini. Samtidig som kontrakten om det uvirkelige gjelder, får uttrykket et lag med virkelighet over seg da Klimafestivalens innhold trekker kunsten mot virkelighet og fakta.

I dansestuntet i julerushet på Oslo S i 2014 var rombruken variert, da danserne hadde et stort område å boltre seg på og kunne utnytte rommets design, som rulletrapper, trapper, objekter i rommet, store gulvflater og ulike nivå. I tillegg til at rom mellom aktørene og mellom aktør og tilskuer spilte inn, ble de påvirket av kontakt og interaksjonen med hverandre. Denne improvisasjonen finnes det ikke noe videomateriale fra, så mangel på dokumentasjon gjør analyse av bevegelsesmaterialet ikke er mulig. Likevel, ut fra skissen kan improvisasjonsformen kommenteres på, da den skiller seg fra KjærNes opptreden og produksjonen *Stemmeband*.<sup>121</sup> Skissen viser at improvisasjonen hadde en ramme der enkelte konstellasjoner var holdepunkter strukturert etter tiden, og her deltok både A og B.

Mennesker som oppserverer dans og scenekunst ser den gjerne på litt avstand, og stiller seg automatisk opp for å se på. Noe av dette skjedde nok også da improvisasjonen på Oslo S var i gang, men på grunn av at aktørene blendet inn med publikum og delte samme rom, oppstod en større grad av interaksjon der skillet mellom sal og scene var visket ut. I en *flash mob* tar det en stund før publikum oppfatter situasjonen og analyserer hva som foregår. I det hastige tempoet i avgangshallen der reisende kanskje bare fikk med seg en del av stuntet, vil det ta lengre tid før publikum trekker seg unna og sjansen for å oppnå interaksjon mellom aktør og iaktaker er stor. Enkelte så nok ikke banneren til Klimafestivalen §112 i nærheten og kanskje oppfattet at det skjedde «noe performativt» og gikk videre. Interaksjonen med publikum er det som skiller denne opptredenen fra de to andre. Fordi happeningen var virkelighetsnær i sin bruk av rom og form med mye interaktivitet, tones performance ned mens performativiteten blir dominerende. Banneren til Klimafestivalen §112 og festivalens kontekst fører stuntet nærmere virkeligheten, og summen av disse to faktorene utgjør større grad av performativitet.

I programmets kontekst fungerte improvisasjonen til KjærNe duo som ettertanke, fortalte A i intervjuet, og de fikk god respons fra publikum. Mange fikk brukt det kvarteret til å virkelig ta

---

121. Skisse, vedlegg 2.

inn over seg hva som hadde skjedd hele arrangementet. Duoen introduserte seg med tittelen *Alt er bare til låns*, som stod på banneren som hang over scenen. Intervjupersonen forklarte at dette betyr at kroppen vår også er til låns, at alt er organisk, og det vi har her er nedbrytbart og skal forsvinne. Å reflektere over det og ikke ta lett på saken, var for henne en inngang. Konteksten Klimafestivalen §112 gjorde at innslaget ble satt i sammenheng med aktivisme, så da trengte hun ikke si mer. For danseren var det veldig annerledes å danse i dette miljøet, og påvirkningen førte til andre typer følelser, andre typer temperament og tempo. Hun sa: «Det var en dramatisk spenning i rommet, og de fysiske omgivelsene med gigantiske bokhyller i bakgrunnen i tillegg til teksten på banner, ga meg en visshet om at improvisasjonen ble sett på en annen måte enn i tidligere opptredener». <sup>122</sup> Spontaniteten som ligger i denne improvisasjonen gjør uttrykket noe mer virkelighetsnært. Dansestuntet på Oslo S var strukturert etter tid og meddansernes bevegelser, mens improvisasjonen til KjærNe var en dialog mellom dans og musikk som var friere i formen. Samtidig var grensen mellom aktør og publikum tydeligere her enn i dansestuntet på togstasjonen. Selv om konteksten drar duoens uttrykk mot virkeligheten, er det skillet mellom aktører og publikum som gjør dette stuntet noe mindre performativt enn det på Oslo S. Scenerommets design med en ryddet plass foran bokhyllene var mer tradisjonell teatral, slik at performance og det uvirkelige var mer til stede.

Når det gjelder *Stemmebånd*, heller forestillingen mer mot performance fordi flere teatrale koder spiller inn i her enn i improvisasjonen på biblioteket. Scenerommet har en tradisjonell inndeling i forestillingen, og interaktiviteten med publikum er ikke fremtredende, – når en ser bort fra tilfellene med ettersnakk i form av debatt eller foredrag. *Stemmebånd* fremstår som en planlagt og strukturert koreografi, selv om det har kommet frem at strukturen inneholder fleksibilitet. Symboler i form av kostymet, rekvisitter og avspilling av stemmer trekker publikum nærmere den uvirkelige verden i teatret, mens konteksten Klimafestivalen §112 plasserer narrativen også i nåtiden, og her. På en annen side vil all kunst kunne relatere til deg som publikummer i din verden her og nå.

---

122. Intervju med A.

## 5.0 Diskusjon

### 5.1 Performance/performativitet, kontekst og kunstaktivisme

#### 5.1.1. Møtet mellom performance og performativitet

I dansestuntet på Oslo S blendet aktørene inn blant reisende og forbipasserende, og den teatrale fjerde veggen ble revet. Interaksjonen med publikum var aktiv da de delte samme rom, og enkelte ganger ble observatøren til aktør. Da koreografen La Ribot flyttet sine forestillinger fra teaterscenen til kunstgalleriet, forklarte hun skiftet med at hun heller ville ta for seg presentasjon, enn representasjon, i følge André Lepecki.<sup>123</sup> I galleriet beveget publikum seg rundt aktørene, de delte samme gulv og skillet mellom de to gruppene ble utydelig. Som publikummer betraktet en også de andre i rommet, de ble bakgrunn og interaksjon oppstod som en del av forestillingen. La Ribot prøvde å gjøre forestillingen i kunstgalleriet «virkelig», der aktørene gjorde ulike handlinger og performance og representasjon ble forskjøvet mot performativitet og presentasjon. Dette tolkes dit hen at koreografen ville få aktørene til å bare *være*. Publikums forventinger og «kontrakt» til et galleri er annerledes enn til teatret. La Ribot forsøkte å fjerne teatrets kode om representasjon slik at aktørene ble sett på som personer, på nivå med publikum, som kan være et forsøk på å utjevne maktforholdet mellom gruppene.

Rommets koder og sammenheng spiller inn og påvirker måten en opplever forestillingen eller happeningen på, men det ene utelukker ikke det andre. Graden av performance er mindre i galleriet enn i teatret, og representasjonen *danser* er dempet, men blir ikke borte. Publikums forventning til noe ekstraordinært som skal skje i galleriet inneholder performance, og danseren vil oppleves som annerledes enn de andre som oppholder seg i rommet på grunn av kunstnerens tilstedeværelse i handlingene. Da graden av performance tones ned, økes performativiteten. I min tolkning befinner performance og performativitet seg i hver sin ytterkant på en skala, akkurat som

---

123. André Lepecki. *Exhausting Dance. Performance and the politics of movement* (New York: Routledge, 2006), 78.

uvirkelighet og virkelighet er sort hvitt, med grånyanser mellom. En forestilling på en scene er en type fiksjon som befinner seg i performance-enden av skalaen, samtidig som publikum i salen er performativ i sin kontakt med hverandre og de på scenen. La Ribot sin happening i galleriet befinner seg mellom performance og performativitet. Idet publikum er på vei til galleriet og befinner seg i offentlig rom med andre mennesker, er de i ytterkanten av performativitet på skalaen. De befinner seg i virkeligheten. Men da de entrer galleriet, opplever happeningen og blir en del av forestillingen som levende, interaktive rekvisitter og «aktører», økes publikums late-som og beveger seg mot performance. Opplevelsen av å bli observert av andre i rommet gjelder ikke bare for danserne på gulvet, men også for publikum. Iscenesettelsen i galleriet vil bevege seg over mot det ikke-virkelige for publikum, og mot det virkelige for aktørene, og spenningsfeltet mellom performance og performativitet vil hele tiden være i spill. I dette tilfellet møtes virkelighet og uvirkelighet og opererer som et paradoks.

