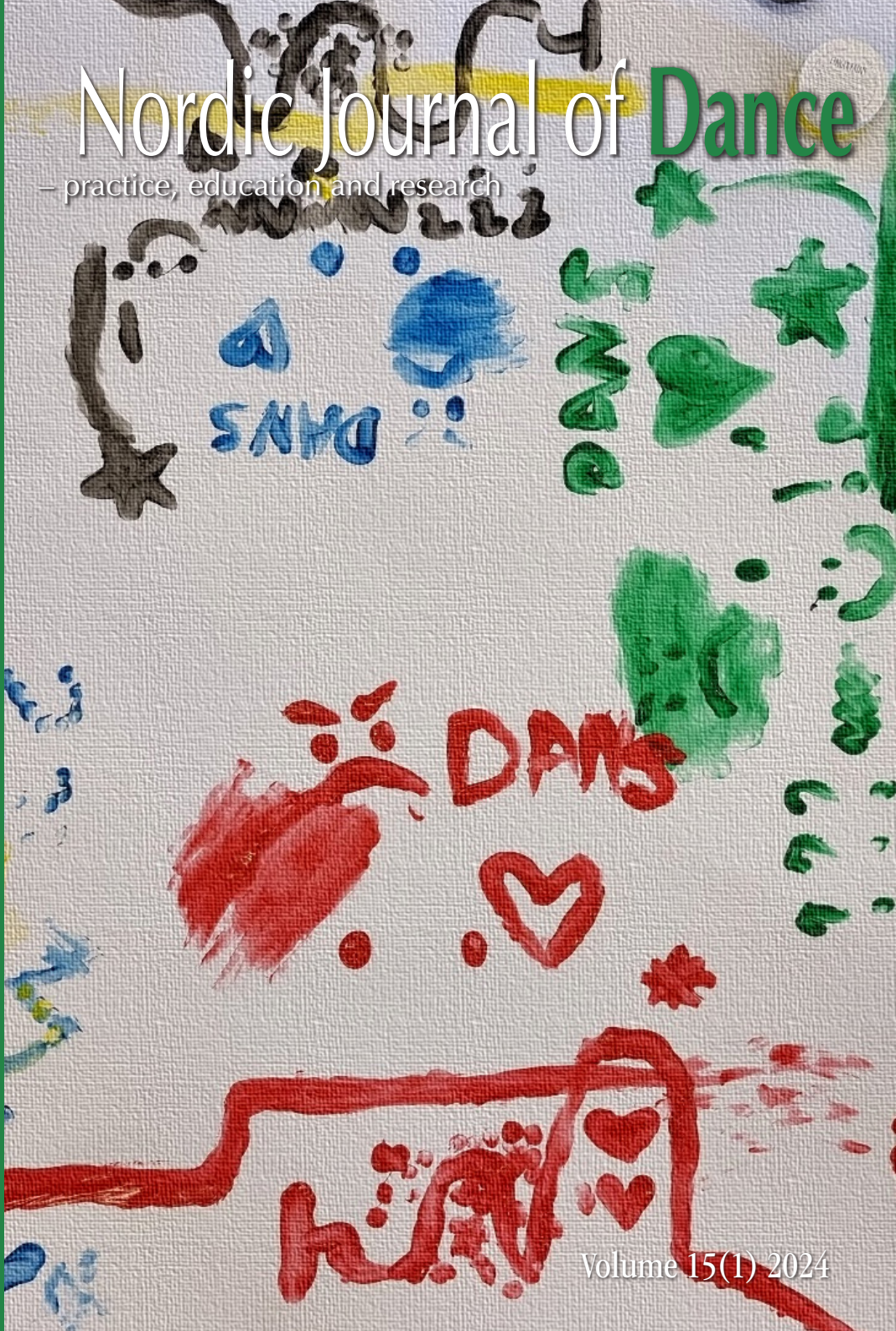


Nordic Journal of Dance

– practice, education and research



Volume 15(1) 2024

Contents

Editorial	3
Research Article	
<i>Gumbild Brønne Bjørnstad og Kristine Høeg Karlsen: Vi hadde litt ulik forståelse av tid – Forhandling og samarbeid om utviklingen av en kunsthendelse i dans for elever i skolen.....</i>	4
Practice Oriented Articles	
<i>Marika Hedemyr: A Choreographic Approach to Mixed Reality: Archival Materials as Site-Specific Situations in Kvambyn.....</i>	20
Book Review	
<i>Hilde Rustad: Writing Choreography: Textualities of and beyond Dance</i>	28
Report	
<i>Irene Veltén Rothmund: The Dancer and the Dance: Practices, Education, Communities, Traditions and Histories Report from the 16th NOFOD Conference, Oslo, April 23–26, 2024.....</i>	31
Report	
<i>Anette Sture Iversen: Inkludering i dans.....</i>	32

Issue editors

Elizabeth Svarstad and Hilde Rustad, Norway

Editorial board:

Franziska Bork Petersen, Denmark

Laura Navndrup Black, Denmark

Raisa Foster, Finland

Leena Roubiainen, Finland

Sesselja G. Magnúsdóttir, Iceland

Anette Sture Iversen, Norway

Hilde Rustad, Norway

Elizabeth Svarstad, Norway

Andreas Berchtold, Sweden

Katarina Lion, Sweden

Cover photo: Kristine Høeg Karlsen

Original design: Bente Halvorsen

Revised design: Arild Eugen Johansen

Publisher: Senter for dansepraksis (SANS) on behalf of Dance Education Nordic Network (DENN),

www.dansepraksis.no sans@dansepraksis.no

Printing: IT Grafisk AS

ISSN 1891-6708



Editorial

We are pleased to present the first 2024 volume of the Nordic Journal of Dance. This issue contains one research article, one practice-oriented article, one book review and two reports—one from the 16th NOFOD Conference, which took place in Oslo in April, and one from a performance and talk/discussion, also in Oslo, in May.

Gunhild Brønne Bjørnstad and Kristine Høeg Karlsen's research article presents their project of the collaboration of a group of dance students and teacher students on creating an art event for pupils within the programme of The Cultural Schoolbag in Norway. They conducted a laboratory within the research project *pARTicipED* at Østfold University College. The authors used the concept of 'the third space' to look at how the students from different disciplines experienced the process, negotiated across the fields and expressed their experience through paint interviews – interviews in groups convened by the authors. The presentation of the work, the analyses of the process and the group interviews, together with photos of the paintings created, give valuable insights into the participants' thoughts and experiences during the project. Brønne and Karlsen focus primarily on the negotiations between the teacher and dancer students. The paint interviews revealed that one of the main points of discussion was time and the disciplines' different comprehensions of what is a productive use of time in developing the art event.

Marika Hedemyr has crafted a practice-based article titled 'A Choreographic Approach to Mixed Reality: Archival Materials as Site-Specific Situations in Kvambyn'. Her research approach is expanded choreography, and with this article, she explores the creation of mobile mixed-reality experiences in public spaces. The reader gets a helpful introduction to and explanation of what the term 'mixed reality' means. The centre of her discussion is '*ENTER Møldal – Kvambyn*', a site-specific mixed reality walk, a project commissioned by Møldals Stadmuseum. Intriguingly, she incorporates historical archival material, such as films, photos, facts and narratives connected to Kvambyn, which she understands as 'energetic forces' meant to evoke emotional and creative responses. Hedemyr gives specific attention to how such material can be turned into a repertoire of site-specific situations. In Hedemyr's

project, the digital realm, accessed via mobile technology, intersects with the real world, providing participants with experiential encounters that elicit tangible sensations as bodily felt experiences. With this project, and her previous choreographic practice of creating site-specific performances that use documentary and site-specific sources, Hedemyr presents a novel working method through which the realms of cultural heritage, mobile technology and public spaces can interact.

Hedemyr's article dovetails nicely with the book review of the anthology *Writing Choreography: Textualities of and beyond Dance*, edited by Leena Rouhiainen, Kirsi Heimonen, Rebecca Hilton and Chrysa Parkinson. The anthology offers authors from Nordic and Oceanian countries an opportunity to showcase their work, representing a diverse range of voices. The chapters offer readers a spectrum of textual approaches, allowing them to explore the vast array within an expanded choreography and its range of textualities.

Irene Velten Rothmund has written a report from the NOFOD conference, 'The Dancer and the Dance: Practices, Education, Communities, Traditions, and Histories', which took place in Oslo in April. The report gives an impression of the conference at large, as well as information about some of the conference content.

Anette Sture Iversen has written a short report from a performance and talk/discussion about inclusion in the professional dance field, which took place in Oslo on May 12 in 2024. Dance artist Kristine Nilsen Oma has been ill with chronic fatigue syndrome (CFS) for more than a decade and is addressing challenges related to the lack of inclusive practices on various levels in the art field for the chronically ill or disabled wanting to continue pursuing a professional career.

The perspectives on processes and the potential in dance and choreography beyond the field presented in this issue point to highly interesting and limitless ways to use dance, and especially expanded choreography, in interdisciplinary work. Also, the reports show the importance and value of discussing and sharing research, practice, challenges and possibilities in the field of dance.

Let this issue inspire expansion, discussion and sharing in dance!

Elizabeth Svarstad and Hilde Rustad

Vi hadde litt ulik forståelse av tid – Forhandling og samarbeid om utviklingen av en kunsthendelse i dans for elever i skolen

Gunhild Brønne Bjørnstad og Kristine Høeg Karlsen

ABSTRACT

This study concentrates on an art project in a teacher training program where dance art students and student teachers together develop an art event that is implemented in the school as part of the student teacher's practice, through The Cultural Schoolbag (TCS).

In the design of the art event, the dance art students contributed a segment from another dance production, which served as artistic input in the event. The student teachers contributed with specialised knowledge about the pupils, the curriculum, teaching planning and classroom management. The goal of the art event itself was to create an aesthetic and interactive experience for the pupils.

Within the theoretical framework of «the third space», we explore what the students negotiate about in the development of the art event, and how these negotiations are expressed through three qualitative paint-interviews.

We describe our empirical material and use art-based methods to analyze this. Through the analyses, we find that the students negotiate feelings, use of time and roles in relation to the artistic expression and the pupil, in the development of the art event. We discuss these negotiations against the significance of «the third space» and the development of competence through «mutual transformation». What the students negotiate about is visualized to identify the negotiation spaces within each individual student, within the subject areas and between the students' subject areas. We conclude with some reflections on art-based research methods and the need to practice applying them, as well as the potential for nuanced knowledge production as a creative process.

SAMMENDRAG

Denne studien konsentrerer seg om et kunstprosjekt i en lærerutdanning hvor dansekunststudenter og lærerstudenter sammen utvikler en kunsthendelse som blir implementert i skolen som del av lærerstudentenes praksis, gjennom Den kulturelle skolesekken (DKS).

I utformingen av kunsthendelsen bidro dansekunststudentene med et segment fra en annen danseproduksjon, som tjente som kunstnerisk *input* i hendelsen. Lærerstudentene bidro med spesialisert kunnskap om elevene, læreplanen, undervisningsplanlegging og klasseledelse. Målet med selve kunsthendelsen var å skape en estetisk og interaktiv opplevelse for elevene.

Innenfor det teoretiske rammeverket rundt «det tredje rom» utforsker vi hva studentene forhandler om i utviklingen av kunsthendelsen, og hvordan disse forhandlingene kommer til uttrykk gjennom tre kvalitative maleintervju.

Vi beskriver vårt empiriske materiale og anvender kunst-baserte metoder for å analysere dette. Gjennom analysene finner vi at studentene forhandler om følelser, tidsbruk og roller i forhold til kunstuttrykket og eleven, i utviklingen av kunsthendelsen. Disse forhandlingene diskuterer vi opp mot betydningen av «det tredje rommet» og utviklingen av kompetanse gjennom «gjensidig transformasjon». Hva studentene forhandler om visualiseres deretter for å synliggjøre forhandlingsrommene i hver enkelt student, innad i fagfeltene og mellom studentenes fagfelt. Vi avslutter med noen refleksjoner rundt kunst-baserte forskningsmetoder og behovet for å trene på å anvende disse, samt potensialet for nyansert kunnskap som en kreativ prosess.

Vi hadde litt ulik forståelse av tid – Forhandling og samarbeid om utviklingen av en kunsthendelse i dans for elever i skolen

Gunhild Brønne Bjørnstad og Kristine Høeg Karlsen

Bakgrunn

Det er et stort potensial for læring når kunstnere besøker skolen gjennom Den kulturelle skolesekken (DKS). Med en spennvidde som omfatter film, litteratur, musikk og kulturarv, scenekunst og visuell kunst, har DKS siden 2001 gitt skoleelever i Norge opplevelser av profesjonell kunst og kultur (Breivik og Christophersen 2012, 4). For å sikre at elevene får oppleve kulturtilbud av høy kvalitet, får læreren en sentral rolle som bindeledd mellom kunstopplevelsene og den øvrige undervisningen. Det krever et godt samarbeid mellom kultur- og utdanningssektoren (Kulturdepartementet 2020–2021, 135), men flere studier har dokumentert spenninger mellom de to sektorene (Breivik 2013, Digranes 2015).

Selv om lærere synes å ha en positiv holdning til DKS-programmet (Christophersen 2013), peker forskningslitteraturen på manglende engasjement for DKS (Hauge et al. 2023, 46). Studier har identifisert en usikkerhet om lærernes rolle i DKS (Holdhus og Espeland 2018) og at de mangler muligheter for innflytelse og medbestemmelse på aktivitetene DKS tilbyr (Breivik og Christophersen 2012, Hauge et al. 2023). Kunstnerne på sin side oppfatter DKS som en legitim arbeidsplass og verdsetter muligheten til å samarbeide med skoler (Kleppe et al. 2009, Berge 2010, Karlsen og Karlsen 2022), men de er tilbakeholdne med å tilpasse sitt DKS-arbeid mot skolenes læreplaner (Karlsen og Karlsen 2022).

