

# KOREOGRAFISK METODE

## En samling

Karen Eide Bøen  
Roza Moshtaghi  
Shi Pratt  
Simen Korsmo Robertsen  
Kristian Støvind  
Bente Alice Westgård



# KOREOGRAFISK METODE

## En samling

Karen Eide Bøen  
Roza Moshtaghi  
Shi Pratt  
Simen Korsmo Robertsen  
Kristian Støvind  
Bente Alice Westgård

**KUNSTHØGSKOLEN I OSLO**  
OSLO NATIONAL ACADEMY OF THE ARTS

 **BALLETTHØGSKOLEN**  
THE ACADEMY OF DANCE

**MASTERSTUDIET I KOREOGRAFI, 2015**



# INNHALDSFORTEGNELSE

s 7 – Ingri Midgard Fiksdal, Introduksjon

## **s 9 – Kapittel 1**

s 11 – Karen Eide Bøen, Metode for å skape forestillingen "Stål i bein og armer"

s 17 - Roza Moshtaghi, The subject is distant

s 21 - Shi Pratt, Falling Together – A Method

s 25 - Simen Korsmo Robertsen, Metode for Park Bench Project

s 27 - Kristian Støvind, Manifest som metode, Utvikling av forestillingen Is-slottet

s 31 - Bente Alice Westgård, Metodebeskrivelse for prosjektet "DRIVHUSET"

## **s 35 – Kapittel 2**

s 37 – Karen Eide Bøen, Open source-metode (åpen kildekode)

s 41 - Roza Moshtaghi, State of Wonder

s 47 - Shi Pratt, Methods for Creation

s 53- Simen Korsmo Robertsen, Metode Reduksjon

s 57 - Kristian Støvind, Essay som metode

s 61 - Bente Alice Westgård, How to make small dinosaurs move (you)

s 65 - Appendiks



# Introduksjon

Av Ingri Midgard Fiksdal

I løpet av en treukersperiode i november og desember 2015 gjorde Masterstudentene i koreografi på Kunsthøgskolen i Oslo en workshop med fokus på metode i kunstnerisk arbeid. Workshopen var ledet av undertegnede. På den ene siden har arbeidet handlet om å artikulere hva det er en koreograf gjør når man gjør det man gjør, og på den andre siden om å utvikle metoder for framtidig arbeid.

Denne tekstsamlingen inkluderer metoder utviklet og formulert av studentene. Gjennom å dele disse ønsker vi å tilgjengeliggjøre studentenes ulike koreografiske arbeidsmetoder, samt å bidra i kunnskapsproduksjonen rundt koreografisk arbeid. Hvem som helst kan benytte metodene i denne samlingen i eget virke.

Kapittel 1 samler seks metoder som er skrevet retrospektivt basert på arbeider studentene tidligere har gjort. Vi har jobbet med artikulering av metode som verktøy for klargjøring av egne eksisterende arbeidsmåter. Slik har de bevisstgjort seg kunnskap de allerede har og bruker. Noen av studentene har valgt å inkludere detaljert informasjon om det kunstneriske arbeidet metoden er ekstrahert fra, mens andre lar metoden stå på egne bein i den grad dette lar seg gjøre.

Kapittel 2 samler ytterlig seks tekster hvor studentene har konstruert metoder for (framtidig) kunstnerisk arbeid. Tanken er at denne tilgangen til metode kan anvendes preskriptivt for å endre eller utvikle eget arbeid ved at man forholder seg til rammer og prosedyrer man kanskje ellers ikke ville fulgt. Her har studentene selv valgt om de ville konstruere en metode på papiret, for så å gjennomføre den, eller om de har utviklet metoden via praktiske utprøvinger.

En presentasjon av arbeidet med/basert på de preskriptive metodene ble gjort på Kunsthøgskolen i Oslo 10. desember 2015.

Medvirkende koreografistudenter:

Karen Eide Bøen, Roza Moshtaghi, Shi Pratt, Simen Korsmo Robertsen, Kristian Støvind og Bente Alice Westgård.





# KAPITTEL 1



## **METODER FOR Å SKAPE FORESTILLINGEN ”STÅL I BEIN OG ARMER”** **av Karen Eide Bøen**

Koreograf og danser Karen Eide Bøen; Komponist og musiker Eva Pfitzenmaier; Danser og koreografiassistent Brogan Davison; Lysdesigner Eirik Lie Hegre. // Forestillinger på Cornerteateret i Bergen, januar 2014.

**Problematikk: Forbindelser mellom tanke og kropp, ubevisst kroppsspråk og kroppens intelligens. + Hvordan skape en opplevelse som publikum kan relatere til fysisk-empatisk, gjennom lyd og bevegelse og andre medier?**

**Utgangspunkt: Siri Hustvedts bok «Den skjelvende kvinnen» (som koreograf, danser og musiker leste) m.m.**

### **Overordnede metoder**

SAMME BOK-METODE: Lese samme bok.

UTVEKSLINGSMETODE: Utveksling av litteratur, kilder og ideer over tid i en lang forberedelsesprosess. Workshops og prøvevisninger med samarbeidspartnere.

SAMARBEIDSMETODE: Musiker fikk frie tøyler til å skape det lydlige materialet.

Og hennes metoder er derfor ikke beskrevet i denne teksten. Om sine metoder skriver Eva: *Et utgangspunkt er tanken om to-delt-het som Hustvedt nevner: først i delingen av kroppen hennes (fra nakken nedover skjelver hun ukontrollerbart, mens stemmen og hjernen ikke er påvirket i det hele tatt), men også i idéen av at det ikke finnes et jeg uten et du. Et annet viktig fokus er konseptet klangbunn - noe mange instrumenter (som autoharpe og cello) er basert på. Det er noe som reflekterer og forsterker lyd, men kanskje også handlinger, følelser eller biologiske tendenser.*

KOMBINASJONSMETODE: I prøveperioden jobbet vi med å kombinere lyd, bevegelse og andre elementer i en helhet.

PUBLIKUMSFOKUS-METODE: Tenke på publikums opplevelse og forsøke å skape stemninger. Bygge og bryte en form for illusjon – at noe kan ha karakter av scenemagi og oppslukende effekt, ved å kombinere lyd, lys og visuelle elementer, for så å bryte teaterillusjonen ved for eksempel å snakke direkte til publikum, trykke kassettpilleren på eller småprate mens vi stiller oss i posisjon for en dans.

### **Metoder for utvikling av det koreografiske materialet**

«SKJELVING/RISTING» (METODER:

PRAKSIS/IMPROVISASJON/PRØVEVISNING)

Da jeg leste «Den skjelvende kvinnen» var jeg opptatt av risting – hadde møtt det i workshops og forestillinger – i kontrast til Hustvedts ukontrollerte skakinger. Å opprettholde rask risting i hele kroppen var noe jeg brukte som en forsøksvis praksis og delte med utøver Brogan. Risting var utgangspunkt for improvisasjoner, der ristingen flyttet seg i kroppen og rommet. I forbindelse med et par prøvevisninger tok jeg i bruk klær for å forstørre den visuelle og auditive effekten av bevegelsene. På forestillingen ble dette til to altfor store dressjakker der hendene våre forsvant inni, vi stod helt stille og det var kun den ene armen som ristet. Dette knyttet seg også til fenomener beskrevet i Hustvedts bok, der noen mennesker opplever et «fremmed

hånd-syndrom», at de ikke har kontroll på den ene hånden. Vi jobbet med å slappe av i resten av kroppen og ansiktet forsøkte å forholde seg åpent til publikum, se på dem og legge litt merke til den ”fremmede” hånden. Vi tegnet en løs visuell komposisjon for denne sekvensen der oppbygging i størrelse og intensitet for hver av oss forholdt seg til hverandre, med stopp på ulike punkter.

#### «STEPPEDANS» (METODER: KOMPOSISJON/KONSEPT)

Tidlig i prosessen hadde jeg vært opptatt av rytme i sammenheng med ristepraksisen og potensiale for lag av rytmer som effekt. Jeg filmet folk tromme rytmer med fingrene og koreograferte små danser i isolerte kroppsdelar i takt med disse filmene. Dette med isolerte rytmiske bevegelser var utgangspunktet for ideen om å lage en steppedans for meg og Eva. Vi var opptatt av hvordan lyd og bevegelse skulle spille sammen, og fant her en måte å møtes i et både dansende og lydskapende uttrykk. Stegene laget vi og øvde inn sammen ved hjelp av tellinger og metronom, utfra ønske om variasjon i rytme og tempo. For å forsterke lyden tok vi i bruk en tre-palle vi fant på gaten som vi danset oppå med kontaktmikrofon under. Vi danset unisont før vi gikk over i freestyle som deretter ble overdøvet av tidligere innspilt steppelyd.

#### «UNISON-SEKVENNS» (METODER: KINESTETISK /FILOSOFI/REPETISJON)

Jeg laget bevegelser med lukkede øyne ved å leite etter ulike følelser i kroppen, heller enn et uttrykk, og satt sammen en sekvens som hadde en variasjon av dynamikk, spenning og tempo. Vi jobbet mye med å gjøre den unisont, men det var ingen tydelige markører for tid så vi måtte bruke lytte-/syns- og kinestetisk sans for å holde sammen. Vi kunne aldri bli helt like, og perfektjon var mindre viktig enn å være tilstede i utførelsen. Jeg var inspirert av Maurice Merleau-Ponty sitt skille mellom kroppsskjema og kroppsbilde, enkelt sagt to måter å oppfatte seg selv på, fra innsiden eller fra utsiden. Og jeg var opptatt av å erfare øyeblikket fra mitt ståsted og ikke se meg selv så mye utenfra i løpet av forestillingen. Vi presenterte denne sekvensen først som en solo og litt senere som en duett, flere ganger.

#### ”SOUL OF A MAN” (DANSE EN SANG-METODE)

Jeg husket på en sang av Blind Willie Johnson som spør gjentatte ganger «Now what is the soul of a man?». Først satte jeg bevegelser til sangen som skulle korrespondere med ordene på den måten at de ble danset i samme rytme, men også at lignende ord fikk lignende bevegelser (somebody/nobody/anybody). Da vi tok vekk sangen hadde vi den fremdeles med oss for å styre bevegelsene. Dessuten kunne vi gjøre ulike vers men møtes i de bevegelsene som lignet og så i refrenget, og legge inn stopp der vi holdt tiden ved å synge inni oss. Denne dansen hadde enda mer aksentuerte lyder, mens noen bevegelser var uten lyd, så rytmen vi produserte ble en annen enn sangens. (Den rytmen kunne jeg aldri få tak på, fordi jeg klarer ikke å se dansen uten å høre sangen.)

*Won't somebody tell me, answer if you can!*

*Want somebody to tell me, what is the soul of a man?*

*I'm going to ask the question, answer if you can*

*If anybody here can tell me, what is the soul of a man?*

*Won't somebody tell me, answer if you can!*

*Want somebody to tell me, what is the soul of a man?*

*I've traveled different countries, I've traveled in foreign lands  
I've found nobody to tell me, what about the soul of a man  
Won't somebody tell me, answer if you can!  
Want somebody to tell me, what is the soul of a man?*

(Fra: Blind Willie Johnson (1930) «Soul of a man»)

#### «SNAKKE-DANSE» (MULTITASKING-METODE)

Et konkret bilde jeg hadde på ubevisst kroppsspråk, var folk som snakket i telefonen i det offentlige rom og som var tydelig oppslukt i samtalen men ikke bevisst sine egne bevegelser, f.eks. en businessmann som sto og sparket gjentatte ganger i en haug med løv. Jeg tenkte på hvordan vi kunne oppnå et ubevisst kroppsspråk på scenen og prøvde å finne tema å snakke om som ville kreve så mye konsentrasjon at bevegelsene ble ubevisste. Først var oppgaven utformet slik at Brogan skulle fortelle om noe, f.eks. hvilke ukontrollerte ting som skjer når hun blir skikkelig nervøs, mens jeg styrte bevegelsene hennes ved å enten plassere kroppen i posisjoner, danse med henne eller få henne til å kopiere meg. Etter å ha gjort det en del, fant vi ut at å gjøre begge deler selv kanskje var mer krevende og interessant å følge med på, ved å skape konflikt mellom kropp og tale. Til slutt endte vi opp med at Brogan gjorde en solo der hun beskrev bevegelsene i en dans hun kunne mens hun skulle bevege seg motstridende, f.eks. hvis hun sa ”jeg trekker på høyre fot” måtte hun ikke trekke på høyre fot samtidig. Min solo ble litt annerledes, jeg prøvde å være så opptatt med å snakke at jeg ikke hadde kapasitet til å registrere hva kroppen gjorde, og det jeg snakket om var å forklare nettopp det jeg prøvde på og hvorfor jeg var interessert i det.