### 5.1.2 Kontekst og flere roller

La Ribots effekt av kontekst og aktørers handlinger og bevegelser er sammenlignbart med improvisasjonen på Oslo S, selv om stuntet i ankomsthallen lignet på skjult teater og oppfattelsen for det forbigående publikum skjedde i et blaff. I dette rommet opplevdes et stadig skift mellom virkelighet og ikke-virkelighet, da den virkelige verden inne på stasjonen beveget seg over mot den ikke-virkelige så snart publikum oppfattet iscenesettelsen av aktørene og deres bevegelser. Stuntet på Oslo S, som ikke fremmet performance og teatrets koder, men likevel opplevdes som noe ekstraordinært, beveget seg lengre over mot performativitet og virkelighet enn La Ribots galleri-happening. Forventningen til happeningen på galleriet gjorde dansen mer teatral enn overraskelsen som skjedde for folk i forbifarten i ankomsthallen.

På min konstruerte skala mellom ytterpunktene performance og performativitet, heller dansestuntet på Oslo S over mot performativitet, mens dansen på biblioteket kan plasseres midten av skalaen. *Stemmebånd* befinner seg mer over mot performance på grunn av dens teatrale koder. Den største skilnaden mellom La Ribots galleri-happening og de tre verkene omtalt, er

konteksten Klimafestivalen §112. Sammenhengen med festivalen gjør de tre opptrednene aktivistisk, der banneren til Klimafestivalen §112 og festivalprogrammet blir en del av verket, og stykket tolkes dermed i lyset av klimakampen. Danseinnslagene blir samtidig en aktivistisk handling i virkeligheten der innholdet får et budskap og en slagkraft. Konteksten får performativiteten til å tre mer frem i de tre verkene, enn om de hadde vært fremført i en nøytral setting.

Hvis jeg endrer perspektiv ved å ta av mine performance-briller, vil kanskje aktivismen ses i ulike sammenhenger. I intervju med kunstnerne nevnte begge at de også kan dra skiller mellom ulike roller. A uttalte:

[...] jeg kan skille mellom nå skal jeg gjøre en aksjon og lage masse oppmerksomhet, eller nå skal jeg gjøre et kunstnerisk arbeid, som relaterer til miljøspørsmål. Da må jeg virkelig gå en runde med meg selv, og tenker at det er to ulike leire som kan brukes i dansen. Selv om begge er relatert til aktivisme, så er jeg mer konkret i en aksjon, mens det andre er mer et kunstnerisk arbeid som har politisk kontekst.<sup>124</sup>

Dansekunstneren forklarer at hun kan ha ulik vinkling til sin politiske danseaktivitet. Mens jeg plasserer dansen som foregår på Klimafestivalen §112 i kategorien danseaktivisme, har kunstnerne kanskje et annet perspektiv. I intervjuet med B viste han til Rancier og Erichsen som problematiserer det å være aktivist i teatret, der en umyndiggjør tilskueren. Scenekunstneren utalte:

[Det] handler om at all kunst er politisk, og at det blir helt vannet ut. Og hvor man i større grad er interessert i å skape rom hvor nye ting kan oppstå, og at politikken, det politiske potensialet i teatret ligger der, da. Å skape nye settinger hvor nye interaksjoner, nye former for kommunikasjon kan skje.<sup>125</sup>

Videre fortalte scenekunstneren at han, etter hendelsen 9/11 har havnet på defensiven og vært mindre aktivist, men prøvd å bruke noen av hans arbeider i den retningen. Ofte går aktivismen på bekostning av kunsten. Med Klimafestivalen §112 har han funnet noe han har likt å jobbe med,

---

124. Intervju med A.

125. Intervju med B.

for der er det ett fokus samtidig som mangfoldet blir dyrket.<sup>126</sup> I en e-post i etterkant av intervjuet presiserte han hva han mener: «Med bl.a. Klimafestivalen har jeg funnet en mer konkret måte å jobbe med engasjementet mitt, og til å skape kontekst, som gir en slags frihet til det kunstneriske arbeidet. De to rollene utfyller hverandre bra, og trenger ikke alltid å være i ett med hverandre».<sup>127</sup> Der jeg ser på festivalkunstneren som en kunstaktivist, oppfatter danse- og scenekunstneren dette som ulike roller og drar linjer mellom aktivismen og kunsten. Så kan en under seg over om formen på de ulike danse-performance-ene har noe å si for hvordan en tolker det politiske innholdet, eller oppfatter graden av utført aktivisme i kunsten.

## 5.2 Politisk og aktivistisk scenekunst i Norge

Under seminaret *The Political in Live Arts* under Oslo Internasjonale Teaterfestival 2017 stilte den samiske forfatteren og dramatikerens Siri Broch Johansen spørsmålet; er det virkelig mulig å være politisk hvis noe ikke står på spill? Ikke lenge etterpå satte Greta Thunberg skolevesnet i Norden i sjakk, da hun ble støttet av barn og unge som ofret skoledager i klimakampen. Aktivismen bygget på argumentet om at skolefraværet ikke spiller noe rolle når en bærekraftig fremtid for dagens unge ikke er mulig uten store, øyeblikkelige endringer. Elevene risikerer utdannelsen og utfordrer systemet, noe som absolutt er politisk. I følge Hilde Elisabeth Bjørk, deltok teaterkritiker Chris Erichsen på samme overnevnte seminar for to år siden, og Eriksen hevdet at en politisk bevegelse eller et politisk klima må være til stede for at politisk teater faktisk kan oppstå. Han mener at vi i Norge da må 40 år tilbake i tid, og at det er meningsløst når kunstnere i dag kaller verkene sine for politisk.<sup>128</sup> I dag er Skolesteik for klimaet en politisk bevegelse som har engasjert tusentalls mennesker over hele landet. Anna B Watson var uenig i

---

126. Intervju med B.

127. E-post fra B 04.09.2019.

128. Hilde Elisabeth Bjørk, «Hva er det som gjør scenekunsten politisk?», *Scenekunst*, 31.03.2017. Hentet 01.07.2019. <http://www.scenekunst.no/sak/hva-er-det-som-gjor-scenekunsten-politisk/>

Erichsens synspunkt, og hevdet en ikke kan sammenligne politisk teater i dag med historisk teater. «1970-tallets paroler og politiske teaterformer blir ikke automatisk politiske i dag. Politisk teater av i dag må altså kunne kritisere dagens samfunn, eller søke å skape en dagsaktuell debatt».<sup>129</sup>

Situasjonen har muligens endret seg noe siden disse uttalelsene, i tillegg må en ta i betraktning hvem som uttaler seg. Erichsen identifiserer seg muligens ikke med noe politisk bevegelse eller klima, og som hvit, velutdannet, svensk mann oppleves kanskje ingen systemkrise eller strukturell urettferdighet det er verd å stå opp mot. Dette er han også bevisst og hevder han ikke kan kommunisere på andres vegne gjennom kunsten, og at han «[...] ikke kan ha et annet utgangspunkt enn en hvit, svensk mann som ikke er marginalisert».<sup>130</sup> I dag kan en vise til flere politiske stykker som er oppført i Norge i nær fortid, blant annet *Ways of Seeing* av Pia Maria Roll, Hanan Benammar, Sara Baban og Marius von der Fehr, om rasisme, nettverk, makt og utenforskap.<sup>131</sup> Og Camara Lundestad Joofs *Pavlovs Tispe* som turnerte hele Norge 2016, med tema hverdagsrasisme og misogyni.<sup>132</sup> Som Erichsen kan en tenke at det norske samfunnet er for velfungerende og stabilt for å kunne skape politisk kunst, men en kan også spørre seg om scenekunsten må baseres på egne ideer og følt-på-kroppen-opplevelser av verden, eller om politisk kunst kan vise engasjement i andres kamp. I følge Bjørk er det lite som står på spill for majoriteten av den norske befolkningen i dag, mens i andre deler av verden er situasjonen annerledes. Hun viser til kunstneren, skribenten og aktivisten Marius von Fehr som mener politisk kunst handler om å stå sammen med de undertrykte i å avsløre og vise radikal motstand

---

129. Anna B. Watson, «Et forsøk på å definere politisk teater», *Scenekunst*, 27.06.2014. Hentet 29.08.2019. <http://www.scenekunst.no/sak/et-forsok-pa-a-definere-politisk-teater/>

130. Bjørk, «Hva er det som gjør scenekunsten politisk?»

131. Karen Frøsland Nystøyl, «Ways of Seeing: Viktig å se»; *NRK*, 7. Mai 2019, [https://www.nrk.no/kultur/anmeldelse-teater-ways-of-seeing-teater\\_-av-pia-maria-roll\\_-hanan-benammar-og-sara-baban-1.14541357](https://www.nrk.no/kultur/anmeldelse-teater-ways-of-seeing-teater_-av-pia-maria-roll_-hanan-benammar-og-sara-baban-1.14541357)

132. Deise Faria Nunes, «Tøft og sårbart om sammensatt norsk identitet», *Scenekunst*, 4.12.2015. Hentet 22.07.2019. <http://www.scenekunst.no/sak/toft-og-sarbart-om-sammensatt-norsk-identitet/>

mot dominerende ideologier som fasiliterer undertrykkelsen.<sup>133</sup> Eksempler på dette er stykker om flyktningerkrisen, et tema som jeg selv og andre koreografer tok for oss i 2014 og 2015, da media dekket katastrofen som mest.