Med unntak av noen lærerutdanningsinstitusjoner, som for eksempel Høgskolen i Østfold (HiØ) og Universitetet i Agder (UIA), forberedes fremtidige lærere i liten grad på partnerskap som DKS (Glanville

2022). Det kan føre til store variasjoner og ulik kvalitet på implementeringen av DKS-ordningen. Studien som er bakgrunnen for denne artikkelen springer ut fra pARTiCiPED-prosjektet (HiØF 2019), som med utgangspunkt i tre ulike DKS-laboratorier søker å bidra med ny kunnskap om hvordan samarbeidet mellom lærere og kunstnere kan styrkes og stimulere til gjensidig læring og respekt. Laboratoriene inkluderer viktige aktører fra utdanningsfeltet og kunst- og kulturfeltet, det vil si lærerstudenter, kunststudenter og lærere, lærerutdannere, representanter fra skoleledelsen og prodekaner og dekaner fra universitets- og høyskolesektoren (UH-sektoren).

Vi var ansvarlige for ett av laboratoriene der vi prøvde ut en nyskapende samarbeidsmodell hvor lærerstudenter og danskunststudenter sammen skulle utvikle en DKS-produksjon. Denne produksjonen skulle turnere i skolen som en integrert del av lærerstudentenes praksis. Siden produksjonen var et resultat av studenters innsats og ikke var utviklet av profesjonelle kunstnere, valgte vi å omtale den som «kunsthendelse» med fokus på danskunst. Gjennom en kursrekke på tre dager spredt utover studieåret, ble studentene på tvers av fagfeltene utfordret til å samarbeide og dra nytte av hverandres styrker for å sammen utvikle og implementere en slik kunsthendelse for elevene i skolen.

Første kursdag møttes studentene ved lærerutdanningsinstitusjonen, hvor de ble introdusert for hverandre og oppgaven, delt i grupper og startet på den kreative prosessen. Den andre kursdagen ble lærerstudentene invitert til dansestudentenes institusjon, hvor de fikk oppleve utdrag fra

dansekunstproduksjoner. Disse produksjonene ble brukt som et kunstnerisk *input* og utgangspunkt for arbeidet med å sammen utvikle denne hendelsen. Det siste møtepunktet før selve kunsthendelsen med elevene i skolen, ble en digital kursdag hvor gruppene finpusset kunsthendelsen sin og samkjørte ideer for implementeringen av kunsthendelsen som skulle skje i lærerstudentenes praksisperiode. Kurset ble avsluttet med en felles refleksjonsdag for dansekunststudentene og lærerstudentene.

Et grunnleggende prinsipp for godt samarbeid mellom sektorer hviler på gjensidig tillit og avhengighet mellom deltagerne. Dette er noe som kan skapes i det Ken Zeichner omtaler som *et tredje rom* – et hybrid rom hvor teori og praksis smelter sammen gjennom dialog mellom to eller flere fagfelt. Ordet 'rom' i denne sammenhengen vil si en mental tilstand som åpner for at deltakerne sammen kan skape ny og dypere kunnskap, og derigjennom transformere egen forståelse (Zeichner 2010, 92). Samtidig argumenterer Monica Taylor, Emily J. Klein og Linda Abrams (2014) for at det tredje rom tilbyr et potensial til å endre konvensjonelle hierarkier og redefinere roller og ansvar (4). Samspeillet som oppstår i slike rom, visker ut forutinntatte antagelser om hvem deltagerne er og hva de kan og tillater dem å være aktivt engasjert i transformasjonen av deres egen verdensoppfatning. For å oppnå en slik transformasjon, må deltagerne gå i dialog med hverandre og krysse over i hverandres fagfelt. Slike dialoger involverer en dialektisk prosess som krever en egen form for tilstedeværelse der deltagerne har en tilknytning til hverandre. Tilknytningen betyr ikke like bidrag fra alle, men heller at ulikhetene må knyttes sammen på meningsfulle måter. Dersom deltagerne skal kunne etablere et gjensidig samarbeid og åpne for forhandlinger, må de være henvendt prosessen og hverandre. Devonas Hoffmann (2024) omtaler dette som *attunement*¹ eller inntoning, der deltagerne toner seg inn mot hverandre med den hensikt å skape noe nytt. Gjennom en slik inntoning vil deltagerne kunne

se de *affordances* (Devonas Hoffmann, 2024), eller muligheter for handling, som oppstår i møtet med den andres kompetanseområde.

Ved å overskride skiller mellom teori og praksis og forhandle frem felles forståelser, vil deltagerne kunne transformere egen og felles forståelse, noe som gjerne omtales som *transformativ gjensidighet* (Eyal & Yarm 2018, 680). I vår studie anvender vi begrepene ovenfor når vi utforsker problemstillingen «Hva forhandler lærerstudenter og dansestudenter om i utviklingen av en kunsthendelse for elever i skolen, og hvordan kommer forhandlingen til uttrykk gjennom visuelle fortellinger og estetiske ytringer?»

Kvalitative malesamtaler som kunst-basert forskningsmetode

Vårt arbeid med denne studien er forankret i Patricia Leavy's (2018) kunstbaserte forskningsparadigme, som åpner for at kunstneriske uttrykk artikulere erfaringer på andre måter enn ved rene kvalitative forskningsmetoder. Gjennom kunstneriske uttrykk kan mer komplekse refleksjoner synliggjøres, og ubevisste erfaringer kan komme til overflaten.

I denne studien benyttet vi oss av tre kvalitative «malesamtaler» med studentene, inspirert av Fønnebøs (2019) «tegnosamtale», og Kvale og Brinchmann (2015) «kvalitative forskningsintervju». Malesamtalene ble gjennomført i grupper bestående av fire studenter fra både utdannings- og kunstfeltet etter siste refleksjonsdag etter praksis. Studentene delte sine refleksjoner muntlig og visuelt ved å, etter tur, male på ark med fingermaling mens de andre studentene etterlignet det som ble malt. Fønnebø hevder at den som forteller gjennom tegning, får et forsterket ønske om å formidle når de ser eget uttrykk blir gjenspeilet gjennom den andres respons (Fønnebø 2019, 183). Vi omtaler disse intervjuene videre som «malesamtaler».

Når vi valgte å benytte oss av malesamtaler i gjennomføringen av det kvalitative forskningsintervjuet, var hensikten å tilby studentene en visuell

uttrykksform der de sammen malte og snakket om sine erfaringer og opplevelser. Dansekunststudentene og lærerstudentene hadde ulike forutsetninger for å diskutere dansekunst, kunsthendelser og didaktikk. Når vi introduserte en ny modalitet – fingermaling – som ingen hadde eksklusivt eierskap til, var vår intensjon å oppnå en form for likestilling mellom studentgruppene, slik at de kollektivt kunne utvikle forståelse for prosessen de hadde deltatt i, gjennom kurset. Den visuelle fremstillingen med fingermaling ble brukt for å generere forskningsdata som, ifølge Leavy (2020, 242) kan formidle aspekter som ikke nødvendigvis fremkommer gjennom rent verbale kvalitative forskningsintervjuer. Mari-Ann Letnes (2017) påpeker hvordan det å jobbe visuelt henter frem ny tenkning og refleksjon i en dialektisk prosess og at det visuelle uttrykket kan virke som en katalysator for kunnskapsproduksjonen (121). Vi ønsket å oppnå en slik dynamikk mellom den verbale og den visuelle refleksjonen i studentenes malesamtaler.

I malesamtalene satt studentene rundt et stort ark med ulike fingermalingsfarger i midten (se figur 1). Vi forskere innledet arbeidet med en tydelig instruks for hvordan malesamtalen skulle foregå og satte deretter studentene i gang ved å be én om gangen om å male og reflektere over sin prosess mens de andre kopierte maleuttrykket på papiret. Dersom studentens refleksjon stoppet opp, eller vi ønsket at vedkommende skulle utdype sine refleksjoner, stilte vi oppfølgende eller klargjørende spørsmål. Vi sørget for å føre samtalen videre når en student var ferdig med sin refleksjon. Neste student fortsatte da med sin refleksjon og visuelle fremstilling ved å enten begynne på et nytt maleuttrykk eller å bygge videre på det forrige.

Studien er rapportert til Kunnskapssektorens tjenesteleverandør (SIKT) og utført i tråd med gjeldende personvernregler (Personopplysningsloven 2015, Personvern 2018). I samsvar med Den nasjonale

Figur 1. Fra malesamtalen mellom lærerstudenten og dansekunststudenten. Foto: Kristine Høeg Karlsen.



forskningsetiske komité for samfunnsvitenskap og humaniora (NESH 2019) har vi kontinuerlig arbeidet for å behandle involverte med respekt og fulgt de etiske retningslinjene for informasjonssikkerhet for forskere.

En performativ tilnærming til analyse av data

For å bearbeide datamaterialet har vi forskere også benyttet oss av malesamtaler inspirert av tegnesamtalemetodikken (Fønnebo 2019). I forkant av vår egen malesamtale hadde vi gjennomgått videoptakene av studentenes malesamtaler hver for oss, samt hatt en diskusjon om temaer vi fant særlig interessante. Malesamtalen vår startet med at vi rullet ut gråpapir på gulvet og brukte de samme fingermalingsfargene som studentene mens vi snakket. Vi begynte med å reflektere over hvordan studentene hadde uttrykt seg gjennom malingen for å visualisere forhandlingene som oppstod i det tredje rom (Zeichner 2010). Studentene benyttet ulike teknikker og bevegelser for å understreke sentrale aspekter ved prosjektet de hadde deltatt i. For eksempel ble vanskelige perioder eller utfordringer uttrykt gjennom fargeklatter og påføring av flere lag oppå hverandre. Tidsforløp, forflytning og inspirasjon ble visualisert gjennom prikker som myknet opp uttrykket, mens kontroll, eller det å gjøre ting riktig, ble symbolisert gjennom innramminger. Mulighetsrom og potensialer framkom ofte ved at studentene børstet malingen utover og skapte vifter eller forlengelser.

I vår egen malesamtale ble det tydelig at vi benyttet fargene som symbolske uttrykk. For eksempel brukte vi grønt som markør for kunst og kreativitet, hvitt for å uttrykke usynlighet eller usikkerhet og rødt i sammenheng med rigiditet og rammer. Svart ble benyttet for å formidle en følelse av håpløshet, blå indikerte muligheter, mens gul viste et uforløst potensial. Vi integrerte også studentenes figurative språk med hjerter, stjerner og tekst. Det mest interessante ved vår egen malesamtale var hvordan

vi aktivt brukte vårt eget malekunstverk ved å peke og gestikulere over det visuelle uttrykket mens vi analyserte de ulike aspektene og returnerte til tidligere maleuttrykk for å videreutvikle disse når vi ønsket å utvide et perspektiv.

Gjennom vår malesamtale har vi uthevet tre overordnede temaer i materialet som vi opplever favner viktige forhandlinger mellom studentene. Vi ser at studentene forhandler om følelser knyttet til både prosessen og kunsthendelsen, forståelse og bruk av tid i arbeidet og at de forhandler om egne roller i forholdet mellom kunsten og elevene. Disse tre temaene utelukker ikke hverandre, men er tett sammenvevde og påvirker hverandre, noe vi har valgt å visualisere gjennom tre enkle figurer i den følgende analysen.

Presentasjon av det empiriske materialet

I det følgende presenterer vi de tre malesamtalene gjennomført av de tre ulike studentgruppene sammensatt på tvers av fagfelt. I gjennomgangen identifiserer vi gjennomgående temaer artikulert gjennom både verbale uttrykk og visuelle fremstillinger.

Malesamtale 1

I denne gruppen uttrykte flere av studentene seg gjennom grafer og symboler som indikerte hvor intense følelsene deres var i ulike faser av prosessen (se figur 2). Én malte en tykk horisontal strek som uttrykte hvordan han² fungerte som støtte for de andre, eller som vedkommende selv sa «en konstant i gruppen». Studenten hadde noe innsikt i begge fagfelt og kunne dermed forklare, vise og fungere som en motivator der det trengtes. Dette visualiserte han gjennom en forhøyning i streken, som indikerte økt intensitet i motivasjonsarbeidet. Studenten forklarte også hvordan denne rollen ble visket ut etter hvert som gruppen selv fant inspirasjon og ble trygge på hverandre, og han viste dette gjennom å la den tykke streken viskes ut mot slutten



Figur 2. Gruppe 1s maletale

av uttrykket sitt (den blå grafen til venstre på figur 2). Den bølgete grønne linjen på høyre side av figur 2 starter med en rett vertikal strek som indikerer hvordan en annen student opplevde at prosjektet hadde en veldig brå start. Han beskrev prosessen som bølgedaler hvor han uttrykte frustrasjon gjennom prikker rundt den ene toppen på grafen, mens han visualiserte glede og stolthet ved å male hjertes og stjerner ved den største toppen.

En student opplevde sin rolle som todelt, og malte to røde prikker (nederst på figur 2). Rundt den ene prikken reflekterte studenten over det gledefylte og kreative samarbeidet i gruppen. Dette viste han gjennom hjertes og ordet **DANS** i store bokstaver. Den andre prikken symboliserte studentens deltagelse i prosjektgruppen som utarbeidet kurset. Her omtalte studenten seg selv som kverulant. Han forklarte at han mente det var nødvendig med en kritisk innstilling for å ivareta fokuset på dans og kunst. Dette malte studenten som et surt ansikt og en kaosflekk på lerretet.

