

Handelshögskolan i Stockholm
Examensuppsats, 20 p
1100 Företagande, ledning och organisering
28/5, 2008

Separator

Aktionsforskning i en dansproduktion där
ledarskap undersöks samtidigt som en ny
organisationsform introduceras

Författare: Jan Vesala (19918)
Handledare: Emma Stenström
Framläggning: kl 15-17 den 5/6 2008

Opponent: Herman Chong

Abstract

There is a common belief that the arts contain knowledge of creativity that can enrich the business world. Similarly, the arts are in need of additional support from the private sector and know-how of business practices. In short, there is a need for mutual understanding. With my background as a dancer paired with my studies at the Stockholm School of Economics I have taken the challenge of bringing the two worlds closer together.

By changing a social system, like an organization, it is possible to get a better understanding of it. Based on this idea from action research, a different form of organization is introduced into a dance production in this study. The focus of the research is twofold. First to find a new and possibly better way of producing dance and second, to study leadership during the changed dance production process in order to get a deeper understanding of it.

The leadership is in many ways found to be based in what can be labelled as the *leader as Messiah* discourse. The hierarchy is pronounced and several reasons for this are discussed in this paper, among others, hierarchy helps to increase the freedom of artistic expression for the dancers.

The participants in the dance production are found to prefer text as opposed to pictures in the dance script they are using as the basis for their work. Through theory of social constructionism this is explained by the *everyday life* quality of language. With a firm text base in the intersubjective *everyday life* the artists find it easier to enter the artistic world.

In all, the new organizational form introduced was successful in the production of a dance piece with a narrow timeframe. However, the piece got a dreadful review in a leading Swedish newspaper and it remains to see if the new organizational form will change dance production in the future.

Key words: action research, leadership, dance production

Innehållsförteckning

1. Ett närmande	1
2. Syfte	4
3. Disposition	5
4. Kunskapsproduktion	5
5. Metod	6
5.1. Tillförlitlighet.....	10
6. Dansproduktion	11
7. DMM	12
8. Teori	15
8.1. Kulturproduktion.....	15
8.2. Socialkonstruktionism.....	18
8.3. Ledarskap.....	21
8.3.1. Ledarskapsteman.....	23
8.3.2. Ledarskapsdiskurser.....	24
8.3.3. Pater-Mater	25
8.3.4. Kreativitet	27
8.3.5. Tillit	28
8.3.6. Hierarkier	29
8.3.7. Ansvar	30
9. Separator	31
9.1. Förberedelser	31
9.2. Alla samlas	35
9.3. Föreställningen.....	38
9.4. Intervjuer	39
9.4.1. Måns	40
9.4.2. Claudine	42
9.4.3. Stina	45
9.4.4. Ingrid	47
9.4.5. Malin	50
10. Analys	54
10.1. DMM – en möjlig praktik?	54
10.2. Recension.....	58
10.3. Bildmanus	59
10.4. Kreativitet.....	63

10.5. Distans	64
10.6. Kropp mot kropp	68
10.7. Hierarki	69
10.8. Identitet	72
10.9. Tillit	74
10.10. Konstsyn	76
11. Slutsatser	78
12. Efterord	81
13. Källförteckning	83
14. Bilagor	86
1. Tidigare dansmanus	86
2. Tema Separator	88
3. Dansmanus Separator	91
4. Recension	95
5. Frågor till medverkande	96
6. DVD-bilaga	97
Dag 1, 3, 4, 6. Video från repetition	97
Separator. Video från föreställningen	97

1. Ett närmande

Föreställningen har gått bra hittills och andra akten ska precis börja. Jag står beredd att gå in på scenen. Någon knackar mig på axeln. Det är en av koreografens fem assistenter och hon säger med andan i halsen att jag inte ska vara med i den scen som börjar om 30 sekunder. När jag undrar vadan detta hastiga beslut säger hon att koreografen tycker att det skulle bli för många på scenen. Jag accepterar men förundras över att koreografen i detta sena skede kommit på att en masscen med över 20 personer skulle vara så känslig att just jag skulle få den att bli överfull.

Under mina drygt 15 år som professionell dansare har jag ofta reflekterat över hur arbetet har organiserats och hur ledningen skött sina uppgifter. Ofta har jag förhållit mig kritisk till hur dessa uppgifter skötts och att jag vid 36 års ålder började studera på Handelshögskolan är till stor del ett resultat av att jag ville ta min kritiska hållning på allvar. Jag såg en möjlighet att kunna bidra till att utveckla ledningen och organiseringen av kultur- och dansproduktion. Min ambition med denna uppsats är en del av denna min strävan.

Det lyfts ofta fram att vi gått över från ett industrisamhälle till ett kunskapssamhälle och kanske till och med till ett kreativitetssamhälle. Från att det varit viktigt att optimera produktionsprocesser övergår fokus till vikten av innovation och kreativitet. Det är genom nya idéer det går att hävda sig i den globala konkurrensen. Det finns vidare en tro på att kreativiteten inom kulturlivet ska kunna bidra med kunskap och idéer till näringslivet. Samtidigt hörs allt oftare att konsten ska bära sina egna kostnader och samarbeten mellan kultur- och näringsliv ses som eftersträvensvärda.

För näringslivet är det därför av betydelse att förstå hur kulturlivet arbetar samtidigt som det är viktigt för kulturlivet att förstå hur näringslivet kan bidra med kunskap inom kulturproduktion.

Kultur- och näringsliv präglas inte av ömsesidig förståelse och fram till för något år sedan stod det i regeringens kulturproposition att kulturen ska motverka kommersialismens negativa verkningar. Det finns en uppfattning att de två världarna inte riktigt är förenliga vilket har motverkat förståelse och samarbete. Med min kulturbakgrund parat med ekonomisk förståelse ämnar jag i denna uppsats bidra till ett sådant ömsesidigt närmande och förståelse.

Att producera kultur är förenat med hög risk. Det är svårt att på förhand veta vad som kommer att bli framgångsrikt vilket gör det svårt för finansiärerna. Särskilt svårt är det inom dansområdet berättar en handläggare på Region Skåne. Ansökningarna till dansprojekt är inte så tydligt beskrivna och hon upplever dem vara sämre än ansökningarna inom andra konstområden.

För att få en tydligare bild av hur en dansproduktion kommer att gestaltas vore det en möjlighet att dela upp produktionen i fler steg. Inom teater och film är det brukligt att någon skriver ett manus som ligger till grund för ytterligare finansiering. Alternativt finns redan ett manus som skrivits för ändamålet innan en regissör går vidare med att gestalta det på scen eller film. Märkligt nog görs inte dansproduktioner på detta sätt.

Att först göra ett dansmanus innan det koreograferas gör det möjligen lättare att göra en bedömning om det är värt att gå vidare in i nästa fas av produktionen. I denna uppsats provar jag detta sätt att producera och ger uppdraget att skriva dansmanus till en annan person än den som sedan koreograferar det. Den för dans nya produktionsformen som jag utvecklat kallar jag för dansmanusmodellen (DMM).

Jag har under min tid som dansare ofta upplevt att jag inte kunnat bidra så mycket som jag önskat till produktionen eftersom jag inte haft tillgång till en övergripande struktur. Under arbetet har det varit oklart vad som förväntas av mig och jag har inte kunnat förbereda mig optimalt inför min arbetsdag. Eftersom dansarna får del av styckets manus med DMM hoppas jag att det ska bli tydligare

vad som förväntas av dem och att detta ska hjälpa dem att förbereda sig och göra ett bra arbete.

Dessutom har jag en förhoppning om att DMM ska kunna bidra till ökad kreativitet. Enligt vissa forskare är det nämligen möjligt att styra kreativitet genom att införa tydliga strukturer som tvingar till nya tankebanor. Dansmanusförfattaren, koreografen och dansarna får alla en tydlig struktur att förhålla sig till genom manuset.

Koreografer har som upphovsmän en stark ställning.

Dansföreställningar förknippas med deras namn och de anses stå bakom den konst som presenteras i dansföreställningar. Införandet av DMM påverkar relativt starkt koreografens position. Från att ha varit den som initierar och driver produktionen övergår koreografen till att koreografera ett manus som skrivits av någon annan. Dessutom initieras produktionen av en producent.

För att få syn på hur något fungerar kan det vara bra att införa en förändring. Att förstå ett organisatoriskt socialt system underlättas av att förändra förutsättningarna för det och en del forskare hävdar till och med att det är en förutsättning för att uppnå en djupare förståelse. Förutfattade meningar om hur ett system fungerar kan genom en förändring synliggöras och utmanas.

Genom att delvis ändra på förutsättningarna för en dansproduktion ämnar jag få en tydligare bild av hur ledarskapet inom dansproduktionen ser ut. Jag utför därför en aktionsforskning där jag organiserar och genomför en dansproduktion enligt DMM parallellt med att jag bedriver forskning om den. På detta sätt önskar jag bidra med kunskap både i den genomförda dansproduktionen och genom denna uppsats.

2. Syfte

Mitt övergripande syfte är tudelat. Det ena målet är att öka förståelsen för kulturproduktion och ledarskapet inom den. Mer specifikt riktar jag in mig på scenisk danskonst.

Det andra målet är att tillföra kunskap i form av en ny möjlig praktik för dansproduktion. Dessa båda syftena sammanför jag genom att genomföra en dansproduktion inom ramen för en aktionsforskningsstudie.

Syftet inkluderar alltså att åstadkomma ett så bra resultat som möjligt, i meningen en så konstnärligt bra föreställning som möjligt; något som emellertid är mycket svårt att mäta. Fokus ligger dock inte enbart på resultatet utan framförallt på de processer som leder dit.

Med en syn på ledarskap som en process blir alla inblandade delaktiga och viktiga i den. Jag utgår därför i denna uppsats från hur jag och de övriga medverkande uppfattar produktionen av Separator för att kunna se och förstå det ledarskap som utövas.

Jag finner det även intressant att se närmare på vad DMM betyder för hur föreställningen uppfattas av publiken. En särskilt viktig publikmedlem är recensenten som har stor påverkan på en föreställnings fortsatta öde. Recensioner används nämligen i hög grad för att sälja en föreställning till ytterligare arrangörer och att övertyga finansiärer om framtida medel för nya produktioner. Recensenter kan dessutom ses som initierad publik som fått sitt uppdrag för att de har förmågan att formulera och värdera vad de ser.

Jag frågar därför:

Hur uppfattar de medverkade att det är att arbeta utifrån DMM i produktionen Separator och hur uppfattas föreställningen av recensenten samt hur går uppfattningarna att förstå?

3. Disposition

Forskning påverkas av vilken vetenskapstradition den härstammar ur. I kapitel 4 går jag därför igenom vilken vetenskapssyn denna uppsats vilar på. Därefter tydliggör jag i kapitel 5 den aktionsforskningsmetod jag använt.

I kapitel 6 går jag igenom hur dansproduktioner vanligtvis genomförs för att sedan presentera den alternativa dansmanusmodellen (DMM) i kapitel 7.

De teorier jag använder mig av presenteras sedan. Först beskriver jag det speciella med kulturproduktion i kapitel 8.1 för att därefter gå igenom den för uppsatsen centrala socialkonstruktionismen i kapitel 8.2. I kapitel 8.3 beskriver jag ledarskapsteori och utvecklar olika aspekter av denna.

Det praktiska genomförandet av produktionen Separator står att läsa om i kapitel 9. I kapitel 9.4.1–5 framgår därefter de medverkandes syn på Separator efter att projektet avslutats.

Praktik och teori förs sedan ihop i en analys i kapitel 10 som i 10.5 dessutom inkluderar viss ytterligare empiri. Slutligen presenteras de mest framträdande resultaten i kapitel 11:s slutsatser.

4. Kunskapsproduktion

Jag ämnar i denna uppsats driva kunskapen inom det berörda området framåt. Liksom Björkegren (1988:3) påpekar är kunskapsproduktion beroende av hur vi anser att världen ser ut, vår ontologi. Nedan utvecklar jag därför min ontologi och vetenskapssyn för att klargöra den bas som min forskning vilar på.

Att i positivistisk anda kunna se objektivt på världen och därigenom komma sanningen närmre är en lockande tanke för mig. Det förutsätter dock att det finns en sann verklighet och att det är möjligt att se objektivt på världen. I enlighet med Berger och Luckmann (1966) är

min syn på världen och verkligheten emellertid att den är socialt konstruerad. Det finns exempelvis inget objektivet *äktenskap* utan det är något vi tillsammans har konstruerat innebörden av. Vidare ser jag det som omöjligt att se på världen utan att ha förutfattade meningar om den; det är omöjligt att exempelvis se ett par tåga fram emot altaret utan att de egna föreställningarna om äktenskap påverkar det vi ser. Att se världen helt utan föreställningar om hur den fungerar skulle göra den obegriplig för oss. Weick (1984: 129) uttrycker det som att, *"What people "see" when they use various methods is largely a function of their prior beliefs or what they expect to find"*. Följden av detta blir att det inte spelar någon roll om det finns en sann verklighet eller ej eftersom vi alla upplever den olika utifrån våra förutfattade meningar och föreställningar om den. Vägen till vetenskap blir således lite mer komplicerad än i positivistisk vetenskapsteori och det leder till att vi inte kan veta när vi uppnått en sanning om världen.

Jag anser att kunskapsutvecklingen sker genom att olika perspektiv presenteras och kämpar om vilket som ska gälla eftersom det inte finns någon sann bakomliggande verklighet, alternativt att vi aldrig kan veta när vi ser den. Det blir då viktigt att presentera vad det är jag ser och så tydligt som möjligt förklara genom vilka filter av förutfattade meningar jag ser detta. Likaså blir det viktigt att vara öppen för andra människors realitetsuppfattningar för att kunna förstå det undersökta fenomenet så bra som möjligt. Att arbeta nära dem som utgör empirin för denna uppsats för att förstå dem och samtidigt kunna reflektera över hur jag ser på situationen är därför av största vikt.

5. Metod

Syftet med forskningen är att uppnå en djupare förståelse för ledarskap inom scenisk dansproduktion samtidigt som en ny praktik inom den söks. Metoden jag använder för att uppnå detta är en kvalitativ aktionsforskning. Genom att införa och pröva en ny organisationsform ruckar jag lite på de invanda rollerna för att därmed tydligare kunna se vilket ledarskap som utövas.