#### «BALLONGKROPP» (KOSTYMEMETODE)

En idé som jeg er usikker på hvordan oppstod var ballongkostymer. Jeg tenkte litt på hvordan kroppen kunne endres og ballonger ikke bare forstørrer men er bevegelige og inneholder pust. I begynnelsen av prøveperioden viste jeg Brogan hvordan jeg ville bevege meg som om ballongene var tunge og jobbe med pust. Hennes umiddelbare reaksjon var at hun bare ville se meg sprekke ballongene, og virkelig prøve på det. Vi viste ideene til musiker Eva, som lagde en lang oppbygging av musikk, og vi fulgte oppbyggingen fra forsiktig føring av ballongkroppene til ivrig ballong-humping og en slags konkurranse om å sprekke alle først. Dette hadde som mål å skape en følelse i publikum, et billig triks i så måte, med umiddelbare auditive reaksjoner.

#### ”TWIN PEAKS” (KOMBINASJONSMETODE)

Pust og luft ble viktig, utfra risting/skjelving, og mye av Evas materiale jobbet med stemmen og pusten hennes påvirket av enten å banke på brystet, eller riste med armene. Det gjenspeilet seg også i to videoer av strå og trær som bivrer i vinden, og i lette materialer som hang og ble blåst på med en vifte. Disse elementene kombinerte vi med et lydbilde av skjelvende stemmer og lys som «skalv» ved hjelp av en effekt der lysets intensitet fulgte lyden av en 80-talls-låt (som ikke ble avspilt lydlig). Alt dette kulminerte i en stemning vi kalte opp etter serien ”Twin Peaks”, mens Brogan stod i det flakkende lyset og repeterte noen gester fra sekvensen som ble danset før og etter. Dette var den absolutte kulminasjonen av en slags omsluttende stemning i forestillingen, som skulle appellere til følelsene eller kroppene i rommet.

#### «PICKING/PEELING» (METODER: VIDEOBREV/UTPRØVING)

I forberedelsesprosessen snakket Brogan og jeg en del om hvordan man kan få fysiske reaksjoner når man er nervøs eller på andre måter følelsesmessig påvirket. På et tidspunkt sendte Brogan meg en slags tilståelse i form av et ”stream of consciousness-videobrev” om et relatert fenomen hun opplevde akkurat da. Dette ville vi bruke og prøvde at hun skulle snakke om det mens hun skrelte en appelsin... Vi fant ut at det fungerte bedre med videobeskjeden slik den var, og lekte med måter Brogan kunne forholde seg til videoen på. Den var jo litt utleverende. Vi spilte filmen på en TV-monitor på en boks med hjul, og ideen kom om at jeg skulle slå på filmen, og så skulle hun, etter en stund, ikke bare skru ned lyden og snu skjermen, men deretter dra ut kontakten og trille TVen bort og til slutt helt ut av døren. Vi var ganske usikre på denne delen fordi det rett og slett var litt skuespill, men vi beholdt det og jeg liker litt hvordan på en måte hele TVen og boksen ble kroppen til Brogans stemme og ansikt på skjermen – i relasjon til tanke-kropp-tematikken.

#### «TALE» (METODER: SKRIVE/UTPRØVING)

Jeg skrev en del i løpet av prosessen, om de tingene som jeg var opptatt av mellom filosofi/teori og ideen om en forestillingssituasjon, og noe av dette samlet jeg i en slags tale. Jeg tror grunnen til at jeg ville snakke direkte til publikum, var at jeg ville nå frem til dem på ulike måter og jobbe frem og tilbake mellom ”illusjon” og ”realisme”. Innholdet i talen var innovent hvordan jeg hadde tenkt på publikum i forkant og en snuoperasjon der jeg ble publikum og de ble meg. Vi jobbet en del med hvordan jeg skulle levere teksten. Med eller uten mikrofon, stående eller sittende. For at jeg skulle kunne snakke med avslappet stemme, ble det mikrofon. For at det ikke skulle bli for formelt bestemte vi at jeg skulle sitte (på en tre-palle som vi deretter brukte til steppedansen og deretter som overflate til å projisere video på).

### **Metoder for komposisjon/dramaturgi**

(METODER:

INTUISJON/KOMBINASJON/SENSASJON/UTPRØVING/OBSERVASJON/SAMARBEID/  
TILBAKEMELDING/DELT ROM/VELKOMST/OPPLEVELSE/MAGI-ANTI-MAGI)

For å kombinere elementene og bestemme rekkefølgen i forestillingen, brukte vi for det meste intuisjon. Da vi flyttet inn i teaterrommet hadde vi masse materiale. Vi prøvde ut kombinasjoner av lyd- og dansedeler, kjente på det, prøvde noe annet, så på hverandre og diskuterte. Vi tok valg sammen som trio, men jeg hadde siste ord som initiativtaker/koreograf. Jeg manglet en overordnet idé for helheten eller metode for å komponere en dramaturgi. Eller kanskje manglet jeg en dramaturg. I løpet av den siste uken, inviterte vi en del kunstnere, både fra dans, musikk og visuell kunst til å komme og se på forestillingen eller deler av den og vi fikk tilbakemeldinger fra dem som vi tok med oss.

Forestillingen tok plass i en black box med 200 sitteplasser. Vi stengte av øverste del av tribunen med molton for å skape et litt mer intimt rom, og lagde et slags sidelangs oppsett ved å plassere noen publikummere langs den ene kanten av scenen og rydde

oss litt sceneplass på en del av tribunen slik at vi delte rommet. Under innslipp var vi tilstede og ønsket velkommen, mens Eva skrev på skrivemaskinen sin og delte ut tekstbiter (som var improvisert frem med utgangspunkt i boken). Situasjonen vekslet mellom å være formell, illusjonsskapende (lyd/lys/video-klimaks "Twin Peaks") og mer direkte i henvendelsen (publikumstalen; snakke-danse).







# Konsept som metode

Roza Moshtaghi

Involved artists in the process of making the piece:  
Roza Moshtaghi, Mina Weider, Simen Korsmo Robertsen

The subject is distant

Fear

A distance that creates inequality

To

Watch natural disasters arise gradually

Disgusting but organically

Etter en lang kveld med smak av chili og pasjonsfrukt føles beina som gelé. Jeg velger å snu til høyre, ikke fordi det er nærmere, men fordi det å følge trinnene av den unge jenta er lettere.

Avstanden vokser gradvis, det kommer en mann øverst i gata og jeg mister kontroll etter skritt nummer 173. Lyden av fjerne trinn. På grunn av avstanden betviler jeg tingenes tilstand og lurer på hvordan jeg noen gang vil finne veien hjem. På veien tenkte jeg at avstanden mellom oss vokste så sakte at den ble usynlig, akkurat som i de første stadier av naturkatastrofer.

Kanskje jeg skulle lytte nøye.

Dagen etter tar jeg heisen til syvende etasje og begynner å se på folk som går forbi på gateplan og teller skrittene. På torsdag var jeg igjen på samme sted og observerte objektene. Uavhengig av hvor mange de var klarte jeg å følge dem alle. Objektene var langt borte, men oversikten ga meg en følelse av hierarki. "States of affairs are situational conditions" (Ernest Sosa).

## I. Utforsking av konsept

- A. Analysere konseptet i en prosess av tydeliggjøring for meg selv ved å stille spørsmål / utforske interesse / min reaksjon til et tema.

EKSEMPEL:

Å falle

- Hva faller rundt oss?

- Hvilke objekter danser mens de faller og hvilke spør oss om vi vil danse med dem?
- Hvorfor faller ting?
- Hva faller fra himmelen?
- Hva kan falle?
- I hvilket perspektiv ser vi ting falle?
- Hvordan ser høye mennesker meg?

*"Vertikalitet; når det først slår inn kan det omstruktureres og lade hele synsfeltet, måten vi ser på. Jeg tror at det krever fysisk involvering over et visst nivå – over en viss kritisk terskel – ikke bare hos danserne, men også blant publikum. Fallet er én ting, oppdriften er en annen: altså ikke bare en hendelse, men en mulighet for kroppen til å ikke bare oppleve at den er tynget nedover når vi oppfatter vertikalitet som premiss." (my friend)*



Pas Jan Ader (filmer inkluderer ham sittende på en stol på et skråtak før han faller)

- B. Visualisering av tema med verktøy som tekst, tegning, modeller og samling av objekter
- C. Plassere meg selv så nært som mulig til situasjonen, oppleve situasjonen / objekter / involvere dem i hverdagen min (fysisk uteksperimentering, embody)
- D. Studere relevante tanker, ideer, eventuelt kunstverk (as a leecher)
- E. Studere mekanismene for temaet
- F. Torrenting (a tumultuous outpouring, a violent stream of a liquid thought) både fra mine arbeid og fra det som finnes ute

## **SAMARBEID som metode**

### **II. Realisering av tema som performance**

- A. Å finne samarbeidspartnere som jeg finner interessante
- B. Finne ut om de er interessert i å samarbeide med meg i dette prosjektet
- C. Finne tidspunkter som passer for alle / rom / materiale / det praktiske...

## D. Publikum som ubevisste samarbeidspartnere

### III. I studio

- A. Holde en tale for utøverne i cirka 2 timer (hjernevasking<sup>1</sup>)  
Talen er skrevet basert på fakta kombinert med løgner. Der fakta støtter løgnene og oppleves som akseptable. Målet for talen er å invitere mine samarbeidspartnere inn i min fiksjon og videre gi dem nok kunnskap til å kunne leve i science-fiction verdenen skapt av meg. Lære seg reglene for forståelse av sin egen tilværelse og kunne plassere seg selv i situasjonen
- B. Tid: gi dem tid til å fordøye konseptet
- C. Utprøving<sup>2</sup>

#### Eksperiment<sup>3</sup> NO 1:

Utøvere skal komme med sitt materiale, jeg kan ikke forandre noe men kan bare være kurator for forskjellige deler. Alle skal improvisere stedsspesifikt innfor rammene som tilhører science-fiction verdenen, for å bevare potentiality of performance; å flytte utøvelsen utenfor scenen oppfordrer til en mer aktiv deltakelse:

*"Out of a theatre, the relationship with the audience changes, because in the gallery they are much closer. I feel they can smell me. The work is much more in the skin – sensitive, sensorial, soft."* (La Ribot)

#### Eksperiment NO 2:

Gi eksperiment NO 1 en ekstra sjanse med felles mål uten å avtale forandring.

Evaluering av NO 1 & NO 2: Sammen med veileder og utøvere snakker vi om prosessen...

Målet er selvbevisstgjøring og kommunikasjon med samarbeidspartnere på en indirekte måte og å diskutere metoden vi jobber med.

#### Eksperiment NO 3:

Vi skal repetere eksperiment NO 1, men mange faktorer har nå endret seg

- Flere deltakere

---

<sup>1</sup> The question is not whether brainwashing exists, but to what extent. Other scholars commonly mistake brainwashing for both a recruiting and a retaining process; it is merely the latter, however. (Benjamin Zablocki)

<sup>2</sup> Utprøving: site specific location to encourage a different relationship between spectator and actor

<sup>3</sup> Eksperiment: publikum får mulighet til å delta i performance som ubevisste samarbeidspartnere

- Prosjektet er satt i en annen prosess med nye influenser:
  - Veileder
  - Sammenheng
  - Gruppekritikk hver dag
  - Vår erfaring
- +++

## **Problematisering av metode**

Autonome samarbeid: Hvilken betydning har det?