Også den siste studenten visualiserte sin opplevelse gjennom symboler. Han brukte spørsmålsteget som klare symboler på opplevelsen av at begynnelsen av prosjektet var forvirrende (øverst i figur 2). Videre brukte han en taggete siksakk-bord, som han beskrev som nervøsitet og usikkerhet i forhold til hvilke forventninger som var lagt til hans rolle i prosjektet. Studenten forklarte at spørsmålsteget gikk over til å bli hjertes da han så

verdien av et slikt prosjekt for elevene og fant sin egen plass i møtet mellom elever og kunst. Stjernen som han malte til slutt, symboliserte at studenten satt igjen med verdifull kompetanse og erfaringer som han kunne ta med videre inn i fremtidig arbeid.

Malesamtale 2

I denne gruppen dreiet det visuelle uttrykket og samtalen seg i større grad om den kunstneriske prosessen og det å skape en kunsthendelse med dans. Den første studenten startet med hvit maling i en stor udefinerbar form (øverst til venstre i figur 3), som han selv uttrykte viste at «alt var så stort og vi visste så lite om prosjektet i begynnelsen». Etter hvert som studenten begynte å se for seg hva dansekunstprosjektet kunne være, valgte han å uttrykke dette gjennom en grønn farge som sprutet utover. Vedkommende snakket hele tiden om dansekunsten uavhengig av pedagogisk arbeid og uttrykte dette med klarere linjer som ble forsterket og etter hvert ble børstet litt utover. Kunsthendelsen på skolen viste han med blå prikker, og studenten sa at «alle visste hva de skulle gjøre».

Neste student begynte med rød maling (nederst i venstre hjørne på figur 3), for å vise irritasjon over at ting tok mye tid i begynnelsen. Videre anvendte han grønn for å synliggjøre at han i møte med dansestudentene innså at de hadde «veldig forskjellig måte å gjøre ting på» (studentens utsagn), for eksempel når det

Figur 3. Gruppe 2s maletale



gjaldt hvordan de skulle jobbe med kompetansemål. Studenten sa at besøket ved dansekunstinstitusjonen bekreftet ulikhetene mellom studentgruppene, og at han fikk «bakoversveis av dansekunsten», og hvordan dansestudentene torde å slippe seg løs. Han malte en svart krusedull som indikerte dansernes trygghet og lærerstudentenes usikkerhet. Selve kunsthendelsen i skolen malte han i en tykk, blå strek og beskrev dette som en fin opplevelse.

Den tredje studenten startet med å male en svart klump (nederst i midten av figur 3) som skulle indikere en ukjent og uvant følelse. Han syntes det var veldig fint å vise dansekunsten de hadde utviklet for lærerstudentene da de var på besøk, og ytret at det var da det «sa 'klikk', og gruppen ble mer målrettet». Siste student i denne gruppen malte en gul sirkel i øverste hjørne til høyre og uttrykte at han ble veldig glad for å høre at prosjektet handlet om dans. Vedkommende hadde store forventninger, og sa han er glad i å danse. Videre laget han en rød strek oppover som indikerte møtet med dansestudentene og malte videre en rosa sky fordi det var så gøy på første kursdag når de først møttes. Studenten hadde en forventning om at ideene de utviklet sammen på første kursdag skulle videreutvikles på andre kursdag. Men studenten uttrykte usikkerheten om egen rolle i prosjektet som oppstod når dansestudentene viste utdrag fra egne kunstproduksjoner, ved å male en svart klump. Øyeblikket da vedkommende forsto dansestudentenes ideer knyttet til det de sammen utviklet på første kursdag, valgte han å male i rosa igjen. Studenten sa at dersom gruppen hadde hatt mer tid «kunne jeg blitt mer selvsikker, fordi jeg hadde ikke så mye eierskap til selve kunsthendelsen». Studenten konkluderte med at «alt ga mening i møtet med eleven i klasserommet».

Malesamtale 3

Siste gruppe uttrykte usikkerhet, men også store forhåpninger til prosjektet når det gjaldt muligheten for samskaping. En student malte en rød klump

(nederst i figur 4) som uttrykte at det var spennende at de skulle lage noe nytt sammen og at gruppa skapte mye fint som kunne vært utviklet videre. Dessverre ble mange av de gode ideene glemt da dansestudentene viste utdrag fra sine egne dansekunstprosjekter. Gruppen mente at disse utdragene passet fint til kunsthendelsen de skulle utvikle sammen og bestemte seg for å bearbeide disse utdragene slik at de kunne inngå i kunsthendelsen. Studenten laget en forlengelse av den røde klumpen utover mens han snakket om møtet med lærerstudentene og hvordan nye forståelser hadde etablert seg, som for eksempel at kaos er ikke skummelt. Vedkommende dekorerte male-uttrykket sitt med sorte streker for å uttrykke det han beskrev som et givende møte med elevene. Han forklarte at det pedagogiske opplegget gjorde at barna var trygge og aktivt deltagende i kunsthendelsen. Ifølge studenten har den pedagogiske innretningen på kunsthendelsen inspirert dansekunstnerne til å se mer på læreplaner og kompetansemål.

Neste student uttrykte at det var fint å få sett utdragene fra dansekunstforestillingene på kursdag 2. Vedkommende fortsatte på uttrykket til den første studenten ved å lage en ny klump i forlengelsen av den første (øverst i høyre hjørne på figur 4). Han påpekte at de ulike studentgruppene ønsket å holde på sine ekspertiseområder for å bruke disse inn mot et felles mål. De mente at det var bedre om ikke alle ble involvert i alle deler av prosjektet. Dette uttrykte han gjennom to streker ut fra klumpen som stakk i ulik retning. Han forklarte at dette gjorde både lærerstudent og elever tryggere, og at han har fått «forståelse av at det tar tid å utarbeide sånne opplegg. [...] Det er ikke noe man snekrer sammen i løpet av en uke».

En annen student etterlyste mer tid til å delta i den kunstneriske prosessen for å også kunne bruke slike prosesser sammen med elevene i skolen. Han sa at han synes det er viktig å koble den kunstneriske prosessen med andre fag. Han malte koblingene som flere streker som ble spredt ut fra klumpen og



Figur 4. Gruppe 3s malesamtale

dekorert med «blader» (øverst i midten av figur 4). Studenten fremhevet hvordan dynamikken mellom dansekunstnerne og lærerstudentene skapte en trygg atmosfære fordi de kjente hverandre og det felles produktet. Han forklarte at samtalen mellom studentene i etterkant av kunsthendelsen viste at begge studentgruppene hadde fått nye idéer de kunne jobbe videre med både i forestillingen og med elevene.

Den siste studenten var opptatt av hvordan egen innsikt i «det andre» fagfeltet hadde økt og viste dette ved å prikke gjennom hele malesamtalen (øverst i venstre hjørne av figur 4). Han nevnte spesifikt at det hadde vært inspirerende å «se hvordan de [dansestudentene] jobber – nyttig å se hvordan de jobber med tid og energi i sin prosess», og mente denne innsikten var overførbart til hans møte med andre eksterne aktører i skolen. En slik innsikt så han også på som en frigjøring for å levendegjøre undervisning ved å hente inspirasjon fra andre fagfelt.

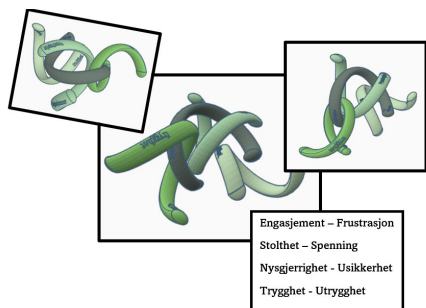
Analyse av forhandlingslandskaper

I det følgende vil vi presentere malesamtalen vi forfattere gjennomførte for å analysere studentenes malesamtaler. I presentasjonen har vi valgt tre overordnede temaer som studentene forhandler om: Forhandlinger om følelser, forhandlinger om tid og forhandlinger om roller.

Forhandlinger om følelser

I malesamtalene kom det frem at studentene hadde ulike følelsesmessige innganger til dansekunstprosjektet og utviklet ulike emosjoner gjennom prosessen (se figur 5). Usikkerheten hos noen ble satt opp mot nysgjerrigheten hos andre, og i dette spennet forhandlet studentene om hva de skulle samarbeide om og hvordan. Studentene uttrykte at usikkerheten rundt hva hver enkelt skulle bidra med skapte frustrasjon og utfordringer knyttet til hvem som skulle lede prosessen. Denne frustrasjonen ble mindre når de fikk konkrete rammer å forholde seg til, som for eksempel da dansestudentene viste utdrag fra en forestilling. Da endret misnøyen seg til engasjement og spenning, noe som igjen resulterte i glede og stolthet over dansekunsthendelsen med elevene i skolen.

Gjennom forhandlingene håndterte studentene ulike følelser for å tone seg inn mot hverandre og finne felles løsninger. Når en av studentene omtalte seg selv som en motivator i gruppen, indikerte dette en bevisst innsikt i egen følelsesmessig involvering, samtidig som en slik innstilling aktiverer andres følelser i prosessen. Vedkommende brukte aktivt sine emosjoner til å påvirke gruppe medlemmene og skape engasjement. Samtidig beskrev en annen student seg selv som kverulant og bastant. En slik aktivering av mer negative følelser kan tolkes som at vedkommende



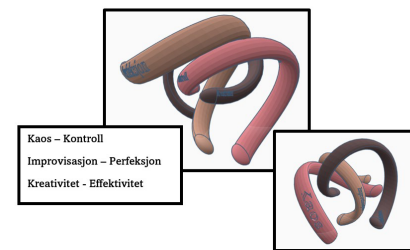
Figur 5: Visualisering av studentenes forhandlinger om følelser. Illustrasjon av Gunbilde Brønne Bjørnstad.

er kritisk til fokuset i prosessen og søker å ivareta særegenhetene i eget fagfelt i stedet for å gå inn i andres fagområder. Ved å innta en kverulant posisjon, utløste vedkommende også andres følelser ved å utfordre og provosere frem endringer i gruppefokuset. En slik fremprovosering av endringer kan også være en drivkraft for kreativitet.

Et annet tema som kom frem i forhandlingene om følelser, dreide seg om trygghet og utrygghet. En av studentene påpekte hvordan hans egen følelse av utrygghet ble forsterket i møte med dansestudentenes trygghet, spesielt da dansekunststudentene presenterte utdrag fra dansekunstforestillinger som de hadde skapt. Lærerstudenten formidlet denne utryggheten da han fortalte at han hadde blitt usikker fordi dansekunststudentene brukte humor og påtatt selvhøytidelighet som virkemidler i danseforestillingen. Han måtte spørre dansekunststudentene: «hva har vi lov til å le av?» For å kunne utforske og overvinne denne utryggheten var det nødvendig at studentene seg imellom hadde etablert et rom som åpnet for ærlighet om egne følelser.

Forhandlinger om tid

Studentenes tilnærming til tidsbruk viste seg å være svært ulik. Både lærerstudentene og dansestudentene reflekterte over hvordan deres tidsoppfatning manifesterer seg i opplevelser av kaos og kontroll (se figur 6). Lærerstudentene uttrykte at de er vant til å jobbe effektivt med et konkret mål. De vil gjerne ha



Figur 6: Visualisering av studentenes forhandlinger om tid. Illustrasjon av Gunbild Brevne Bjørnstad.

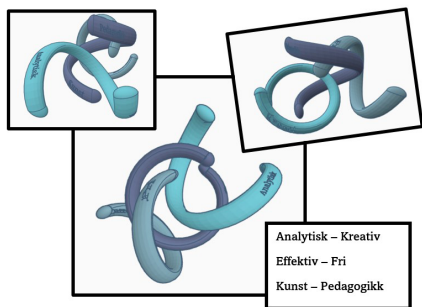
kontroll over rammer, og flere av dem ønsket å få presentert et ferdig kunstverk, slik at det skulle bli lettere å lage pedagogiske forløp. De påpekte at de er mer kreative i utformingen av disse forløpene når de vet hva kunstverket er, men at de ikke bruker mye tid på å planlegge forløpene.

Som en motsetning til lærerstudentenes behov for effektivitet og relativt korte tidsbruk ønsket dansestudentene å bruke mye tid på å være i den kreative prosessen og skape kunst. Dansekunststudentene tillot seg å bruke god tid på utprøving og perfektionering og anså det som ambisiøst å skape en kunsthendelse sammen med lærerstudentene på kun tre kursdager. I samarbeid med sine danselærere bestemte de seg for å bruke utdrag fra et annet dansekunstprosjekt som kilde til kunstnerisk *input* i hendelsen. Ved å bruke allerede koreograferte sekvenser ga de seg selv mer tid til utviklingen av kunsten samtidig som de unngikk å bli begrenset av lærerstudentenes krav om effektivitet.

Tilliten som er nødvendig for at en kunstnerisk prosess skal lykkes krever betydelig tid for å utvikles. I løpet av prosjektet fikk lærerstudentene innsikt i at kunstnerisk utvikling tar tid og krever perfektion. En slik tidsbruk står i kontrast til lærerstudentenes egen praksis med å planlegge og gjennomføre undervisningsforløp fortløpende og ofte improvisere når situasjonen krever det.