Akkurat nå oppleves en stor interesse for klimakampen, og en kan undre seg om klimasaken vil bidra til splittelse i det norske samfunnet? I norsk kultur, og i store deler av Vesten, står konflikten mellom vern av naturen på den ene siden og forbruk, velstand, utvikling og profitt på den andre. I Stavangerregionen har de til nå holdt miljøkampen på avstand. I samtale med intervjuperson B fortalte han at Klimafestivalen §112 har hatt stor spredning i hele landet, men ikke til Stavanger, og uttalte: «Det er gjort studier på det, at på de stedene hvor folk er avhengige av fossile ressurser og som arbeidsplass, er klimaskepsisen større, da en tror på det som er behagelig og hensiktsmessig å tro på, og ikke nødvendigvis det som er sant, – som gjelder mange ting».<sup>134</sup> Likevel, i år åpnet klimautstillingen «Klima for endring» den 7. mai på Norsk Oljemuseum i Stavanger, et museum bygget på en klimaversting. Å stille ubehagelige spørsmål og være noe selvkritisk i sin formidling, kan være en begynnelse til å ta større tak i miljøproblematikken i oljebransjen, uttrykte Per Jynge i sin omtale av utstillingen.<sup>135</sup> Å være noe selvkritisk er utviklende, og en kan gruble over hvorfor ikke flere norske scenekunstnere tør å rette kritiske blikk mot hjemlandet. På en annen side kan det være portvokterne som ikke slipper til kunst med tyngre politisk eller aktivistisk tilsnitt.

---

133. Bjørk, «Hva er det som gjør scenekunsten politisk?»

134. Intervju med B.

135. Per Jynge, «For store spørsmål, for lite rom», *Museumsnytt*, 24.06.2019. Hentet 23.07.2019. <https://museumsnytt.no/for-store-sporsmal-for-lite-rom/>



### 5.3 Effekten på publikum

Propaganda er en del av udemokratiske system, der befolkningen fratras ulike perspektiver på historien i form av manglende utdannelse, eller en utdannelse som er skjermet fra ulike synspunkter, vinklinger og tolkninger, og fremmer bare én sannhet. Propagandakunst vil være utslagsgivende i slike samfunn, mens den mest sannsynlig vil bli avslørt og møte mer motstand i fungerende demokratier. Dobson og McGlynn utdyper: «Aesthetics are powerful, but what makes them dangerous is their operation on a population that is not aware of or that does not know how to read thier manipulative power».<sup>136</sup> Selv om en er skeptisk til propagandakunst i Norge, hender det at slike forestillinger fra utlandet får gjesteopptredener, da aktivismen er beroende på øyet som ser. Intervjuperson B viste til et eksempel der en kunstner fra Palestina, som jobber med det B anser som propagandakunst, var velkommen til å vise sitt propagandaverk, som inneholdt et politisk syn kanskje flere holder med her til lands. Derimot opplever han at norsk scenekunst sin mulighet til å kritisere norske forhold er liten, da det kan være for ubehagelig å pirke bort i noe som er sårt, og kunsten blir i stedet kategorisert som for flat, for ensidig og *for* politisk. Det kan virke som om kunstneres kritikk mot andre systemer i utlandet er akseptert, mens politisk kunst, aktivisme, eller propaganda i ytterste konsekvens, som kritiserer eller stiller spørsmål ved for eksempel Norges moralske ansvar når det gjelder petroleumsvirksomhet eller våpeneksport, blir avfeid.

På en annen side, i det norske demokratiet vil en også havne i teatrale kontekster hvor en kan bli forført av bruken av virkemidler eller stor underholdningsverdi, og dermed blendet til å godta innholdet. I teatret kan det være vanskelig å ta avstand og forlate, selv om en vil, og en kan få følelsen av at en skal sitte ned å bli fortalt og belært. En blir fanget av teatrets metode og koder. Maktforholdet mellom scene og sal, aktør og publikummer, er skjevt, som gjør teatret politisk i utgangspunktet, mener blant annet Erichsen inspirert av Jaques Rancière.<sup>137</sup> Også Intervjuperson B viser til Rancière og hans bok *Le Spectateur émancipé* fra 2008, og skriver: « Allerede med

---

136. Dobson og McGlynn, 14.

137. Bjørk

antakelsen om en passiv tilskuer som så skal engasjeres, vil man bidra til å befeste, snarere enn å motvirke, maktforhold som man i utgangspunktet ønsker å kritisere». <sup>138</sup> I dette maktforholdet er det en sjanse for at instrumentelle forestillinger får motsatt effekt. Intervjuperson B uttalte at hvis budskapet blir for overtydelig, kan en lure på: «Hvorfor skal du skrike dette til meg? Jeg er jo enig». Eller at forestillingen dermed skaper motsatt effekt der en tenker: «Jeg vet ikke om jeg er enig lengre». <sup>139</sup> Det politiske innholdet i scenekunsten når kanskje et større publikum og blir relevant for flere hvis ulike sider er representert. Intervjuperson B har vært bevisst faren for overtydelighet og instrumentell effekt med *Stemmebånd*, og valgte derfor å balansere meninger for å skape en mer åpen og «spiselig» tolkning.

Videre mener Erichsen at teatrets iboende maktforhold og kapitalisme gjør politisk scenekunst til en del av det den kritiserer og uttaler: «Vårt problem i dag er at kapitalisme på en og samme tid er fienden og sponsoren av tenkbar motstand. Kapitalen er überhappy over hver eneste form for motsand og kritikk, fordi denne kritikken blir en del av kapitalen». <sup>140</sup> Igjen kan en trekke slutningen at den politiske kunsten blir en del av systemet den protesterer mot, og dermed mister sin kraft. Intitusjonsteatres teater- og danse-performance er derfor mindre egnet til politisk protest, mens ikke-intitusjonell kunst som anvender performativitet i form av aktivisme i det offentlige rom, som danseaktivisme ved Klimafestivalen §112, ikke er en del av samme kapital og eigner seg bedre.

Festivalen har en demokratisk og antiautoritær struktur, som gjør regimekritikk, protest og klimastøtte mer troverdig, da den heller er støttet av mange organisasjoner og frivillige. Samtidig har festivalen driftsutgifter og kan ikke være helt fri fra konvensjonelle strukturer, kapital og midler. I 2016 mottok den dugnadsdrevne festivalen blant annet pengestøtte fra

---

138. McKenzie, «Klima, karbon og koreografi»

139. Intervju med B.

140. Tora Optun, «Kunst i dag bør etterstrebe en form for verdiløshet», *Natt og Dag*, 25.09.2014. Hentet 29.09.2019. <http://www.nattogdag.no/2014/09/marten-spangberg-kunst-dag-bor-etterstrebe-en-form-verdiloshet/>

Sparebankstiftelsen DnB.<sup>141</sup> Selv om det er nokså umulig å utøve protest og aktivisme helt fritt og uavhengig, da budskapet av og til biter seg selv i halen, har det noe å si hvilke selskaper en mottar støtte fra da dette påvirker innholdets troverdighet og effekten på publikum. DnB hadde blant annet aksjer som investerte i tjæresand i Kanada og ble knyttet til skatteparadiser i utlandet for et par år siden. Banken, blant flere, fikk hard kritikk og har deretter økt sin etiske standard.<sup>142</sup> Debatten om «giftige donasjoner» pågår og flere kunstnere viser sin protest gjennom oppropet *Stopp oljesponsing av norsk kulturliv*, der de legger press på selskapers uetiske investeringer. «Kultursponsingen fungerer som en renavasking av selskapenes uetiske virksomhet» skriver de i sitt manifest 1. Mai 2013.<sup>143</sup> Slik oppfordrer de kunst- og kulturinstitusjoner og kunstnere til å avstå fra donasjoner og sponsing fra oljeselskaper.