Improvisasjon: Hvor går grensen for å finne metoden som er mest fruktbar for meg til å utvikle bevegelsesmateriale, for å kunne komme nærmere de relevante bevegelser i relasjon med konseptet?

Min rolle som koreograf: Når blir det for mange begrensninger til å bevare potentiality of performace?

Læringsprosessen for å utvikle en koreografisk metode vil aldri ta slutt for meg, samtidig som jeg har liten tro på tilfeldigheter. Det er vanskelig for meg å relatere meg til form uten innhold. Jeg frigir mine fiksjoner i eksisterende virkeligheter i håp om å skape en butterfly effect. Visse ting kan åpenbart ha en fysisk effekt og blir akkurat som et tegn som vi er nødt til å bære. Dans handler om innsats til å ville finne logikken i alle disse tegnene som skaper bevegelse. Tegn som er en del av oss selv eller kulturer vi er relatert til. Vi bærer sammen på en kollektiv hemmelighet.

Metoder blir påvirket i en prosess under direkte eller indirekte innflytelse utenfra og inne i seg selv. Påvirkningen foregår uavhengig av den bevisste vilje.

Kroppen rekonstruerer seg gjennom tid og publikum forandrer seg, parallelt med hele samfunnskroppen (society body).

Kroppen er impuls fra poesi eller poesi er impuls fra bevegelse.

Poesi er kroppens onde bevegelse, som en suggesjon.

Det er ikke jeg som bestemmer, jeg er bare her.

Dans har blitt et fleksibelt plastisk konsept som må definere seg igjen og igjen.

## **FALLING TOGETHER - A METHOD** **by Shi Pratt**

### **Rules/how to work:**

1. The method works with rules and their exceptions.
  - Write down a number of rules and their exceptions that you and the dancers commit to follow throughout the piece and the process. All decisions in the piece are made according to these rules and their exceptions.
  - Breaking the rules and/or making new ones during the process is allowed, as long as it's intentional.
  - Taking inspiration from the space, people, situations and influences that arise during the process and journey of creation is necessary.
  - Use your intuition.
  - All tasks, ideas and concepts can be layered and overlapped.
  - Choose a number of performers between 7 and 30.
  - Once the performers enter the space they cannot leave during the piece. Since everyone is on stage - use them.

### **Movement material/creation:**

- 1) Create your own movement material and teach it to the dancers. The goal is to bring them into your world and vocabulary. Make it personal and meaningful both for them and for you by explaining where the movement comes from, why you chose to make it and its relation to the piece.
  - 2) Ask the performers to create movement material using a recipe or a list of elements that the material must contain.
  - 3) Mix and remix 1 and 2 together to create 4) something new.
- Ask the performers to create movement material according to tasks ranging from verbal images to actual images (photos) that you provide.
- Edit, rework and re-contextualize the performers movement materials in different ways throughout the piece. You may take out what you find does not belong, add in your own ideas, work on timing, rhythms and define movement qualities. You can deconstruct, reconstruct and deconstruct the reconstructed material as many times as you see fit.

- Task the dancers that are not the focus of attention so that they help support and strengthen the image and intention of that section. Less can be more, but not always.

### **Composition and structure:**

- The composition of the piece is decided by a dramaturgical structure, a narrative of the stories told within the group. These stories are what comes up when you look at what's been created and find its meaning. Look for the meanings, connections and patterns between the performers, their stories and the sections in the piece.
- Each section or block of the piece has a main theme or image. Name each section in order to clarify and serve as a reminder for the performers of the intention behind the section.
- Play with the number of your performers on paper, number combinations, their meaning and associations in order to create different systems, colonies and constellations. Apply this to the performers, allowing them to move between the systems and constellations. Apply different rules to these systems and exceptions to the rules. (For example: a performer must always be connected to another, the groups can vary in size. The exception: in each constellation there can, but doesn't have to be, one person that can be alone.)
- Look at the system and structure that is created and find out what it means. Accentuate that.
- Use the viewpoint of a cinematic camera and work it into choreography: find the possibilities of implementing videography as choreography. This does not necessarily mean using a camera, but rather trying to choreographically create the effects a camera's point of view has in order to compose and structure the choreography. This can be either visible or invisible to the spectator and its purpose is to be used as a compositional trigger. (Examples for camera work: zoom in and zoom out, sharp cuts, panorama view, micro, a "camera view" that travels between the performers, etc..)

### **Theatrical elements:**

- Defining the space of the piece: The space is used as it is and is not trying to hide behind the magic or apparatus of the theater but rather is an integrated part of the work.
- Lights: must strengthen the expression of and follow the thematics of the piece.
- Music: inspired by the theme of the piece, must support the thread, dramaturgy and dance.

## **Appendix:**

This method was written in retrospect to the creation of the piece *Dead Peasants* (2013). This method can be applied to different processes, art forms, themes and contexts. It is written with the intention of being a companion, inspiration, a compass and guide through a method of creating and developing a piece.

### **About the piece *Dead Peasants* and the choices made during the process and production:**

As a starting point, the piece took inspiration from the number of dancers and the space used in the piece. I worked with creating a structure in order to find and create meaning, thematics and content. Through this work the theme became clear and began to steer the piece. I set up a system of rules and their exceptions that the dancers and I had to follow throughout the piece and its creation process.

Below is selected information on the creation process and choices made for *Dead Peasants*. This is mainly presented in order to give a clarification to the method and trigger ideas about how sections of the method can be used. It is not meant to be a guide or recipe to recreate the piece.

#### **Movement material and structure:**

I was asked to create a piece on a group of dancers and was free to choose from a group of about 30. I chose to work with 7 dancers. I chose this number of dancers since this was an odd number and a number I had not worked with previously. I also liked that it had a meaning and association ("Lucky number 7").

I did not come with a predetermined concept or theme but knew that I wanted to work with rules and their exceptions. I began playing with numbers, combinations of numbers and applying different rules and systems to them (such as mentioned in the method).

All movement material, both taught and newly created, was edited, re-mixed, reworked and re-contextualized during the creation process. I filtered movement I found did not support the piece, added new ideas and worked on timings, rhythms, movement qualities and intentions.

The themes we worked on came into the piece through the creative tools we used, the choreographic and sensual meaning of the structure as well as chosen inspirations that fed the process. Some themes and images that came up were: a ghost town, stuck in a moment in time or situation, apocalyptic village, trapped, no one can leave, people stuck in their box, lives, past memories, family, relationships, clan, togetherness, struggle, intimacy, parallel stories. I allowed these themes to fall together and create the narrative and dramaturgy,

and to shape the structure of the piece. Out of these themes sections were born; solos, duets, trios, group work and group formations.

### **Inspirations and references:**

Photography: I chose to bring in a photographic reference to share with the performers in order to create movement material and intention in the choreography as well as giving them a clear visual sense of the atmosphere I was after. Sally Mann is a photographer that had taken ghostly, sentimental and intimate family photos in their cabin in the woods. I was very attracted to the mood and affectionate air of her work. We generated movement material out of our interactions and responses to the photos, and quickly both the mood and thematics of the photographs found their way into the piece.

Cinema: I was fascinated by the videography of the film "Magnolia" and how expressive and diverse it was. I was impressed by it's long scenes (some I believe are close to 10 minutes long without an edit), long shots, zoom in, zoom out, micro, panorama, long sequence following a character through a room, traveling camera, close ups and more. I was interested in adapting the language of camera work into choreography, focus and composition.

The intertwined plot of family, friends and relationships in the film also helped inspire the composition and shape the way the narrative of stories was presented throughout the piece.

### **Theatrical elements:**

The space we performed in was a room with one stage entrance and no wings. I wanted to use that for what it is and this immediately bred the idea of being trapped in this box of a space. This led to the rule that once the performers enter the space, no one could leave.

The lights were designed to support and highlight the sensation of being trapped. Working with my light designer, we decided that the lights would move in a circular, never ending movement which strengthened the trapped feeling.

The music by Ben Frost from his album "By the Throat" has an apocalyptic, struggle, and feel of danger to the music that enhanced the ghost town and trapped feel I was after. The music was chosen in order knit the piece together and accentuate the expression and atmosphere.

Dead Peasants

Choreography: Shi Pratt

Dance: Emmi Vaisanen, Filipa Bavcevic, Gat Goodovitch, Chris Sta Maria, Luna Cenere, Mia Zalukar and Patrik Kelemen.

Music: Ben Frost, Mum, Kashi Katt

Lights: Kyrre Haldal Karlsen



# ***Komposisjonsmetode for Park Bench Project***

Av Simen Korsmo Robertsen

## *Relevante mål for metoden*

- Ukritisk skribling av skisser
- Forsøke å *ikke* skape og analysere samtidig (*ref: John Cage*)
- Vektlegge interpretasjon av notert materiale med utgangspunkt i tilsynelatende enkle skisser
- Musikalsk kommunikasjon mellom utøverne og klarhet i utøvingen
- Improvisasjon med utgangspunkt i det nedskrevne
- At improvisasjon og det nedskrevne/gjennomkomponerte ikke ansees som kontrasterende
- Lignende rammer for hvert stykke (ved gjennomføring av metoden flere ganger)

## *Musikalske rammer*

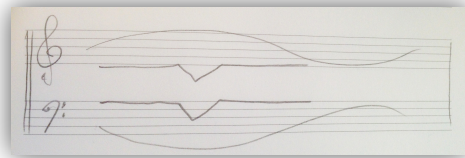
Disse rammene er eksempler på rammer jeg benyttet i mitt prosjekt. I dette tilfelle er formatet komponeringen av *musikk* (punktene er altså åpne for deg til å definere selv).

- Besetning: Fiolin, cello, trompet, kontrabass, trommer og flygel
- Improvisasjon kombinert med det nedskrevne og gjennomkomponerte
- Tilstrebe å holde alle elementer i produksjonsfasen kontrasterende til det avanserte/kompliserte
- Tempo: ca. 55-70 bpm
- Moll-toneart
- Legato

## *Skisse*

- Tegning av linjer på notepapiret. Disse ble retningsgivende for de forskjellige stemmenes bevegelse og frasering
- Tilfeldige, håndskrevne prikker på notepapiret ble utgangspunkt for en melodi

- Små, matematiske tallkombinasjoner som definerte notelengde og rytmikk (eks 3 +1)
- Fokus på ukritisk gjennomføre små skisser som senere kan vurderes



### *Orkestrering*

- Utøve informasjonen på skissen. I mitt tilfelle spille det på piano. Rask vurdering av det klingende resultatet av skissa. Fokus på fraser, klanger eller lignende som pirrer nysgjerrigheten
- Utforske disse potensialene nærmere – i forskjellig tempo, dynamikk, instrumenter, register osv.). Gjøre opptak. Vurdere nye potensialer etter eget ønske
- Arrangere ut stemmer til valgte instrumenter. Dette basert på skissene som ble skrevet i starten, kombinert med egne, estetiske preferanser
- Utarbeide klare deler i stykke, samt definere formen på disse (for eksempel A – B (improvisasjon) – A<sub>2</sub>-del). Formen er kun et utgangspunkt og revurderes etter gjennomføring med orkesteret

### *Innøving*

- Øve inn temaer, melodier og form
- Vær obs på de forskjellige instrumentenes roller og virkning
- Stopp opp underveis, invester tid og øv der det trengs
- Noter etter hver gjennomkjøring. Let etter forbedringspotensialer (dynamiske, frasering, dialog mellom instrumenter, harmoniske potensialer, form?)
- Jobb med hvordan det improviserte i stykket kommuniserer sammen med det innlærte. Mål at uttrykket i disse to ikke skal kontrastere, men tvert i oppleves som tett knyttet

## Manifest som metode

### Metode for utvikling av forestillingen Is-slottet

Kristian Støvind

#### Manifest som metode

Dette er en samling utsagn jeg bruker eller liker å assosiere meg med i mitt arbeid generelt. Noen er hentet og bearbeidet fra sitater og aforismer og noen er mine egne.