Forhandlinger om roller

Det kom tydelig frem i studentenes malesamtaler at de forhandlet om sine egne roller i forholdet mellom kunsten og elevene. De karakteriserte seg selv og hverandre gjennom beskrivelser som for eksempel at lærerstudentene er analytiske og effektive, mens dansestudentene er kreative og frie (se figur 7). Til tross for at prosjektet siktet mot en likestilling mellom partene i utviklingen av kunsthendelsen, uttrykte studentene at de jobbet mer effektivt med klare skiller mellom ansvarsområdene. Flere av lærerstudentene uttrykte en lettelse over å slippe å utvikle en



Figur 7: Visualisering av studentenes forhandlinger om roller. Illustrasjon av Gunbild Brønne Bjørnstad.

danseproduksjon, samtidig som dansestudentene ikke viste interesse for å delta i det pedagogiske arbeidet som skulle gjennomføres som del av kunsthendelsen. De påpekte allikevel viktigheten av å ha innsikt i hverandres fagfelt for å kunne skape trygge rammer for elevene og seg selv under kunsthendelsen.

Studentene fra begge fagfelt gjorde ytterligere refleksjoner rundt sin utvidede forståelse av kunst og pedagogikk og følte større eierskap til hverandres arenaer. Blant annet ble det sagt at fordommene på tvers av de to fagfeltene – altså kunst og pedagogikk – ble redusert gjennom personlig kommunikasjon og den gjensidige forståelsen som dermed ble opparbeidet for hverandres fagfelt. Noen av lærerstudentene uttrykte ønske om å delta mer aktivt i selve den kunstneriske prosessen, og alle hevdet å ha fått økt respekt for kunstnerne og kunsten i DKS, særlig dansekunst. Dansekunststudentene hevdet på sin side å ha fått større forståelse for pedagogisk planlegging. De så at læreplanverket kan være en kilde til inspirasjon for deres egne kunstprosjekter i fremtiden.

Forhandlingsrom i og mellom fagfelt

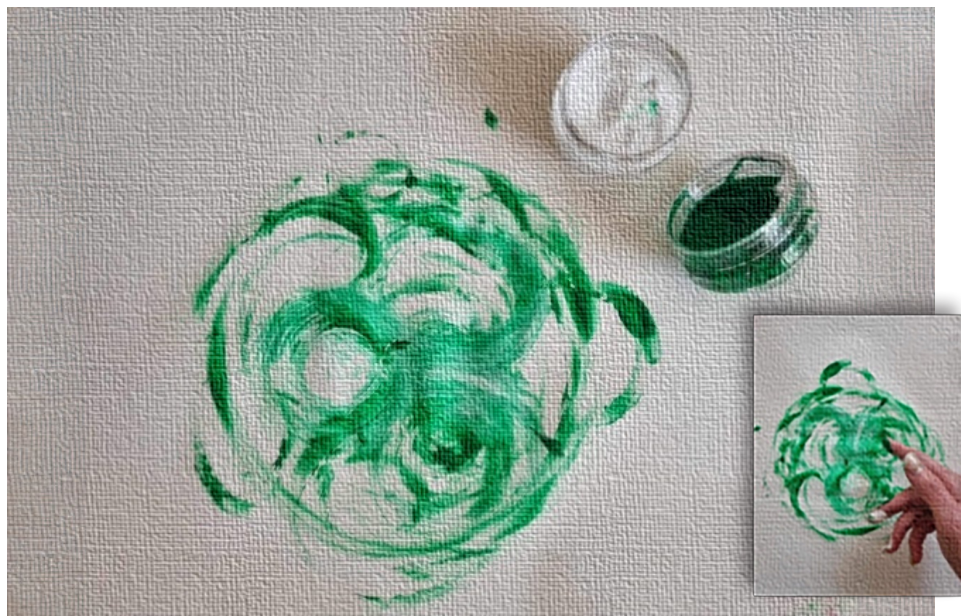
Vi vil i det følgende diskutere hvordan teori og praksis smelter sammen gjennom studentenes forhandlinger og hvilken betydning det tredje rom (Zeichner 2010) har i denne sammenheng. Vi vil også diskutere hvordan inntonning (Devonas Hoffmann 2024) og

transformativ gjensidighet (Eyal og Yarn 2018) virker inn på studentenes kompetanseutvikling i og på tvers av deres fagfelt. Avslutningsvis presenterer vi en modell som synliggjør de forhandlingsrommene som oppstod på individnivå og mellom studentenes kunstneriske og pedagogiske fagfelt.

Betydningen av det tredje rommet

I den kreative prosessen med å utvikle kunsthendelsen måtte dansestudentene og lærerstudentene skape et tredje rom (Zeichner 2010) hvor de kunne utforske kunstneriske og pedagogiske potensialer for kunsthendelsen sammen. Selv om dette rommet ble etablert i starten av prosjektet, antyder lærerstudentene at det opphørte når dansestudentene viste utdragene fra danseforestillingene sine. Dette førte til at lærerstudentene trakk seg ut av det etablerte tredje rommet, men at det allikevel gjenoppstår underveis i prosessen der studentene finner felles mål og arbeidsmetoder. Gjennom den kreative prosessen ser vi hvordan studentene beveger seg fra det tredje rom (Zeichner 2010) der de arbeider på tvers av pedagogiske og kunstneriske fagfelt og til sine egne faggrupper der de føler seg trygge, når de jobber med mer intellektuelt arbeid. Det tredje rom blir en katalysator for kreativitet for flere av studentene, og de idemyldrer og utforsker uavhengig av faglig tilhørighet. Dette blir særlig tydelig når de er ute på skolene og gjennomfører kunsthendelsen med elevene.

I malesamtalen vi gjennomførte som en analyse av datamaterialet, visualiserte vi elevene, lærerstudentene og dansestudentene gjennom tre grønne sirkler (se figur 8). I området midt mellom disse gruppene malte vi en ny sirkel, som representerte et nytt tredje rom (Zeichner 2010) hvor gruppene var både avhengige av hverandre og forpliktet til å ta ansvar for å opprettholde en felles utforskning. Det var her kunsthendelsen fant sted. I kunsthendelsen kunne lærerstudentene og dansestudentene tillate seg å



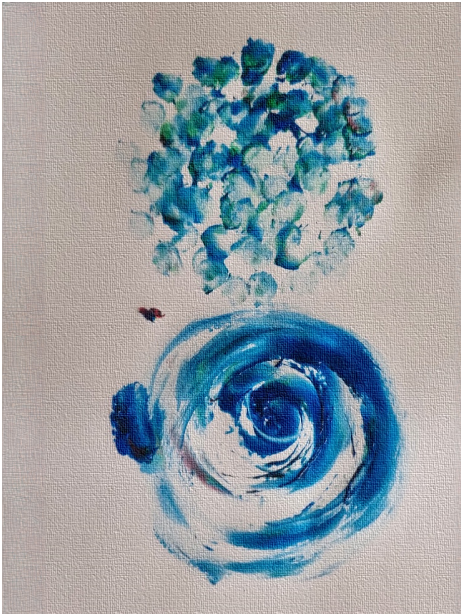
Figur 8. Artikkelforfatterne sin malesamtale om det tredje rommet. Utsnitt fra Kristine Høeg Karlsens maleri.

utforske sin gjensidige tilknytning gjennom møtet med elevene i skolen. I dette rommet opplevde studentene uforutsigbarhet og uvisshet om hvordan elevene vil reagere på kunsthendelsen samtidig som de stolte på at kunsthendelsen de leverte til elevene var av god kvalitet og var godt forankret i lærestoffet de hadde jobbet med på skolen. De tonet seg inn (Devonas Hoffmann 2024) mot hverandre for å skape en kunstnerisk atmosfære hvor både kunsten og pedagogikken fikk plass. Det var tydelig at studentene lærte mye av hverandre på tvers av fagfelt og hadde et felles mål om å skape en estetisk interaktiv opplevelse for elevene.

Når studentene inviterte inn elevene i det tredje rom som medskapere i kunsthendelsen, ble dynamikken endret slik Taylor et al. (2014) beskriver, og rollene ble redefinert, forskjøvet eller forsterket. De måtte reforhandle hvilke roller hver enkelt skulle ha samtidig som de påtok seg nye roller. For eksempel måtte lærerstudentene både være klasseledere og selv bidra med egne kropp og stemmer for å skape den kunstneriske atmosfæren som kunsthendelsen krevde. Denne reforhandlingen skjedde gjennom

kontaktflatene mellom kunst og pedagogikk og på et grunnlag av felles referanser som studentgruppene hadde jobbet med å etablere og gjenopprette som del av den kunstneriske prosessen.

Studentene hadde gjennom prosessen etablert en gjensidig trygghet og respekt for hverandres bidrag. I vår analytiske malesamtale uttrykte vi dette gjennom to blå sirkler (se figur 9). I den ene sirkelen (med prikker) befant studentene seg i et tredje rom (Zeichner 2010), men opptrådte allikevel som enkeltindivider uten å sette egen faglig kompetanse i spill, eller la seg inspirere til å skape ny forståelse for det andre fagfeltet. I den andre sirkelen (virvelen) ble studentenes kompetanser, på tvers av fagfelt, forent. Her lekte de og skapte nye ideer ved å dra nytte av hverandres kompetanser som i en iterativ transformativ prosess, jmf. Eyal & Yarm (2018) sin beskrivelse av transformativ gjensidighet. Analysen av studentenes malesamtaler viste at studentene trengte å forenes i praksis for å se hvordan alles bidrag spilte inn



til en helhet. Den nyervervede innsikten i hverandres fagfelt tar studentene med seg videre som fremtidige yrkesutøvere, og den malte tornadofiguren i figur 9 kan vi se for oss at kan virvle videre og få enda større ringvirkninger.

Utvikling av egen kompetanse i og på tvers av felt

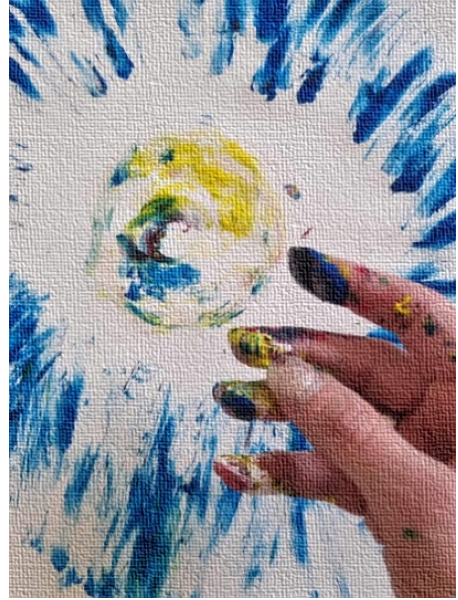
Gjennom studentenes forhandlinger så vi også hvordan hver enkelt students innsikt i den andre studentgruppens fagfelt økte ved at de så muligheter for handling, eller affordances (Devonas Hoffmann, 2024), i hverandres kompetanse. Som nevnt tidligere, lærte lærerstudentene mye om formidling og forberedelse til kunstopplevelser fra dansestudentene, som med enkle kunstneriske grep og kroppslig tilstedeværelse transformerte klasserommet til et magisk sted. De fremtidige lærerne erfarte at å lage kunst krever perfektjon og tar tid, noe som ga dem økt respekt for kunsten samtidig som de så nye muligheter til å bruke kunsten inn i sitt pedagogiske virke. Det ble også tydelig at dansekunststudentene lærte noe



Figur 9: Artikkelforfatternes malesamtale av gjensidig transformasjon. Utsnitt fra Kristine Høeg Karlsens maleri.

om klasseledelse og læreplanverk, noe som styrket deres muligheter til å kunne forankre kunsten sin i større grad i det pedagogiske feltet. De så noen nye potensialer på tvers av fagfelt, visualisert gjennom figur 10, hvor kjernekompetansen vises som sirkelen i midten, og inspirasjonen og respekten for andre felt symboliseres gjennom de utvendige blå «skuddene».

Vi så også at definisjonene studentgruppene laget av hverandre innledningsvis var preget av stereotype oppfatninger og at de ble sett på som nokså homogene grupper. Disse oppfatningene opplevdes som tvangstrøyer for noen av studentene fordi de ikke fant sin plass innenfor det som ble definert. Et eksempel på dette er de av lærerstudentene som uttrykte skuffelse over at de ikke fikk delta mer i den kunstneriske delen av prosjektet. Samtidig uttrykte noen av lærerstudentene at de ikke ønsket å være samskapende i utviklingen av selve kunstverket, men at deres kreativitet viste seg gjennom det pedagogiske forløpet de utarbeidet.



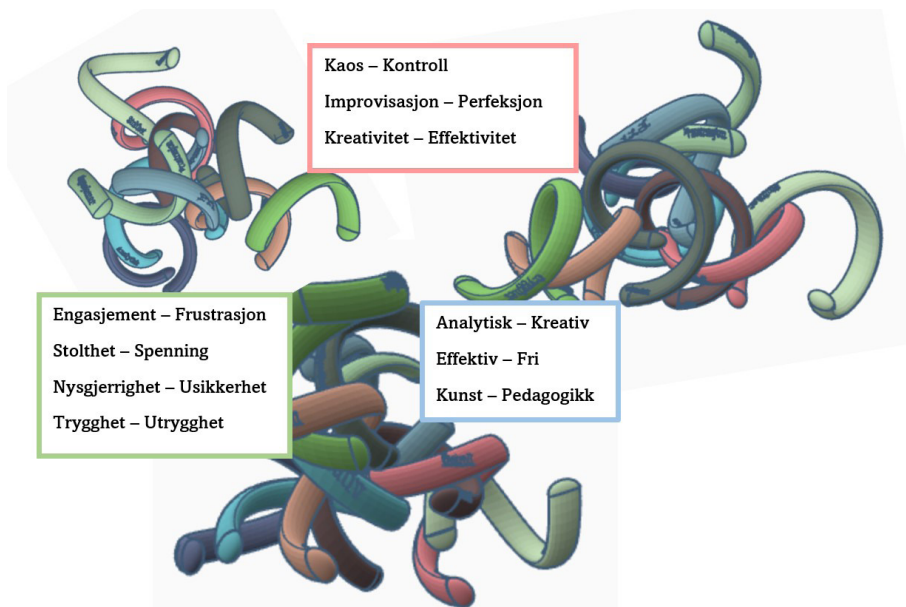
Figur 10: Artikkelforfatternes malesamtale om utviklingen av kompetanse på tvers av fagfelt. Utsnitt fra Kristine Høeg Karlsens maleri.