## 5.4 Dansens slagkraft

Dansens ikke-verbale uttrykk og efemeralitet gjør at kunstformen kommuniserer i øyeblikket fra den performative kroppen i scenerommet til iaktaker-kroppen som tar inn sanseinntrykkene og tolker, og sender sine reaksjoner tilbake til aktøren i en levende interaksjon. Scenekunstnere kan kommunisere ideer på en ny måte, og som all kunst jobber hen med å forene kontraster. Ben Twist hevder kunstnere og barn har evnen til å finne på, til å forestille seg nye ideer og sette

---

141. «Klimafestivalen §112: Klimasaken er folkets sak!», 07.01.2016. Hentet 30.08.2019. [https://klimafestivalen112.no/wp-content/uploads/2016/01/Klimafestivalen\\_pressemedling\\_2016-2-1.pdf](https://klimafestivalen112.no/wp-content/uploads/2016/01/Klimafestivalen_pressemedling_2016-2-1.pdf)

142. Knut-Erik Mikalsen, «Norske banker har «fått bedre samvittighet»», *Aftenposten*, 7.11.2017, oppdatert 8.11. 2017. Hentet 31.08.2019. <https://www.aftenposten.no/okonomi/i/jVxGL/Norske-banker-har-fatt-bedre-samvittighet>

143. Ratkje, Vister, Freng og Dale. «Manifest», *Stopp oljesponsing av norsk kulturliv*, 13.05.2013. Hentet 31.08.2019. <https://stoppoljesponsingavnorskulturliv.wordpress.com/bakgrunn/>

sammen det som vanskelig passer sammen ved å finne nye møtepunkter.<sup>144</sup> I danseaktivisme fra scenekanten, der scenen fungerer som et *safe space* og teatrets koder plasserer innholdet i fiksjonen, vil performance kommunisere innholdet indirekte og via dramaturgi og koreografi appellere til følelser, som i tilfellet Pearl Primus. Ved å trekke danseaktivismen ut i det offentlige rom anvender man en annen metode der rommet ikke er trygt, nærheten til og interaksjonen med mennesker, samt danserens politiske og performative handling, skaper virkelighet.

I intervju med A plasserte hun Slaattos transporteringsdans i en aktivistisk kontekst, siden hun selv som deltaker hadde opplevd dansen som konfronterende for folk rundt. At de danser ute på gaten, i bybildet eller hvor de enn er, der det ikke forventes at det skal danses, – og på en slik måte som man heller ikke skjønner er dans, synes hun utfordrer folkene de møter. «Det har en viss aktivisme-kvalitet i seg, der en får ristet litt i folk».<sup>145</sup> Slik er transporteringsdansen, som rave-kulturen, i opposisjon til samfunnet, til det ordinære og fornuftige hverdagslivet, som krever mål, mening og resultat.<sup>146</sup> Dansen er også barnvennlig, og dermed har Slaatto skapt nye møtepunkter for dans, lek, helse og miljøvernaktivisme, der deltakerne er performative.

Å delta i danseaktivisme i offentlig rom er en modig, direkte handling hvor du utsetter kroppen for fare og spenning. I Serafinis samtaler og intervjuer med aktivister, forklarte aktivisten John Jordan: «[...] It's a kind of collective ritual, [...] you are working together under risk and adrenaline. Your bodies are sharing this kind of risk, and that's really important and interesting for creating strong collectives and collective power». Og aktivisten Greg understreket kraften og felleskapet som ligger i den performative kunsten: «[We] need to use our bodies to make noise. Visual art is amazing, and some people need to do it. But in terms of the transformative collective

---

144. Ben Twist, «Why the arts are essential in addressing climate change?», *Youtube*, <https://www.youtube.com/watch?v=AVqoTEcHrsI>

145. Intervju med A.

146. «Dansekunstner og vognfører Martin Slaatto er årets Dansens Dager-ambassadør!» *Danseinformasjonen*, vår 2019. Hentet 21.07.2019. <https://www.danseinfo.no/dansens-dager/4737-dansekunstner-og-vognfører-martin-slaatto-er-årets-dansens-dager-ambassadør>

act, you can sing together, but it's very hard to go paint a picture together».<sup>147</sup> Performance kan lettere inviterere publikum til deltakelse, samtidig som metoden kan oppfattes som manipulerende i sin underholdende effekt. Det kan være gøy å synge med på en kjent og kjær melodi, selv om teksten har blitt endret til noe mer aktivistisk. Og en kan kaste seg med på noen enkle dansetrinn til fengende musikk, uten å forstå eller stå inne for aktivismen i konteksten. På en annen side kan det være befriende å delta i dette fellesskapet som publikum, da en kanskje ikke ønsker å risikere det aktivismen krever.

Dansens styrke er at den går på tvers av ordet og intellektet, som scenekunstner B uttalte. Å få meninger tredd ned over hodet fra bombastiske stemmer og tordentaler kan skape motsatt effekt, som det er vist til tidligere. Samtidsdansen, derimot, kommuniserer fra kropp og følelse via et uttrykk som kan ta mange former, fra satt koreografi til spontan improvisasjon. Effekten av å bruke samtidsdans aktivistisk som metode, politisk verktøy og påvirkningskraft kan være både vellykket og mislykket, beroende på øyet som ser. Dansekunstner A mener dans i aktivistisk kontekst forbinder følelse og fakta, og gir publikum en tenkepause. På en annen side kan abstrakt samtidsdans oppleves som krevende og vanskelig å tolke, et uttrykk som er for internt og snakker mest til kunstner-publikummet, og dermed skaper avstand til de utenfor feltet. Scenekunstner B har brukt samtidsdansen mer konkret i sammenheng med humor og tekst for å gjøre formen mer tilgjengelig. Akkurat som akademia trenger både konkrete og abstrakte tekster, trenger danseaktivismen ulike uttrykk for å kunne kommunisere til et bredt spekter i befolkningen. I stedet for at aktivismen blir overtydelig og bastant, åpner dansen opp for tolkning i ulik grad, som muligens gjør protesten og støtten mer spiselig. Danseaktivismen blir en metode, et medium og en handling for endring, der dansens slagkraft ligger i dens åpne og tvetydige kommunikasjon bygget på følelser.

---

147. Serafini, 57.

## 6.0 Konklusjon

I oppgaven har jeg definert kunst- og dansaktivisme, og sett på farene med kommersialisering med Bansky og Prideparaden som eksempel, hvor aktivismen mister sin kraft idet protesten blir en del av systemet som kritiseres. Det vises også til eksempler hvor danseaktivismen møter utfordringer; i tilgangen til teaterscener hvor portvoktere stenger dører, og i klimakampen der pengestøtten fra staten kommer fra inntekter fra klimaverstinger som petroleumsvirksomhet og oppdrettsfisk. Teoriens byggestener og kunsten og kulturens interaksjon med samfunnet er gjort rede for, aktivisme og aktivist har blitt definert, og forbindelsene mellom aktivisme og performance undersøkt. Performance teori er bygget på diskusjoner rundt konseptene performativitet, performativ og performance, og i besvarelsen på problemstillingen ble et bevisst valg og perspektiv inntatt. Valget er ikke mellom performance og performativitet, slik Schechner har definert det, da det ene ikke utelukker ikke det andre. Eget perspektiv, inspirert av Serafini, viser heller til en kombinasjon av spillet mellom performance og performativitet i performance-aktivismen, en metode som inneholder en politisk, aktiv handling.