Siden ingen skjønner hva du sier før det ligner på noe de tror de har tenkt er det viktigste å se, føle og gjøre.

(bearbeidet sitat av Nils Fredrik Nilsen)

Frykten for estetikken er det første tegn på maktesløshet

(Dostojevskij)

Ikke noe er så tilgjengelig for meg som bevegelsesintuisjon i forhold til musikk, hjernen gir opp å tenke det konkrete og dette markerer sansenes triumf.

(bearbeidet sitat av Albert Camus)

Gi det meningsløse mening og formløse form. Tenk en tanke still en storm.

(bearbeidet dikt av Ragnvald Skrede)

Nils Torp sa; formens betydelighet og fargens ubetydelighet.

Jeg sier; formens betydelighet og ordets ubetydelighet

I den grad det handler om å gjøre noe nytt vil det si å se, tolke og stå på hverandres skuldre for å få øye på noe mer.

Å alltid skulle gjøre noe «nytt» er også en form for repetisjon.

Det er ikke noe så vakkert som å bli overrasket av det praktiske i koreografi

I motsetning til andre sceniske uttrykk trenger ikke scenografien i dans/bevegelse å reduseres til pynt, sørg for at dette ikke skjer.

Meningen om at dans er i en underdogsituasjon i kunst og kulturfeltet gir meg en følelse av frihet på lik linje med den gode følelsen du kan få av å føle deg liten og ubetydelig ute i naturen.

Er du den i rommet som skal bevege deg minst bør du ha tenkt mest.

Ønsker man å skape EN bevegelse med to aktører slik som er vanlig i pas de deux, er det viktig å vise at begge er nødvendige for utførelsen. Til flere

personer man legger til i et slikt format (pas de tríos, quatre osv.) til vanskeligere blir det å «rettferdiggjøre» at alle er en viktig del av den samme bevegelsen.

Klarhet i skiftende fokus på form og intensjon er alltid viktig i arbeidet med bevegelse

I en solo er forholdet mellom bevegelsene mer interessant enn forholdet til rommet.

Vent i det lengste med å sette alt sammen, helheten er større enn summen av delene men denne erkjennelsen ebber ut etterhvert som man øver på den.

## Metode for utvikling av forestillingen Is-slottet

Forestillingen Is-slottet ble til gjennom en bestilling av en barne/ungdomsballett for Nasjonalballetten. Jeg tok et utgangspunkt i romanen til Tarjei Vesaas med samme navn.

Koreografi: Kristian Støvind

Siss: Lisa Nielsen

Unn: Victoria Amundsen

Komponist: Terje Isungset

Kostymer og Scenografi: Tine Schwab

Lysdesign: Øyvind Wangensten

Annen musikk: Ryoji Ikeda, Akiko Kiyama, Biosphere, Boards of Canada, George&Caplin, Detroit Escalator Co.

## A Utgangspunkt

Jeg tok tak i noe konkret utenfor meg selv.

Jeg ønsket å bruke dansen som et medium for et litterært verk.

Jeg valgte romanen mye på grunn av ensemblet jeg hadde tilgjengelig. Det bestod av mange yngre kvinner som fint kunne spille de to hovedpersonene Siss og Unn, samt deres klassemiljø.

Å starte med ordet stod i stor kontrast til mine tidligere utgangspunkt, som ofte hadde vært musikken.

Tarjei Vesaas sin skrivestil er veldig billedlig og beskriver omgivelsene og lar de være symboler på det psykologiske i fortellingen. Nøkternt forteller han hva som skjer og hva som gjøres, hvorfor det gjøres overlater han til leseren.

Det er takknemlig å jobbe visuelt med.

Boken som utgangspunkt for en forestilling ville for mange sette en stemning og skape forventninger, noe jeg fant interressant å måtte forholde meg til i arbeidet.

## B Framgangsmåte

### 1 Litteraturen

Jeg studerte og seksjonerte opp boka i de scenene jeg mente var nødvendig for å produsere mening, både i forhold til det narrative, men også med tanke på det visuelle potensialet.

Jeg jobbet tett med en dramaturg som var en viktig samtalepartner.

Jeg så filmatiseringer av verket, leste mange analyser av boka samt studerte forfatteren biografisk.

### 2 Musikken

Naturen spiller en viktig rolle i romanen og jeg kom over en komponist som jobbet godt med naturlyder. Jeg ga han i oppdrag å komponere musikken til de scenene hvor naturen dominerte i stykket. Jeg beskrev stemningen og tema, samt en cirka lengde i de forskjellige scenene. Deretter foreslo han først hvilke instrumenter han kunne tenke seg å bruke, og da det var avtalt sendte han konkrete forslag på skisser. Vi gjorde bare noen små forandringer på skissene, hans autonomi som komponist og musiker var viktig for meg.

Til endel scener valgte jeg selv ut musikk, og da fra den elektroniske sjangeren. Det er spennende å lete etter musikk, det kan i seg selv utløse en bedre ide enn den jeg i utgangspunktet hadde.

Jeg følte jeg klarte å flette sammen de to musikkuttrykkene, slik at både overgangene og helheten fungerte bra. For meg er musikalsk helhet og gjennomtenkte overganger viktig for et helstøpt verk. All musikk ble gjort ferdig før arbeidet i studioet startet. Musikken ble, sammen med dramaturgien basert fra boka den dikterende tidslinjen i verket.

### 3 Scenografi og lysdesign

Scenografen og lysdesigneren var tidlig inne i prosessen og jeg la frem planer for scener og forløp. De kom da senere tilbake og presenterte forslag basert på dette.

Jeg ønsket mest mulig danseplass på scenen og variasjon på rommet. Resultatet var at orkestergraven ble brukt som scene i flere forskjellige høyder i løpet av forestillingen. Scenografien ellers ble hengt på trekk i taket.

Med mitt ønske om variasjon i uttrykket og å arbeide på forskjellige måter ble scenografiske elementer improvisert med av danserne og meg i studio, men

dette kunne også relateres til handlingen i stykket.

#### 4 Utvikling av bevegelsesmaterialet

Utviklingen av bevegelsesmaterialet var det jeg jobbet sist med kan deles i tre kategorier;

2. Jeg jobbet intuitivt med bevegelser til musikken på meg selv, alene i studioet. Formspråket ble da veldig preget av mitt bevegelsesspråk, som ofte er fysisk krevende, teknisk komplekst og kontrastfylt. Fokuset mitt ble da først og fremst på den opplevde dynamikken mellom bevegelsene, hvor forholdet til musikken ofte ble viktig. I forbindelse med å skape for grupper ble plassering i rommet og forholdet mellom hverandre også vesentlig. Jeg kom da inn på prøve og lærte bort det jeg hadde skapt på meg selv. Dette er ofte en tidseffektiv måte å jobbe på og du får god innsikt i hvordan arbeidet føles på kroppen.
3. Jeg jobbet intuitivt med bevegelser foran danserne i studio og de forsøkte å gjøre det jeg gjorde. Da danserne hadde fått snappet opp en sekvens gikk vi i dialog slik at de skulle finne intensjonen i bevegelsen, som ofte er viktigere enn formen. I en slik sammenheng har du som koreograf materialet mindre tett på egen kropp og derfor er det lettere å ta et mer visuelt og objektivt standpunkt i forhold til hva du synes fungerer.
4. Jeg brukte improvisasjon i en sekvens i forestillingen, men ikke for å skape noe satt materiale. Dette var en scene som skulle vise at to personer hadde stiftet et helt spesielt vennskap. De ble både veldig knyttet og avhengig av hverandre, samt at de utfordret og utforsket grenser. Temaet skulle reflektere situasjonen og det som skjedde på scenen ved at danserne i en duett hele tiden måtte gi hverandre vekt og gjorde seg avhengig av hverandre for ikke å falle. Samtidig var det forbudt å repetere seg, de skulle hele tiden forsøke å utfordre den andre ved å ikke gå inn i et forutsigbart mønster og hele tiden utforske grensene av hva som gikk an uten å falle.

## METODEBESKRIVELSE for prosjektet DRIVHUSET Av Bente Alice Westgård

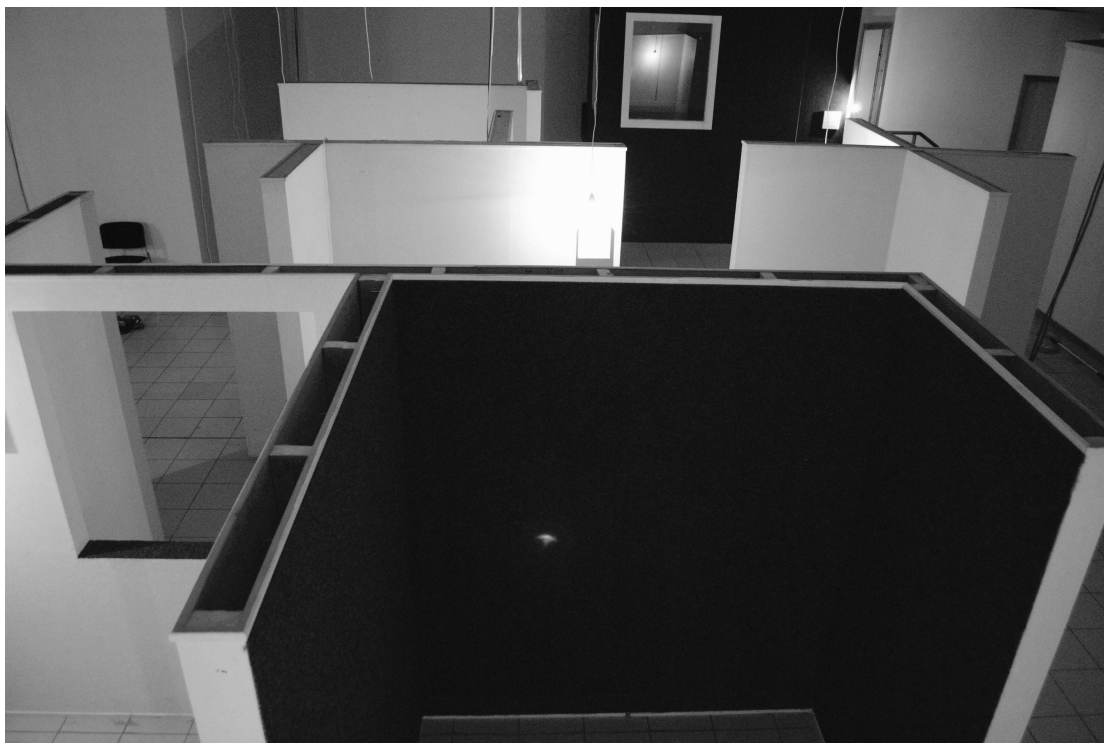


Foto: Hedda Frohde Moe

DRIVHUSET var ett av to ungekunstprosjekt som ble vist under Festspillene i Nord-Norge, Harstad i 2013.

Hvordan kan kunstprosjektet tematisere fraflytning fra landsdelen og satsning på rammevilkår for produksjon av profesjonell scenekunst i landsdelen?