Studentgruppene som innledningsvis definerte både seg selv og hverandre som homogene grupper, viste seg å bestå av studenter med ulik erfaring og forventning og dermed være svært ulike innad. De stereotype definisjonene av studentgruppene viste seg altså å ikke stemme. Denne forstyrrelsen av fordommer gjaldt også motsatt vei, da flere av dansekunststudentene viste seg å være svært dyktige pedagoger, noe som overrasket lærerstudentene. I det tredje rom (Zeichner 2010) kan altså alle studentene bli bevisst egen kompetanse, men også eget potensial på tvers av fagfelt. Innsikten i den andre studentgruppens fagfelt førte også til en innsikt i seg selv både når det gjaldt begrensninger og potensialer. Denne innsikten brukte studentene aktivt når de tonet seg inn (Devonas Hoffmann, 2024) mot hverandre, for å gjenoppta den kreative dynamikken fra starten av prosjektet. Dette kan sees på som individuelle forhandlinger hver student har med seg selv. Slike kontinuerlige dynamiske spenninger er ikke avhengig av faglig bakgrunn, men alle studentene forhandler dermed både seg imellom og innad i seg selv. Disse spenningsforholdene har vi forsøkt å visualisere

gjennom en flerdimensjonal modell (se figur 11) som viser på hvilken måte de er sammenfiltret og utgjør forhandlingsrom i og mellom studentene.

Oppsummerende konklusjon

I denne artikkelen har vi sett på hva lærerstudenter og dansestudenter forhandler om i utviklingen av en kunsthendelse for elever i skolen. Vi opplever at forhandlingene er svært dynamiske og foregår innen hver student og innen hvert fagfelt, så vel som mellom fagfeltene. Studentene bruker egne og andres emosjoner til å drive den kunstneriske prosessen fremover, men også til å stille kritiske spørsmål for å ivareta sine fagfelt og fokusområder. I skolen jobber lærere under et konstant tidspres, som mange opplever går på bekostning av kvalitet i kunstnerisk og estetisk arbeid. Her har studentene fått erfare hverandres verdener og lært av hverandre med felles fokus på elevens opplevelse. I dette møtet forhandler studentene videre om hvilke roller de skal innta overfor



Figur 11: Visuell fremstilling av studentenes forhandlinger.
 Illustrasjon av Gumbild Brænne Bjørnstad.

eleven og fremstår forent i møtet med elevene hvor alle bidro til den estetiske opplevelsen.

Kunststudentene følte seg trygge på at produktet de leverer er av høy kunstnerisk kvalitet og godt forankret i læreplanverket, mens lærerstudentene er trygge på hva som skal skje og hvordan de kan lede barna inn i opplevelsen. Begge studentgruppene respekt for hverandres fagfelt har økt og gitt dem trygghet på tvers av feltene, noe de uttrykte gjennom symboler som store hjerter og stjerner i sine malesamtaler. Forflytningene og forhandlingene de har deltatt i både fysisk, emosjonelt og intellektuelt, har krevet mot og at de har åpnet for nye tanker og muligheter for samarbeid.

Vi mener at det å bruke malesamtaler som forskningsmetode har generert refleksjoner og bidratt med innsikter som kanskje ellers ikke ville vært artikulert eller synliggjort. For å si det med et sitat fra studentenes malesamtale: «... jeg har fått nye tanker om kunst. Skal kanskje ikke være så kritisk og ikke bare se begrensninger, men heller muligheter.» For oss som forskere har malesamtalen bidratt til å gi en

estetisk dimensjon til vårt analysearbeid, som både ga oss et nytt språk å kommunisere gjennom, samtidig som vi opplevde det som gledesfylt å kunne arbeide med en slik analyseform. Gjennom arbeidet med dette prosjektet har vi sett et stort potensial i arbeidsmetoden og refleksjonsarbeidet, og vi ser et klart behov for mer utforskning av kunstbaserte forskningsmetoder for å undersøke et større spekter av opplevelser som ikke lar seg nedsette i ord.

Referanser

- Berge, Ola Kveseth. 2010. "Fem historier om Kulturskatten: Effekten av oppdrag for Kulturskatten for fem kunstnarar og kunsten deira i Telemark." Notat 3/10. Telemarkforskning. Lest 15. mars 2024. <https://openarchive.usn.no/usn-xmlui/handle/11250/2439517>.
- Breivik, Jan-Kåre. 2013. "Kampen om kunsten: Kunstneres erfaringer." I *Den kulturelle skolesekken*, redigert av Jan-Kåre Breivik og Catharina Christophersen, 154–177. Oslo: Fagbokforlaget. https://www.kulturdirektoratet.no/vis-publikasjon/-/asset_publisher/N4dG/content/publikasjon-den-kulturelle-skolesekken.
- Breivik, Jan-Kåre, og Catharina Christophersen. 2012. "Den kulturelle skolesekken—et utredningsnotat." Uni Rokkansenteret. Lest 15. mars 2024. https://www.regjeringen.no/globalassets/upload/kud/styrer_raad_utvalg/kulturutredningen/den-kulturelle-skolesekken-et-utredningsnotat-rokkansenteret.pdf.
- Christophersen, Catharina. 2013. "Helper, Guard or Mediator? Teachers' Space for Action in *The Cultural Rucksack*, a Norwegian National Program for Arts and Culture in Schools." *International Journal of Education & the Arts* 14, (1.11): 1–17. <https://files.eric.ed.gov/fulltext/EJ1012894.pdf>.
- Digranes, Ingvild. 2015. "Den kulturelle skolesekken – Kvalitetsskule eller kulturarroganse?" *FORM-akademisk* 8(2): 1–16. <https://doaj.org/article/eb2f50bd6c074e77ae79a2652f2a0e61>.
- Devonas Hoffmann, Flavia. 2024. "Learning to Navigate in the Unknown: Attuning to Affordances in Artist Visits in Schools." *Pedagogy, Culture & Society*: 1–18. <https://doi.org/10.1080/14681366.2024.2338810>.
- Eyal, Ori, og Marissa Yarm. 2018. "Schools in Cross-Sector Alliances: What Do Schools Seek in Partnerships?" *Educational Administration Quarterly* 5(4): 648–688. <https://doi.org/10.1177/0013161X18765268>.
- Fønnebo, Bente. 2019. "Tegnesnakk, dialog og samhandling." I *Å tegne sammen*, redigert av Bente Fønnebo, 173–184. Oslo: Cappelen Damm akademisk.
- Glanville, Marte. 2022. "Den kulturelle skolesekken inn i lærerutdanningen." Lest 15. mars 2024. <https://www.kulturtanken.no/aktuelt/2022/den-kulturelle-skolesekken-inn-i-laererutdanningen/>.
- Hauge, Elisabeth Sørfjorddal, Catharina Christophersen, Frode Bjørge, Kari Holdhus, Jon P. Knudsen, Mia Fjelldal Simonsen, Marte Birkedal Austenå, og Ida Opdal. 2023. "DKS og Kulturtanken. En utredning bestående av en kartlegging av DKS og en evaluering av Kulturtanken." Oxford Research. Lest 15. mars 2024. <https://www.regjeringen.no/contentassets/81089b9fd79c451197aa025ccfc9fa86/dks-og-kulturtanken-rettet-versjon-pr-12-april-2023.pdf>.
- HiOF. 2019. "pARTicipED." Lest 15. mars 2024. <https://www.hiof.no/lusp/pil/forskning/prosjekter/participed/>.
- Holdhus, Kari, og Magne Espeland. 2018. "Skole og konsert frå formidling til dialog (DiSkO): Produksjonsrapport 1." Stord: Center for Creativities, Arts and Science in Education (CASE). Lest 15. mars 2024. <https://hvolpen.brage.unit.no/hvolpen-xmlui/handle/11250/2651977>.
- Karlsen, Joakim, og Kristine Høeg Karlsen. 2022. "What good is it anyway? Professional dance artists legitimizing their work for the Cultural Schoolbag in Norwegian schools." *Research in Dance Education*: 1–20. <https://doi.org/10.1080/14647893.2022.2094909>.
- Kleppe, Bård, Ola Kvenseth Berge, og Ole Marius Hylland. 2009. "Kvalitet og forankring: En evaluering av Den kulturelle skolesekken i Rogaland." Rapport 259. Telemarkforskning. Lest 15. mars 2024. <https://openarchive.usn.no/usn-xmlui/handle/11250/2439525>.

Kulturdepartementet. 2020–2021. “Oppleve, skape, dele – Kunst og kultur for, med og av barn og unge.” Meld. St. 18. Lest 15. mars 2024. <https://www.regjeringen.no/no/dokumenter/meld.-st.-18-20202021/id2839455/>.

Kvale, Steinar og Svend Brinkmann. 2015. Det kvalitative forskningsintervju. Gyldendal akademisk

Leavy, Patricia, red. 2018. *Handbook of Arts-Based Research*. The Guilford Press.

Leavy, Patricia. 2020. *Method Meets Art: Arts-Based Research Practice*. Third Edition. Guilford Publications.

Letnes, Mari-Ann. 2017. “Visualisering som drivkraft i kunnskapskonstruksjon: Undersøkt gjennom et A/r/tografisk blikk.” *Journal for Research in Arts and Sports Education* 1(5). <https://doi.org/10.23865/jased.v1.913>.

NESH. 2019. “Generelle forskningsetiske retningslinjer.” De nasjonale forskningsetiske komiteene. Lest 15. mars 2024. <https://www.forskningsetikk.no/retningslinjer/generelle/>.

Taylor, Monica, Emily J. Klein, og Linda Abrams. 2014. “Tensions of Reimagining Our Roles as Teacher Educators in a Third Space: Revisiting a Co/autoethnography Through a Faculty Lens.” *Studying Teacher Education* 10(1): 3–19. <https://doi.org/10.1080/17425964.2013.866549>.

Zeichner, Ken. 2010. “Rethinking the Connections Between Campus Courses and Field Experiences in College- and University-Based Teacher Education.” *Journal of Teacher Education* 61(1–2): 89–99. <https://doi.org/10.1177/0022487109347671>.

Endnotes

- 1 Alle oversettelser av engelske begreper er gjort av forfatterne selv, dersom ikke annet er oppgitt.
- 2 Vi bruker konsekvent pronomenet “han” når vi omtaler studentene for å ivareta dem som mennesker og samtidig unngå fokus på kjønn. Innenfor studentgruppene, både fra dansekunstheltet og lærerstudentene, er det overvekt av kvinnelige studenter, slik at de få mannlige studentene som deltok ville blitt tydelige dersom vi brukte mannlige pronomen kun om dem. Alternativet hen, som ofte brukes for å unngå skillet mellom han og henne, opplever vi at har en egen identitet og dermed ikke er like nøytralt. Pronomenene de/dem blir i denne sammenhengen valgt bort for å ikke forvirre leseren når det er snakk om en student og ikke et flertall av studenter. Vi velger også bort alternativet hun, til tross for at dette kanskje ville vært det mest naturlige, fordi vi antar at pronomenet han skaper større interesse, samt bevarer indvidfokuset uten å diktere kjønnnet i like stor grad.

BIOGRAPHY

Gunhild Brønne Bjørnstad er førstelektor i drama/teater ved Fakultet for lærerutdanninger og språk ved Høgskolen i Østfold. Hun underviser i drama, estetiske læringsprosesser og tverrfaglige kreative prosjekter i grunnskolelærerutdanningen og for internasjonale studenter. Bjørnstad er deltaker i forskningsprosjektet pARTiCiPED, som har som mål å bygge bro mellom utdannings- og kunstsektoren i norsk skole. Hun er medlem av forskningsgruppen KUNNSKAPSELSER. Hennes forskningsinteresser inkluderer estetiske og kunstneriske prosesser, interkulturelle møter og kunstutdanning i et globalt perspektiv. Disse produksjonene ble brukt som et kunstnerisk *input* og utgangspunkt for arbeidet med å sammen utvikle denne hendelsen.

Kristine Høeg Karlsen er professor i pedagogikk ved Fakultet for lærerutdanninger og språk ved Høgskolen i Østfold, og har en professor II-stilling ved OsloMet. Karlsen er prosjektleder i pARTiCiPED, et prosjekt som har som mål å styrke lærerstudenter i tverrsektorielt samarbeid med den kulturelle skolesekken (TCS) som eksempel. Hun har bidratt til etableringen av *Nordic Journal of Dance* og var redaktør for første nummer i 2010 og igjen i 2015. Hennes forskningsinteresser inkluderer dans og estetiske læringsprosesser, tverrsektorielt samarbeid, tverrfaglig læring og undervisning ved bruk av storyline. Karlsen har bidratt i artikler og bokkapitler nasjonalt og internasjonalt og redigert flere antologier.