Det metodologiske rammeverket er begrunnet i oppgaven, intervjupersonene presentert og refleksive tanker gjort rundt intervjusituasjonen og analysen av materialet. Som en introduksjon til analysen ble aktivisme og scenekunst sett i lys av performance og performativitet, med eksempler på samtidsdans i offentlige rom som opposisjon og protest. Klimafestivalens agenda og struktur er undersøkt, og alle danseinnslag ved Klimafestivalen §112 i Oslo dokumentert, hvor tre danseinnslag var utgangspunktet for intervju med to deltakere på festivalen. Funnene fra intervjuene og kategorisering av data viste seg i kunstnernes ulike perspektiv og arbeid. Dansekunstner A arbeidet abstrakt gjennom improvisasjon og musikalitet, og var opptatt av tilstedeværelse og øyeblikket. Scenekunstner B jobbet mer konkret med sceniske virkemidler og sammensetning av flere elementer i en koreografi. Mens A brukte danseaktivismen til å tiltrekke seg oppmerksomhet og kommuniserte via følelser og empati, var B opptatt av virkemidlenes effekt på publikum, hvor kropp kommuniserte med annen kropp. Han var også interessert i publikums respons på politisk og aktivistisk scenekunst. Kunstnernes felles tema som dukket opp

i analysen var intensjonalitet, lyd, rytme, improvisasjon, rom og kontekst, områder som er kommentert på og satt i sammenheng med teori.

Undersøkingen av sammenhengene mellom performance, aktivisme og scenekunst, førte til konstruksjonen av en modell som klarer opp i noen av de mange begrepene og ulike tolkningene i jungelen av performance teorier. Modellen tar form som en skala eller linje mellom de to ytterpunktene performance og performativitet, der performance inneholder teatrale koder, mens performativitet beskriver menneskers sosiale roller og væremåter. Performativitet er alltid til stede under ulike opptredner både for aktører og publikum. Performance finner sted i teatret og i teatrale rammer, og det er når opptredenen skjer utenfor teatret og dansescenen at spenningsfeltet mellom performance og performativitet, mellom uvirkelighet og virkelighet, oppstår. Inspirert av Serafini har jeg funnet ut at performance-aktivisme og danseaktivisme i ikke-intitusjonell kontekst er noe uvirkelig i sin iscenesettelse, samtidig som metoden heller mer over mot performativitet gjennom aktørens interaktivitet med publikum og politiske handling i virkeligheten. Stykkene *Stemmebånd*, *KjærNe duo* og dansestunt på Oslo S, har blitt analysert til å befinne seg på ulike steder på skalaen mellom performance og performativitet. *Stemmebånd* anvender teatrale koder og befinner over mot performance, *KjærNe duo* er noe mindre teatral i innhold og form og havner på midten, mens dansestuntet spiller på interaktivitet med publikum og er en performativ opptreden. De to avgjørende faktorene, som skilte opptredene fra hverandre, var bruken av scenerommet og interaksjonen mellom aktør og publikum. Det stykkene likevel hadde til felles var deres aktivistiske handling og kontekst, som styrer kommunikasjonen noe mer i retning performativitet, og en kombinasjon av uvirkelighet og virkelighet oppstår.

I 2013 etterlyste scenekunstneren Ossavy mer klimakamp i det norske kunstmiljøet, en kritikk scenekunstner B støttet i intervjuet i juni 2019. Han hevdet det lenge har vært en berøringsangst for å ta tak i klimapolitiske tema i norsk scenekunst, og frykten for å være *for* politisk, også i forhold til å få prosjektstøtte, har vært et hinder i dette arbeidet.<sup>148</sup> Funnene i oppgaven peker på at performance aktivisme og danseaktivisme ofte utsettes for de samme strukturene metodene protesterer mot, idet protesten blir del av kapitalen og teatret, og dermed mister sin

---

148. Intervju med B.

grasrotforankring og opposisjon. Derimot vil danseaktivisme brukt i ikke-institusjonelle kontekster, som Klimafestivalen §112, fungere godt, fordi grasrotfestivalen hovedsakelig er basert på dugnad. Potensialet til danseaktivisme er stort, da metoden har en mektig slagkraft i at en kropp kommuniserer med en annen kropp på en direkte, men samtidig tvetydig måte. Innholdet blir sjeldent overtydelig i en dansekunst hvor følelser og empati kommer til uttrykk gjennom kroppen i abstrakt eller konkret form, og det politiske og aktivistiske budskapet kan balanseres uten å bli påtrengende. Slik er det mulig å danse endring.



# Litteratur

- «About Us», *Tabanka Dance Ensemble*, 2019. Hentet 4. september 2019.  
<https://tabankadance.com/about-us-2/>
- Abraham, Amelia. «Why culture's 'queerbaiting' leaves me cold», *The Guardian*, 29. juni 2019.  
Hentet 31. juli 2019.  
<https://www.theguardian.com/global/2019/jun/29/why-cultures-queerbaiting-leaves-me-cold-amelia-abraham>
- «Aktivist», *Det norske akademis ordbok*. Hentet 16. april 2019.  
<https://www.naob.no/ordbok/aktivist>
- «Art, Activism and Publics», *University of New South Wales*. Hentet 6. juli 2019.  
<https://www.handbook.unsw.edu.au/undergraduate/courses/2019/ARTS2128>
- «Behind the Banksy Stunt», *The Art Assignment*, 1. november 2018. Hentet 7. juli 2019.  
<https://youtu.be/X-6jMi4e-0Q>
- Berg-Nordlie, Mikkel og Tvedt, Knut Are. «Alta-saken», *Store norske leksikon*, 29. juni 2019.  
Hentet 3. august 2019.  
<https://snl.no/Alta-saken>
- Berge, Birger. «Pride i Noreg» *Store norske leksikon*, 9. juli 2017. Hentet 7. juli 2019.  
[https://snl.no/Pride\\_i\\_Noreg](https://snl.no/Pride_i_Noreg)
- Bjørge, Tore. «Hvem blir terrorister?», *Nrk Ytring*, 18. februar 2015. Hentet 21. april 2019.  
[https://www.nrk.no/ytring/hvem-blir-terrorister\\_-1.12215852](https://www.nrk.no/ytring/hvem-blir-terrorister_-1.12215852)
- Bjork, Hilde Elisabeth. «Hva er det som gjør scenekunsten politisk?», *Scenekunst*, 31. mars 2017. Hentet 1. juli 2019.  
<http://www.scenekunst.no/sak/hva-er-det-som-gjor-scenekunsten-politisk/>
- Brandlien, Brynjar Åbel. «Samtidsdans – en enda kortere bruksanvisning», *Scenekunst*, 9. oktober 2015. Hentet 15. april 2019.  
<http://www.scenekunst.no/sak/samtidsdans-en-enda-kortere-bruksanvisning/>
- «Dansekunstner og vognfører Martin Slaatto er årets Dansens Dager-ambassadør!»  
*Danseinformasjonen*, vår 2019. Hentet 21. juli 2019.  
<https://www.danseinfo.no/dansens-dager/4737-dansekunstner-og-vognforer-martin-slaatto-er-arets-dansens-dager-ambassador>

- Daryl Roth Theatre, «De La Guarda», 2013. Hentet 7. juli 2019.  
<http://www.darylroththeatre.com/productions/de-la-guarda/>
- Davies, Caroline, McDonald, Henry. «Pride in London organisers fend off pinkwashing claims», *The Guardian*, 6. juli 2019. Hentet 6. september 2019.  
<https://www.theguardian.com/world/2019/jul/06/pride-in-london-organisers-fend-off-pinkwashing-claims>
- Dobson, Kit, og McGlynn, Áine. *Transnationalism, Activism, Art*. Redaktører. Toronto: University of Toronto Press, 2013.
- Erichsen, Bodil Chr. «Den klasseløse feminismens historie», *Radikal Portal*, 10. mars 2017. Hentet 4. September 2019.  
<https://radikalportal.no/2017/03/10/den-klasselose-feminismens-historie/>
- Erichsen, Chris. «Hva forsøker Apokalypsen å fortelle oss?», *Scenekunst*, 28. januar 2016. Hentet 25. juli 2019.  
<http://www.scenekunst.no/sak/hva-forsoker-apokalypsen-a-fortelle-oss/>
- Ervik, Torill Sommerfelt. «Forsker: – Høyrebølgen har bare én felles sak», *Forskning*, 31. mai 2019. Hentet 25. juli 2019.  
<https://forskning.no/partner-politikk-universitetet-i-bergen/forsker--hoyrebolgen-har-bare-n-felles-sak/1342676>
- «Extinction Rebellion: Who are they and what are their aims?», *BBC News*, 16. juli 2019. Hentet 20. juli 2019.  
<https://www.bbc.com/news/uk-48607989>
- Gatas Parlament, «Arbeiderklassen bør danse seg til seier!», *Radikal Portal*, 12. februar 2015. Hentet 27. juli 2019.  
<https://radikalportal.no/2015/02/12/arbeiderklassen-bor-danse-seg-til-seier/>
- George, Nadine. A. «Dance and Identity. Politics in American NegroVaudeville: The Whitman Sisters, 1900-1935», *Dancing Many Drums: Excavations in African American Dance*, redaktør Thomas F. DeFrantz. Madison: The University of Wisconsin Press, 2002, 59–77.
- Ghekiere, Ilse. «#Metoo, herstory i dansen – om aktivisme, solidaritet og presisjon», oversatt av Lillian Bikset, *Koreografi*, redaktører Solveig Styve Holte, Ann-Christin Kongsness, Venke Marie Sortland. Oslo: Kolofon, 2018, 65–69.
- «Gjør det selv», *Klimafestivalen §112*. Hentet 22. juli 2019,  
<https://klimafestivalen112.no/gjor-det-selv/>
- Gorman, Daniel. «The Art of Disobedience. Fresh Perspectives on Arts and Politics», *IETM*, Brussels, oktober 2015. Hentet 6. juli 2019.  
[https://cedslovenia.eu/wpcontent/uploads/2016/02/the\\_art\\_of\\_disobedience\\_ietmoct2015\\_0.pdf](https://cedslovenia.eu/wpcontent/uploads/2016/02/the_art_of_disobedience_ietmoct2015_0.pdf)