Eftersom forskningen syftar till en djupare förståelse av ett komplext fenomen som ledarskap inom ett relativt outforskat område ser jag det som naturligt att bedriva en kvalitativ studie.

Förespråkare för aktionsforskning som Lewin (1946) hävdar att det är genom förändring som ett mänskligt socialt system framförallt går att förstå. Han pekar vidare på att kunskap som samlas i böcker utan att användas praktiskt inte är till någon gagn och vill med aktionsforskning skapa ett närmande mellan praktik och teori. Även Schein (2001: 230) som mer ägnar sig åt klinisk forskning hävdar att det är Lewins ståndpunkt som är aktionsforskningens främsta fördel; att det kan vara lättare att förstå en organisation när en förändring införs.

Utan att påstå att det är det enda sättet att nå förståelse är det ändå genom det sättet jag i denna uppsats ämnar vinna förståelse och kunskap. Även om forskarens hjälpande roll är ännu tydligare inom klinisk forskning, där klienten är den som ber om hjälp, är den också närvarande i aktionsforskning där forskaren initierar projektet. Min hjälpande roll i studien är att förmå de ingående aktörerna att prestera så bra som möjligt för att produktionen ska bli så framgångsrik som möjligt.

Enligt Nationalencyklopedin (2007/1) är aktionsforskning, "forskning som innebär att man genomför noggrant planerade åtgärder som syftar till att eliminera eller reducera missförhållanden inom ett socialt system (t.ex. ett företag, en skola, ett bostadsområde) och analyserar effekten av dem. Det specifika för aktionsforskningen är ett nära samband mellan den som igångsätter och verkställer en aktion (åtgärd) och den som analyserar förändringsprocessen och dess effekter. I regel menar man med ett aktionsforskningsprojekt ett förändringsarbete där forskaren är starkt engagerad både i planeringen och genomförandet av en aktion och i analysen av förändringsprocessen och dess effekter, men man brukar ibland tala om aktionsforskning även när forskaren har en mer passiv roll i planeringen och genomförandet."

Enligt Coughlan & Coughlan (2002) finns det en rad faktorer som är kännetecknande för aktionsforskning.

- Aktionsforskning är forskning i något istället för om något. Forskaren deltar i det skeende som undersöks istället för att stå utanför och observera.
- De inblandade deltar aktivt i forskningen istället för att inte låta sig påverkas av forskningen.
- Forskning och handling/arbete/praktik sker samtidigt i en parallell process. Samtidigt som praktiken görs effektivare byggs vetenskaplig kunskap upp.
- Aktionsforskning är både en sekvens av händelser och ett synsätt på problemlösning. Forskningen genomförs i en återkommande cykel av diagnostisering, planering, handling, utvärdering av handlingen för att återgå till diagnostisering. Synsättet på problemlösning är en applicering av den vetenskapliga metoden av faktainsamling och experimenterande på praktiska problem som kräver handlingsbaserade lösningar. Både forskare och de som ingår i den utforskade organisationen är involverade. Målet är inte enbart en lösning på omedelbara problem utan ett lärande genom avsiktliga och oavsiktliga resultat, och därigenom ett bidrag till vetenskaplig kunskap och teori.

I Separator är det jag som initierar projektet och deltar aktivt i det. De medverkande är medvetna om att de deltar i ett forskningsprojekt och är intresserade av att delta aktivt i forskningen. Vidare finns det dubbla målet att både hitta en ny, kanske bättre form för dansproduktion samtidigt som vetenskaplig kunskap genereras. Den för aktionsforskningen viktiga återkommande cykeln av diagnostisering, planering, handling, utvärdering av handlingen för att återgå till diagnostisering utförs däremot endast en gång gällande det totala genomförandet av den studerade dansproduktionen. Emellertid påpekar Coughlan & Coughlan (2002: 233) att ett helt aktionsforskningsprojekt kan ses som en cykel som innehåller en mängd mindre cykler av förändringar i processen allteftersom den fortskrider.

I den nya organisationsformen inför jag ett slags seriellt ledarskap där jag intar rollen av producent. Med utgångspunkt från ett tema

som jag introducerar skriver en manusförfattare ett dansmanus. Därefter får dansare och koreograf detta manus för att koreografera det. Det färdiga stycket framförs sedan för publik på en teater.

I forskningen ingår hela processen. Allt ifrån att jag börjar planera produktionen till att jag efteråt intervjuar de medverkande. Under hela processen för jag dagbok och noterar de för mig viktiga händelserna. Dessutom videofilmar jag repetitionerna och föreställningen. Forskningen sker mycket förutsättningslöst och jag låser mig inte på förhand vid teorier för att kunna fånga upp det som är utmärkande för produktionen med ett minimum av förutfattade meningar.

Under produktionsarbetet är jag aktiv i min roll som producent. Parallellt intar jag rollen av att studera processerna för att utröna vad den nya organisationsformen för med sig. Jag frågar även många externa koreografer och dansare jag möter om deras syn på den organisationsform jag provar. Totalt rör det sig om cirka 10 koreografer och ett 20 tal dansare. När väl repetitionerna med dansare och koreograf startar förändras min roll något. Jag närvarar då som observatör under repetitionerna vilket gör att min forskande roll blir mer framträdande och den arbetande mindre. Under föreställningsdagen är min roll som producent åter viktigare även om jag fortsätter att reflektera över mina upplevelser.

Efter själva produktionen tar min forskande roll överhanden. Jag genomför semistrukturerade intervjuer med de medverkande för att få del av deras upplevelser om produktionen i efterhand. Under mitt efterföljande analysarbete återkopplar jag till de medverkande för att höra om deras syn på delar av min analys. Styckets recension i Sydsvenska Dagbladet ingår även i det jag studerar.

Under hela arbetet söker jag teorier som kan förbättra produktionen och förklara de skeenden som uppenbarar sig. Det är en interaktiv process mellan teori och praktik. Som utgångspunkt för mina tankar kring kreativitet tar jag avstamp i Kao (1989) och Dahmén (2006) som hävdar att en relativt tydlig struktur är nödvändig för att befrämja kreativitet.

Den ledarskapsteori jag använder i uppsatsen kommer framförallt från Western (2008) och Northouse (2004). Med utgångspunkt i den definierar jag ledarskap och analyserar denna inom Separator. Jag utvidgar även dessa teorier med tankar kring hierarkier från Sjöstrand (1997) och ansvar från Brunsson (2002)

För att förklara det jag ser använder jag socialkonstruktionistisk teori. Jag har valt att utgå från Berger och Luckmanns (1966) inflytelserika teorier kring detta. Tillsammans skapar vi det vi kallar verkligheten. Språket har där en central roll i att det är konstruerat i denna vår gemensamma värld. Med utgångspunkt i dessa tankar ser jag på de medverkandes syn på manuset och sina yrkesroller.

5.1. Tillförlitlighet

Det största hotet mot tillförlitlighet inom aktionsforskning är partiskhet hos forskaren enligt Coughlan & Coughlan (2002). Eftersom jag har arbetat som dansare i 15 år ser jag en risk i att jag har betydligt lättare att se dansarnas perspektiv än de övrigas.

Att jag är en *insider* gör dock att jag kan förstå de medverkandes bevekelsegrunder bättre än någon som inte genomlevt många dansproduktioner. Samtidigt har mina värderingar och synsätt formats i den världen vilket gör att jag kanske tar vissa aspekter som självklara och inte ens reflekterar över att det skulle kunna vara annorlunda.

Även om jag löpande inhämtat de medverkandes åsikter om mina tolkningar är metoden subjektiv. Det är mina tolkningar som fått företräde och det är jag som filtrerat mina upplevelser för att skönja mönster. De resultat jag kommer fram till aspirerar inte till att vara allmängiltiga. Jag har studerat en dansproduktion utifrån mina egna uppfattningar om vad jag ser. Genom min forskning och reflektion hoppas jag däremot kunna bidra till ett synsätt på ledarskap och organisation inom denna dansproduktion som andra kan ta till sig och gå vidare med i andra sammanhang.

6. Dansproduktion

Nedan följer en beskrivning av hur dansproduktioner vanligen organiseras. Beskrivningen bygger på egna erfarenheter av mer än 40 dansproduktioner.

Hur dansproduktioner är uppbyggda och organiserade beror på om de produceras inom en dansinstitution eller utanför, på den så kallade frilansscenen.

På dansinstitutionerna bestämmer sig den konstnärliga ledaren i samarbete med den administrativa ledaren, om de inte är en och samma person, för att en koreograf ska engageras och koreografera ett nytt dansstycke. Diskussioner inleds med den tilltänkta koreografen och de yttre ramarna för produktionen bestäms; vilka av de på institutionen anställda dansarna ska ingå, hur långt ska stycket vara, är musiken förutbestämd eller kan koreografen välja musik etc. Mycket stor vikt läggs vid koreografens *track record*; baserat på dennes tidigare produktioner kan institutionen ana hur det nya stycket kommer att bli. Koreografen anställs och inleder sitt arbete med de redan anställda dansarna och de som eventuellt anställs för den specifika produktionen. Den konstnärliga utgångspunkten är koreografens som denne själv utarbetar. Antingen har koreografen redan väldigt specifika koreografiska idéer och visar dansarna hur de ska utföra rörelserna eller så uppstår koreografin i ett samarbete mellan dansare och koreograf. Det kan gå till så att dansarna improviserar fram rörelser som koreografen komponerar, d.v.s. bestämmer var de rumsligt ska äga rum och vilka av dansarna som ska göra vilka av rörelserna.

På frilansscenen är inte koreografen anställd av någon utan initierar och driver själv produktionen. Startpunkten är ofta en konstnärlig koreografisk ide som koreografen söker bidrag till från Statens Kulturråd (KUR), landsting och kommun för att kunna realisera. De mer etablerade koreograferna anlitar en producent som författar själva ansökan men de flesta skriver denna själva (under stor vända vad jag förstår). Parallellt med att ansökan behandlas, vilket kan ta upp till ett halvår, arbetar koreografen med att engagera dansare och att sälja den ännu oproducerade

föreställningen. Eftersom bidragsreglerna är sådana att produktionen måste genomföras inom cirka ett halvår efter att besked ges befinner sig koreografen i ett mycket pressat läge. Dansare måste knytas till produktionen men kontrakt kan inte skrivas innan finansieringen är klar och produktionen måste säljas innan det står klart om produktionen kommer att komma till stånd eftersom arrangörerna ofta har en framförhållning på cirka ett år. I det fallet att bidrag fås anställer koreografen dansarna och produktionen rullar igång. Det är emellertid så att de bidragsgivande instanserna i princip aldrig ger så mycket i bidrag som söks utan det brukar röra sig om cirka hälften av det sökta vid en beviljad ansökan. Koreografen måste därför alltid kompromissa med sina konstnärliga tankar som bidragsansökan gällde.

Inom institutionerna karaktäriseras koreografens arbete av relativ stor frihet att genomföra sin konstnärliga idé men är bunden till att använda de anställda dansarna. Koreograferna inom frilansscenen är däremot fria att välja dansare i den mån de får bidrag men de är samtidigt mycket upptagna med produktionens administrativa arbete som de är huvudansvariga för som arbetsgivare.

7. DMM

Vad jag i denna uppsats undersöker är en dansproduktion enligt dansmanusmodellen (DMM) som beskrivs nedan. Den sammanhållande länken och ledaren för produktionen är producenten som engagerar den nödvändiga personalen.

Tema

Det första steget är att välja vad det är dansföreställningen kommer att "handla om", föreställningens tema. Baserat på exempelvis en samhällsdiskurs eller eviga frågor om kärlek och relationer väljs ett område att skapa en dansföreställning kring. En liten skrift författas av producenten där tematiken förklaras i stora drag. Denna utgör basen för nästa steg i processen.

Dansmanus

En dansmanusförfattare engageras som med temat som bas författar ett dansmanus. Dansmanuset liknar en films *storyboard* där de enskilda delarna beskrivs såväl som den övergripande strukturen.

Scenanvisningarna innehåller exempelvis antal dansare, ut och ingångar samt vilket energiförlopp dansen har. Dansrörelserna beskrivs och scenografin kanske spelar en framträdande roll och skildras då ingående; andra aspekter är kostym, musik och ljud. Vidare beskrivs om dansarna har roller eller om fokus ligger på form etc. Dansmanuset utarbetas kanske bäst av en poet, författare, regissör, koreograf, dramaturg eller annan person som har erfarenhet av och tankar kring scenföreställningar. Visserligen existerar redan dansmanus i form av att koreografer utgår från ett litterärt verk men här har vi emellertid att göra med en helt ny typ av dansmanus som behöver utvecklas, ett manus anpassat till den nutida dansen där en föreställning ofta baseras på andra aspekter än en dramatiserad historia.

Koreograf

Med ett utarbetat dansmanus kan nu en koreograf sökas som passar för att koreografera och levandegöra detta. Alternativt skrivs manuset med en specifik koreograf i tankarna och ett viktigt delmoment blir att matcha dansmanuset med en koreograf som arbetar bra med hänseende på manusets utformning.

Dansare

Koreografen väljer ut passande dansare som även de tar del av dansmanuset för att vara förberedda på vad som väntar dem. Tillsammans utarbetar de sedan koreografin med dansmanuset som bas.

Övrig personal

Baserat på dansmanuset engagerar producenten övrig personal vilka skapar scenografi, ljud, ljus, kostym etc.

Reflektioner

I förhållande till hur dansproduktioner vanligen produceras innebär DMM många förändringar. De flesta förändringarna är i förhållande

till koreografen som inte längre är den som initierar och genomför sin egen konstnärliga idé.

Producenten får på ett tidigt stadium tillgång till information om föreställningen. Försäljnings- och pressmaterial kan därmed förberedas i tid.

Koreografen anställs av producenten, vilket frigör koreografens tid för skapande då administrativa göromål sköts av producenten. En del av det administrativa arbetet som producenten tar över är löneförhandlingar med dansarna. Detta bidrar till kreativitet eftersom ekonomi inte behöver blandas in i relationen mellan dansare och koreograf; de kan helt fokusera på skapande i denna relation. Koreografen avlastas så även från det övergripande personalansvaret och kan ägna än mer tid åt den kreativa processen.