A Choreographic Approach to Mixed Reality: Archival Materials as Site-Specific Situations in Kvarnbyn

Marika Hedemyr

ABSTRACT

This article explores a choreographic approach to the creation of mobile mixed-reality (MR) experiences in public space, with specific attention to how archival material in a cultural heritage context can be turned into a repertoire of site-specific situations. This approach can be described as a montage technique that triangulates the embodied audience member, the digital media via a mobile device, and the site with the aim of evoking somatic and kinaesthetic responses, making the experience felt in the body. To demonstrate this, the creation process of *ENTER Mölndal – Kvarnbyn*, a site-specific MR walk commissioned by Mölndals Stadsmuseum, is discussed. The films, photos, facts, and stories are seen as ‘energetic forces’ that evoke emotional and creative responses. In the MR walk, they become a repertoire of actions and situations experienced performatively by the audience. I share examples of the creative process and choreographic composition strategies applicable to an expanded practice of choreography in the realms of cultural heritage, mobile technology, and public space. Such a choreographic approach can contribute to experiences that activate our senses and critical reflection in an embodied way, which in turn can contribute to keeping our social relations alive.

SAMMANFATTNING

Denna artikel utforskar ett koreografiskt tillvägagångssätt för att skapa mobila Mixed Reality (MR)-upplevelser i offentliga rum, med särskilt fokus på hur arkivmaterial i ett kulturarvssammanhang kan omvandlas till en repertoar av platsspecifika situationer. Det kan beskrivas som en montageteknik som triangulerar publiken – dess kropp och alla sinnen, de digitala medierna via mobilen, och den fysiska platsen, med syfte att skapa en somatisk och kinestetisk respons som gör att upplevelsen känns i kroppen. För att åskådliggöra detta diskuteras det praktiska arbetet med att skapa *ENTER Mölndal – Kvarnbyn*, en platsspecifik mixed reality-walk beställd av Mölndals Stadsmuseum. Filmer, foton, fakta och berättelser ses som ‘energifulla krafter’ som väcker känslomässiga och kreativa reaktioner. I MR-vandringen blir de till en repertoar av handlingar och situationer som upplevs performativt av publiken. Författaren delar med sig av exempel på den kreativa processen, samt koreografiska kompositionsstrategier som kan tillämpas i koreografi som expanderad praktik inom kulturarv, mobil teknik och offentliga rum. Ett sådant koreografiskt förhållningsätt kan bidra till upplevelser som aktiverar våra sinnen och kritiska reflektion på ett förkroppsligat sätt, vilket i sin tur kan bidra till att hålla våra sociala relationer vid liv.

A Choreographic Approach to Mixed Reality: Archival Materials as Site-Specific Situations in Kvarnbyn

Marika Hedemyr



Introduction

In this article, I introduce a choreographic approach to the creation of mobile mixed-reality experiences in public spaces, focusing on how archival material in a cultural heritage context can be transformed into a repertoire of site-specific situations. To illustrate this point, I will share the creation process of *ENTER Mölndal – Kvarnbyn* (2018/2019), a site-specific mixed-reality walk commissioned by Mölndals Stadsmuseum. The museum's aim with the project was to activate the local public space and its archive of photos, films, and stories about the town through a mobile phone-based experience. My personal interest was to explore how a performative approach to mixed reality can provide content and experiences that help sustain our social relations. I will detail how I combined archival material, mobile technology, and the outdoor site into a site-specific mixed-reality experience. First, I will explain the concept of 'mixed reality', which I have utilised as a site-specific performance format.

Mixed reality (MR) refers to experiences and technologies that combine physical reality with a layer of digital information and media. This is achieved by using digital augmented reality (AR) and MR technologies on mobile phones, computer

ENTER Mölndal – Kvarnbyn, a mixed reality walk in Kvarnbyn that opened in 2018, part of Mölndal Stadsmuseums permanent exhibitions. By Marika Hedemyr and team. Image credits: Mölndals Stadsmuseum.

screens, or AR glasses. The media are presented in real time, mixing sensory and conceptual elements externally in the world and with your mind, body, and imagination. Today, multiple terms cover the broad spectrum of MR technologies, such as AR, MR, virtual reality (VR)—although VR attempts to replace the real world rather than add to it (Milgram and Kishino 1994; Bolter, Engberg, and MacIntyre 2021)—locative technologies, audio-guide technologies (Tallon and Walker 2008), and the umbrella terms extended reality (XR) and immersive technologies.

Today, cultural heritage museums use mobile and digital technologies for purposes ranging from marketing and outreach to learning/pedagogy and interactive exhibitions. Learning activities and pedagogy are often the main goals (Wollentz 2023), while a performative approach is rare. Creating a purposeful and engaging experience requires careful design of both technology and content (Wessel and Mayr 2007). In the art world, there are several examples of works that use mobile technologies to create performative experiences in public locations. These include the audio-video walks by Janet Cardiff, the mobile phone theatre *Call Cutta* by Rimini Protokoll, and the video performance *Little Frank and His Carp* by Andrea Fraser.

Artistically, I use MR technologies to create site-specific experiences and have developed a format for MR walks. My background as a choreographer informs my work (Hedemyr 2023). I employ an embodied practice of 'mixing realities' and approach MR as a site-specific



performance format in which issues of the real and virtual are explored aesthetically. I create site-specific situations that triangulate the embodied audience member, the media via the mobile phone, and the site. This can be described as a montage technique that aims to make the content felt in the body, somatically and kinaesthetically. Consequently, I define MR as a technique of mixing realities through a combination of MR technologies and theatrical/choreographic composition practices. I work with documentary sources from the location, and the material I develop—such as text, narration, videos, and animations—is created and developed on site. In *ENTER Mölndal – Kvarnbyn*, this included extensive archival material from the museum related to the site. My curiosity lay in how archival records, such as photos, films, and stories in a cultural heritage context, could be activated and staged into a performative experience.

ENTER Mölndal – Kvarnbyn

In this project, I was engaged as an artistic director and artist to create the work based on my concept of MR walks. The project was developed in close collaboration

Audience at the square in Kvarnbyn during the mixed reality walk ENTER Mölndal – Kvarnbyn, June 2018. Photo: Marika Hedemyr.

with creative technologist Jacob Michelsen, who works at the RISE Research Institutes of Sweden. We worked together with the Mölndals Stadsmuseum staff and a team of artists and technologists. Throughout the process, I developed the concepts, script, and overall artistic vision.

After a period of research and concept development, I decided to use micro-stories as the general structure. Sixteen short stories, each with a unique theme, collectively tell a larger story about Kvarnbyn and the living and working conditions of ordinary people during the industrial period from 1880 to the 1960s. Kvarnbyn, located in Mölndal, is one of the early industrial towns in Sweden thanks to a waterfall that runs through the town. In the Middle Ages, people lived from fishing and mills; later, the town became a large industrialised community with spinning mills, paper and sugar factories, and eventually chemical industries. Today, 4,000 new homes are gradually replacing the factories. While the dominant story of the town is about the men who owned the factories and the industrial-economic development, in this project, Mölndals Stadsmuseum wanted us to focus on the living and working conditions of ordinary people during the industrial period.

Consequently, when I worked at Mölndals Stadsmuseum to create *ENTER Mölndal – Kvarnbyn*, I engaged with this archival material choreographically as *energetic forces* that evoked emotional and creative responses. I explored how they could channel human connection and action through a MR experience, creating sensory and intellectual experiences on site. This approach builds on my previous choreographic practice of creating site-specific performances that use documentary and site-specific sources.

In the process at Kvarnbyn, I further articulated this approach, inspired by the writings of scholars on the performative aspect of engaging with archival records.



Diana Taylor (2003) discussed the relation between archive and repertoire and highlighted how a repertoire enacts embodied memory. The repertoire includes all those acts considered ephemeral knowledge and not kept in an archive, such as performances, gestures, orality, movement, bodily labour, and craft. She argued that the repertoire requires presence, with people participating in the production, reproduction, and transmission of knowledge by being there and taking part. This has informed how I think of the audience as a participant in a repertoire during the MR experience. Astrid von Rosen (2017) suggested engaging intimately with archival records to keep reception and interpretation open and dynamic, contributing to critically productive cultural history in the digital age. She posited that the ‘intimate activation operates through a performative encounter, taking on sensorial, embodied, material, affective, and kinaesthetic – and thus intensely relational – dimensions’ (18). Furthermore, Cathy Carbone (2015) proposed that archival records can be ‘active, energetic forces’ that evoke emotional and creative responses and channel human connection and action (51).

To summarise, due to my choreographic approach to archival records, I became intimately engaged with them. I sought creative ways to stage site-specific MR situations on site. In the MR walk, this process becomes a repertoire of mixed actions and situations that are experienced performatively by the audience.

During the MR walk, you hold your phone in your hand and wear headphones. You are guided to four different locations to experience a panorama on the phone, a 360-degree spherical photo taken at the same

Screenshots from the scene At the market in ENTER Mölnådal – Kvarnbyn, archival footage from the square in the early 1900s.

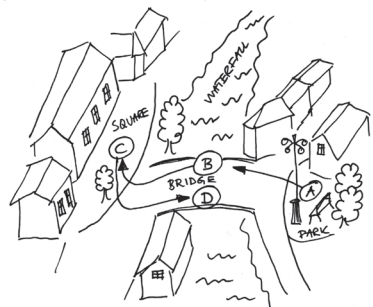
Image credits: Mölnålds Stadsmuseum.

spot where you are standing. In the panoramic photo, there are windows to open. Each window is located in the direction of the place or event to which it refers. You click on the window and encounter a short situation and micro-story told by a character. Technically, it is a short film with both archival and new site-specific footage. For the sound, we combined voices of actors recorded in the studio with binaural sounds recorded on location to further amplify the sense of presence on site.

The format can be described as a combination of a guided tour, immersive theatre, interactive exhibition, and site-specific performance—without any live performers. It is a cinematic experience, done with open ears, open eyes, and open senses: a form of site-specific performance in which your own body and mind are engaged in the exploration from a first-person perspective. You see or feel one thing in reality, hear

Drawing of the path in physical space the audience walks during ENTER Mölnådal – Kvarnbyn. A, B, C, and D indicates the location of the panoramas.

Image credits: Marika Hedemyr.



or see another via your phone and headphones, and create a third in your own imagination and thought. It is a mixing of realities in the here and now. A montage experience is created by combining the real place on site with the version via the phone. The work is thereby open to interpretation and invites you to form your own understanding of the place and its stories.

Compositional Choices in the Creation Process

In the process, I spent a lot of time with the archival material at the museum, talking with people who knew the place and spending considerable time at the actual location. I decided to create short stories and scenes that represented specific situations, not real people. This was partly because the names of the people in the pictures were often unknown and because I strove to create a sense of a repertoire of general actions in each scene. By focusing on making the micro-stories scenes, I could create site-specific situations that included the experience of being at the outdoor site with all its sounds, movements, and smells. Together, the team and I worked on what to tell, who would be speaking from which perspective, where the audience would be, and which direction they would face when engaging with the scene. We also explored how to combine the archival photos, films, facts, and histories with new recordings and audio to ensure that the experience did not become a historical tour but an experience that combined the present and future situation of the place with the history of its past. In the walk, you meet, for example, a washer lady, factory workers, and a child. I also used strategic anthropomorphisation to make non-human entities speak as characters and tell stories from unusual perspectives. For example, a lamppost in the park talks about when electricity came to town. An eel that swims in the river recounts transatlantic crossings in colonial

Audience at the bridge in Kvarnbyn during the mixed reality walk ENTER Mölndal – Kvarnbyn, June 2018. The image on top is a screenshot of the panorama she sees on her screen. Photo: Marika Hedemyr.

times and future reconstructions of the river's path.

When I wrote the scripts for the scenes, my aim was to create on-site performative situations that involved the audience, as if both the character and the audience were at the location at the same time, live, together. A me talking to a you. For example, in the scene where you 'visit' a home from the 1920s, you stand outdoors at the square, facing a building. You click on a window, and a woman greets you as you—using your imagination—step into her home. The film you see is recorded in a recreated home that is part of the museum's exhibition.

When you enter, she says:

Come in, come in! By the way, what are you wearing on your feet? Take off your shoes. Put them in the hallway. Otherwise, the floor will get so dirty. Every time I come home, I think to myself how lucky we are to have so much space. Look! One room and a kitchen. 22 square metres. And it's only our family who lives here. Many families share their apartments, you know.

(Excerpt from voice actor script)



To develop a performative situation, the content in each scene involved three loops, envisioned as loops between the embodied audience member on site and the scene unfolding via the phone and headphones. The first loop related to the body. The character in the scene directed attention to their own or the audience's body, movements, or senses, such as encouraging the audience to place their hands on the bridge railing and sense the vibrations from the water. This does not result in dramatic actions for the audience; it is more about paying attention to one's own bodily presence and the bodily aspect of life and work. The second loop explored the socio-economic power structure and connected the site-specific context to general and international movements, linking the very local to the global. The third loop connected time by including past, present, and future aspects of the situation. This avoided the scene being a merely historical representation of the past. We included the constant changes in the place, enabling a fictive character from the past to address the audience in the present time and discuss future plans for the site. For example, in the scene 'Visiting the Flat', the woman is inside her 1920s flat while commenting on the present-day housing situation.

The experiences from the project *ENTER Mölndal – Kvarnbyn* show how compositional choices, MR, and archival material can be great resources for animating relations between people and places in the public domain. They have the potential to transmit memories that activate reflections about the current and future states of the place. When activated on site, this can evoke both emotional and intellectual responses.