Rammene for prosjektet:

- invitere ungdom i alderen 16-18 år med interesse og erfaring innen dans og musikk til å være medskapende utøvere i en profesjonell kontekst
- gi ungdommen rammer til å utvikle sitt eget kunstneriske uttrykk
- fylle et tomt næringslokale med noe nytt (om enn for bare en kort periode)
- forestillingen produseres på samme sted som den vises

Kunstneriske ledere: Iselin Borgan og Bente Alice Westgård

Ansvarlig for musikk: Rakel Nystabakk

Ansvarlig for scenografi og kostymer: Hedda Frohde Moe

Koreografi og dans: Iselin og Bente i samarbeid med ungdommene

Musikk: Rakel i samarbeid med ungdommen

## OVERORDNET METODE FOR UTVIKLING AV MATERIALE

- lage (improvisasjons)oppgaver som gjør det mulig å løse ut fra egen stil og eget instrument (ivaretagelse av den autonome utøver)
- både komponist og koreografer kunne foreslå oppgaver til alle
- rommet er en avgjørende faktor i utformingen av koreografien
- oppgavene skal bli til deler som kan settes i en større komposisjon (delene vurderes ikke ut fra om de passer inn eller ikke)

### EKSEMPLER PÅ OPPGAVER

#### **Oppgave felles for dansere og musikere, Byggverket**

Regler for arbeidet:

- alle tester ut ulike måter å lage lyd i rommet med kroppen sin
- alle velger en individuell løype i rommet som inneholder x antall ulike kvaliteter
- dansere velger seg x antall rom der det skjer dans
- musikere får etter en viss tid lov til å legge på et instrumentelt lag
- loopmaskinen kan brukes som verktøy for å holde noe gående

Når skissen er lagt:

- gjennomganger av skissen
- er det noen handlinger og møter som gjentar seg i hver gjennomgang?
- hva er dramaturgien i min egen løype?
- hvordan bidrar jeg til den helhetlige komposisjonen av byggverket?

#### **Individuell oppgave gitt til alle utøverne, Hjem**

Regler for arbeidet:

- alle utøverne definerer egen oppgave med utgangspunkt i ordet *hjem* for å generere materiale

Min oppgave:

- assosier til ordet/begrepet
- velg rommet du vil være i, hvilke begrensninger ligger i rommet
- hvordan kan jeg bevege meg innen begrensningene? Hva slags muligheter finnes det i disse begrensningene?
- spander tid i rommet, registrer hva som kommer til deg og ta et valg på hva du gjør med informasjonen
- gjør gjennomganger av materialet med andre tilstede; hva slags tilbakemeldinger får du?
- ta et valg på hva du gjør med informasjonen du får fra andre



### **Oppgave for to dansere og en musiker, En og en og du og**

Regler for arbeidet:

- alle tre improviserer innenfor rammene av en dialog
- vi lar oss influere av hverandre
- danserne jobber romlig med forflytning (felles romlig løype)
- musiker er stasjonær

Når skissen er lagt:

- gjør gjennomganger av skissen
- sette noen faste holdepunkt i rom og i forhold til hverandre

### **Oppgave for alle dansere og musikere, Sonetrio**

Rommet deles inn i tre soner, 1 danser og to musikere i hver sone. Hver sone er delt inn i mindre rom (avgrenset av skillevegger) i rommet og dermed kan ingen ha oversikt over hele sonen på en gang.

Regler for arbeidet:

- dansere lager en individuell løype de skal forflytte seg gjennom og definerer selv x antall steder i løypa der de kan gjøre stopp eller oppholde seg.
- musikerne velger seg hvert sitt rom i rommet der de vil oppholde seg, de beveger seg ikke ut av dette rommet.
- danserne forflytter seg i rommet gjennom improvisasjon.
- hver gang musikerne får øye på danseren sin, skal de akkompagnere dansen på en eller annen måte og det er opp til dem selv å ta valg på intensitet, tempo, kontrastering, forsterking etc.
- helheten dannes gjennom å gjøre løypen mange ganger

### **KOMPOSISJON – hvordan sette det hele sammen**

- skriftlig og visuell oversikt over alle delene
- gjennomkjøringer for å prøve ut ulike rekkefølger på materialet
- ta valg ut fra informasjon på gjennomkjøringer – praktiske utfordringer og dramaturgi
- åpne gjennomkjøringer med tilbakemeldinger fra publikum



## KAPITTEL 2



## **OPEN SOURCE-METODE (ÅPEN KILDEKODE)**

av Karen Eide Bøen

### **HVA ER ÅPEN KILDEKODE/OPEN SOURCE?**

«Åpen kildekode, viser til programvare som distribueres under forutsetning av at også kildekoden skal gjøres tilgjengelig for brukerne (...) Motivet for åpen kildekode er at brukerne får innsyn i hvordan programmet fungerer og følgelig kan rette feil og gjøre forbedringer. (...) Prinsippet for åpen kildekode er at rettinger og forbedringer skal føres tilbake til opphavet og gjøres tilgjengelige for alle brukere. Dette skal gjøre at programmer distribuert som åpen kildekode raskere oppnår en høy grad av kvalitet, noe som kommer alle brukere til gode. Åpen kildekode forutsetter at det er et stort fellesskap som bidrar til utviklingen.»

Hentet 3.12.2015 fra artikkelen «åpen kildekode» på nettsiden til Store Norske Leksikon.

### **OPEN SOURCE-METODE FOR Å JOBBE MED ET DANSEPROSJEKT?**

Jeg inviterer venner til å øve sammen med meg: Se, diskutere, utøve sammen og for hverandre. Jeg leder an, men tilpasser litt etter hva som skjer, hva vi synes er interessant og hvem personen(e) er. Det er et mål at det er noe folk synes det er kjekt å delta i selv om det er arbeid og skal forholde seg på en eller annen måte til det aktuelle prosjektet. Det er også en måte for meg å skape meg et interessant felt å jobbe i, dele og utfordre ideene mine. Gjennom prinsippene for «open source» blir det åpent for alle som er med til å bruke de materialene vi deler som man vil hvis man vil.

Konseptet er inspirert av Adrian Zins-Browne og Mette Ingvarstsen i «The Making of Making of» (Ingvarstsen red., Nadine, 2006).

### **INVITASJON/INTRODUKSJON**

«Hei! Jeg holder på med et soloprosjekt der jeg prøver ut en «open source-metode». Jeg inviterer forskjellige folk til å øve med meg i én time, og vil gjerne ha deg med hvis du kan. Kanskje viser jeg deg noe, kanskje ber jeg deg om å gjøre/prøve noe og kanskje lager vi noe sammen. Alt vi gjør i den timen kan jeg potensielt bruke til noe, men du kan også i teorien bruke det. Prosjektet handler grovt sett om bevegelse og lyd – å høre bevegelse og å kjenne/føle lyd – og jeg har noen konkrete ideer som vi kan ta utgangspunkt i.»

### **OM METODEN**

#### **Hvorfor «open source» nå?**

For å utvikle meg og forstå mer har jeg hatt et ønske om å jobbe helt solo. «Selvhjulpne prosedyrer» – med inspirasjon fra bl.a. Pedro Gomez-Egaña – der jeg som utøver har ansvar for bevegelse, lyd, lys, tekst, video etc. Ikke fordi jeg nødvendigvis skal gjøre det for alltid. Bojana Cvejić nevnte i en forelesning (Kunsthøgskolen i Oslo, november 2015) at mange koreografer har hatt en rute fra soloarbeid via arbeid for en liten gruppe til arbeid med store grupper, kanskje er det en naturlig progresjon. Jeg tenker på soloarbeidet som en

mulighet til å teste egne ideer mer grundig. I denne prosessen trenger jeg metoder for å arbeide som ikke bare er å være alene hele tiden med videokamera som eneste ytre øye. Nettopp ytre øyne, dramaturg, samtalepartnere etc vil være viktig. Å invitere folk enten som eksperter på et visst felt eller bare som personer – ressurspersoner. I denne prosessen var jeg interessert i å invitere noen inn til å øve med meg, på lik linje selv om jeg ledet an, til å danse med meg eller se på meg danse eller lage en liten sekvens sammen. I en samtale med Ingri Fiksdal nevnte hun hvordan det er en måte å få en slags dobbel tilgang til mitt eget prosjekt. Å observere og bli observert. Jeg hadde vært opptatt av persepsjon og i boken «Material of movement and thought» av Cecilia Roos m.fl. som jeg leste i begynnelsen av prosessen, skrev Chrysa Parkinson om utøverens persepsjon som et arbeidsverktøy, slik jeg forstod det. Det er en interessant tanke at utøverens arbeid med egen opplevelse påvirker den opplevelsen tilskueren har.

### **Hvordan møter jeg personen som er på session?**

Et sted mellom workshop og veiledning. Ønsket var at de skulle få noe ut av det selv om det viktigste var at jeg fikk noe ut av det, det vil si, at det tjente prosjektet. Vi hadde en time sammen og jeg inviterte dem inn i det lille universet jeg hadde bygget opp. Det var noe lekent i de elementene jeg jobbet med og noe intuitivt i formen. Kanskje passet det derfor godt for open source? Jeg hadde noen ideer jeg hadde testet ut eller ikke testet ut. Viste noe kort, og så ba jeg den andre om å leke, prøve, utforske, utifra det jeg hadde sagt og det jeg hadde gjort og det jeg ikke hadde sagt eller gjort. Jeg så på og vi tok oss god tid, jeg prøvde å ikke avbryte hvis jeg følte at personen var interessert i det den holdt på med.

### **Utveksling**

Det fine med å invitere andre inn er å få et dobbelt perspektiv, dobbel tilgang. Kjenne på å ha en tilskuer og å være tilskuer. Jeg kan tilogmed velge å fortsette utforskningsprosessen frem til og inkludere presentasjonen fort et publikum.

### **En-til-en**

Jeg liker en-til-en situasjonen: Et møte, konsentrasjonen når man observerer en annen person som utforsker noe, man er sammen om noe. Å forholde seg til en person gjør det lettere for meg å lese situasjonen og tilpasse neste steg, men det er også en risiko i å basere seg på at kjemien skal fungere her og nå. Hva er det som frister meg med å dele prosessen min på denne måten? Hvorfor ikke som fagpersoner, men noe mellom en venn, en fagperson, en kunstner og en publikummer?

Valgte bevisst å ikke filme under en-til-en session. Jeg baserer meg dermed på en tanke som man ironisk nok kanskje også kan linke til IT-verdenen: Nemlig at jeg som person og kropp på en måte tar inn det jeg ser og tenker iløpet av en session, at det programmeres inn i min kropp og hukommelse. «What sticks stays» og det noterer jeg meg etterpå og bruker i mine egne øvinger.

### **Ulike faser**

Det er forholdsvis enkelt å finne noen metoder for å generere materiale, tilogmed fornøylig materiale som jeg selv liker å se på, men samtidig tenker jeg på hvordan jeg kan finne metoder for helhet, struktur, dramaturgi, forløp, opplevelse. Det er kanskje det jeg har minst peiling på. Jeg har kommet frem til at det kan være lurt at en av ressurspersonene er mer en samarbeidspartner, kjenner prosjektet litt bedre og kan komme tilbake i de mer ferdigstillende fasene. Jeg trenger å jobbe vekselvis alene

også, kanskje spesielt senere i prosessen når jeg skal jobbe mer frem mot ferdigstilling, gå litt dypere og pirke mer. Jeg er usikker på hvorvidt det passer så godt å åpne dørene hele veien, men jeg tror absolutt det er mulig. Det krever en viss overføringsprosess før man kan invitere publikummere inn i rommet der jeg har jobbet med en og en person. Det kan tenkes at en gradvis åpner opp for flere om gangen, til mer tilskuernære roller. Noe som jo er vanlig i slutten av en prosess, et prøvepublikum.

## **APPENDIKS**

Når man er i en prosess, er det mange tilfeldige ting som skjer og ideer som kommer underveis mens man jobber. Man kan kanskje kalle det intuisjon, inspirasjon, improvisasjon? Å tenke over hvilke arbeidsmåter man har og bli bevisst på sine metoder og andre metoder i dette kurset har vært svært lærerikt. Jeg tenker at den metoden man har satt seg fore å bruke ikke nødvendigvis trenger å overstyre de ting som hender langs veien i en prosess. Kanskje kan man med bevissthet på metode lettere avgjøre hvorvidt diverse innfall har noe med saken å gjøre eller ikke. Å skrive en metode ferdig for deretter å utføre metoden for å komme frem til et kunstnerisk resultat, er vanskelig. Metoder kan på den andre siden brukes for å legge til rette for at man finner gode sidespor og kommer frem til noe i studio-arbeidet. Jeg mener også at det er naturlig å ha ulike metoder for de ulike fasene og aspektene i en prosess.