Den ram som dansmanuset utgör har möjlighet att befrämja den kreativa processen; koreografen behöver inte, som nu brukligt är, både sätta upp ramarna och använda sig av dem i sitt skapande utan kan enbart fokusera på att skapa inom de givna ramarna. För att skriva dansmanuset finns temat som ram inom vilken manusförfattaren kan släppa loss sin kreativitet. Naturligtvis har olika människor behov av olika strikta ramar, men ramar behövs alltid.

Jag har undersökt om inte metoden att producera dans enligt DMM har förekommit tidigare och kommit fram till att så inte är fallet. Det har dock förekommit att dansens handling beskrivits i libretton men dessa har inte använts såsom manuset används i DMM. I *bilaga 1* presenterar jag min undersökning om eventuella tidigare dansmanus.

8. Teori

8.1. Kulturproduktion

Enligt Caves (2000) finns en rad egenskaper som är speciella för kreativa aktiviteter dit han räknar scenkonsterna och dansen.

Efterfrågan är osäker/*Ingen vet*

Det finns en stor osäkerhet om och hur konsumenter kommer att värdera en kreativ produkt. Caves går så långt att han hävdar att undersökningar och förhandstester till största delen är ineffektiva. Till och med i efterhand går det sällan att förklara varför en produkt blev en succé.

Asymmetrisk information, där producenten vet mer om hur produkten kommer att mottagas än köparen, är enligt Caves inte något större problem. Upplevelsen av produkten är nämligen så subjektiv att det inte går att på förhand veta hur den kommer att tas emot; *ingen vet*.

Caves pekar på en annan asymmetri som däremot finns inom produktioner som är indelade i avgränsade steg. När en del av produktionen är avslutad har kostnader inträffat som inte går att få tillbaka. Om det då tillkommer information som har betydelse för produktionens framgång kan endast de som är inblandade i de efterföljande stegen dra nytta av detta. Caves förklarar att kontrakt inom sådana produktioner därför ofta är utformade som optionskontrakt, där den som ska göra nästa steg i produktionen har möjlighet att avstå eller gå vidare med arbetet.

Kreativa arbetare bryr sig om produkten/*Konst för konstens skull*

De kreativa arbetarna, artisterna, bryr sig mycket om den färdiga produkten. De arbetar hårt för att förfina och förbättra det som är viktigt för dem. Caves påpekar att vad som är viktigt för artisterna inte alltid sammanfaller med vad som är viktigt för publiken, utan kanske bara gör skillnad för kollegor. Det kan därför lätt inträffa situationer där arbetet inriktas på något som inte gör skillnad för publiken och produktens publika framgång.

Det finns även en uppfattning om att artister skapar ur ett inre tvång de bär, en uppfattning som gått i arv sedan romantiken. Fantasi och passion som är källan till skapandet ska därför inte kompromissa med förnuft och etablerade arbetssätt. Artister ogillar åtaganden som begränsar deras skapande. Detta gör att samarbete med ickeartister blir svårt eftersom de senare är benägna att arbeta med den främsta motivationen att tjäna pengar vilket skapar motsättningar.

Artister tycker ofta så mycket om att skapa att de är villiga att arbeta för en relativt låg lön, vilket de som producerar konst kan dra nytta av. Svårt blir däremot att styra artisternas skapande eftersom de ogillar att binda sig vid kreativa val. Caves påpekar att de till och med i efterhand har svårt att förklara sina estetiska val.

Det faktum att artister arbetar för att realisera en inre vision förklarar varför *ingen* vet. Det är svårt att testa om den inre visionen är tilltalande för konsumenter innan den är realiserad. Vidare är det svårt att veta om visionen är framgångsrikt extraherad ut artistens medvetande till att bli den färdiga produkten.

Vissa kreativa produkter kräver många yrkesfärdigheter/*Brokig skara*
När den kreativa produktionen kräver specialiserade yrkesfärdigheter, såsom inom exempelvis filmen, uppstår en viss problematik. Eftersom de olika inblandade artisterna alla har *konst för konstens skull* som ledstjärna är det svårt att leda dem i en viss riktning; ingen vill kompromissa med sin konstnärlighet. Caves hävdar att skrivna kontrakt då har liten effekt och konflikter brukar lösas genom att den som står högst i rang och anseende får sin vilja igenom.

I det fall att alla insatser måste vara av en viss standard för att produkten ska ha framgång uppstår en multipel produktionsfunktion. Ofta antas det av ekonomer att en insats kan ersättas med en annan så att det exempelvis går åt en enhet arbetskraft och två enheter kapital för att producera något, men att detta kan ersättas av tre enheter arbetskraft och en enhet kapital. I en multipel

produktionsfunktion är det emellertid så att insatserna inte är substituerbara och om en insats är under den acceptabla nivån spelar det inte någon roll hur bra de andra insatserna är. När man multiplicerar något med noll blir resultatet alltid noll. Produktionens *brokiga skara* av arbetare måste därför förmås att samarbeta under hela produktionen.

Differentierade produkter/Oändlig variation

Varje kreativ produkt är unik och även om det kan råda en allmän uppfattning om att en produkt är bättre än den andra är det ändå väldigt subjektivt vilken som är att föredra. Det är även subjektivt vilken aspekt av produkten som är av störst vikt för konsumenterna vilket gör att människor kommer att välja olika produkter. De är relativt lika i sin form men ändå unika vilket gör dem differentierade.

Vertikalt differentierade färdigheter/ A-lista/B-lista

Kvaliteten som konsumenterna ser i kulturella produkter varierar oförutsägbart enligt Caves. Artisternas kvaliteter som yrkesutövare är däremot mer förutsägbara och går att rangordna i en A-lista och en B-lista

Tiden är kärnan/Kort om tid

Koordineringen av produktionen är mycket viktig. Alla delar måste göras i rätt ordning för att produktionen ska vara klar på den förutbestämda premiärdagen. För kostsamma produktioner spelar det inte så stor roll om produktionsstarten skjuts upp eftersom de stora kostnaderna ännu inte inträffat men när väl produktionen startat är det viktigt att det inte uppstår förhinder som försenar inkomsterna vilka inträffar först efter premiären. Detta gör att det finns en risk för att oersättliga arbetare kan kräva bättre villkor när väl produktionen har satts igång.

Bestående produkter och inkomster/Ars longa

Rättigheterna för exempelvis ett musikstycke kan inbringa inkomster långt efter att det producerats. I Sverige i form av STIM-ersättning som utbetalas när stycket spelas på radio eller TV.

Caves påpekar att alla de ovanstående sju egenskaperna gäller både populär- och finkultur.

8.2. Socialkonstruktionism

Berger och Luckmann (1966) utvecklar i den inflytelserika boken "*The Social Construction of Reality - A Treatise in the Sociology of Knowledge*" sina tankar om socialkonstruktionism. De beskriver hur vårt medvetande uppfattar intryck och att vårt medvetande är avsiktligt i så mån att det alltid riktar sig mot olika objekt vare sig det handlar om en inre oro, ett landskap i en dröm eller ett landskap i vaket tillstånd. Även om alla dessa objekt kan uppfattas som verkliga finns en verklighet som utmärker sig som den mest verkliga, nämligen den verklighet vi upplever tillsammans med andra människor när vi är vakna, "*the everyday life*", vardagslivet. Denna verklighet går inte att bortse ifrån och tränger sig på oss alla vilket gör att vi är tvungna att rikta vårt medvetande mot dess objekt. Vi uppfattar världen som en ordnad realitet, som om den redan var objektiverad. Det vill säga som om den utgörs av objekt som redan var bestämda innan vi anlände att uppfatta dem. Vårt språk tillhandahåller oss med nödvändiga objektiveringar och anger därmed den ordning inom vilken vi skapar mening.

Vardagslivet är en intersubjektiv värld som vi delar med andra vilket är specifikt för denna verklighet och skiljer den från exempelvis drömmen. I den intersubjektiva världen upplever vi liknande saker som andra men har aldrig helt sammanfallande upplevelser. Exempelvis är mitt *här* andras *där* och tvärtom. Det sker hela tiden en kommunikation och förhandling mellan våra olika upplevelser. Vi delar en slags *common sense* om vår gemensamma verklighet fortsätter Berger och Luckmann.

De påpekar att det finns olika verkligheter som drömmar, filosofiska tankar och lek; barns lek liksom vuxenvärldens teater. När ridån går upp träder vi in i en annan värld med andra regler och meningar. Dessa alternativa världar är dock alltid tillfälliga och vi återvänder alltid till *vardagslivet*.

Vårt språk härstammar från, och är uppbyggt i, *vardagslivet*. Språket gör att alla våra upplevelser, i vilken verklighet de än uppkommer, alltid påverkas av *vardagslivet* eftersom vi använder språket när vi tolkar upplevelser. Det är därför som upplevelser i andra verkligheter än *vardagslivet* förvrängs när vi översätter dem hävdar Berger och Luckmann.

Situationer av direktkontakt, ansikte mot ansikte, innebär ett kontinuerligt utbyte av information om *den andre* vars subjektivitet då går att avläsa genom ett maximum av symptom. Det kan till och med vara så att *den andre* upplevs som mer verklig för oss än vi själva. Berger och Luckmann påpekar att vi självklart känner vår subjektivitet och oss själva bättre än *den andre* exempelvis genom att vi känner till vår egen historia. Men denna kunskap är inte omedelbart tillgänglig för oss utan kräver att vi reflekterar. För att få tillgång till oss själva krävs det att vi stannar upp den spontana situationen och reflekterar. *Den andre* är däremot kontinuerligt tillgänglig för oss genom sina pågående uttryck. Dessutom hävdar Berger och Luckmann att mycket av vår självbild byggs genom våra uppfattningar om hur andra uppfattar oss.

Ansikte mot ansikte situationer gör att det är svårt att upprätthålla en förutfattad mening om *den andre* om denne visar upp andra egenskaper än de förutfattade. Fördomar och typifieringar präglar även ansikte mot ansikte situationer men de löper en större risk för att rämna där. I kommunikation exempelvis över telefon eller e-post är det betydligt lättare att hålla fast vid fördomar. Det massiva inflödet av information ansikte mot ansikte gör att hyckleri blir svårt. Berger och Luckmann definierar inte hyckleri men enligt Nationalencyklopedin (2008) definieras att hyckla som att "uppträda på ett falskt medmänskligt eller blygsamt sätt i syfte att vinna sympati". Brunsson (2002) som skrivit mycket om hyckleri har en lite mer precis definition; att tanke, tal, beslut och handling inte hänger ihop. Han har kommit fram till att hyckleri är mångbottnat och att det exempelvis används för att tillfredsställa intressenter med motstridiga intressen.

Vi människor har förmågan att objektivera. Berger och Luckmann förklarar att objektiveringar manifesteras som produkter av mänsklig aktivitet vilka är tillgängliga både för producenten och för andra människor i vår gemensamma värld. De ger en indikation på producentens subjektiva process och är tillgängliga bortom en ansikte mot ansikte situation där de kan upplevas direkt. Berger och Luckmann tar som exempel att vi kan uppleva att någon är arg när vi står ansikte mot ansikte med den personen. Vi uppfattar ilskan genom en mängd indikationer såsom ansiktsuttryck, kroppshållning och kroppsspråk vilka är kontinuerligt tillgängliga för oss och därmed ger oss stor tillgång till personens subjektivitet. Om vi efter att ha haft en argumentation vaknar mitt i natten av att en kniv satts i väggen ovanför vårt huvud utgör kniven en objektiverad ilska. Kniven är en mänsklig produkt men även en objektivering av en mänsklig subjektivitet.

Enligt Berger och Luckmann är symboler en speciell typ av objektivering. De är ofta speciellt framtagna för att just fungera som tecken för en subjektiv mening. Inom symbolsystem finner vi språket som en viktig och dominerande undergrupp. Språket reproducerar de objektiveringar vi möter i *vardagslivet* eftersom *vardagslivet* till stor del består av språklig kommunikation. Vårt språk har sitt ursprung i ansikte mot ansikte situationer men kan färdas bortom dem. Med språk kan vi kommunicera betydelser som inte är direkta uttryck för subjektivitet *här och nu*. Språkets komplexitet och rikedom gör det även lättare för det att färdas bortom ansikte mot ansikte situationer än andra symbolsystem som exempelvis gester.

I ansikte mot ansikte situationer innehar språket en inneboende förmåga till ömsesidighet som skiljer det från andra symbolsystem hävdar Berger och Luckmann. I ett samtal synkroniserar vi sensibelt våra vokala uttryck med våra pågående subjektiva avsikter. Genom att vi båda hör varandra samtidigt är det möjligt att uppnå en kontinuerlig synkroniserad ömsesidig tillgång till våra subjektiviteter. En intersubjektiv närhet som inget annat symbolsystem kan förmå. Dessutom hör vi oss själva när vi talar och därigenom blir vår egen subjektivitet objektiverad och tillgänglig

för oss själva. Något som gör att vår egen subjektivitet blir mer verklig för oss. Weick (1995: 18) uttrycker detta som att: "*How can I know what I think until I see what I say?*", även om han utvecklar denna fras till att innefatta betydligt mer än identitetskonstruktion.

Språk har en objektiv kvalitet. Vi uppfattar språk som ett externt faktum utanför oss själva och det tvingar in oss i mönster. Berger och Luckmann tar som exempel att vi inte kan använda tysk grammatik när vi talar engelska och att ord uppfunna av en treåring oftast inte kan användas utanför familjen. Språk försörjer oss med ett färdiggjort objektiveringssystem som inordnar våra erfarenheter och typifierar dem så att de får mening för oss själva och andra.

8.3. Ledarskap

Det finns många olika uppfattningar om vad ledarskap är och innefattar. Enligt Dubrin i Western (2008: 23) finns det cirka 35000 definitioner av ledarskap inom akademisk litteratur. Western skriver att det ges ut mängder av böcker kring ledarskap och de flesta av dem fokuserar på den ensamme ledarens egenskaper och handlingar som får till följd att människor följer dem. Ledarskap ses där som något personligt och individuellt. Denna syn passar in i den vanliga bilden av ledaren som hjälte och ger enkla svar på komplexa problem, något som underlättar försäljning av denna typ av litteratur.