- Gulli, Marianne. «Anmelder staten og vindkraftutbygger: Beskytter samisk jord med respekt og kjærlighet», *Radikal Portal*, 18. april 2018. Hentet 3. august 2019.  
<https://radikalportal.no/2018/04/18/anmelder-staten-og-vindkraftutbygger-beskytter-samisk-jord-med-respekt-og-kjaerlighet/>
- Hansen, Mette Kristine. «Intensjonalitet», *Store norske leksikon*, 4. mai 2018.  
Hentet 26. august 2019.  
<https://snl.no/intensjonalitet>
- «How the Stonewall Riots Changed the History of Gay Rights», *All That's Interesting*.  
11. august 2015, oppdatert 3. januar 2019. Hentet 4. september 2019.  
<https://allthatsinteresting.com/stonewall-riots>
- Jahnsen, Sofie Scheen. «Exhibiting Race and Prejudice. Displaying social issues and the politics of activism in two Norwegian museums» master thesis, *Academia*, vår 2018.  
Hentet 7. august 2019.  
<https://uio.academia.edu/SofieScheen>
- Jakobsen, Ingvild Ulrikke. «Grunnlovens miljøparagraf», *Store norske leksikon*, 22. november 2017. Hentet 16. juli 2019.  
[https://snl.no/Grunnlovens\\_miljoparagraf](https://snl.no/Grunnlovens_miljoparagraf)
- Jynge, Per. «For store spørsmål, for lite rom», *Museumsnytt*, 24. juni 2019. Hentet 23. juli 2019.  
<https://museumsnytt.no/for-store-sporsmal-for-lite-rom/>
- Jørgensen, Morten Lauveng. «Ungdommen nå til dags. Se alle bildene fra klimastreiken», *Vårt Oslo*, 22. mars 2019. Hentet 21. juli 2019.  
<https://www.vartoslo.no/ungdommen-na-til-dags-se-alle-bildene-fra-klimastreiken/>
- «Klimafestivalen §112 mangfold», *Youtube – Klimafestivalen §112*, 21. februar 2019.  
Hentet 30. juli 2019.  
[https://www.youtube.com/watch?v=QymSfokxE\\_M&feature=youtu.be](https://www.youtube.com/watch?v=QymSfokxE_M&feature=youtu.be)
- «Klimafestivalen § 112: Ekstrasending om klima! – festmarkering», *Underskog*. 10. januar 2015.  
Hentet 25. juli 2019.  
[https://underskog.no/kalender/105466\\_klimafestivalen-112-ekstrasending-om-klima-festmarke/forestilling/174780](https://underskog.no/kalender/105466_klimafestivalen-112-ekstrasending-om-klima-festmarke/forestilling/174780)
- «Klimafestivalen §112: Klimasaken er folkets sak!», *Klimafestivalen*, 7. januar 2016.  
Hentet 30. august 2019.  
[https://klimafestivalen112.no/wp-content/uploads/2016/01/Klimafestivalen\\_pressemedling\\_2016-2-1.pdf](https://klimafestivalen112.no/wp-content/uploads/2016/01/Klimafestivalen_pressemedling_2016-2-1.pdf)
- Knowles, Sam. «Transnational Culture: An Interview with Graham Huggan», *Transnationalism, Activism, Art*, redaktører Kit Dobson og Áine McGlynn. Toronto: University of Toronto Press, 2013.

- Kolb, Alexandra. «Terror without End? Choreographing the Red Army Fraction and Weather Underground», *Dance and Politics*, redaktør Alexandra Kolb. Bern: Peter Lang AG, International Academic Publishers, 2011.
- Koppang, Haavard. «Sju kjennetegn på propaganda», *BI*, 25. januar 2018. Hentet 3. august 2019. <https://www.bi.no/forskning/business-review/articles/2018/01/sju-kjennetegn-pa-propaganda/>
- Kvale, Steinar og Brinkmann, Svend. *Det kvalitative forskningsintervju*. 3. utgave, 2. opplag. Oversatt av Tone M. Anderssen og Johan Rygge. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag AS, 2015.
- Larsen, Dan Robert. «Tre typer aktivister», *Nrk Sàpmi*, 11. desember 2009. Hentet 21. april 2019. <https://www.nrk.no/sapmi/tre-typer-aktivister-1.6905867>
- Lefebvre, Henri. «Dressage//1992», *Dance. Dokuments of Contemporary Art*, oversatt av Stuart Elden og Gerald Moore, redaktør André Lepecki. London: Whitechapel Gallery og The MIT Press, 2012.
- Lepecki, André. *Exhausting Dance. Performance and the politics of movement*. New York: Routledge, 2006.
- «Introduction: Presence and Body in Dance and Performance Theory», *Of the precense of the body: essays on dance and performance theory*. Redaktør André Lepecki. Connecticut: Wesleyan University Press, 2004. 1–9.
- «Lokallag og arbeidsgrupper - SambAttac Oslo», *Attac*. Hentet 21. juli 2019. <https://attac.no/organisasjon/lokallag/>
- Loxley, James. *Performativity*. Abingdon: Routledge, 2007.
- MacKendrick, Karmen. «Embodying Transgression», *Of the precense of the body: essays on dance and performance theory*, redaktør André Lepecki. Connecticut: Wesleyan University Press, 2004, 140–156.
- Mallon, Ron. «The Construction of Human Kinds», *Newbooksnetwork*, intervjuet av Carrie Figdor, podcast 15. oktober 2017. Hentet 25. april 2018. <http://newbooksnetwork.com/ron-mallon-the-construction-of-human-kinds-oxford-university-press-2016/>
- «Markering som løfter kampsakene», *Romsdal Budstikke*, 7. mars 2019, oppdatert 8. mars 2019. Hentet 4. september 2019. <https://www.rbnett.no/meninger/leder/2019/03/07/Markering-som-løfter-kampsakene-18614605.ece>