I arbeidet med prosjektet «bevegelseslyd (arbeidstittel)» som presenteres på Scene 5 på Kunsthøgskolen i Oslo 10. desember 2015 ser jeg for meg tre metoder for tre faser i arbeidet.

### **1. SENSASJON/IMPROVISASJON SOM METODE**

5. utforske ideer intuitivt utifra en åpen problemstilling/interesse
6. persepsjon fra utøvers ståsted

### **2. OPEN SOURCE-METODE**

- invitere ressurspersoner til å prøve ut ideene sammen med meg
- ingen videodokumentasjon: persepsjon fra utøvers og tilskuers ståsted = dobbel tilgang
- øvinger med andre i kombinasjon med øvinger alene

### **3. APPROPRIASJON SOM METODE**

- strukturere ideene utifra en appropriert metode
- testløp struktur – revisjon – tid – ny struktur





## STATE OF WONDER

### Roza Moshtaghi

Involved artists in the process of making the piece:  
Roza, Florian Gutzwiller, Mina Weider, Anders Rohlan Småhaug, Ellen  
Kistjánsdóttir

Over the course of 3 weeks I have been working with writing what I do when I do what I do. Through this process my thoughts have repeatedly pointed towards the sentence found in Mette Ingvarsten's text Invitation to All Who Might be Interested:

*"Intuition is neither a feeling, an inspiration, nor a disorderly sympathy, but a fully developed method"*

- Deleuze, Bersonism

In connection with this statement Mette asks what we think about the idea of intuition as methodology. As of today the boundaries between intuition and methodology appear rather invisible for me. Mentioning intuition as methodology scares me away from sharing what I call my method here. Not the least, it is depressing to face myself.

#### **Because I'm a dreamer**

To speak about my dreams requires knowing my dreams in an honest way. To be honest, I need to know the truth.

#### **Reality**

Reality is perceived as what exists in the world, as opposed to my fiction; abstract ideas and what is performance (fake and untrue). My subjective perception and experience of reality as a system of objects becomes coloured by my reasoning. Performance situation makes new and false experiences, hence reality becomes increasingly invisible. Ludwig Wittgenstein claims that language forms the largest obstacle to depict reality, because we cannot describe phenomena which cannot be explained by words.

## TRANSPOSITION OF REALITIES AS METHOD

### **Hijacking spectators as a performer (inclusion, implication)**

Everybody is participating in the same event. The aim is to give the spectators choices, e.g. whether they want to see, want to experience / sense. All movable objects in the black box can create more or less light, noise and motion.

#### **Introduction**

- Spectators will not be informed about the rules prior to the performance.
- Finding the rules of the performance is part of the "game", similarly as for unspoken rules of behaviour in society.
- Everybody's behaviour will affect everyone else's situation.

### **Effects**

- All the visual effects are there to activate our senses.
- All effects are influenced by each other and the moveable objects by utilising technical possibilities, in order to create a sensitive situation at the event.

### **Format of dance piece in terms of aesthetics**

- Visual aesthetics
- Aesthetics of research problematization

### **Perception of the piece**

- Defamiliarization and estrangement
- Recoding and decoding mechanisms
- Dislocation and relocation of one medium in another
- Sensation

### **Collaboration**

- Selecting materials and transform them into concrete choreographical matters (in this case making technological scenography)
- The structure is pre-given – we search for material through the process
- Give tasks to my collaborator

### **References**

- Using technical equipment as a score but not referring to it
- Social intelligence as a score but not referring to it

### **Aboutness**

- Emphasize signification as a whole, but doing away with signification of the individual parts

### **Location**

- The goal is having performance in public space to create a butterfly effect
- Reality is created through the conditions – immersion and transformation
- What kind of reality we produce through performance in the space

## **META METHOD**

What I think I do when I do what I do...

What they think I do when I do what I do...

- Day 1, Choreographer
  - Roza: Defining a format of work, dramaturgical storyboard. Giving tasks to my collaborators. Seeding a movement sequence.
- Day 1, Visual Artist
  - Florian: Not in the studio
- Day 1, Dancers
  - Mina: “Adopt phrase 1 to your body and make it work.”

- Ellen: "On day 1 Roza gave us an assignment. The assignment was that she gave us some movement and phrases, that we should make our own so that it would fit our body. We also tried some bigger steps. The main thing we work with, I think, was trying out the camera that detects movement and makes sounds according to the movement. We tried being completely still and also moving a lot."
- Anders: "We had an introduction to the project, the thoughts behind and how we were to work. In addition we experimented with light with a sensor that registers motion, which will be used during the performance. I found this very interesting. We tried with small movements or no movements at all. We also tried with sound: screams to see the effect. Then we learned some movement sequences which we had to develop and adopt to ourselves and our movement patterns."
- Day 2, Choreographer
  - Roza: The structure is pre-given. Based on that we search for material with all participants.
- Day 2, Visual Artist
  - Florian: Not in the studio
- Day 2, Dancers
  - Mina: "We continued working on the phrase given by Roza. We experimented and further develop this phrase. Roza gave us feedback and commented on what we did. She was careful not to change us, but to emphasize the starting point, the way I perceived it. We were also given the task to practice gurgling water. This felt a bit strange, I have not yet practiced this."
  - Ellen: "We worked more with the phrase given by Roza initially. First we worked a bit on our own, then we went across the floor and did improvisation with the phrase. Roza gave us some feedback while we were doing that. She suggested that I do more spirals and repetition. We also listened to the song "Over the Rainbow" from The Wizard of Oz, and listen to some of the dialogue from the movie before the song begins. Roza said that she wanted to use it for the experiment."
  - Anders: "Short session. We began with discussing the project, before we were given some time alone to work with the movements and experiment further with sound. Adopt it to our bodies, and play with the steps. We did this one by one across the floor, and were given feedback from Roza about what we could intensify. I was asked to focus on explosive movements and more jumps."
- Day 3, Choreographer

- Roza: Selecting materials and transform them into concrete choreographical matters. Working on making dramaturgy of the piece by putting the pieces together.
- Day 3, Visual Artist
  - Florian: "The work on the project started very suddenly... I usually like to take a lot of time, overview multiple possibilities, share utopic ideologies, before I even consider an exchange of ideas as collaboration.

Roza came to me when I was in the queue for buying fucking expensive beer in the Kunstnernes Hus to celebrate my happy mood after one of my texts could be read to an audience by the awesome Maria Toll. Through my technical background and the will to spend endless time on useless projects (hence difficult to collaborate), I felt I could just be the little help for technical advice when she made her request to talk with me about a next project. With the following first meetup, Roza did present herself to me as a strongly perception-interested choreographer and gave me an overview for her next idea in her ongoing process. We started to have a first open dialogue about her inspirations and began to exchange certain individual topics - she as working with dancers (...), me as working with forms (...), both interested in endless possibilities under the context of science fiction.

I introduced her to the MIT research of an algorithm from 2012 to amplify every little movement. As I started to work with it first time in the summer, I added the possible to use it in a real-time environment, this possibility had interesting effects, but I struggled to bring it to an interesting idea.

(to be continued)

I really appreciate to now have a varying method of collaboration together with Roza than I had before and her constant restless will to develop further and further adds a nice part to it. The appointments we have, together with the talented dancers, really do feel like experimentations - we meet together as individuals, keep practicing to become an entity and disperse again to reflect on the experience in an analytical manner. These experimentations happen on the same level where my understanding for art keeps pushing against its borders and it feels nice to constantly explore these limits.

Still being in an early state, this project just started to set up a strong playground to let any positive idea from its participants strongly influence and gain its importance."
- Day 3, Dancers
  - Mina was injured and did not participate
  - Ellen: "On Saturday we worked more closely with the program that detects movements. It was very interesting because we had the new lamps, therefore it worked well. The program was able to detect our movements more accurately. Roza also set a plan for the performance that we should follow. We also worked with

improvisation with the phrase she gave us in the beginning. First we improvised with one song and then with “Somewhere over the Rainbow” but we were supposed to keep the rhythm of the other song. We did improvisation with the lamps on the floor.

- Anders: “We talked more about the project and got to know a bit more about how Roza was visualising the way the performance will be formed. Afterwards, we started experimenting and move in the darkness to the motion detector. We were given tasks by Roza that we were to try out. Move slowly, move as a person, walk, run, experiment with sound +++. It was very interesting to perform these tasks. We tried doing this in the dark without sound or light, with sound, and also with both sound and light. We started seeing how things probably will be at the performance. Finally we performed the sequence we have for music and pink light.”
- Day 4, Choreographer
  - Roza: I have to deliver the text today at 9am.



## **METHODS FOR CREATION**

### **by Shi Pratt**

In Methods for Creation I would like to suggest a selection of aspects of the process/process building blocks/ways of working. My hope is that these methods can be used universally and will be possible to repeat in different contexts.

### **Improvisation inside of set material**

Research as method

This method is meant for both the creator and the performer, the dancer and the choreographer, the musician and the composer, and is meant to accompany the creation process as well as to serve as a tool inside of your existing working methods. This method can also be used by other theatrical elements, aspects of performance and different art forms. The hope is that this way of working can help keep a performance alive and significant over time, allowing the research to continue during the performative period.

In this method we want to fill in all the spaces that can be filled within the material, structure and form that is created. This can be both from the performers viewpoint, as well as from the creators. In this way the performer and creator can share ideas, help the material develop and work together on finding the full expression and potential of the material.

The goal is to know the material so well that you are able improvise inside of it. The improvisation is expressed through your choices inside of the set material. These choices can be translated as: rhythm, musicality, expansion, suspense, intention, narrative, texture, action-reaction and more.

As a starting point, the performers and creators should know the intention and reason of why they do what they do. Every motion, movement and direction should be clear before going deeper into an idea. Research it thoroughly from many angles and approaches, and allow the results to steer the direction of your next move. There is a playfulness in this method that is inseparable to the research.

At one point you may begin building your own narrative that is perhaps unknown or unseen by others. When using this method we are continuously looking for ways to connect to what is going on in the moment, and look for openings in which we can add on and fill in the gaps as we work the set material.

Make sure not to miss the the opportunities and possibilities inside what is happening in the now, both during the process and the performance. Allow yourself to be in the moment and have a live assessment of what is going on in order to act, react and reach the full potential of your choices inside of set material.

*This is an ongoing process of research during the creative process and performance.*

## **Intuition as Method**

### Stability vs Instability

How can we use chaos in order to find organization?

Know this:

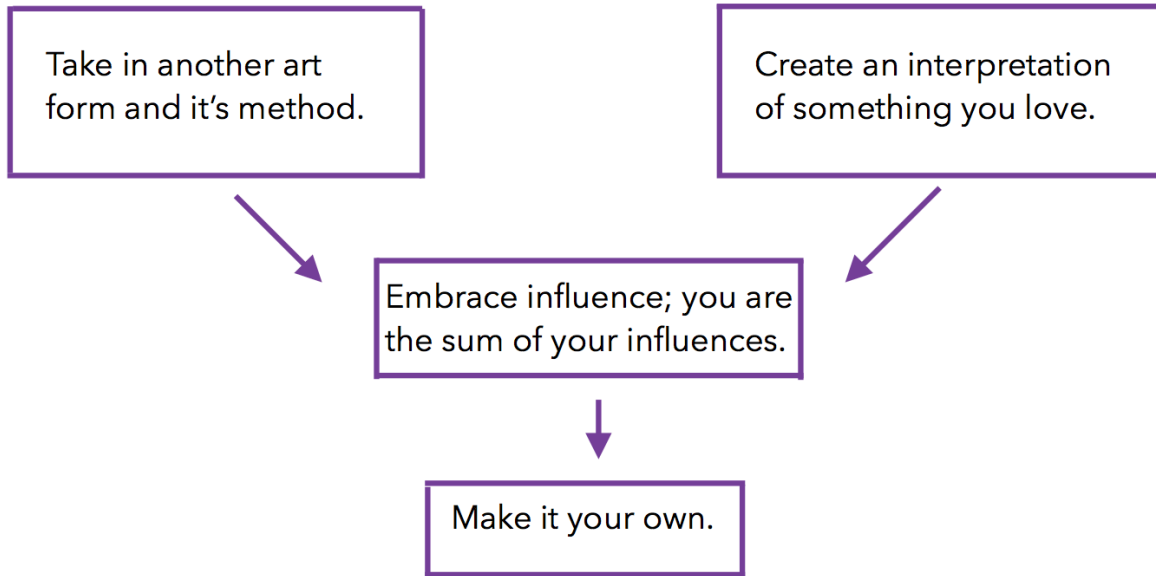
7. Everything has an influence on the process - this is good, use it.
- Your starting point might change and this is how you find something new. This is a good thing and is the opposite of sticking to a strict rule book or operations.
  - Creation has its own life and depends on the eyes and minds that nourish the project. Feed into this.
  - It is important to allow yourself to get lost in order to find your way again. Sometimes you'll find yourself far from where you began, and other times you might return to your starting point, only this time with a richer experience of why you chose what you did. This will make your end result become clear and specific.