Northouse (2004) påpekar att synen på ledarskap kan gå ifrån att det handlar om ledarens egenskaper till att det är en process. I det förra fallet ligger tyngdpunkten naturligtvis helt på ledaren och i det senare inkluderas hela gruppen. Det finns även de som hävdar att ledarskap är kollektivt och att enskilda individer inte spelar så stor roll som exempelvis Senge i Western (2008: 27). Western påpekar att det ändå står klart att det krävs både ledare och följeslagare för att det ska kunna vara fråga om ledarskap.

Northouse beskriver att det finns ledare som innehar en ledarposition men det kan även finnas informella ledare utan formell position. Även om någon innehar den formella positionen av att vara ledare är det inte säkert att denna person leder utan det kan vara

någon annan som intar rollen av ledare utifrån en informell position.

Makt är en del av ledarskap eftersom det innefattar påverkan på människor enligt Northouse. Källan till makt kommer huvudsakligen från positionsmakt eller personlig makt. Positions-makt hänger ihop med formella ledare som ges makt i och med sin position. Personlig makt ges till en ledare av följeslagare när de av någon anledning tycker att personen i fråga agerar för dem. Western (2008) beskriver att begreppet makt inom organisationer ibland ses som problematiskt. Makt förknippas ofta med att tvinga någon till något men det behöver inte alls vara fallet. Att utöva makt kan vara att ge människor inspiration och Western påpekar att många människor ber till Gud att utöva sin goda makt över dem.

Western definierar inte ledarskap i någon snärtig mening utan poängterar att det är ett flytande komplext begrepp. Jag tycker dock om att ha något mer konkret att hålla mig vid och tycker att Northouse (2004) definierar ledarskap på ett sätt som passar väl in i denna uppsats. Enligt honom inkluderar ledarskap några centrala koncept. Ledarskap är en process, involverar påverkan, sker i en gruppkontext och involverar måluppnående. Baserat på detta definierar Northouse (2004: 12) ledarskap som *"en process varigenom en individ påverkar en grupp av individer att uppnå ett gemensamt mål."*

Northouse utvecklar definitionen och poängterar att ledarskap som *process* sätter fokus på att det uppstår i en kommunikation mellan ledare och följeslagare. Ledaren både *påverkar* och *påverkas* av följeslagarna. Därmed är ledarskap något som involverar alla inblandade både *ledare och följeslagare*. Ledarskap sker i en *gruppkontext* där gruppen har ett gemensamt syfte. Slutligen skriver Northouse att ledarskap har att göra med att leda en grupp mot ett gemensamt *mål*.

8.3.1. Ledarskapsteman

Western (2008) delar in ledarskap i sju olika ledarskapsteman: Intellectuellt, omedvetet, företags-, spritt, individuellt, folkrörelse- och symboliskt.

Med dessa sju typer av ledarskap pekar Western på den komplexitet som ledarskap innebär. Ledarskap utgår inte bara från en aktör utan flera typer av ledarskap kan pågå parallellt.

Genom ett *intellektuellt ledarskap* kan tankar, idéer och analys spela en viktig roll i att leda människor. Western tar som exempel hur Lenin utövade ledarskap genom att formulera sitt tänkande som i sin tur byggde på Marx och Engels tänkande.

Det *omedvetna ledarskapet* handlar om de projektioner människor projicerar på en ledare. Exempelvis kan delade värderingar projiceras på en ledare som att Martin Luther King var en pacifistisk ledare. Men det är även så att människor kan projicera olika bilder på samma ledare och King sågs även som en demokratisk och kristen ledare. Enligt Western är det viktigt för en ledare att vara medveten om dessa omedvetna projiceringar vilka kan förena delvis motstridiga värderingar och därmed samla en större skara av följeslagare.

Projiceringar förekommer hela tiden i både små och stora grupper. Western menar att det är svårare för en grupp att bli föremål för projiceringar än för en enskild person och att det därför kan vara lättare för en ensam ledarfigur att samla anhängare. Det bidrar till att en ensam person ofta uppfattas som ledare även om det är fråga om kollektivt ledarskap.

Företagsledarskap (corporate leadership) är det ledarskap som utövas av en grupp människor tillsammans. Det kan vara en styrelse men även ett helt företag som trots hierarkier känner ett delat ansvar.

Spritt ledarskap utövas av exempelvis ett företags ledande supportrar och kan liknas vid ett nätverk. Utan att ingå i den grupp som utövar företagsledarskap har de makt att påverka människor.

Individuellt ledarskap pekar på den roll som en individuell ledare har.

Folkrörelseledarskap (social movement leadership) är det kollektiva ledarskap som utövas av människor som samlas i en folkrörelse. Dessa rörelser leds ofta av en individuell ledare men det är inte säkert att det är ledaren som leder, det kan även vara rörelsen som leder ledaren påpekar Western.

Det *symboliska ledarskapet* är enligt Western den kanske starkaste formen av ledarskap. Genom symboliska handlingar kan en ledare ge signaler som samlar stora anhängarskaror. Som exempel tar han Ghandi som vandrade till havet för att producera salt ur havsvatten trots att det var förbjudet av engelsmännen vilka hade monopol på saltproduktion i Indien. Resultatet blev massivt och engelsmännen tvingades ge upp sitt monopol.

8.3.2. Ledarskapsdiskurser

Western (2008) ser några tydliga ledarskapsdiskurser som avlöst varandra under 1900-talet. Först ut var det *ledaren som kontrollant* vilken styrde de av vetenskapen optimerade processerna inom scientific management. När arbetet blev för enahanda och skapade oengagerade alienerade arbetare tågade *ledaren som terapeut* in. Genom att se den enskilda människan engagerades individerna och förenade personlig utveckling med arbete. I en alltmer turbulent och osäker värld som till viss del förlorat hoppet om en god framtid steg därefter *ledaren som Messias* in på banan. När traditioner och religion förlorat i kraft får arbetarna någon att rikta sin tro mot. *Ledaren som Messias* skapar en gemensam företagskultur som i sin tur styr arbetarna i sin strävan att uppfylla ledarens visioner och värderingar.

Western påpekar att diskurserna är internaliserade av dem som ingår i den och att de oftast inte är medvetna om det. Byten av ledarskapsdiskurser sker ofta på grund av ett yttre tryck. En organisation med *ledaren som Messias* tenderar att gå över i *ledaren*

som kontrollant när organisationen pressas utifrån av exempelvis en fallande aktiekurs.

Ledaren som Messias har sedan 80-talet varit den dominerande diskursen även om diskurserna hela tiden lever vidare sida vid sida hävdar Western. Den fara han ser med den nuvarande diskursen är dess totalitära inslag. Den starka gemensamma kultur som skapas gör det svårt att tänka kritiskt; något som kräver ett ifrågasättande. En likriktad organisation av lärjungar som gör allt för att tillfredställa sin Messias riskerar att bli resultatet. I en vågad liknelse pekar Western på att den rådande ledarskapsdiskursen går att applicera på Hitler som ju formade en kultur med fasansfullt resultat.

Genom att förstå och bli medveten om vilken diskurs som präglar ledarskapet går det att åstadkomma förändring enligt Western. Det är därför viktigt att fastställa vilken diskurs som dominerar tänkandet inom ett område för att kunna förstå om det möjligen förhindrar ett alternativt bättre sätt att utöva ledarskap.

8.3.3. Pater-Mater

Western (2008) föreslår en teoretisk konstruktion för ledarskapsgestaltning (*leadership formation*). Han utgår bland annat från psykoanalysens teori om objektrelation som Freud grundade.

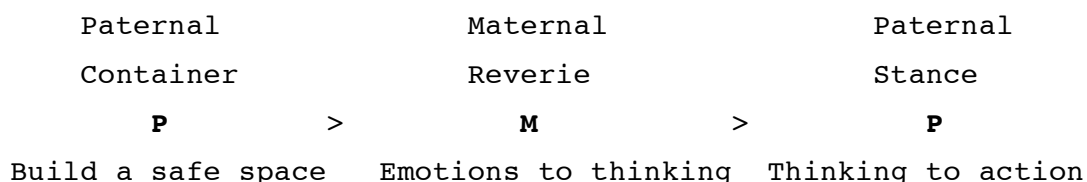
Western hävdar att relationen mellan barn och mor blev mycket central i denna teori och att det påverkade den organisationsteori som utvecklades med objektrelationen som bas. Den fungerade för att skapa stödjande utrymme där tänkande och kreativitet kunde utvecklas men hade svårt att föra ut resultatet i den yttre världen.

Därför introducerar Western psykoanalytikern Jacques Lacans fadersmetafor. Efter att barnet har kunnat utveckla fantasi, känslor och tänkande i sin relation med modern kan det med faderns hjälp gå ut i den externa världen. Fadern gör att barnet upptäcker sin självständighet från modern och förstår att andra personer existerar. Western påpekar att moders- och fadersmetaforerna är just metaforer och inte könsbundna.

I Westerns teoretiska konstruktion representerar fadern det externa, strukturella, särskiljande och den yttre verkligheten, medan modern representerar det interna, enhetliga, odelade samt kreativitet, idéer och lek. Fadern skapar ett utrymme och en struktur där moderns energi kan utveckla kreativitet, känslor och tänkande. Fadern bryter sedan upp den intima relationen mellan barn och mor för att kreativiteten ska kunna riktas ut i den externa världen. Western skriver självsäkert att denna konstruktion är basen för all utveckling och kreativ aktivitet samt att den är livsviktig för effektivt ledarskap.

Faran med en för stark fader, paternalistisk energi, är att en auktoritär kultur bildas med så mycket fokus på handling att den blir rigid och oförmögen till reflektion. Något Western hävdar varit fallet för det patriarkala affärslivet och ledarskapet under 1900-talet. En för stark moder, maternalistisk energi, skapar en inåtvänd organisation som idealiserar de egna och förnekar den yttre världen. Sammanhållningen och enheten är så viktig att interna skillnader och yttre hot mot sammanhållningen förnekas.

Konstruktionen understödjer en holistisk syn på ledarskap påpekar Western. Fokus ligger inte enbart på enskilda ledare utan inkluderar en större kontext. Ledarskap gestaltas och formas i en organisations kultur, struktur och processer. Slutligen hävdar Western att kreativitet blir en naturlig och parallell process till ledarskap i denna konstruktion. Liksom ledarskap är kreativitet något som inte enbart finns hos en enskild individ utan det är något som uppstår i ett samspel och kan uppenbara sig där man minst anar det.



Figur 1. Ur Western (2008: 204)

8.3.4. Kreativitet

Enligt Kao (1989) är den kreativa kraften fokuserad inåt medan den entreprenöriella är fokuserad utåt. Han beskriver det som att en framväxande organisation måste arbeta för att reducera osäkerhet och otydlighet medan en etablerad organisation behöver arbeta i motsatt riktning för att skapa förutsättningar för kreativitet.

Kao (1989: 187) hävdar att ett fokus på resultat (vinst) står i motsats till ett fokus på kreativitet. Han beskriver även hur det i en etablerad organisation är viktigt att skapa *slack*, ett utrymme med plats för improvisation, för att kreativitet ska kunna blomstra och att det omvända gäller för en oetablerad organisation där det gäller att skapa strukturer som reducerar otydlighet och osäkerhet.

Dahlén (2006) hävdar att det är en myt att kreativitet inte kan styras. Vad som behövs för att maximera kreativitet är nämligen en situation som är relativt hårt styrd och tydlig. En löst styrd organisation ger samma dåliga resultat som en väldigt hård styrd och låst organisation.

Enligt Dahlén har psykologiforskare enats om att en definition på den kreativa processen kan vara "att följa en regel eller rutin med ett ovisst utfall." (2006: 57) Han förklarar att det behövs regler och rutiner för att motverka vår hjärnas inneboende bekvämlighet som hindrar kreativt tänkande. Som exempel på att hjärnan är bekväm tar han upp att det är lätt att börja gå till närmaste bensinmack för att låna en domkraft när man fått punktering och inte har någon domkraft med sig. Istället går det att ställa sig frågan hur man kan frilägga däcket; lösningen kan vara att backa in över ett dike och därigenom frilägga det punkterade däcket. "Att tvinga sig själv att ställa flera och så varierande frågor som möjligt när man fått punktering på ett däck är alltså en enkel regel eller rutin för att åstadkomma ett ovisst, kreativt utfall." (2006: 58) Han menar att det för kreativitet behövs ett visst mått av tvång för att göra det svårt för sig och rekommenderar företag att "använda styrda processer med rutiner som tvingar människor att tänka nytt och

annorlunda och ta nya roller, men utan förutbestämda incitament (för utfallet ska ju vara ovisst).”(2006: 59)

8.3.5. Tillit

Tillit kan relatera till både individer och kollektiv skriver Sjöstrand (1997). Personlig tillit förknippas mest med långvariga relationer med relativt närstående personer. Systemtillit grundas i en tilltro till institutionaliserade strukturer och handlingsmönster. Tillit är både en förutsättning för, och en produkt av, mänskliga interaktioner och utbyten.

Personlig tillit associeras främst med genuina relationer men även med idealbaserade. Sjöstrand beskriver genuina relationer som nära relationer, huvudsakligen med familjemedlemmar och nära vänner. De inblandade är inte utbytbara för varandra och relationerna är baserade på, och reproducerar, tillit. Idealbaserade relationer baseras på gemensamma mänskliga ideal som ger mening och mål i tillvaron. De delade idealen ger identitet men medlemmarna är utbytbara i motsats till vad som gäller inom de genuina relationerna.

Sjöstrand påpekar emellertid att tillit även i dessa relationer inte alltid är närvarande. För att tillit ska uppstå krävs återkommande interaktion mellan individer där deras förväntningar på varandra bekräftas.

Tillit uppstår inte genom rationella kalkyler utan växer fram ur närhet, delade erfarenheter och värderingar enligt Sjöstrand. Tillit är ömtåligt och kan upphöra plötsligt om förväntningar på någon inte uppfylls, även om det bara handlar om ett enstaka tillfälle. Vidare tenderar tillit att antingen finnas eller ej; det är sällan en känsla med många gråskalor.