- Mauro, Lucia. «Urban Bush Women Honour Life and Social Action of Pearl Primus», *Chicago Tribune*. 23. april 2004. Hentet 4. september 2019.  
<https://www.chicagotribune.com/news/ct-xpm-2004-04-23-0404230372-story.html>
- McKenzie, Erikk. «Klima, karbon og koreografi. En dans med to partnere», *Journal for Research in Arts and Sports Education*, spesialutgave: «Å forske med kunsten» Vol. 1, desember 2017, 131–140. Hentet 5. august 2019.  
<http://dx.doi.org/10.23865/jased.v1.1064>
- «Stemmebånd», *erikkmckenzie*, 15. februar 2015. Hentet 27. juli 2019.  
[http://www.erikkmckenzie.com/wp-content/uploads/2015/02/15\\_02\\_Stmbnd\\_foto.pdf](http://www.erikkmckenzie.com/wp-content/uploads/2015/02/15_02_Stmbnd_foto.pdf)
- Melli, Jakhelln, Fritsvold, Freng Dale, Rasmussen og Fure, «Hvorfor klimafestival? – Klimafestivalen 112». Hentet 16. juli 2019.  
<https://klimafestivalen112.no/en-apen-invitasjon/>
- Messel, Ida. «Rave er ikke en museumsgjenstand», *Natt & Dag*, 9. juli 2019.  
 Hentet 21. juli 2019.  
<http://www.nattogdag.no/2019/07/rave/>
- Mikalsen, Knut-Erik. «Norske banker har «fått bedre samvittighet»», *Aftenposten*, 7. november 2017, oppdatert 8. november 2017. Hentet 31. august 2019.  
<https://www.aftenposten.no/okonomi/i/jVxGL/Norske-banker-har-fatt-bedre-samvittighet>
- «Mitt opprør mot oppdritt av Samuelsen Produksjoner», *Dansearena Nord*.  
 Hentet 4. september 2019.  
<http://www.dansearenanord.no/mitt-opproslashr-mot-oppdritt.html>
- Morwood, Nick. «The Translegality of Digital Nonspace: Digital Counter-Power and Its Representation», *Transnationalism, Activism, Art*. Redaktører Dobson og McGlynn, Toronto: University of Toronto Press, 2013, 91–114.
- Myklebost, Ida Theresa. «Forbrukertilsynet: – H&M driver ulovlig miljømarkedsføring», *NRK Troms*, 7. juni 2019. Hentet 25. juli 2019.  
[https://www.nrk.no/troms/forbrukertilsynet-refser-h\\_m-for-ulovlig-miljomarkedsforing-1.14578730](https://www.nrk.no/troms/forbrukertilsynet-refser-h_m-for-ulovlig-miljomarkedsforing-1.14578730)
- «News», *Iroart*, 2017. Hentet 23. juli 2019.  
<https://www.iroart.com/news.html>
- Nilsen, Anne Torhild. «Synger og danser sine klimakrav i København», *NRK Sørlandet*, 13. desember 2009. Hentet 21. juli 2019.  
<https://www.nrk.no/sorlandet/danser-sine-klimakrav-i-kobenhavn-1.6907943>
- «Norge eksporterte for en billion kroner i 2018», *Teknisk ukeblad*, 15. januar 2019.  
 Hentet 9. juli 2019.  
<https://www.tu.no/artikler/norge-eksporterte-for-en-billion-kroner-i-2018/455577>

- «Norsk petroleumshistorie». *Norsk petroleum*. Oppdatert 16. mai 2019. Hentet 26. juli 2019.  
<https://www.norskpetroleum.no/rammeverk/rammevilkarpetroleumshistorie/>
- Nunes, Deise Faria, «Tøft og sårbart om sammensatt norsk identitet», *Scenekunst*, 4. desember 2015. Hentet 1. juli 2019  
<https://www.scenekunst.no/sak/toft-og-sarbart-om-sammensatt-norsk-identitet/>
- «Nyheter - klimafestivalen», *Danseinformasjonen*, 27. oktober 2014. Hentet 23. juli 2019.  
<https://www.danseinfo.no/nyheter/nyheter/2837-klimafestivalen>
- Nystøyl, Karen Frøsland, «Ways of Seeing: Viktig å se» *NRK*, 7. mai 2019.  
 Hentet 1. juli 2019.  
[https://www.nrk.no/kultur/anmeldelse-teater-ways-of-seeing-teater\\_-av-pia-maria-roll-hanan-benammar-og-sara-baban-1.14541357](https://www.nrk.no/kultur/anmeldelse-teater-ways-of-seeing-teater_-av-pia-maria-roll-hanan-benammar-og-sara-baban-1.14541357)
- Næsheim, Eli. «Klimautslippene må ned», *Stavanger Aftenblad*, 14. oktober 2014, oppdatert 15. oktober 2014. Hentet 5. september 2019.  
<https://www.aftenbladet.no/kultur/i/XdMqm/Klimautslippene-ma-ned>
- «Offentlig dans i okkupasjonstida». *Arkivverket*, 17. juli 2017. Hentet 20. juli 2019.  
<https://www.arkivverket.no/utforsk-arkivene/andre-verdenskrig/hverdagslivet/offentlig-dans-i-okkupasjonstida>
- «O.J. Prod.», *Glartent*. Hentet 23. juli 2019.  
<https://www.glartent.com/NO/Oslo/281030011996618/O.J.Prod>
- Optun, Tora. «Kunst i dag bør etterstrebe en form for verdiløshet», *Natt og Dag*, 25. september 2014. Hentet 29. september 2019.  
<http://www.nattogdag.no/2014/09/marten-spangberg-kunst-dag-bor-etterstrebe-en-form-verdiloshet/>
- Ossavy, Nina. «Og...ACTION!», *Scenekunst*, 25. mars 2013. Hentet 25. juli 2019.  
<http://www.scenekunst.no/sak/og-action/>
- Owesen, Ingeborg W. «Judith Butler: Dispossession. The Performative in the Political. Conversations with Athena Athanasiou», *Agora*, nr 1, Volum 32, 2015.  
 Hentet 9. juni 2019.  
[https://www.idunn.no/agora/2015/01/judith\\_butler\\_dispossession\\_the\\_performative\\_in\\_the\\_polit](https://www.idunn.no/agora/2015/01/judith_butler_dispossession_the_performative_in_the_polit)
- Phelan, Peggy. «The ontology of performance: representation without reproduction», *Unmarked. The Politics of Performance*. London: Routledge, 1993, 146–166.
- Preston-Dunlop, Valerie, Sanchez-Colberg, Ana. «Introduction», *Dance and the performative*, 1. utgave, Verve Publishing 2002. Hampshire: Dance Books Ltd, opptrykk 2010, 1–5.
- Ratkje, Vister, Freng og Dale. «Manifest», *Stop oljesponsing av norsk kulturliv*, 13.mai 2013.

- Hentet 31. august 2019.  
<https://stoppoljesponsingavnorskulturliv.wordpress.com/bakgrunn/>
- «Redaksjonelt: Politiseringen av livet», *Agora*, nr 3, 2015, 2–8. Hentet 7. april 2019.  
<https://www.idunn.no/agora/2015/01>
- Romsdals Budstikke, leder, «Markering som løfter kampsakene», 7. mars 2019, oppdatert 8. mars 2019. Hentet 06. juli 2019.  
<https://www.rbnett.no/meninger/leder/2019/03/07/Markering-som-løfter-kampsakene-18614605.ece>
- Serafini, Paula. *Performance Action. The Politics of Art Activism*. London: Routledge, 2018.
- Severson, Kim. «Gay Pride's Choice: March in Protest or Dance Worries Away», *New York Times*, 19. juni 2017. Hentet 8. juli 2019.  
<https://www.nytimes.com/2017/06/19/us/gay-pride-lgbtq-protest-or-party.html>
- Shepherd, Simon. *The Cambridge Introduction to Performance Theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 2016.
- Sletteland, Anja. «Hvordan klimaet ble politisert», *Dagsavisen*, 16. oktober 2010, oppdatert 13. mai 2019. Hentet 10. juni 2019.  
<https://www.dagsavisen.no/debatt/hvordan-klimaet-ble-politisert-1.431654>
- «Snapshots fra en nødvendig folkefest», *Klimafonen*, 5. januar 2015. Hentet 23. juli 2019.  
<http://klimafonen.no/snapshots-fra-en-nodvendig-folkefest/>
- «Stemmebånd», *Youtube - Mr McKenzie*, 12. oktober 2016. Hentet 30. juli 2019.  
<https://youtu.be/hAKYMbpsVaVI>
- Tarrow, Sidney. «Charles Tilly and the Practice of Contentious Politics: From France to England and [Not quite] Back Again», *Histoire@Politique. Politique, culture, société*, nr 10, januar-april 2010. Hentet 4. september 2019.  
[https://www.researchgate.net/publication/251048682\\_Charles\\_Tilly\\_and\\_the\\_Practice\\_of\\_Contentious\\_Politics\\_From\\_France\\_to\\_England\\_Not\\_quite\\_Back\\_Again](https://www.researchgate.net/publication/251048682_Charles_Tilly_and_the_Practice_of_Contentious_Politics_From_France_to_England_Not_quite_Back_Again)
- «Tellefsen og Gimse kommer på banen», *Klimafonen*, 23. desember 2014. Hentet 20. juli 2019.  
<http://klimafonen.no/tellefsen-og-gimse-kommer-pa-banen/>
- Thomas, Helen. «Dancing the Night Away: Race/Club Culture», *The Body, Dance and Cultural Theory*. Hampshire og New York: Palgrave Mcmillan, 2003, 184–189.
- «Trommer & groove på samtidsdans», *Proda*, 20. mars 2017. Hentet 26. juli 2019.  
<http://proda.no/2017/03/20/trommergroove-pa-samtidsdans/>