Working Methods and Concluding Thoughts

Based on my work with *ENTER Mölndal – Kvarnbyn*, as well as other similar working processes, I propose a choreographic approach to the material and the site when working with archival material in a cultural heritage context. I also encourage attention to the nuanced ways in which ethics and politics emerge when people, technologies, and places are brought together. Above, I have discussed the specific approach and working method I explored in *Kvarnbyn*—treating the archival material as a collection of energetic forces that could be transformed into site-specific situations on site. In my choreographic practice, there are also general approaches that inform how I work with MR technology and site-specific formats centred around the concepts of *relationality*, *site-specificity*, *embodiment*, and *choreographic storytelling*. In my artistic practice, these are addressed in a manner of 'working from', and I propose these concepts as useful starting points for exploring choreographic composition strategies for site-specific MR experiences that involve archival records. *Relationality* is the view that, instead of existing in isolation, persons, things, and conceptual ideas are always situated, related, and connected to each other and their contexts (Ahmed 2006; Barad 2007; Haraway 1988). Activating these relations is part of choreographic composition and was central in selecting which archival sources to activate

Screenshots from the scene To live in Kvarnbyn in ENTER Mölndal – Kvarnbyn, in which the audience enters a flat of the 1920s. Image credits: Mölndals Stådmuseum.



and deciding their placement on site. Site-specificity is a concept grounded in discussions by practitioners and scholars on site-specific performance (Hunter 2015; Pearson 2010) and refers to the specific features and qualities of a place. The choreographic approach to *site-specificity* is always intertwined with the perspectives of the body, the local, and the world. The site is understood as a complex social and geographical landscape that we inhabit, rich in materials that can be combined into MR work by bringing the site, the performance, and the audience together. *Embodiment* is a concept and ontology informed by phenomenology and refers to being and participating in the world as lived bodies (Dourish 2001; Koppers 2011; Weiss 1999).

My choreographic perspective treats embodiment as an intercorporeal activity and practice that considers how bodies and artefacts are part of an intricate web of relations. This informed how I composed the path for the audience in Kvambyn, as well as the relationship between the audience and the character in each scene. *Choreographic storytelling* refers to two distinct features of how dance and choreography tell stories and engage the audience: how choreography communicates through the body and has a dialogic and embodied relation to the audience (Fischer-Lichte 2008; Joy 2014) and how it uses poetic structures and expressions that leave space for the audience members' own interpretations. Using micro-

stories as a narrative structure, the experience could combine choreographic storytelling with the protocol of a museum exhibition where the audience explores the content at their own pace. The four concepts described here informed my compositional choices in *ENTER Mölndal – Kvambyn*, and further discussion on related techniques and working methods can be found in my PhD thesis (Hedemyr 2023).

In this article, I have shared some of the choreographic composition strategies I used to turn archival materials into site-specific situations and to stage these situations in a MR walk on site. In collaborating with cultural heritage actors, I have realised that as an artist/choreographer, it is important to take a stance on why such experiences are relevant. I hold that art, particularly site-specific, public, and performative art, has the capability to stitch our relation to the public and the political domain through aesthetic experiences. We are all part of the social systems that make up a society, but we do not always feel it. Artistic expressions can animate these relations and our sense of being part of them.

In conclusion, by using these choreographic strategies, the audience can be addressed personally in the midst of a busy public space without being 'put on the spot'. Being addressed privately, in a way that activates your senses and reflection in an embodied manner, can be a strong experience. I suggest that it can be a way to sensitise and engage in politics through aesthetic and poetic means, which in turn can contribute to keeping our social relations alive.

Acknowledgements

Full credit list for *ENTER Mölndal – Kvambyn* is available at <https://www.marikahedemyr.com/enter-molndal-kvambyn>.

Audience at the bridge in Kvambyn during the mixed reality walk ENTER Mölndal – Kvambyn, 2018.
Image credits: Mölndals Stadsmuseum.



Bibliography

- Ahmed, Sara. 2006. "Orientations – Toward a Queer Phenomenology." *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies* 12 (4): 543–74.
- Barad, Karen Michelle. 2007. *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham, N.C.: Duke University Press.
- Bolter, J. David, Maria Engberg, and Blair MacIntyre. 2021. *Reality Media: Augmented and Virtual Reality*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- Carbone, Cathy. 2015. "Artists in the Archive: An Exploratory Study of the Artist-in-Residence Program at the City of Portland Archives & Records Center." *Archivaria* 79 (Spring): 27–52.
- Dourish, Paul. 2001. *Where the Action is: The Foundations of Embodied Interaction*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- Fischer-Lichte, Erika. 2008. *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*. New York, NY: Routledge.
- Haraway, Donna. 1988. "Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective." *Feminist Studies* 14 (3): 575–599.
- Hedemyr, Marika. 2023. *Mixed Reality in Public Space: Expanding Composition Practices in Choreography and Interaction Design*. PhD diss. Malmö University Press.
- Hunter, Victoria. 2015. *Moving Sites: Investigating Site-Specific Dance Performance*. Abingdon, Oxon: Routledge.
- Joy, Jenn. 2014. *The Choreographic*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- Kuppers, Petra, ed. 2011. *Somatic Engagement*. Oakland and Philadelphia: ChainLinks.
- Milgram, Paul and Fumio Kishino. 1994. "A Taxonomy of Mixed Reality Visual Displays." *IEICE TRANSACTIONS on Information and Systems* E77-D (12): 1321–1329.
- Pearson, Mike. 2010. *Site-Specific Performance*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan.
- Tallon, Loïc and Kevin Walker, eds. 2008. *Digital Technologies and the Museum Experience: Handheld Guides and Other Media*. Lanham, MD: AltaMira Press.
- Taylor, Diana. 2003. *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham, N.C.: Duke University Press.
- von Rosen, Astrid. 2017. "Activating Dance Records: Conceptualizing Research into the Swedish, Nordic and Global Archives Pertaining to the Russian Dancer Anna Robenne." *Nordic Theatre Studies* 29 (1): 117–137.
- Weiss, Gail. 1999. *Body Images: Embodiment as Intercorporeality*. New York: Routledge.
- Wessel, Daniel and Eva Mayr. 2007. "Potentials and Challenges of Mobile Media in Museums." *International Journal of Interactive Mobile Technologies* 1 (1): 1–8.
- Wollentz, Gustav. 2023. *Digital Pedagogy at Museums for Increased Participation and Co-creation: A Handbook for Museum Professionals*. Jantli Förlag.

BIOGRAPHY

Marika Hedemyr is a choreographer/artist who creates public art, choreography, and mixed-reality experiences. She explores coexistence through the emotional and political relations between people and places. Her site-specific mixed-reality walks combine documentary material, augmented reality technology, and performative formats. Recent works are *Next to You at Korsvägen* (2017), co-produced with the Gothenburg

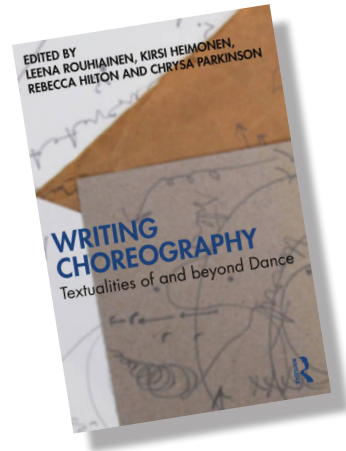
Dance and Theatre Festival and RISE Interactive, and *ENTER Mölndal* (2018/2019), a series commissioned by Mölndals Stadsmuseum to reactivate cultural heritage sites. Hedemyr's publications include a chapter in *Art and the City* (2017, Routledge) and her PhD thesis *Mixed Reality in Public Space* (2023, Malmö University Press). Info@marikahedemyr.com
<https://www.marikahedemyr.com/>

Writing Choreography: Textualities of and beyond Dance

Edited by Leena Rouhiainen, Kirsi Heimonen,
Rebecca Hilton and Chrysa Parkinson
Abingdon, England: Routledge, 2024.
Reviewed by Hilde Rustad

Writing Choreography: Textualities of and beyond Dance is an anthology written by fifteen authors. It consists of thirteen chapters and is sectioned into three parts: 'Transcribing performance into writing', 'Practices of writing that choreograph' and 'Choreography as writing with'. The editors' intention is to interweave practically oriented chapters with more theoretical ones, and by doing this they succeed in keeping both perspectives in focus and, to a certain extent, in dialogue with one another.

Writing Choreography claims its focus is on art-making processes, and the authors are described as dance-artists, choreographers, dramaturges, writers, interdisciplinary artists and artist-researchers. The editors invited contributors from within the field of expanded choreography who related to 'reading, writing, text and language' (p.3). The editors' affiliations are University of the Arts Helsinki (Rouhiainen and Heimonen) and Stockholm University of the Arts (Hilton and Parkinson), and seven of the thirteen chapters are written by authors employed by, or with present or previous connections to, one of these institutions. The authors are based mainly in Nordic and Oceanian contexts, which might be understood as more of a limitation than an advantage. I assume it is unclear or unknown to many readers, as it is to me, whether 'expanded choreography' is a term used in all parts of the world. However, the anthology provides different perspectives, ways of understanding and examples of expanded choreography, and it is thoroughly shown through this volume as a variety of practices and something that is



possibly impossible to define. *Writing Choreography* sets out to show, mostly through texts, some of the development of expanded choreography and succeeds in making this clearer through language and writing, as well as by giving good and interesting examples.

In this review, I will discuss a selection of chapters from each of the three parts of the book to provide readers with an idea of the diversity and complexity of the textualities presented. Each chapter starts with a helpful introduction that provides information about its content and themes, which can be especially useful for readers unfamiliar with expanded choreography and artistic research.

Part one, 'Chapter one—Introduction', is written by the editors: Leena Rouhiainen, Kirsi Heimonen, Rebecca Hilton and Chrysa Parkinson. This chapter starts and ends with a conversation between the authors, with their individual and unison voices, and it tells the reader how this volume is about conveying textual approaches to choreography and how it 'proposes different ways in which language, text and writing inform current choreographic practice' (p.2). The chapter provides an overview of the book's chapters, and the book is presented as being motivated by the authors' experience that there is a growing interest when it comes to ways experimentations with writing and reading

inform the processes and performance of choreography. As reader, I am convinced this anthology will spur interest to experiment even further.

Part one, 'Chapter two—Motifs and insights: textual choreography, dance studies and local conditions in Finland', is written by Leena Rouhiainen and Kirsti Heimonen. To me as a Norwegian dance researcher, I find this contextualising second chapter especially interesting and highly readable as it depicts choreography and dance historically and digs more deeply into the development of dance in Finland. Nonetheless, and perhaps this is a light digression, the authors note the dearth of a canonised modern dance tradition in Nordic countries, a point I agree with. Simultaneously, I would like to add that Norway did have an impressive group of modern dance choreographers¹ active from the late 1960s onwards, several of whom later dived into more postmodern work. However, sadly, Norwegian written dance history barely exists and is hard to access even for Norwegians. Consequently, the anthology's second chapter serves as a reminder of the need for more research covering the history of professional dance in Nordic countries individually and in conjunction with the broader Nordic and European context.

While expressing *expanded choreography* as an indefinable notion, this chapter thoroughly examines its possible origins and meanings. Importantly, the authors situate themselves in the periphery, 'detailing how language, text and language-related international practices have informed and influenced Finnish choreographic practice for the last 50 years' (p.4). The chapter is relevant, highly informative, and it is easy to read.

Part one, 'Chapter 6—Invitation: choreo-reading EXOXF', is written by Simo Kellokumpu. In the introduction chapter the editors write that Kellokumpu looks to queering choreographic conventions by speculating on ways that practices

of science-fiction-ing and outer space-ing might generate an alternative choreographic-being in the world. Kellokumpu is busy with hyper-reading, a term coined by James Sosnoski, and—as I understand it—Kellokumpu invites us as readers to do choreoreading, a term developed during Kellokumpu's doctoral project *Choreography as reading practice*. I understand from this text that choreoreading means to attend to the body in specific ways while reading, and it seems Kellokumpu is especially interested in the movement of the eyes. Through reading, we are invited into a shared reality and different kinds of bodily experiences. Examples given describe such experiences as hands are hanging/my feet, they burn/my eyes are moving rapidly. The context in question seems to be some sort of fictional journey in outer space. Strengthening this fictional reality there are two photos included in which a person is wearing a large headpiece, presenting associations with science fiction and space travelling.

The author ends with the following reflective statement: 'Maybe that is what choreoreading for me is: an exploration of an endless loop of alienation and restless, elusive longing for something missing in my *choreographic-being-in-the-world*' (p.96).

Part two, 'Chapter 7—Letter to Saint Hildegard of Bingen', is written by Lynda Gaudreau and is a quite short chapter. It is artist research as a fictional letter to Saint Hildegard von Bingen (1098–1179), and this letter surprisingly contains emails to what seems to be a living friend of the author as well. In this way, Gaudreau's letter connects people living in centuries far apart, bringing a person from the past into the present and vice versa. The editors characterise this chapter as being about 'how theory is mobilized in artistic practice' (p.99) and how the letter explores how 'thought and space intertwine' (p.99). Gaudreau brings in theory through names such as Susan Sontag and Chantal Mouffe. What made an impression on me was how Gaudreau conveyed her experience of watching a painting by Vincent van

Gogh, and how this experience moved her and brought water into her eyes. I could relate to and recognise such an experience happening in the meeting between a painting and a person.

Part three, 'Chapter 10—Ciatrix textus II', by Marie Fahlin, is described as a series of three choreographies and as 'a choreographic process performed in solitude, stitching together a multitude' (p.137). This chapter is a concrete piece of textual choreography, and it shows photos of various items with sewn text fragments, poems and stiches. To me they are collage-like as they include pieces of various materials and even pictures. I understand Fahlin's piece in the context of what, in the first chapter, Rouhiainen and Heimonen write about the artistic researcher as creatively challenging both spoken and written words but integrating 'reflective appraisal or critique directly into the artworks themselves or in supplements to these works' (p.23). Fahlin's chapter gives the editors credit through possibly expanding the notion of choreography to the reader further, and through the exposition of Fahlin's items directly.