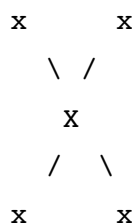
Sjöstrand sammanfattar sitt resonemang angående tillit med att det bidrar till förutsägbarhet vid mänsklig interaktion. Det förenklar komplexa situationer och reducerar människors ängslan, särskilt då den genuina osäkerheten är stor. Tillit stabiliserar relationer och producerar, liksom reproducerar, handlingsmönster. Sjöstrand

avslutar med att tillit möjliggör interaktion och utbyten *som om* saknad information fanns.

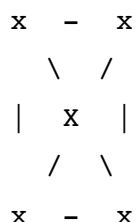
8.3.6. Hierarkier

Sjöstrand (1997) ser hierarkier som en osäkerhetsreducerande mekanism och beskriver olika synsätt som förekommer angående dessa relationella asymmetrier. Ordet hierarki går att härleda till grekiskans *heirs* (helig) och *archia* (ledarskap). *Hierarchia* användes som benämning på översteprästen och betecknade således en religiös rang. Hierarkier kännetecknas av relationer mellan olika nivåer där olika mängd diskretion medges till aktörerna på de olika nivåerna.

Många forskare ser hierarkier som givna och att de inte behöver förklaras medan andra förklarar dem med olika förklaringsmodeller skriver Sjöstrand. Biologiska fakta kan sägas ligga bakom liksom kommunikationseffektivitet. Genom en hierarkisk uppbyggnad krävs färre kommunikationsrelationer för att ta beslut för en grupp individer.



Istället för



Figur 2. Förenklad ur Sjöstrand (1997: 29)

Andra förklaringar baseras på människors olika begåvningar och att människor handlar opportunistiskt. De försöker undvika kostnader som är förknippade med förmåner. Genom hierarkisk kontroll undviks fusk

och *free riding*. Vidare påpekar Sjöstrand att människor har olika uppfattning om vikten av hierarkier och deras funktion.

8.3.7. Ansvar

Liksom Brunsson (2002) skriver är det en allmän uppfattning att den som anses ha orsakat något är ansvarig för det. Inom juridik är detta en hörnpelare och det genomsyrar även etiken. Det krävs emellertid att någon frivilligt valt att orsaka handlingen för att ansvar ska tilldelas. Om någon tvingats orsaka något eller om det sker av en slump finns inte samma klara ansvar. För att få ansvar är det således viktigt att ha valt en handling bland flera möjliga och att det är utifrån ens egna preferenser.

Brunsson förklarar att det inom klassisk administrationsteori finns ett starkt samband mellan rätten att orsaka något och ansvar. Exempelvis skriver Fayol 1916 enligt Brunsson (2002: 180) att, "*Wheresoever authority is exercised responsibility arises*". En hög hierarkisk position för med sig stort ansvar medan individer på en låg hierarkisk nivå kan utföra handlingar med ett reducerat ansvar för dem förklarar Barnard 1938 enligt Brunsson (2002: 170).

9. Separator

9.1. Förberedelser

Eftersom det inte förekommer några dansproduktioner enligt den modell jag vill undersöka genomförde jag själv en dansproduktion inom ramen för denna uppsats. Från början tänkte jag söka offentliga bidrag för att kunna avlöna de medverkande men att avvakta beslut på bidragsansökningar skulle ha lett till att projektet fått uppskjutas åtminstone ett halvår.

Jag ville komma igång så snabbt som möjligt och bestämde mig därför för att genomföra projektet utan några ekonomiska medel. För att ändå ge de medverkande något utöver den erfarenhet det ger att vara med i projektet beslutade jag mig för att ge alla medverkande del av de framtida intäkterna i det fall att föreställningen sätts upp igen. De erhåller då var och en 200 kronor för varje tillfälle som Separator spelas. Rättigheterna till dansmanuset tillfaller författaren och koreografen innehar rättigheterna till koreografin. Till en början hade jag tankar om att alla medverkande skulle ha rätt att sätta upp koreografin i framtiden men det skulle innebära ett stort avsteg från nuvarande praxis varför jag övergav denna idé.

En mycket viktig uppgift var att finna någon som skulle lämpa sig för att skriva dansmanus till föreställningen. Av en händelse såg jag en dansföreställning som gjorde stort intryck på mig. Det var *Domino Dancing* med Malin Skoglund som koreograf. Under föreställningen upprepades ett händelseförlopp om och om igen men med vissa förskjutningar. För mig kändes föreställningen mycket genomarbetad och när jag förstod att Skoglund gärna uttrycker sig i text tyckte jag att hon skulle vara ett bra val. Hon tänkte på idén om dansmanus och var den första av de medverkande som sade ja till att medverka. Malin hade då arbetat som koreograf i sex år.

Från början tänkte jag mig att genomföra flera av de inom aktionsforskningen viktiga cyklerna av planering, handling och utvärdering genom att producera flera produktioner efter varandra. På så sätt skulle jag kunna dra nytta av den föregående produktionens erfarenheter. En annan tanke var att producera tre

dansmanus som alla koreograferades av tre olika koreografer för att få så mycket empiri som möjligt. Jag fruktade dock att arbetsbelastningen skulle bli mig övermäktig och beslöt mig för att söka efter två koreografer som parallellt skulle koreografera var sin version av manuset. Detta skulle ge mer information om hur koreografer upplever det att arbeta efter ett manus och dessutom finner jag det konstnärligt intressant att se två versioner av samma manus.

För att produktionen skulle vara så realistisk som möjligt sökte jag ett lämpligt tillfälle att ha premiär på och fann Dansstationens Plattform i Malmö där olika experimentella dansföreställningar visas på teatern Palladium. Jag tog kontakt med teaterchefen Lars Eidevall och efter att han tagit del av en skriftlig beskrivning av projektet sade han ja till dess medverkan. Premiären fastslogs därmed till den 9:e juni 2007.

Min tanke var att jag tillsammans med manusförfattare och koreografer skulle välja vilka dansare som skulle medverka och därför var mitt nästa mål att hitta lämpliga koreografer. Efter att ha kontaktat fyra koreografer i Malmöregionen som alla sade sig vara intresserade men hade olika förhinder beslöt jag mig för att söka endast en koreograf. Detta eftersom det skulle avvika från det normala att arbeta med två koreografer, vilket skulle göra produktionen ännu svårare att jämföra med hur de vanligtvis produceras. En ytterligare anledning att endast engagera en koreograf var att jag anade att koreografer såg upplägget med två koreografer som en belastande jämförelse med en kollega och därför tackade nej.

Det var nu ungefär en månad kvar till att föreställningen skulle ha premiär och jag började bli orolig för hur jag skulle få ihop dansare till projektet. Jag hade redan tidigare hört mig för hos vissa dansare om de hade intresse och jag såg mig nu tvingad att faktiskt bestämma vilka som skulle vara med även om jag inte hade någon koreograf som kunde vara med i diskussionerna. De tre dansarna Stina Nyberg, Claudine Ulrich och Måns Boll ville alla vara med och

"engagerades". Måns hade då arbetat som dansare i sex år, Claudine i nitton år och Stina i två år.

Efter ytterligare någon vecka fick jag kontakt med Ingrid Rosborg som två år tidigare gått ut koreografutbildningen på Skolen for Moderna Dans i Köpenhamn och hon sade sig både vara intresserad och ha tid att medverka. Ingen av de medverkande hade tidigare arbetat med varandra förutom Måns och Ingrid som varit dansare i en produktion tillsammans.

I mina diskussioner med de medverkande gav jag dem en text som förklarade projektet närmare och i stort överensstämmer med texten om DMM i kapitel 7. Tillsammans med Ingrid diskuterade jag hennes roll i förhållande till dansmanuset. Vi kom överens om att hon skulle hålla sig till manuset men att hon hade relativt fria tyglar att ändra i det om hon tyckte att det gjorde stycket bättre. Mer tydligt än så definierades inte våra olika roller. Jag förklarade att jag framförallt var intresserad av att undersöka hur DMM påverkade specialisering, effektivitet, kreativitet, makt och kulturellt kapital.

Vid de tillfällen jag mött koreografer, dansare och andra inom branschen har jag berättat för dem om DMM och frågat vad de anser. Reaktionerna har varit olika. De dansare jag talat med om DMM har alla varit positiva till idén. En koreograf berättade däremot att hon ser DMM som förödande eftersom det gör att produktionen blir som en institutionsteaters med en mängd olika yrkesgrupper. För henne innebär DMM ett angrepp på konsten som jag förstår henne. Andra koreografer jag pratat med har inte varit så negativa och en av dem tilltalades av idén och sa att han gärna skulle arbeta enligt DMM. De flesta har dock inte varit så uttryckligen positiva eller negativa utan sett det som ett intressant projekt utan att de själva blivit så engagerade.

Någon som emellertid blev mycket engagerad var handläggaren Rosi Gerlach (2007) från Region Skåne. Vid ett möte där hon var inbjuden till Danscentrum Syd för att förklara hur bidragsansökningar hanteras hos dem berättade jag om DMM. Hon blev mycket engagerad och ville

veta mer. Enligt henne skulle dansmanus vara ett sätt för dansen att komma ikapp de andra konstområdena som formulerar sig betydligt bättre i sina ansökningar vilket skulle möjliggöra att mer stöd skulle gå till dansen. Dessutom uppmanade hon mig att söka bidrag av Region Skåne för att vidareutveckla idén.

För att kunna övertyga de medverkande att vara med i produktionen utan någon ersättning såg jag mig tvungen att begränsa produktionstiden relativt mycket. Dessutom ville jag undersöka om DMM skapar förutsättningar för att producera dans under en kort tidsperiod. Jag kom fram till att det var lämpligt att ge en vecka åt manusförfattaren att författa ett manus. Likaså bestämde jag mig för att ge en vecka åt koreograf och dansare att repetera innan premiären. Jag valde dessutom att engagera dansarna på halvtid vilket inom branschen innebär repetition två och en halv timme om dagen eftersom de dessutom behöver den dagliga träningen på en och en halv timme.

Från början hade jag tänkt ha dansmanuset färdigt när jag skulle söka en koreograf och dansare för att gestalta det. De skulle då kunna ta del av manuset för att se om det intresserade dem innan de tackade ja; något som skulle kunna öka chansen att finna motiverade deltagare som tyckte om det specifika manuset.

Vad som skiljt detta projekt från hur dansproduktioner vanligtvis produceras är att koreografen inte varit den som initierat och drivit projektet; istället har jag i rollen av producent gjort detta. Vidare valdes inte dansarna av koreografen utan utav mig på grund av att jag inte fann någon koreograf i tid. Dessutom har de medverkande inte fått någon lön utan får del av framtida intäkter om föreställningen spelas igen och slutligen har produktionen utgått från ett dansmanus.

Som producent var jag den som hade kontakt med teatern där vi uppträdde. En fråga som där kom upp var den text de hade lagt ut på sin hemsida om stycket. Den nämnde inte dansarna vid namn och efter att jag gav dem ett nytt förslag stod det på Dansstationens (2007) hemsida:

>> Separator

Idé: Jan Vesala

Koreografi: Ingrid Rosborg

Manus: Malin Skoglund

Dans: Måns Boll, Stina Nyberg och Claudine Ulrich

En idé av Jan Vesala som gör detta som ett slutarbete för

Handelshögskolans utbildning i organisation och ledarskap.

Grundfrågan är: varför arbetar inte dans med manus som inom teatern? På ett givet tema skriver Malin Skoglund manus.

Koreografen Ingrid Rosborg och dansare arbetar sedan en vecka och visar resultatet ikväll. Därefter får de medverkande dela på rättigheterna till att framföra verket. Jan Vesala har bakgrund som dansare bl a på Skånes Dansteater. Både Malin Skoglund och Ingrid Rosborg är koreografer verksamma i Malmö, den förra även textförfattare.

Mina kontakter med Dansstationen gällde även tekniska frågor och tider för teknikgenomgång på scenen.

Jag schemalade hela produktionen innan den startade och hyrde dansstudio i Malmö att repetera i. I det fall att det skulle uppstå stort behov av extra repetitionstid innan premiären bokade jag även in studiotid på föreställningsdagens morgon.

9.2. Alla samlas

Det tema som manuset skulle utgå ifrån diskuterades fram mellan mig, manusförfattaren och koreografen. Jag skrev ihop tre olika förslag på teman som jag e-postade de andra någon dag innan vi skulle träffas och slå fast vilket tema manuset skulle utgå ifrån.

Separator, Normalisering och Fri genom inlåsning kallade jag dem.

Det första temat var det som Malin nappade mest på och finns att tillgå i *bilaga 2*. Vi tog en lunch ihop och diskuterade olika aspekter av *Separator* och separation i ett vidare perspektiv. Malin förde anteckningar som hon sedan använde i sitt skrivande.

Exakt hur manuset skulle se ut lämnade jag öppet till Malin. Jag betonade dock att dess användning inte bara skulle vara en bas för

Ingrid att koreografera utifrån. Manuset ska även kunna ges till eventuella finansiärer för att underlätta deras förståelse för hur föreställningen ska komma att gestalta sig. Jag berättade även om mina tankar att det skulle kunna se ut som en *storyboard* till en film.

I min separatorskrift hade jag idén om att inrikta produktionen mot ungdomar och att kunna turnera med den till skolor. Som rekvisita ville jag ha en gymnastiksalsbänk som finns lättillgänglig på de flesta skolor och därför inte måste tas med om produktionen skulle turnera på skolor i framtiden. Malin var inte intresserad av att göra en produktion som vände sig främst till ungdom och någon bänk ville hon inte ha med i produktionen. Jag accepterade hennes önskemål och vi bestämde att föreställningen inte skulle vara speciellt riktad mot ungdom och att bänken inte skulle ingå.

Jag frågade Malin om hon önskade ha något möte i mitten av den vecka hon hade till förfogande att skriva. Jag skulle då kunna se vart skrivandet var på väg för att eventuellt kunna ha synpunkter på det, men även för att hon kanske önskade en "mellan dead-line" för att få fart på skrivandet. I samtalet tror jag att jag endast nämnde den senare orsaken. Hon var bestämd i sin uppfattning att hon inte önskade någon inblandning vilket jag accepterade.

Ett möte där manus skulle överlämnas till koreografen och dansarna bestämdes till fredagen precis en vecka efter att Malin fått till uppgift att skriva det. Dansarna är där förutom Stina som arbetar i Stockholm den dagen. Ingrid är sen till mötet och eftersom Malin bara har en halvtimme innan hon måste gå beslutar jag att vi startar mötet utan koreografen.