*This method can also be useful in order to look at a project in retrospect.*



## Appropriation

What's mine is ours is yours (is mine is ours)



The difference between appropriation and hijacking is context; in appropriation you change the context, and therefore meaning, of what you've borrowed/taken in order to make it your own. When hijacking you place yourself into the hijacked's context and try to take over, try to make it your own - there is no re-making in hijacking.

You join them in their context as opposed to you taking things into your own context. (Examples of hijacking: party crashers, plane hijacking, taking over someone else show).

" Immature poets imitate, mature poets steal, bad poets deface what they take, and good poets make it into something better, or at least something different. The good poet welds his theft into a whole of feeling which is unique, utterly different from that from which it was torn."

-T.S.Eliot

## Sensations

There are two approaches to this method and both can be used simultaneously or separately:

- 1) Movement and creation come from sensation: Allowing sensation to move you.
- 2) Creating and moving through the lens of bringing a certain sensation to the spectator, the space and the performer, and the relationship between them.

This method can be a companion to any of the above methods, and others.

## The Woodlands Project Collaboration Method

### Guidelines:

- **Failure is good** - encouraging ourselves and our colleagues to fail creates an open and trusting environment and allows a free flow of creativity without judging.
- **A bad idea is a good idea** - and can lead to further understandings. Understanding what you don't want is an important part of the process. Any idea can hold the seed of genius.
- **If you don't like something clap. If you like it, join in** - In this way, we create a positive response to both giving and receiving feedback and criticism, and making the contributors an active part in creating change.
- **"Yes, and..."** - a way of thinking and acting where one helps the developing of another person's idea by positively reinforcing, continuing and building on that idea. This also gives a chance for the idea to materialize and be further researched and tried out before deciding if it works or not.
- **Highlighting** - Emphasize ideas that you like by joining in and/or by strengthening the aspects that you like.
- **Maximizing and minimizing** - A technique where you take an idea to its minimum and maximum forms in order to make the idea more clear. Going into the extremities or an opposite direction in order to find where you want to go. Going all the way with an idea can help you formulate where on the scale you want to be.
- **Change your point of view** - and prevent the process from stalling by rotating around the room and seeing things in a different way. This can be done both in the physical space as well as allowing the participants to

change their roles. All can do all. The individual participants should be encouraged to go out of their comfort zone.

- **Change the guidelines** - Add, subtract, delete and modify the guidelines as needed. All guidelines can be changed.

### **Appendix:**

The Woodlands Project Collaboration Method was developed along side the Woodlands project; a creation process researching a cross disciplinary and cross cultural collaboration over a span of 2 years. These are the findings and results of what worked in our particular group. This method can be applied to any collaboration process alongside other methods. The list above is my interpretation of the guidelines for this method.

"Woodlands" (2014-2015)

Contributors to The Woodlands Project Method: Øystein Moen, Kyrre Heldal Karlsen, Shi Pratt and The Woodlands Collective.



# Metode Reduksjon

Sentralt i denne undersøkelsen står klare valg, fordypning og bevisstgjøring av spesifikk informasjon.

Hypotesen er at for å jobbe mot en *kjerne* i en undersøkelse, kreves bevisstgjøring og klargjøring av foreliggende informasjon. Jo mer informasjon man arbeider med, dess mer sannsynlig er det å bli forvirret og distraheret. Derfor vektlegger denne metoden selektiv vurdering av informasjon, bevisste valg og reduksjon av forstyrrende elementer.

Som en klok kone en gang sa: *"Skal du kjerne smør, kan du ikke samtidig bake brød og skrelle poteter. Du må dedikere tid og krefter til smøret får konsistensen du ønsker."*

For å eksemplifisere metoden, har jeg valgt å ta utgangspunkt i et tilfeldig valgt bilde. Bilde har kun funksjon som et utgangspunkt for analyse av informasjon. Dette "startpunktet" velger du selv.

## Analyse og bevisstgjøring

- 1) Utgangspunkt i, i dette tilfelle, et bilde
- 2) Spalt informasjon i bildet:
  - a. Hvilke geometriske former kan du finne i bilde? Linjer, firkanter? Tydelige diagonaler?
  - b. Hva utgjør forgrunn og hva utgjør bakgrunn?
  - c. Farger
  - d. Lag i bildet
  - e. Linjer som krysses
  - f. Sekundære elementer (eks detaljer i bakgrunnen)
  - g. *Alt du anser som relevant for uttrykket i bildet. Hvilke elementer som er betydningsfulle for helheten. Skriv det ned. Tegn skisser om ønskelig.*
- 3) Analyser bildets uttrykk og egenskaper:



- a. Komposisjon
- b. Emosjonelt uttrykk
- c. Assosiative egenskaper
- d. Narrative egenskaper
- e. Materielt innhold

4) Noter de mest vesentlige punktene på en liste

## Reduksjonsprosessen

- Med utgangspunkt i listen fra analysen, velg *en* eller en klar *kombinasjon* av disse elementene. Med utgangspunkt i eksempel-bildet: *Hjørner*. Eller *firkanter*. Eller *grener*.
- Vær mest mulig bevisst dine valg. Våg å utelukke noe, slik at du kan fordype deg i noe klart og spesifikt. En viktig del av prosessen dreier seg om reduksjon og klare valg. Dette, kombinert med disiplin til å gjennomføre en grundig undersøkelse i det du *ikke har valgt bort*.



Eksempel fra Aase Texmon Ryghs

undersøkelse av form i sine skulpturer

## Materiell undersøkelse

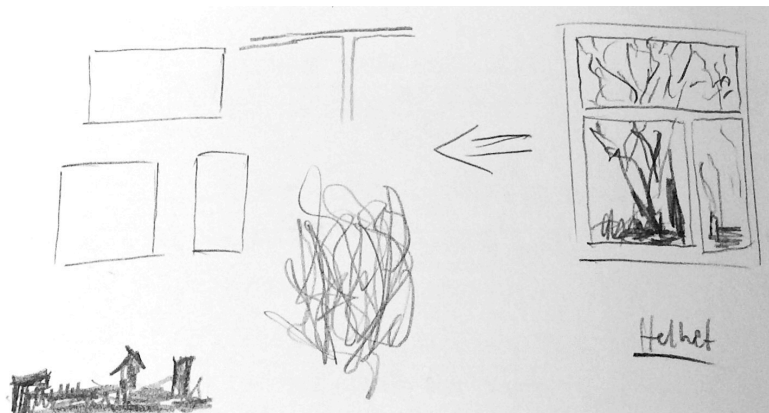
- 1) Om du f.eks. har valgt *grenene i bildet*: Er det spesifikke detaljer ved grenene som appellerer til deg? Prøv å definere *hva*. Forskjellen på tykkelsen av grenene? Eller krysningene i linjene grenene skaper? Eller grenenes subjektive symbolske verdi? Kjenn etter hva som trigger deg. Definer *hva* og velg dette til videre undersøkelse.
- 2) Bruk tid på å arbeide. Gjør eksperimenter. Lek.
  - a. Utforsk taktilitet
  - b. Materiale
  - c. Visualitet
  - d. Grafiske egenskaper
  - e. Assosiative egenskaper
  - f. *Her er det kun din fantasi som kan sette grenser. Målet er å bli så godt kjent med valgt element som mulig* (plasser ditt valgte element i ukjente kontekster, print tegninger av det på transparente ark, utforsk hvordan de endrer uttrykk om de ligger oppå hverandre. Eller er i bevegelse? Film det, ta bilder, tegn det – opptak som gjør at du kan sette deg i en rolle som observatør. Finn gjenstander som ligner – referanser eller assosiasjoner. Aktuelle lyder?)



- 3) Her du fortsette spesifiseringen. Kanskje oppdager du interessant kvae i din undersøkelse av grener. Eller måten grenen brekker på. Eller hvordan den lukter. Repeter da punkt 1, 2 og 3

### Kompositorisk undersøkelse

- 1) Separer informasjonen i bildet (eksemplifisert nedenfor). F.eks. separer vindusrammen, glassrutene glassruter, osv. Målet er å spalte informasjonen til separate, løsrevne elementer
- 2) Forenkling er tillatt! Ta f.eks. tak i kun glassrutenes proporsjoner, eller grenenes uttrykk som kryssende streker
- 3) Lek med forskjellige sammensetninger av de løsrevne elementene
- 4) Velg *en* av elementene og gå til fordypning av dette elementet. Om det f.eks. er de firkantede rutene – jobb med firkanter. Er du f.eks. danser, lag bevegelser som omhandler firkanter – firkantens form, oppbygning, variasjonsmuligheter, symbolisme eller din subjektive opplevelse av en firkant. Eller dialogisk samspill?
- 5) Hvis ønskelig, gjennomfør *materiell undersøkelse* med valgt element



### Emosjonell undersøkelse

Om du har valgt å fokusere på en emosjonell egenskap ved bildet, en stemning, en følelse eller atmosfære:

1. Forsøk å formulere *hva* det er med bilde som gir dette uttrykket
2. Gir det deg noen klare assosiasjoner? Noter de ned.
3. Gir det deg noen tydelig referanser, f.eks. til andre kunstverk, eller noe du har opplevd? Noter det ned.
4. Definer i hvilken grad det emosjonelle uttrykket er subjektivt eller objektivt ladd. Her skal du lete frem mest mulig objektivitet ved egenskapen. F.eks., om uttrykket er *melankolsk*:
  - a. *Hva betyr melankoli?*
  - b. *Hva er de objektive beskrivelsene av melankoli?*
  - c. *Hvor kommer begrepet fra?*

- d. *Hva er det motsatte av melankoli?*
- e. *Hva melankoli et synonym?*
- 5. Kan du bruke svarene på punktene ovenfor til å visualisere et nytt uttrykk?
- 6. På hvilken måte vil du kunne benytte din subjektive opplevelse av melankoli til å realisere et nytt uttrykk?

### **Kontekst for eventuell presentasjon**

- 1. Velg presentasjonsform, format og lokasjon *i tråd med din undersøkelse*
- 2. Kan du utnytte rommet for å forsterke dine funn i undersøkelsen?
- 3. Gjennomføre samarbeid med relevante samarbeidspartnere?
- 4. Vær på vakt for forstyrrende elementer som forstyrrer kjernen i din undersøkelse. Om du har jobbet med melankoli, kanskje ballbingen på McDonalds vil føre med seg forstyrrende elementer som vil svekke din undersøkelse. Om du har jobbet med grener, kan det være forsterkede for klarheten i din undersøkelse å gjennomføre presentasjonen i skogen? Eller forstyrrende?
- 5. Er det kompositoriske trekk du kan ta med deg inn i presentasjonsformen? Om du har jobbet med firkanter, kan du plassere publikum i tråd med din undersøkelse? Forsterke rommets firkantet form? Kontrastere den?
- 6. Bruk tid i rommet og vær obs på både forstyrrelser og potensialer



# Essay som metode

(skrevet av forfatter på lavt nivå)

Kristian Støvind

Endelig sa det pang. Jeg hadde ligget lenge og ventet og tiden begynte å ebbe ut. Jeg visste jo at de mest profesjonelle har is i magen til siste slutt, likevel begynte jeg nå å fortvile uten å kunne gjøre noe med det. Jeg hadde hatt flere ting i kikkerten, men hver gang jeg fokuserte linsen dabbet interessen av. Men plutselig smalt det og dette var noe annet, det var dette det skulle bli. Følelsen var som nytrukket kaffe over leirbålet. Den var som å se solen stå opp over fjellet, den avtok ikke - den vokste. Jeg tenkte at resten bare er skriblerier eller i beste fall - fyllmasse.