- Twist, Ben. «Why the arts are essential in addressing climate change?», TEDx Talk, 7. november 2016. Hentet 8. juli 2019.  
<https://www.youtube.com/watch?v=AVqoTEcHrsI>
- Wadel, Cato. *Feltarbeid i egen kultur*. Revidert av Carl Cato Wadel og Laurits Fuglestad, Oslo: Cappelen Damm AS, 2014.
- Watson, Anna B. «Et forsøk på å definere politisk teater», *Scenekunst*, 27. juni 2014. Hentet 29. august 2019.  
<http://www.scenekunst.no/sak/et-forsok-pa-a-definere-politisk-teater/>
- Zuckerberg, Donna. «The red pill: En panelsamtale om høyreksremisme, antifeminisme, internett og bruk og misbruk av antikken», notat fra panelsamtale 24. Mai 2019.  
<https://www.khm.uio.no/besok-oss/historisk-museum/arrangementer/andre/the-red-pill.html>





## Intervjuspørsmål

Intervjuguide til semi-strukturert forskningsintervju for to kandidater, A og B.

### Introduksjon

Informerer kandidaten om at målet med intervjuet er å forske på temaet dans og aktivisme og prøve å finne svar på oppgavens problemstilling som omfatter:

Å undersøke hva danseaktivisme er, hvordan den tar form, se på eksempler av danseaktivisme i Norge, og fokusere på dans som aktivisme som har foregått på Klimafestivalen i Oslo.

Intervjuet skal bidra til dokumentasjon av dans som aktivisme i Norge.

### 1. Bakgrunn

Først lurer jeg på om du kan fortelle om din bakgrunn?

### 2. Samtidsdans

Hva synes du det er interessant å jobbe med innenfor samtidsdansen?

- Er det noe tema du dras mot?
- Har interessen endret seg over tid, og hvordan?

### 3. Politisk dans

Hva er ditt forhold til politisk dans?

- Hvis vi foreløpig ser bort fra Klimafestivalen, har du jobbet med politisk dans i andre sammenhenger?

### 4. Klimafestivalen

Det finnes lite dokumentasjon på dans som har foregått på Klimafestivalen, så:

Kan du fortelle om ditt forhold til Klimafestivalen, og dansestuntet/-stykket du gjorde der?

- Hvordan kom du i kontakt med Klimafestivalen?
- Hvilket år danset du på festivalen/har du bidratt med dans der flere år?
- Hvor befant dansestuntet/stykket seg, i hvilket scenerom?

- Hvilken betydning hadde rommet for dansen?
- Hvor ble det dannet et publikum?
- Var det andre som deltok i dansen, og hvem?
- Var det lyd/musikk til dansen, og hvilken?
- Hva hadde du på deg? Kostyme? Eventuelt; de andre?
- Hvilken form tok dansen? Var det noe spesielt med bevegelsesmaterialet?
- Hva var din tanke/idé bak stuntet/stykket?
- Hva hadde dansens kontekst, Klimafestivalen, å si for uttrykket?

## 5. Aktivisme og dans

Hva er ditt forhold til aktivisme?

- Har du fremført noen/andre dansestykker som har vært aktivistisk / fremmet aktivisme?
- Kjenner du til noen norske koreografer som fremmer aktivisme i sitt arbeid?
- Har du sett noen dansestykker/scenekunst i Norge som har brukt aktivisme?
- Hva tror du kan være sammenhengen mellom aktivisme og dans?

Kan dans være en type handling som kan føre til endring, og hvordan?

## 6. Avslutning

Er det noe du vil si eller tilføre til slutt?

## Skapaktivister står fram på Oslo S

### Stunt under Klimafestivalen § 112, foreløpig skisse

**Tidspunkt: 22. desember 2014 10:00 – 11:30**

<http://klimafestivalen112.no/arrangement/teaser-til-klimafestivalen/>

#### **Setting:**

Mandag morgen, togstasjon, live musikk (mest klassisk), samtidig som det rigges opp til en større konsert med bl.a. Arve Tellefsen.

#### **Målsetting:**

Å supplementere musikken og situasjonen: *Tilstedeværelseforsterkere.*

Å bidra til at tilfeldig publikum kanskje stopper litt ekstra opp, og kanskje må spørre seg hvem er tilskuer og hvem er utøver. Dele ut informasjon, og dermed synliggjøre Klimafestivalens budskap (for de som vil). Ta gjerne med bagasje/bag/koffert, ser vi mer ut som tilfeldig forbipasserende.

Greit å være bevisste på at vi opererer på grensen til det konforme, hvor og at securitas vakter kan gripe inn dersom vi anses som en fare / forstyrrelse for trafikken. Konfrontasjon eller å lage oppstyr er *ikke* en målsetning, og heller ikke å forstyrre hverken musikerne eller forbipasserende.

#### **Materiale (20-30 min syklus som kan gjentas):**

##### **1. gå, pauser (individuell)**

ved annonsering over høytaleranlegget:

- pause - *kan lukke øynene* (10-20 sekunder)
- sakte *forme en bevegelse*, gjerne inspirert av bevegelser du ser rundt deg
- være "forbipasserende" tilskuer til musikken, kanskje danse litt

2. **møter (par):** begynner ca etter 10 min (Erik passer tiden)
  - a. *berøre (eks. hånd på skulder), gi en klem*
  - b. *lytt til egen/den andres pust, "smelte" sammen, ta farvel*
  - c. disse møtene varer ca 5 min tilsammen
  
3. **møter (grupper på tre/fire)**
  - a. samme materiale som forrige
  - b. *smelte, kan også gå helt til gulv*
  - c. disse møtene varer ca 5 min tilsammen
  
4. **møter (gruppe: alle)**
  - a. Hele gruppen møtes *i kontakt* på et avtalt sted
  - b. *Her kan vi inkludere materialet fra tidligere:*
  - c. *gi klem, smelte, kan gå helt til gulv, lukke/åpne øyne, forme en bevegelse, men hele tiden i kontakt*
  - d. *gruppen beveger seg sakte (som en enhet) fra A til B*
  - e. *varer 5-10 min*
  
5. Gruppen oppløses. De som ønsker det kan dele ut infomateriell fra festivalen og eller snakke med folk som er nysgjerrige. Varighet 5 min.
  
6. Vi møtes ved avtalt sted og deler erfaringer, før vi gjentar syklusen.

### **Utøvere:**

1. Marianne Kjærsund
2. Erikk McKenzie
3. Hanna Mjåvatn
4. Gabriela
5. Linda (Besteforeldrenes Klimaaksjon)
6. Mathilde Øverland
7. Marie Bergby Handeland

### **Kanskje:**

1. Kristina Søetorp
2. Maria Lothe
3. Vebjørn Sundby
4. Guro Schia
5. Eindrude Eidsvoll
6. Katarina Moana

## **100.000 grønne arbeidsplasser**

Stuntet bygges rundt dette budskapet: <http://broentilframtiden.com>

Tenk gjerne over hvorfor du stiller på dette, I TILFELLE presse kommer og intervjuer noen av dere (usannsynlig). Dere kan forberede dere litt ved å svare på følgende spørsmål:

1. Hvorfor engasjerer du deg i klimasaken?
2. Er det noe som gjør deg optimistisk eller gir deg håp?
3. Hva gjør du for klimaet? Hva vil du gjerne gjøre mer av?

### **Ressurser:**

Hvorfor Klimafestival?

<http://klimafestivalen112.no/en-apen-invitasjon>

Grafisk oversikt basert på FNs Klimapanelers rapporter:

<http://globalweirding.is/here>

Høyesterettsadvokat Pål W Lorentzen om § 112:

<https://forfatternesklimaaksjon.wordpress.com/pal-w-lorentzen-stevning-til-oslo-tingrett/>