Malin låter oss först läsa manuset och svarar sedan på våra frågor. Manuset finns som *bilaga 3*. Vi är alla mycket förväntansfulla och spända och vid den första genomläsningen ser jag inte så mycket. Jag uppfattar manuset som relativt kort. Dansarna kommenterar kostymanvisningarna som är likadana kroppsstrumpor. Att alla har likadana kostymer ger en kontrast till att alla vill vara speciella förklarar Malin. Hon föreslår att Måns ska vara person nummer 2 så

att inte person nummer 1 som söker kontakt är en man, vilket skulle leda till ett "köns-tänk". Slutet ser hon som lekfullt berättar hon. Person nummer 3 separerar sig mest och är den som ställer sig mest utanför. Hon föreslår att den skulle kunna göras av Claudine.

När Ingrid kommer har Malin gått; de möttes dock på gården utanför. Ingrids första kommentar är att "jasså det blev en sådan utformning". "Hur menar du", frågar jag. "Ja, med bilder som gör det så tydligt. Det blir mindre plats för mig som koreograf då". Jag hör en ton av besvikelse i hennes röst och förstår att hon hade föredragit ett manus utan bilder. Jag pekar vidare på repliken "jag känner att jag borde känna mer" vilken Malin hämtat från vårt gemensamma samtal då vi bestämde tema. Jag trodde Ingrid skulle bli road men hon ser besvårad ut.

Eftersom Stina inte kunde närvara på mötet då manuset presenteras fotograferar jag manuset och e-postar det till henne så att även hon får del av det.

Den följande måndagen sätter arbetet igång med två och en halv timmes repetition per dag. För att ha empiri att återvända till filmer jag repetitionerna medan jag observerar dem. I min roll som observatör påverkar jag naturligtvis skeendet till viss del. Jag beslutar mig därför för att inte närvara under hela repetitionen den första dagen. När jag efter repetitionen frågar de medverkande om det var annorlunda att ha mig där eller ej tycker de inte att det var någon större skillnad. Jag känner dock att jag har en viss influens exempelvis genom att jag är sambo med Claudine och att de andra därför möjligen tar mig i beaktande när de arbetar med henne. När jag tar upp det tycker de inte att det påverkar dem. Trots detta beslutar jag mig för att närvara under cirka halva repetitionstiden varje dag för att både observera och ge dem utrymme för sig själva.

Den första repetitionsdagen inleds med att Ingrid förklarar hur hon planerat repetitionsarbetet.

Se DVD-bilaga dag 1, dag 3, dag 4 och dag 6.

Både dansarna och Ingrid läser i manuset vid ett flertal tillfällen den första repetitionsdagen. Även den andra och tredje dagen kommer manuset till viss användning av dansarna men efter det används det inte mer under repetitionerna vad jag kan se. Ingrid arbetar med att få dansarna att förstå hennes rörelsespråk som är ganska "torrt" och utan extra rörelser. Vid ett flertal tillfällen kollar Ingrid av min reaktion när hon sagt något. I slutet på fredagens repetition beslutar koreograf och dansare att de även ska ta den extra repetitionstiden på lördagsmorgonen innan föreställningen i anspråk.

9.3. Föreställningen

Innan föreställningen gör vi en generalrepetition som jag fotograferar för att ha dokumentation och bilder för framtida marknadsföring. Ingrid frågar mig när jag tycker att den andra musiken ska gå igång och jag ger ett förslag som hon provar och bestämmer sig för. Tiden innan föreställningen far jag runt på staden och köper välgångspresenter som det är brukligt att ge innan en premiär. Duschkräm och choklad till dansarna och tuschpennor till koreografen.

Innan föreställningen går teaterchefen Lars Eidevall igenom med mig vad han ämnar säga som introduktion till stycket. Föreställningen videofilmar jag för att ha som empiri i uppsatsen men framförallt för att dokumentera föreställningen vilket underlättar eventuell vidare försäljning av den.

Se DVD-bilaga Separator.

Efter föreställningen samlas de som vill i foajén för ett publiksamtal som Eidevall leder. Alla medverkande i Separator är där utom Malin som är bortrest och Måns som är uppbokad med annat. Eidevall kallar upp mig och Ingrid att sitta på de barstolar som utgör panelen. Diskussionen rör först min bakgrund till produktionen. Jag och Eidevall samtalar kring hur jag valt att lägga upp produktionen och vad det är jag hoppas kunna komma fram till. Först efter en stund kommer Ingrid in i samtalet och berättar om hur hon sett på det hela. Tyvärr videofilmade jag inte publiksamtalet

och eftersom jag var så uppe i varv efter föreställningen kommer jag inte ihåg detaljer av diskussionen.

Något jag varit nyfiken på är hur publiken tar till sig ett stycke som inte har en ensam koreograf som avsändare. Jag frågar därför de församlade hur det ser på det. Är Separator lika mycket konst som om det var en ensam koreograf som stod bakom den? De närvarande verkar vara helt överens om att det inte är någon skillnad alls i det avseendet. En herre ur publiken säger dessutom att den mest ansedda konsten är beställningsverk och att det visar på att en konstnär inte behöver vara helt oberoende och fri i sitt skapande. Ingen anser att Separator har ett lägre konstnärligt värde eller anseende på grund av att det inte bara är Ingrid som är avsändare till stycket utan även jag och Malin.

Diskussionen går sedan över till de andra styckena och vi tar åter plats bland åhörarna. Jag uppfattar att diskussionen om Separator var betydligt längre än om de andra styckena.

Efter föreställningen tycker jag mig inte få så rak respons från de ur publiken jag samtalar med angående Separator. Ljusteknikern som arbetade under föreställningen uttalar dock att han tycker mycket om föreställningen och att det är en av Ingrids bästa. Likaså tycker en danskollega att det är ett fantastiskt stycke. De övriga tackar för föreställningen men säger inte så mycket mer om den.

När jag kommer hem efter den gemensamma middagen kommer jag på att jag glömt att ringa manusförfattaren Malin som jag lovat att göra. Jag sms:ar henne att allt har gått mycket bra.

Några dagar efter föreställningen, den 12:e juni, publiceras en recension av den i Sydsvenska Dagbladet av Boel Gerell (2007). Se *bilaga 4*.

9.4. Intervjuer

Ungefär en månad efter föreställningen intervjuar jag de medverkande för att höra hur de i efterhand ser på produktionen. För att dokumentera intervjuerna spelade jag in dem vilket de accepterade.

9.4.1. Måns

Det första Måns (Boll, 2007) tänker på angående Separator är att det var en snabb produktion. "Det blev inte så mycket till konstnärligt utforskande." Ganska snabbt var de tvungna att bestämma vad som fungerar på grund av tidsbrist.

Detta kändes både bra och dåligt för Måns. Det var synd att det inte fanns tid för fördjupning samtidigt som det var skönt att snabba beslut togs. Under långvarigt konstnärligt utforskande kan det nämligen hända att det blir väldigt personligt när koreografen önskar få fram något som dansaren inte förmår att uttrycka direkt, vilket Måns uppfattar som jobbigt ibland. Den här produktionen var mer opersonlig eftersom det inte fanns tid att hitta andra lösningar.

Måns tycker att det var väldigt bra att få manus innan repetitionerna startade vilket gav honom en tydlig bild vart de var på väg; förförståelse fanns och under repetitionerna kunde han relatera till manuset. Annars brukar det vara så att det först i efterhand blir klart vad sammanhanget är. Med dansmanus tycker Måns att det går snabbare att koreografera. Han påpekar att det kan vara så att koreografer ibland inte vill att dansarna ska veta vart de är på väg av konstnärliga skäl. Måns tror inte att hans relation till koreografen påverkades av att produktionen baserades på ett dansmanus.

När dansmanuset kom per e-post läste han igenom det utan att försöka föreställa sig det för konkret eftersom Ingrid kanske ville något annat än han skulle föreställa sig. När de på den första arbetsdagen fick manuset i handen läste han igenom det en gång till och efter det kanske varannan dag. Med hjälp av dansmanuset kunde han förbereda sig mentalt men kanske inte fysiskt.

Att han valde att vara med i projektet utan att få något betalt berodde på att det lät kul, en rolig grej. När jag frågar om han fick ut det han ville av projektet vet han inte riktigt eftersom han

inte vet vad han ville få ut. "Jag hade kul och det var roliga människor att jobba med."

Att jag var med under projektet som forskare och producent tycker Måns var skönt; någon utanför som har en övergripande syn, som skulle kunna säga till om det skulle dra åt helt fel håll. Det var en trygghetsfaktor.

På frågan om han tror att dansmanus har en framtid svarar Måns att det är en metod bland andra och att han tror att den kommer att användas. Det kommer att bero på vad koreografer och producenter trivs att jobba med. Det gäller att hitta koreografer som känner sig bekväma i den roll det innebär att arbeta med dansmanus. Det konstnärliga i att vara koreograf går med dansmanus mer åt att vara hantverkare i denna process. Det blir mer som att vara dansare som ju alltid måste hålla sig inom den ram som koreografen bestämmer.

Att Malin skrev manus och Ingrid koreograferade upplever Måns som en intressant mix. Malin värdesätter det emotionella o narrativa medan Ingrid värdesätter formen. Koreografen kan då ha svårt att förhålla sig till manuset vilket Ingrid hade vid vissa tillfällen. "Ingrid kunde se väldigt tydligt hur Malin tänkt och kunde inte riktigt göra det så och samtidigt själv stå för det." Hon fick ändra det för att få det till sitt eget. "Ibland kändes det som att hon jobbade mot manuset, istället för med det." Men han upplever att Ingrid blev väldigt nöjd i slutändan.

Det hade varit jättekul att höra vad Malin tyckte om stycket tycker Måns. Han påpekar att reggaemusiken som Ingrid valde gick emot vad Malin skrivit i manuset om att inte använda alltför cool musik.

Att jag och Claudine var ett par kunde ha påverkat processen tror Måns. Det hade påverkat om det blivit någon krock, men det blev det inte.

Måns tycker att han fick lika mycket tillbaka som han gav i och med att arbetet var på halvtid. Om det hade varit ett heltidsarbete hade han känt det som om han gav mer än han fick tillbaka.

9.4.2. Claudine

Konceptet är det första Claudine (Ulrich, 2007) tänker på angående Separator; att prova idén med att separera koreografens arbete som hon uttrycker det.

Idén var bra tycker hon och sammansättningen av människor upplever hon också som bra. Alla tog sin uppgift på allvar och ville testa idén. Det var även bra att tidsramen kunde hållas och att vi fick fram något under den vecka som avsatts. Vidare fungerade schemaläggningen och gjorde att det inte blev så mycket stress för dansarna. Hon uppskattade att det var öppet att kunna komma till mig om problem uppstod samtidigt som jag var tillräckligt diskret så att de kunde koncentrera sig på det konstnärliga arbetet.

Vad som kunde ha varit bättre är om processen varit längre vilket hade inneburit att de kunnat gå djupare och gjort en utförligare undersökning av vad det innebär att arbeta enligt DMM.

Hon kände att det var en mycket direkt process och att framförallt författaren och koreografen gick rakt på målet, men hur mycket det berodde på den mycket knappa produktionstiden är hon osäker på. Att det var en så direkt process gjorde att även hon fick samma målinriktade inställning och att hon inte gick in så mycket i egna tankar utan accepterade snabbt vad koreografen gav. Hon förklarar att när det finns lite tid så går det inte att fundera så mycket utan man tar det första som fungerar. Balansen mellan koreograf och dansare i Separator upplever Claudine som jämnare än den brukar vara.

Claudine känner att hon hade en aning mer emotionell distans till hela processen, men hon är osäker på om det beror det på DMM eller tidsfaktorn. Hon hade en lugn känsla under arbetet, förutom när hon läste vilka kostymer de skulle ha, skrattar hon.

Lugnet kom sig av att hon kände sig lite mer distanserad, lite som att hon kunde betrakta stycket utifrån och inte vara fullständigt uppslukad av det. I andra projekt vet man ungefär var man är men det

är exempelvis mycket lätt att börja spekulera i hur arbetet ska gå vidare och vilka övergångarna ska bli exempelvis. I Separator visste vi det redan, säger hon.

Den första och kanske andra dagen använde hon manuset men efter det läste hon det inte mer. Det berodde bland annat på att manuset var ganska kort och hon kunde minnas vad som stod.

När Ingrid koreograferade hände det att Claudine reflekterade över att Ingrid tog en annan väg än vad som stod i manuset. Efter att de koreograferat slutet tyckte hon att manusets slut var bättre och var inte nöjd med hur koreografen gjort det, men hon valde att inte säga något till Ingrid. Hon nämnde det däremot till någon annan i gruppen. Claudine tycker inte att koreografen tog fel beslut men att det skulle ha känts bättre om Måns gjort mer som i manus.

Claudine tycker att hon genom manuset kunde förbereda en slags grundkänsla i den roll hon hade, men eftersom hon inte arbetat med Ingrid förut kunde hon inte förbereda sig fysiskt. Hon kunde även känna en målmedvetenhet hos alla vilket kanske hade med DMM att göra.

De hon pratade med efter föreställningen var nyfikna på att höra hur projektet fortlöpte, men hon har inte hört så många yttra sig om stycket efteråt.

Claudines motivation att vara med i Separator var att det var mitt projekt och att hon anser att jag väljer dansare som kan motsvara förväntningarna. Något som var positivt för hennes ego berättar hon. Det var tråkigt att arbetet var obetalt och om jag inte varit en sympatisk person skulle motivationen inte ha varit så stor anser Claudine. Vidare tror hon att de medverkande kanske såg den obetalda medverkan som en framtidsinvestering eftersom jag har potential att vara en av de viktigare personerna inom Malmös dansscen.

Claudine hade inte en så klar uppfattning om vad hon ville få ut av sin medverkan utan ville delta i ett experiment. Det hade varit bra att ha mer tid för att bättre förstå vad det innebär att arbeta med

ett dansmanus. Hon tror även att det varit mer intressant att ha fler koreografer för att se hur skillnaden blivit. På så sätt var det lite "medelmåttigt" vad hon fick ut. Hon tycker att det var intressant att på så kort tid kunna repetera in och framför en koreografi på ett bra sätt.