Overall, I find the editors' approach refreshing and unusual in its invitation of quite different textual expressions. The various takes on choreography made by the chosen group of authors present a spectre of and about expanded choreography and gives insights as to what writing choreography might mean.

The strength of *Writing Choreography* lies in the authors' different approaches. The anthology offers a variety of entrances and perspectives, and together its different voices give the reader an expanded impression of textualities understood in connection with choreography. The volume is characterised more by the authors as individual voices than by the polyphonic sound and strength of a choir. When read, each chapter comes out individually and with integrity, and as separately giving impressions and something for the reader to experience.

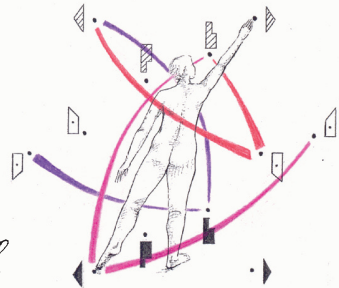
Two of the thirteen chapters in *Writing Choreography: Textualities of and beyond Dance* are co-authored by Rouhiainen and Heimonen. Further, these authors collaborated on two additional chapters together with the Swedish-based editors Hilton and Parkinson. The involvement, clarity and depth demonstrated by the two Finnish researchers suggest how Finland is at the forefront and leads the way when it comes to language-based artistic research on expanded choreography within the Nordic research context.

Endnote

1 Lise Ferner, Lise Nordahl, Kjersti Kramm Engebretsen, Lise Eger, Merete Bergersen, Sølvi Edvardsen and more. Several were educated at Ballettintitutet, a dance education institution started in 1966 (later renamed Norges balletthøgskole/Norges dansehøgskole) which exists today as part of Kristiania University College in Oslo.

CERTIFICATE PROGRAM IN LABAN/BARTENIEFF MOVEMENT STUDIES

English-speaking Intensive
Live-Online & in Berlin, Germany
Applic. Deadline: Feb. 20, 2025



EUROLAB
EUROPEAN ASSOCIATION FOR
LABAN/BARTENIEFF MOVEMENT STUDIES

Director: Antja Kennedy info@eurolab-programs.com
Phone: +49 30 52282446 www.eurolab-programs.com

nordic forum for dance research
NOFOD

The Dancer and the Dance: Practices, Education, Communities, Traditions and Histories

Report from the 16th NOFOD Conference, Oslo, April 23–26, 2024

Author: Irene Velten Rothmund

The international NOFOD conference was hosted in Oslo for the first time in April 2024, in close cooperation with Kristiania University College.

The aim of the conference was to accommodate encounters and exchanges across borders, encompassing different dance genres and styles, research methods and geographical origins. The program highlighted the diversity within academic and artistic research: 120 participants from 18 different countries across five continents conducted 68 presentations in different formats, discussing themes like accessibility, agency, artistic choices, embodiment, bodies as archives, community dance, inclusive education, health, dance medicine, dance and technology and traditional dances and dancing.

The three keynote speakers addressed important and diverse topics: Rose Martin with ‘What difference can a dance make? Dancing our way out of crisis and collapse’, Leena Rouhiainen with ‘The co-embodiment of dancers in language-based site-specific choreography’ and Elizabeth Svarstad with ‘The art of dancing in history/research/ today’. Other highlights included the performances ‘Digital Footprints’ by Gunn Lund and ‘Love-dans’ by Elizabeth Svarstad and Anne Grete Eriksen as well as the launch of the book *The Nordic Minuet: Royal Fashion and Peasant Tradition*. This was followed by a dance evening featuring Finnish and Swedish minuets.

Planning and executing this conference has been both a pleasure and a challenge for me as chair, along with the NOFOD board. We are grateful to all

participants for contributing to four inspiring, busy and bustling days filled with shared research and new connections. We now look forward to the next NOFOD conference, set to be held in Iceland in 2026.

For information about the Nordic Forum for Dance Research (NOFOD) and the upcoming conference in Iceland, please visit www.nofod.org. The



Elizabeth Svarstad starting her keynote.



Keynote speakers Elizabeth Svarstad, Rose Martin and Leena Rouhiainen.



The NOFOD board: Petra Hultenius, Kirsi Heimonen, Irene Velten Rothmund, Lars Dabl Pedersen, Tuire Colliander, Ami Skånberg and Hilde Rustad. Katrín Gunnarsdóttir and Sarab Pini were not present.

Inkludering i dans

Tekst: Anette Sture Iversen

Foto: Per Rutledal

Inkludering i dansekunstfeltet er avhengig av en inkluderende praksis i hele utdanningsløpet, gjennom fleksible vilkår og en utvidet forståelse av begrepene dans og danser.

12. mai 2024 arrangerte Kristine Nilsen Oma i samarbeid med SANS, en visning og samtale knyttet til inkludering av funksjonsnedsatte i dansekunsten. Visningen var satt sammen av deler fra Omas arbeid med serien aktivistiske koreografier kalt Karantena #millionsmissing. Dialogen som etterfulgte tok utgangspunkt i spørsmålet: «Hvordan kan funksjonsnedsatte dansere jobbe på samme vilkår som funksjonsnormative?»

Kristine er utdannet fra Trinity Laban i England og Victorian College of the Arts i Australia, og jobbet som koreograf i flere tiår før hun ble diagnostisert med ME for ca. 13 år siden. Etter det har sykdommen preget hennes arbeidskapasitet i så stor grad at hun ser behov



for en endring i betingelsene for funksjonsnedsatte i kunstfeltet. For at kunstnere med funksjonsnedsettelse skal kunne være representert i feltet, må vi akseptere de premisene som er nødvendige for at de skal kunne delta. Det kan f.eks. være andre krav til tidsrammer, fremdriftsplan, antall visninger osv. Dette ble utgangspunktet for samtalen etter visningen.

I det lille studio Gartneriet, i Oslo, som tilhører dansekunstner Ane Smørås, var ni publikummere fysisk til stede og deltakende i visningen. I tillegg var det noen deltakere på Zoom, blant dem dansekunstner Elen Øyen, som er medlem i Inclusive Dance Company i Trondheim og skulle delta i samtalen. Elen og Kristine startet samtalen og åpnet deretter opp for spørsmål/kommentarer fra publikum.

Liggende lytting

I visningen ble synssansen raskt fjernet hos de ni tilskuerne i det de fikk beskjed om å legge seg ned på matter som var lagt radvis i rommet, og med sovemasker foran øynene. Begrepet visning fikk på den måten ny og utvidet betydning. Det vi opplevde på mattene var først og fremst å lytte, og sanse: til Kristines stemme og tekst fra noe som kunne minne om en



logg relatert til det å leve med ME-sykdom, i tillegg til dansernes pust og bevegelse gjennom rommet, svikten i gulvet, varmen i det solfylte studio, og vår egen kropp i rommet i øyeblikket. Mange av deltakerne fremhevet i samtalen etterpå at formen på visningen var behagelig og spennende på samme tid. Formen speilet både tematikken (det horisontale livet) og implikasjoner for en annen type dansekunst eller scenekunst.

Pedagogisk intensjon

Kristine ga selv uttrykk for at hennes kunstneriske intensjoner har endret seg etter hvert som sykdommen har utviklet seg, og at ambisjonene må ses i relasjon til et slags opplysningsprosjekt om hvordan det er å leve med sykdommen ME, for mennesker generelt, men især for en dansekunstner som har fått sin evne til å utøve dans slik hun gjorde tidligere, sterkt redusert. Kunsten får på den måten en pedagogisk intensjon ved å ha som mål å gi publikum både økt kunnskap og en slags kroppslig erfaring av tema. Den reduserte fysiske utfoldelsen av dansen erstattes delvis av en høyst tilstedeværende stemme, og ord som manifesterer danserens indre liv.



Når blir bevegelse dans?

I løpet av samtalen etter visningen ble det snakket særlig om at et inkluderende kunstfelt er et slags sluttprodukt som er avhengig av en inkluderende praksis i hele utdanningsløpet: fra skole, kulturskole og private ballettskoler, til høyere utdanning og støtteordninger. Og for å jobbe inkluderende må vi også utvide de estetiske idealene vi tradisjonelt sett, og fortsatt i stor grad, forbinder med dans. I tillegg til vår forståelse av hva dans er/kan være. Når blir en bevegelse dans? Og når er det vi føler at vi danser? Dette er relevante spørsmål å stille for å utvide vårt syn på dansen og danseren.

SANS takker Kristine Nilsen Oma for at vi ble invitert til å samarbeide om dette fine arrangementet. Vi har tidligere blant annet arrangert kurs for lærere med Parable Dance (UK) om inkluderende praksis, og samarbeidet med PRODA, SKUDA og NoDa om pedagogseminaret "Inkluderende danseundervisning". Vi er inspirert, og tar problemstillingen med videre i vårt arbeid!

Dansere: *Kristine Nilsen Oma, Emilie Dahlen og Kristina Høydal.*
 Skapende kurator: *Per Rutledal*
 Co produsent: *Charlotte Faaberg-Johansen v/Syv Mil*
 Dansende bidragsyter i prosessen: *Grethe Mikaelson og Morten Brun*

Prosjektet er stadig i utvikling og kan tilpasses de fleste formater og anledninger som setter søkelyset på funksjonshemmedes menneskerettigheter med mer.

For mer informasjon kan du ta kontakt direkte med koreograf *Kristine Nilsen Oma* på e post: kristinenilsenoma@gmail.com



SANS – Senter for dansepraksis is a Norwegian association that works to support the subject of dance in elementary, secondary and upper secondary schools, as well as culture schools and teacher education.

A membership in **SANS** offers you 1–2 issues per year of the Nordic Journal of Dance, electronic newsletters, reduction rates for courses and conferences arranged by SANS and more. For further information and membership fees, see <http://www.dansepraksis.no>.



Nordic Forum for Dance Research (NOFOD) is a non-profit organization that promotes diverse forms of dance research and practice in the Nordic region by organizing a biannual international conference and local events. A membership in **NOFOD** offers you one yearly issue of the Nordic Journal of Dance, newsletters and reduction rates for international **NOFOD** conferences.

For further information and membership fees, see <http://www.nofod.org>.



Subscription

For an invoice of NOK 100 + postage fees a subscriber will be sent the newest volume of NJD on publication. To subscribe to the Nordic Journal of Dance, send an email to sans@dansepraksis.no.

Advertisements

For details about advertising rates and opportunities, please send us an email: sans@dansepraksis.no.

Nordic Journal of Dance

Call for contributions—Nordic Journal of Dance

Present your work in *Nordic Journal of Dance—practice, education and research*.

We have two annual deadlines: June 1 for publication in December, and December 1 for publication in June the following year.

Nordic Journal of Dance invites practitioners and researchers to submit a variety of texts in one of these categories:

Research Articles:

Research articles are expected to present theoretical and conceptual frameworks, discussion on methodology, data gathering, analysis and findings related to diverse dance practices and artistic processes as well as learning and teaching dance/movement in the Nordic context. The manuscripts will undergo a blind peer review process. Artistic Research is welcome. The maximum length of the submitted article is 6 000 words including references and possible endnotes.

Practice Oriented Articles:

The purpose of practice-oriented articles is to document and reflect upon the practical work being done within dance in different artistic and educational settings as well as with different age groups/populations. Artistic Development work is included in this category. Articles need to be relevant in the Nordic context. Articles will be peer reviewed by the board. The maximum length of a submitted article is 3000 words or less including references and possible endnotes.

Emerging Scholars:

The purpose of the category Emerging Scholars is to offer mentoring to emerging researchers, typically MA students who would like to turn their MA thesis into a research article. Articles need to be relevant in the Nordic context. Articles will be peer reviewed by the board. The maximum length of a submitted article is 3000 words or less including references and possible endnotes.

General Guidelines:

Articles can be written in English or one of the Nordic languages. They can include alternative textual formats (for example illustrations, poems, dialogue). Type text and headings use 12 point font size and line-spacing 1,5. Mark references using Chicago Manual of Style. Please include two abstracts of a maximum length of 200 words: one written in the language used for the article and the other in a Nordic language (for articles in English) or in English (for articles written in native language), and a 100 word biography of the author(s).

Please indicate clearly in what category you are submitting your article. For research articles, include a separate page with the name(s) of the author(s), and title of the manuscript.

Send submission to sans@dansepraksis.no with subject heading «Contribution to Nordic Journal of Dance».

Volume 15(1) 2024

Research Article

Vi hadde litt ulik forståelse av tid – Forhandling og samarbeid om utviklingen av en kunsthendelse i dans for elever i skolen

Gunbild Brønne Bjørnstad og Kristine Høeg Karlsen

Practice Oriented Articles

A Choreographic Approach to Mixed Reality:
Archival Materials as Site-Specific Situations in Kvarnbyn

Marika Hedemyr

Book Review

Writing Choreography: Textualities of and beyond Dance

Hilde Rustad

Report

The Dancer and the Dance: Practices, Education, Communities, Traditions and Histories.
Report from the 16th NOFOD Conference, Oslo, April 23–26, 2024

Irene Velten Rothmund

Report

Inkludering i dans

Anette Sture Iversen

Nordic Journal of Dance–practice, education and research

ISSN 1891–6708

<http://www.nordicjournalofdance.com/>

Supported by: Senter for dansepraksis (SANS) and Norges Forskningsråd (The Research Council of Norway).
Member of Norsk Tidsskriftforening.