Vi satt i studio 10 og leste en tekst som var så tung at den kan sammenlignes med tømmerhogst med hest og øks i dypsnø. Den handlet om objektorientert filosofi og jeg tenkte at dette kommer jeg aldri til å få personlig bruk for. Etter å ha begynt å forstå litt mer av hva som menes med forskningsbasert kunst i mitt antropologiske prosjekt her på KHiO, ble jeg mer og mer sikker på at det var det mellommenneskelige som var min inngang til koreografien. Dette var åpenbart for meg helt til Bente Alice Westgård stilte et avgjørende spørsmål; hva er det de ønsker å oppnå med denne filosofien om animisme? Hva ønsker de at skal være effekten av at vi tenker slik? Ingri Fiksdal ble usikker og tenkte seg om, men så traff hun blink! Hun inkarnerte Albert Einsteins berømte sitat «kan du ikke forklare det på en enkel måte så kan du det ikke godt nok». Hun forklarte det slik og viste intellektuelt «fingeren» til både Graham Harman og Timothy Morton; «De ønsker vel å oppnå at man ser mer helhetlig på tilværelsen, spesielt i forhold til klimaforandringene, at det ikke er menneskene OG naturen, men at vi er et.» Jeg husker dessverre ikke dette ordrett, men ut i fra min tolkning siterer jeg henne helt korrekt.

Dette var jo midt i blinken tematisk for den boken jeg prøver å bli inspirert av; Markens grøde, Knut Hamsuns litterære lyskespark til industrialiseringsprosessen i samfunnet i begynnelsen av det forrige århundre. Denne ideen vi akkurat hadde lest om. At alt er objekter og at alt har sjel gjorde inngangen til å arbeide med gjenstander helt annerledes for meg. Isak, som er hovedpersonen i Markens grøde bosetter seg langt fra folk og det er helt tydelig at han foretrekker kommunikasjonen med alle de forskjellige «objektene» ute i villmarken

foran kommunikasjonen med mennesker. Tidligere i prosessen hadde jeg lekt med ideen om hvordan en fysisk arbeidsstilling har mye å si for utførelsen av en praktisk arbeidsoppgave, men nå begynte jeg mer å interessere meg for dette her (for å ta et banalt eksempel); hva skjer når du har forsøkt lenge å få noe til å passe sammen eller sitte fast, uten å klare det? Om utfordringen ligger i arbeidsstillingen du har eller om det er selve arbeidet som gjør det ekstra vanskelig tenker jeg nå kan være underordnet. Men hva skjer i forholdet mellom objekt og subjekt? Jeg husker en snekker som jobbet hos oss som hadde holdt på lenge med en planke i et hjørne. Plutselig hører jeg; «jaså du, din vriompeis». Han begynte å snakke til planken. I dag forekommer vel denne formen for irritasjon og behov for å kommunisere på, på flere enn ett plan oftere ved at det er noe inni et objekt vi gjerne skulle ha forstått oss på, snarere enn objektet i seg selv (dette kan for eksempel være en motor eller et elektronisk operativsystem).

Når er det objekter opptar oss på en slik måte at vi henvender oss til dem med følelser på en «personifiserende» måte?

Dette er problemstillingen eller ideen, men hvordan kan jeg bruke metodene «Appropriation» og «Defamiliarization» for å vise denne problemstillingen? Skråsikkert sa jeg i begynnelsen av prosessen at jeg skulle holde meg til disse?

Åhh,.... irriterende hvordan ting ofte virker mye klarere på avstand. For meg er det viktig å være konsekvent og skal jeg først si at jeg forholder meg til en metode, mener jeg metoden bør være «større» enn meg, hvilket betyr at det er jeg som må innordne meg metoden i større grad enn omvendt.

## Utførelse av Appropriation og Defamiliarization som metode

Jeg tenker at det er spennende å presentere animisme på to nivåer; gjennom det abstrakte og kompliserte i teksten (som var utgangspunktet for ideen), samt det direkte, enkle og kanskje banale i det visuelle.

Jeg tenker at Bente Alice Westgård sier noe i forkant av det visuelle. Først og fremst for å forklare sammenhengen mellom tekst og bilde. Men dette tenker jeg også må være en innbakt del av uttrykket. Demonstrasjon og «ikke spill», som ligger til grunn for performancesjangeren er et virkemiddel jeg ønsker å bli bedre kjent med og som jeg tror mitt arbeid kan tjene på å bruke elementer av. En annen ting er å bli dyktigere på å arbeide mer med følelser og

problemstillinger i overført betydning eller gjennom metaforer.

Bente begynner, hun skal kopiere mitt kroppsspråk og si at hun er meg. Samtidig skal hun fremføre teksten verbalt på den måten som Knut Hamsun snakket i et radiointervju i 1941.

Etter Bente kommer utdrag fra teksten «Animism for the Anthropocene: A Hyperobject-Oriented Analysis». Den blir formidlet publikum gjennom en voiceover og det er en liten gutt som leser. Jeg tenker at det er en spennende kontrast til den kompliserte teksten. Jeg vil også bruke et utdrag av filmmusikken fra stumfilmen om Markens grøde fra 1921 (det var den første norske filmen som fikk original musikk og komponisten var Leif Fritjof Halvorsen).

I forbindelse med dette lydbildet gir jeg forskjellige eksempler gjennom fysisk demonstrasjon på hvordan man gjennom følelser eller affekt kan forholde seg animistisk til gjenstander. Jeg ønsker i første omgang å undersøke dette så direkte som mulig. Derfor skal jeg være veldig forsiktig med å koreografere abstrakte bevegelser inn i dette materialet og stort sett holde meg til demonstrasjon.

Jeg tenker da konkret på 5 forskjellige scenarier:

8. Å bære en ambolt som er så tungt at du begynner å «utfordre» gjenstanden for psykisk å motivere deg til å holde ut hele veien. En ambolt er dessuten et godt eksempel på den type objekter som er blitt overflødig med industrialiseringen (også har jeg det i kjelleren).
9. Jeg tenker også å demonstrere at man kan bli glad over at en gjenstand plutselig kommer deg til unnsetning på en eller annen måte. Dette kan utløse en gledesrus og gester mot objektet som ikke er rasjonelt.
10. Sinne for at et objekt har forvoldt deg skade og at du i affekt «tar igjen».
11. Et objekt fremstår automatisk som mer levende hvis det er i bevegelse og vi ikke ser hvordan bevegelsen har startet, i dette tilfelle et kjerrehjul. I dette arbeidet er min erfaring at gamle gjenstander er enklere å arbeide med i forhold til animisme.
12. Jeg fikler med en ting, enten for å få noe til å gå inn i hverandre eller for å få løsnet noe. For å variere uttrykket tenker jeg at dette siste punktet kan være et skyggespill, at det bare er skyggen av aktøren publikum ser.



## HOW TO MAKE SMALL DINOSAURS MOVE (YOU)

Av Bente Alice Westgård

I have four small dinosaurs  
I really want them to move

They can't move  
They are objects

Cute and stupid  
But still objects

These objects can't move  
Without me moving them

Stupid, stupid dinosaurs  
I wish you were alive



My dinosaurs (number four couldn't make it to the photo shoot)

Denne metoden er til et prosjekt som ikke nødvendigvis kommer til å realiseres. Men hvis jeg skulle lagd denne forestillingen skulle den vart i ca 80 minutter og det som beskrives under kunne ha vært en måte å produsere bevegelsesmateriale til forestillingen på.

## **OVERORDNEDE REGLER FOR ARBEIDET**

- det er bare dinsaurene som er synlige utøvere
- det finnes bare fire dinosaurer som utøvere
- forestillingen filmes og oppleves kun gjennom live streaming
- kameraene skal være håndholdt
- en eller flere dinosaurer skal alltid være en del av bildet
- ingen menneskekropper skal synes i kamerabildet
- scenografien/rommet skal lages kun av papp i ulike farger, men rommet får lyssettes

## **SCORES FOR UTVIKLING AV MATERIALE**

Materialet til forestillingen lages gjennom fem ulike scores. Det som er skrevet under et utgangpunkt for å lage disse scorene. De vil i ulik grad kreve ytterligere definering av regler og rammer for videre arbeid og hvordan valgene i prosessen skal gjøres.

### **En scene fra Jurassic Park**

Regler:

- scenen må vare i minst 10 minutter
- scenen kan opprinnelig være spilt av både dinosaurer og mennesker
- bevegelsesmønster og kameraføring skal kopieres
- resterende aspekter ved scenen kan velges bort eller tolkes på ny

### **Tegning av en dinosaur**

Regler:

- tegningen projiseres på gulvet
- forflytningen i rommet må skje etter dette mønsteret og det gjelder både kamerafører og dinosaurer

### **Et spor fra soundtracket til Jurassic Park**

Regler:

- på hvilken måte kan soundtracket brukes til å bygge en del?
- soundtracket kan ikke brukes som soundtrack til denne delen

## **Metode fra tidligere arbeid for å lage bevegelsesmateriale for dinosaurene**

Regler:

- hvordan kan en metode skapt for en levende menneskekropp approprieres til et objekt? (dinosaur)

## **Dramaturgien i utryddelsen av dinosaurene**

**(for inspirasjon se Last Day of the Dinosaurs <https://youtu.be/vTdiKs5D4V4>)**

Regler:

- scenen skal ikke fortelle historien om utryddelsen
- hva slags aspekter ved utryddelsen kunne vært hensiktsmessig å bruke som score til å lage materiale?





## APPENDIKS

I arbeidet har vi lest og latt oss informere/inspirere av følgende tekster:

- Mette Ingvarsen, ed., *The Making of The Making of*, Nadine, 2006
- Everybodys, *Everybodys performance scores*, Creative Commons Attribution 2.5, 2011
- Meg Stuart og Jeroen Peeters, ed., *Are we here yet?*, Presses Du Reel, 2011
- André Lepecki, ed., *DANCE. Documents of Contemporary Art*, Whitechapel, The MIT Press, 2012
- Sally Banes og André Lepecki, ed., *The Senses in Performance*, Routledge, New York City, 2007
- Simon O'Sullivan, *The Aesthetics of Affect. Thinking Art Beyond Representation*, ANGELAKI, Journal of the theoretical humanities, volume 6, number 3, December 2001
- Sam Mickey, *Animism for the Anthropocene: A Hyperobject-Oriented Analysis*, hentet fra bloggen *Becoming Integral. Coexistence in the Planetary Era*, 9. mars 2014
- Dorothea von Hantelmann, *How to do things with Art*, JRP Ringer, Zurich, 2010

The workshop on method was part of a five week course 'Atmosphere - let's put it to the stage!' Course leader: Amanda Steggell, Guest teachers: Bojana Cvejić and Ingri Fiksdal

Via various approaches the course addressed the shifting contexts of choreography today. Combining practical and theoretic activities while encountering various choreographic processes, practices and thinking, it aimed to critically explore the *atmosphere* of one's own choreographic enquiry. Furthermore the course introduced issues of artistic research from a choreographic perspective (from within and beyond the 'institutional' sphere) and possible modes of conveying enquiry to a public.

[www.choreography.khio.no](http://www.choreography.khio.no)





**KUNSTHØGSKOLEN I OSLO**  
OSLO NATIONAL ACADEMY OF THE ARTS



**BALLETTHØGSKOLEN**  
THE ACADEMY OF DANCE