Claudine var medveten om att jag närvarade under repetitionerna men kände inte att hon var tvungen att bete sig annorlunda då. Hon ville hålla isär privat- och arbetsliv även för de andras skull, vilket hon tycker att hon lyckades med.

Hon tror att det finns en framtid för dansmanus och hon har redan hört av sig till Malin för att höra om hon kan skriva ett manus inför höstens produktion på dansgymnasiet där hon undervisar. Claudine upplever sig inte ha ett kall som koreograf, att hon måste uttrycka sin vision, sin idé, utan ser en nytta med att kunna utgå från ett manus. Hon skulle kunna gå mer rakt på sak med hjälp av ett manus eftersom många beslut redan är tagna i manuset. Ett visst konstnärligt ego får man som koreograf ge avkall på när man arbetar enligt DMM, tror Claudine.

Claudine tycker att det var intressant att publiksamtalet efteråt utvecklades till en så livlig diskussion eftersom publiksamtal ofta inte blir så livaktiga. Att dansarna inte blev uppkallade av teaterchefen tycker Claudine var lite tråkigt. Vidare tycker hon att jag tog lite väl stor plats under publiksamtalet men att Ingrid straxt därpå kom in i diskussionen.

Claudine uppfattade liksom jag att Eidevall var väldigt positivt inställd till mig och gav mig mer tid än Ingrid eftersom det är mitt projekt. Som Claudine förstod var den allmänna uppfattningen att DMM inte påverkar styckets konstnärliga trovärdighet och hon tycker att Separator visar på att modellen kan ge konstnärlig kvalitet.

Hon tycker inte att jag lät Ingrid ha för stor frihet. Kommunikationen mellan författare och koreograf måste innehålla klara regler om hur mycket som kan ändras. Exempelvis om en scen är viktig för författaren men inte koreografen kan friktion och

irritation uppstå. Om koreografen inte kan stå bakom en viss scen måste denne ha rätt att kunna ändra.

9.4.3. Stina

Det första Stina (Nyberg, 2007) kommer att tänka på angående Separator är arbetet i sig, arbetsprocessen och de som var med.

Hon tycker att var det en bra erfarenhet att arbeta med Ingrid, som Stina upplever som en tydlig koreograf. Att repetitionsarbetet var så koncentrerat kändes tydligt, tryggt och gjorde arbetet lite mindre pretentiöst. "Det får bli vad vi hinner göra på den här veckan."

Att alla läst manuset gjorde att det inte var Ingrids personliga vision som skulle uppnås. "Det var ingens hjärtebarn – det blev ett gemensamt hjärtebarn." När det är en enskild koreografs vision som är arbetets ledstjärna upplever Stina att hon kan känna sig otillräcklig. I Separator låg fokus mer på processen eftersom det var ett forskningsprojekt.

Stina säger att det var kul att läsa manuset och att det kändes bra att vara med i processen redan från början. Stina upplever att hon kunde förbereda sig lite bättre genom att läsa manus. Men även om hon kunde förstå Malins tankar kanske Ingrid skulle göra något annat varför hon inte tyckte sig kunna göra så mycket annat än att läsa igenom det. Manuset tycker hon var "en väldigt konkret beskrivning och inte så tankemässig och konceptmässig". Om manuset beskrivit mer av syfte, tanke och koncept hade hon kunna förbereda sig mer. Mer innehåll och mindre form, som hon beskriver det.

När repetitionsarbetet började glömde hon manuset ganska snabbt och när Ingrid kom med sin plan var hon mer inne i den än i manuset. Hon tycker att projektet blev mycket av Ingrids projekt med hennes teori kring dans.

Stina vet inte hur de andra tyckte att processen med dansmanus var men hon tror att Ingrid tyckte att det var svårt, kanske för att hon själv skulle tycka att det var svårt. Själv skulle hon ha svårt att

förhålla sig till en form utan att veta mer om bakgrunden och finna det problematiskt att förhålla sig till saker man inte tycker om.

Både det faktum att de arbetade efter ett manus och att jag istället för koreografen valt dansarna gjorde att koreografen och dansarna hamnade på samma nivå. Samtidigt hävdar Stina att relationen till koreografen och de andra dansarna inte blev annorlunda i detta projekt.

När jag frågar om det var något hon upplevt som dåligt i produktionen berättar Stina att det blev stressat ibland, men att det samtidigt var bra med de snäva tidsramarna.

Att hon valde att vara med berodde på att hon gillade konceptet. Förutom att konceptet var spännande tyckte hon att det skulle bli kul att jobba med nya människor. Hon tycker att hon fick ut det hon ville av projektet. Arbetet var kul och hon tyckte om människorna. Hon ser det som ett givande projekt och tycker det är kul att prata om det nu efteråt.

Hon tycker vidare att det var skönt att jag fanns som en utomstående person som tog hand om projektet så att de fullständigt kunde vara i den konstnärliga processen. Att jag och Claudine var ett par tycker Stina inte påverkade processen.

Stina känner sig osäker på om DMM kommer att finnas i framtiden eftersom det är så svårt att dela upp det konstnärliga ansvaret. Hon tror mer på konstnärliga samarbeten.

Att dansprojekt initieras av en producent kan vara svårt eftersom koreografer inte har så lätt att släppa ansvar. Snarare tror hon att det kommer att förbli koreografer som plockar upp något de vill jobba med och inte att koreografer förverkligar någon annans idé. Stina ser det som mer naturligt att koreografer initierar projekt. Samtidigt reflekterar hon över att hon nog är påverkad av att det är så det är nu. Separator ser hon som ett forskningsprojekt och en produktion i en liten skala och har svårt att se någon större användning av modellen i framtiden.

Nackdel med DMM är att det blir kompromisslösningar. Att det finns flera konstnärliga upphovsmän tror hon får till följd att det inte riktigt blir någon persons vision som gestaltas. Hon säger att det kan vara viktigt för publiken med en tydlig gemensam eller enskild konstnärlig vision för att uppnå konstnärligt värde. När hon själv ser föreställningar inkluderar hon det hon vet om skapandeprocessen i upplevelsen och hon tror att Separator upplevdes i ljuset av att det var skapat inom DMM.

Att dansarna inte var med på scenen vid publiksamtalet ser hon som logiskt eftersom processen inte skiljde sig så mycket från hur det brukar vara för dem. Vidare säger hon sig inte vara den som gärna pratar vid sådana tillfällen och drev därför inte på för att få gå upp.

9.4.4. Ingrid

Det första som Ingrid (Rosborg, 2007) tänker på angående Separator är att hon är glad över musikvalet hon gjorde. Sedan tänker hon på själva manuset, att det var ett bildbaserat manus.

Ingrid säger att hon blev förvånad över att manuset blev så bildbaserat, hon hade trott att det skulle bli mer av en text. "Halva jobbet var färdigt eftersom manuset såg ut som det gjorde; ett bildmanus precis som jag brukar arbeta", säger hon. Ingrid hade önskat en större utmaning, mer begränsningar, mer precisa instruktioner hur saker ska utföras. En text hade givit henne mer begränsningar och blivit tydligare kring känslor. Ingrid tror inte att textbaserat manus hindrat henne från att komma förberedd den första dagen med dansarna även om hon bara hade två dagar att förbereda sig själv. Det hade gett henne mer om Malin varit mer trofast sina egna tankar. Ingrid tror nämligen att de har relativt olika synsätt på koreografi. I möten med andra människor måste de egna tankebanorna ta en annan väg, vilket hon finner intressant.

Efter att ha läst igenom manuset gjorde hon anteckningar och skrev ett eget nytt manus baserat på det ursprungliga. Där skrev hon även förklaringar om hur hon skulle skapa rörelsematerialet. Ingrid berättar att hon tog sig friheten att tolka manuset mer abstrakt och

mindre psykologiskt än hon upplevde det. Med bilder öppna för tolkningar blev det lätt.

Hon tycker inte att DMM påverkade hennes relation till dansarna. Hon upplevde att det blev hennes manus när hon övertog det och att det var hon som skulle genomföra det. Dansarna glömde manuset under processen och de föll in i det vanliga arbetssättet.

"Man kan inte skylla ifrån sig", säger hon. "Det finns inget som är *work in progress*, man blir aldrig färdig med en produktion oavsett hur lång tid som finns till förfogande". I slutändan är det koreografens ansvar och hon vill att hennes föreställningar ska vara så perfekta som möjligt. Inför premiären på Separator var Ingrid lika nervös som vid andra premiärer.

"Musiken är inte normal för mig", berättar hon och påpekar att om Malin utsatt henne för mer utmaningar kanske hon brutit sitt invanda mönster ännu mer. Men eftersom det bara var en vecka kanske det hade varit svårt att arbeta på ett nytt sätt.

Motivationen att medverka var för Ingrid att projektidén var intressant och att få jobba med nya dansare som hon inte valt själv. Hon trodde att de skulle se fina ut tillsammans. Hon ville följa manuset och att publiken skulle kunna se att stycket följde manuset. Det är sällan som pengar motiverar Ingrid och hon säger att i ett annat projekt var motivationen att det inte fanns någon idé att utgå ifrån. Ingrid upplevde att hon var lika motiverad att göra Separator som hon brukar vara vid andra uppsättningar.

Ingrid tycker att det är svårt att veta hur publiken upplevde stycket men hon känner att ironin inte blev så framträdande som hon ville, kanske på grund av ljuset. Likaså anser hon att hoppigheten hon eftersträvade inte riktigt kom fram. "Det blev för djupt och flowigt i mitten." Hon tror att en del fattade ironin, men att en del tyckte det var kallt. "Men så är det alltid med mina stycken eftersom jag utgår från form."

Ingrid tror inte att jag påverkade processen med min närvaro under repetitionerna. Det var bra att ha mig där som en "oberoende" engagerad person, en länk. Hon tycker att det var skönt att jag tog mycket av det praktiska arbetet under projektet vilket hon tycker avlastade och underlättade hennes konstnärliga arbete. Det gick även att fråga mig vid svåra val. "När man är i det är det ofta svårt att ta beslut med en hjärna som går på högvarv." Det kan vara bättre att ta ett beslut och sedan ändra. Hon tycker att det är skönt att ha någon att bolla med som förstår vad hon håller på med.

Ingrid påpekar att vi innan repetitionsstart tog upp att vi inte skulle hålla igen om det var något som irriterade. Hon tycker att det kan vara frustrerande om dansare inte snappar upp koreografin relativt snabbt och hon visste att en av dansarna tar tid på sig. Men eftersom hon redan var medveten om det kände hon att hon inte kunde bli sur för det.

Angående DMM:s framtid tror Ingrid att det kan vara bra för att befrämja kreativitet, att bryta mönster och hitta nya vägar; men inte så mycket för att uppnå effektivitet, Hon framhäver att det för henne är en positiv utmaning att arbeta med just text som ingångsvinkel och utgångspunkt.

Hon säger däremot senare i intervjun att DMM effektiviserade arbetet innan hon satte igång arbetet med dansarna och att det är ett sätt att komma fram till vad det är för ett stycke som ska göras. Men hon påpekar att det inte behöver vara det och att ett annorlunda utformat manus möjligen hade förlängt hennes process innan repetitionsstart.

Publiksamtalet upplevde Ingrid som intressant. Hon tror att många gillar mer teoretiska diskussioner om dans och att de gärna vill veta vad som ligger bakom stycket. Att dansarna inte kom upp tycker hon var konstigt och hon försökte vinka upp dem. När jag påpekar att jag upplevde att jag fick och tog ganska mycket utrymme under publiksamtalet håller Ingrid med och säger att projektet blev väldigt teoretiskt presenterat. Hon tror att många även hade varit intresserade av hur dansarna haft det under processen.

Hon tycker dock att hon fick sagt det hon ville och att idén var min men att det som var på scenen fick hon stå till svars för. Det var tydligt vad det var hon och jag svarade på.

Ingrid tycker att vi gjorde klart innan hur stor frihet hon skulle ha och att den inte var för stor eller liten. Sina egna gränser satte hon utifrån manus som hon bestämde sig för att hålla sig ganska hårt till.

Hon säger att hon kommer att bära med sig erfarenheter från Separator. Angående styckets framtid vet hon inte riktigt och hon berättar att hon aldrig satt upp sina stycken igen efter de inledande föreställningarna.

9.4.5. Malin

Eftersom Malin (Skoglund, 2007) inte kunde närvara när Separator uppfördes på Palladiums scen låter jag henne se videoupptagningen från föreställningen. Hennes första intryck av föreställningen är positiv. Hon tycker om att ljuscirkel hon skrev in i manuset tar tid och att hon kan se sitt manus genom koreografin.

Malin tycker om de pauser Ingrid lagt in i koreografin och att hela början rörelsemässigt är jättefin. Det var intressant att se hur Ingrid tolkat manuset. Hon var osäker på hur replikerna skulle bli eftersom hon visste att Ingrid såg det som ett problem. Malin är nöjd med repliken och noterar att hon hade lagt in två andra repliker i stycket som Ingrid tog bort.

Innan repetitionsstart hade hon och Ingrid en dialog för att klargöra olika delar av manuset. Malin hade inte trott att det skulle behövas men hon berättade hur hon tänkt och det kändes bra. Det kändes som om Ingrid var mycket öppen och prestigelös berättar Malin.

Att det var betydligt svårare att finna koreograf än dansare tror inte Malin beror på att dansare hellre jobbar gratis än koreografer. Kanske är det så att koreografer har svårare för den undersökta

organisationsformen än dansare eftersom de får en annorlunda position.

Själv tycker Malin om ramar samtidigt som det är viktigt att känna sig fri i skapandet. Inför manusskrivandet var det bra att ha ett samtal med mig och Ingrid för att ta in information och höra idéer för att sedan gå iväg och skapa. Manuset var kul att göra säger hon. Idén till manuset fick hon direkt när hon satte sig ner för att arbeta. Hon sökte andra idéer men det var den första hon valde eftersom den var starkast och tydligast.

När jag berättar att några av de andra jag intervjuat inte ser DMM som ett sätt att effektivisera dansproduktion påpekar hon att effektivitet är ett laddat ord. Effektivitet och konst känns som om de står mot varandra eftersom effektivitet står för något som konsten ofta kritiserar. Varför måste allt vara effektivt kan man fråga, säger hon och tillägger att frågan är om det är det mest intressanta ur en konstnärlig synpunkt.

På vad i projektet som kunde ha varit bättre svarar Malin snabbt budgeten och syftar på att hon och de övriga inte fick något betalt för sitt arbete. Vidare skulle hon ha velat närvara mer i processen. Eftersom processen var så kort var det okej att inte närvara men hon hade gärna velat närvara på några repetitioner eller pratat med Ingrid någon gång. Vid en större process finns mer utrymme för missförstånd angående manuset och då hade Malin gärna varit med mer aktivt.

Malin gick in i projektet med inställningen att manuset är hennes konstnärliga produkt och att hon överlämnade det till Ingrid för att hon skulle göra sitt konstnärliga arbete med det. Hon är lite förvånad över att Ingrid delade med sig så mycket av sina konstnärliga idéer som hon gjorde. Malin tror att hon som koreograf hade velat veta så mycket som möjligt av manusförfattaren och sedan arbetat ensam, men det hade berott på vem som skrivit manus. Hon tycker att arbetet blir roligare med en dialog och att det varit viktigare vid ett större arbete. Hon tillägger att det för henne

hade varit svårt om någon dokumenterade arbetet på det sätt som jag dokumenterade Ingrid's arbete.

Malin ser inte något speciellt som jag skulle kunna ha gjort bättre i min roll som producent för projektet. Hon tycker att jag har varit väldigt tydlig och systematisk vilket varit bra och känts skönt.

Temat som en produktion utgår ifrån tycker Malin kan uppstå på många sätt. Det var bra att det uppstod i en diskussion men det kan även komma från någon av oss i projektet. Hon tycker att det kändes okej att temat kom från mig, men att det kanske var på gränsen till att bli toppstyrt, vilket Malin inte tyckt om. Att alla känner sig fria att skapa är en förutsättning för att hon ska trivas med arbetet. Som exempel på vad som gjorts för projektet för toppstyrt för hennes smak vore om hon tvingats ha mer dialog under skapandet. Dialog är visserligen bra men det måste i så fall kännas som att det inte förekommer påtryckningar. "Ju mer påtryckningar ju mindre roligt, speciellt när det inte är ens egen grej", säger Malin. Ju mer idéerna uppstår av en själv ju roligare. Det bästa vore om alla hittar ett gemensamt tema de bara måste behandla anser hon.

Att Malin valde att medverka beror på att hon tyckte idén var kul att prova på. Hon tycker om att skriva och det var en bidragande orsak att det var just jag som frågade henne. Hon känner mig lite genom sin partner och kände att jag var seriös i att vilja prova det här. Vidare ville hon nog hjälpa till med min examen men hon hoppades även att det skulle leda till något för henne själv i framtiden. Hon hade inte gjort det bara för eget syfte utan de andra faktorerna vägde tyngre.

För DMM ser hon en möjlig framtid. Men att det lyckades i det här fallet har att göra med att det var jag som drev projektet och gjorde arbetet systematiskt. Om någon tar tag i idén tror Malin att det är en möjlig produktionsform som kan få en stor framtid beroende på vad som görs med den. Det skulle kunna bli en trend men Malin ser inte DMM som en bättre väg att producera dans.

Malin känner att Separator var mitt projekt vilket gjorde att det kändes mer distanserat och inte så engagerande som ett eget projekt. När jag frågar hur detta påverkade hennes eget skapande och kreativitet kan hon inte riktigt säga om det gjorde det. Hon fick tidigt den konstnärliga idé hon följde och hon arbetade på samma sätt som hon gör med sina egna projekt.

10. Analys

10.1. DMM – en möjlig praktik?

Separator genomfördes på den avsatta tiden vilket kan ses som en indikation på att DMM är en möjlig praktik. Med utgångspunkt i Caves teorier om vad som särskiljer kulturproduktion ser vi nu närmare på vad som går att säga om DMM ur ett kulturekonomiskt hänseende.

Införandet av DMM är delvis ett försök att mildra vad Caves kallar *ingen vet*; det är svårt att på förhand veta hur en kreativ produkt kommer att gestalta sig och hur publiken kommer att ta emot den. Genom att först göra ett manus enligt DMM går det möjligen tydligare att se hur koreografin kommer att se ut. Malin uppfattar att hon kunde se sitt manus i det färdiga stycket vilket tyder på att det faktiskt går att veta något om den färdiga produkten. Även jag tycker att manuset gav en relativt bra indikation på hur Separator blev. När ett dansmanus är färdigt finns då möjligheten att avbryta eller gå vidare med produktionen i enlighet med vad Caves hävdar om produktioner med avgränsade steg. Däremot var det mycket svårt för mig att förutse hur manuset skulle se ut baserat på det tema som det skrevs utifrån. Det tema jag introducerade påverkade säkerligen Malin i sitt skrivande men jag kunde inte på förhand förstå hur manuset skulle bli.

DMM verkar alltså minska osäkerheten i överföringen från manus till koreografi men inte i överföringen från tema till manus. Detta gör att det kan vara en fördel att ha möjlighet att avbryta en produktion efter att manus skrivits då den största osäkerheten försvunnit.

Caves skriver att konstnärer bryr sig mycket om sin produkt; *konst för konstens skull*. I Separator är detta mycket tydligt anser jag. För det första arbetade de medverkande utan ekonomisk ersättning vilket tyder på detta. Vidare arbetade de hårt under repetitionerna och tog även den extra repetitionstiden i anspråk för att göra föreställningen så bra som möjligt. Jag tycker mig däremot inte se några tecken på att arbetet mer var inriktat på att tillfredsställa

kollegor än publik vilket Caves hävdar kan inträffa när *konst för konstens skull* är stark.

Uppfattningen Caves beskriver att artister skapar ur ett inre tvång återspeglas i den recension stycket fick. Där hävdas det att en koreograf inte kan inordnas i en DMM-struktur eftersom konsten då går förlorad. I nästa avsnitt går jag djupare in på recensionen.

Däremot tycker jag mig inte uppfatta några samarbetsproblem mellan artister och ickeartister som Caves hävdar kan uppstå eftersom de senare inte har *konst för konstens skull* som ledstjärna. Mycket av kontakterna med ickeartister tog jag över från koreografen i enlighet med DMM och kanske gjorde det att konflikter inte uppstod. Min tidigare erfarenhet som dansare kombinerad med en ekonomisk förståelse från Handelshögskolan i Stockholm tror jag bidrog till att jag kunde förstå båda sidor vilket förhindrade eventuella samarbetsproblem.

Under Separator kände jag mig tvungen att gå med på att stryka delar i min ursprungliga idé att även rikta stycket mot barn och ungdom eftersom Malin inte var intresserad av att skriva manus till ett sådant stycke. Som Caves skriver har konstnärer *konst för konstens skull* som ledstjärna vilket gör att de inte vill kompromissa med sin konstnärlighet och det blir svårt att leda dem. Ingrid godtog det mesta i manuset som styrde hennes arbete men hon tog bort de två replikerna som störde henne. Dansarna däremot godtog helt de riktlinjer som Ingrid och manuset gav vad jag kunnat se.

Caves hävdar att kontrakt har en begränsad styrande effekt när konstnärer känner att det konstnärligt hämmar dem. Han beskriver att konflikter löses genom att den som står högst i rang och har mest anseende får sin vilja igenom. Jag tycker mig se en sådan tendens tydligast i relation till Malin och möjligen även i förhållande till Ingrid. Möjligen beror Malins motstånd på den rang och status som hon innehar i form av erfarenhet och att hon är den som skapar det konstnärliga manuset. Hon var mån om att ha stor frihet i skapandet av *konst för konstens skull*. Ingrid har inte lika lång erfarenhet som Malin inom området och därav möjligen lite lägre anseende vilket

gjorde att hon accepterade ett mer styrt arbete. Att dansarna inte bjuder något motstånd tror jag har med deras yrkesroll att göra. De är skolade till att vara verktygen för den koreografiska visionen.

Att jag accepterade Malins önskan om att inte skriva ett stycke för ungdom kan ses i ljuset av vad Caves kallar den multipla produktionsfunktionen inom kulturproduktionens *brokiga skara*. Det är viktigt att samarbetet fungerar med alla parter eftersom summan av insatserna blir noll om någon av delarna inte är tillräckligt bra. Hade Malin inte varit motiverad att skriva manuset och inte gjort det bra skulle föreställningen inte ha nått upp till en acceptabel nivå.

I de reaktioner jag fick efter föreställningen i form av samtal och recension tycker jag mig se att det finns en mängd olika uppfattningar om Separator i enlighet med vad Caves kallar *oändlig variation*. Jag fick höra allt ifrån att stycket var fantastiskt till att det var stelt och oinspirerat. Även om det finns många olika åsikter om Separators konstnärliga kvalitet är det ändå så att det går att se en viss kvalitet hos de medverkande i vad Caves hävdar om *A-lista/B-lista*. Dansarnas yrkesskicklighet går att se i deras utförande av dansen. Ingrid's koreografiska talang kommer fram i hur hon översatt manuset till en koreografi som tar avstamp i manuset samtidigt som hon tillför en egen särprägel. Malins yrkesskicklighet går slutligen att se i hur manuset är komponerat till en helhet. De medverkandes yrkesskicklighet verkar alltså vara mer förutsägbar än hur det konstnärliga resultatet uppfattas.

Den kostsamma delen av Separator, om de medverkande hade varit avlönade, börjar i och med att repetitionerna startar. Innan dess ska producenten och manusförfattaren ha betalt men när väl repetitionerna startar är det fem personer som ska betalas samtidigt som lokalhyra med mera tillkommer. Som Caves beskriver är det därför ingen större fara om produktionsstarten skjuts upp, så länge medarbetarna som deltar under repetitionerna ännu inte är kontrakterade, men sedan är det *kort om tid*. Ett pressat schema måste hållas när denna fas av produktionen börjar för att bli klara till premiären.

Caves beskriver att inkomsterna först inträffar efter premiären vilket inte riktigt är sant inom det undersökta fältet. Huvuddelen av finansieringen där kommer nämligen från bidrag vilka redan är tilldelade då produktionen sätter igång. Det är emellertid viktigt att hålla ett snävt tidsschema för att hålla kostnaderna nere. Den risk Caves talar om att oersättliga medarbetare skulle kunna kräva bättre villkor än de avtalade när produktionen väl startat uppkom inte under Separator. Jag har under min karriär inte stött på fenomenet varför jag inte ser det som något aktuellt problem inom dansproduktion.

Angående *ars longa* som Caves beskriver har scenisk dans inga inkomster som genereras långt efter att produktionen ägt rum. Möjligen introducerar DMM en sådan möjlighet genom att dansmanuset kan inbringa rättighetsersättning om det används i framtiden.

Sammantaget anser jag att Separator uppvisar att DMM är en praktik som har möjlighet att övervinna vissa av de svårigheter som råder inom dansproduktion. Att *ingen vet* kan mildras genom dansmanuset eftersom det ger en indikation på hur föreställningen kommer att gestaltas. Vidare kan producenten minska de eventuella konflikter som kan uppstå med ickeartister. Att dela upp produktionen och först skriva ett manus gör att det kostsamma repetitionsarbetet kan sättas igång först då ett tillräckligt bra manus finns att utgå ifrån. Svårigheten att leda och styra konstnärer framkom dock i relationen till manusförfattaren och kanske är det så att denna svårighet flyttas från koreograf till manusförfattare inom DMM. Slutligen ger möjligen dansmanuset en möjlighet till framtida intäkter genom rättighetsersättning.

Efter denna första utvärdering av DMM i ett kulturekonomiskt hänseende går vi vidare och ser närmare på vilket mottagande Separator fick av recensenten.

10.2. Recension

Separator fick som sagt en recension i Sydsvenska Dagbladet skriven av Boel Gerell (2007). Recensionen som finns i sin helhet i *bilaga 4* behandlar alla de fem koreografier som spelades under Plattform och om Separator står att läsa:

... Betydligt mindre dynamiskt är stycket "Separator" som är något så udda som ett slutarbete om ledarskap från Handelshögskolan, iscensatt av den omskolade dansaren Jan Vesala.

Genom att låta en koreograf skriva manus och en annan verkställa visionen prövar han koreografens traditionellt ensamma roll i skapelseprocessen.

Recensenten skriver om koreografens *skapelseprocess* istället för exempelvis *skapandeprocess* vilket jag tycker pekar på hur recensenten ser på koreografen. Det valda uttrycket har en betydligt mer gudomlig association än det senare och i Nationalencyklopedin (2007/2) står att läsa under skapelse: "...universums och människans tillkomst."

Vidare omskriver recensenten manuset till en *vision* vilket i samma uppslagsverk betyder (2007/3): "...inom religionsvetenskapen en spontant uppträdande eller i extasen framkallad synupplevelse av en verklighet som av visionären tolkas i religiösa termer. En syn eller vision utgör i Bibeln, både i Gamla och Nya Testamentet, en form av gudomlig självmeddelelse. Termen användes sedan bl.a. i texter av Thomas av Aquino, där det står för en verklig, omedelbar och främst visuell kontakt med en gudomlig dimension."

Jag är medveten om att ordet *vision* inte bara har den tydliga koppling till gudomlighet som beskrivs och att även jag använder mig av det i denna uppsats. Ordvalen tyder dock på att recensenten ser koreografen som en mycket upphöjd person, om inte en Gud så i alla fall någon med starka band till vår skapare.

Recensionen avslutas:

Resultatet blir stelt och oinspirerat, ett mekaniskt verkställande av rent tekniska instruktioner som säger en del om hur dans som konstform fungerar. En koreografisk vision kan sällan beskrivas intellektuellt, den måste kännas för att kunna förmedlas och känslor är som bekant inte alldeles lätta att översätta till ord.

Att någon annan än den som får den koreografiska uppenbarelsen skulle kunna förmedla den till dansarna ser recensenten som i det närmaste omöjligt. En koreografisk vision är så personlig och obeskrivbar att den inte klarar en överföring till text. Detta verkar enligt recensenten vara något som gäller för just konstformen dans eftersom visioner inom exempelvis teatern ofta uttrycks genom ord i manusform.

Recensionen uttrycker en syn på koreografen som går mycket i linje med den romantiska syn på konstnärer som Caves beskriver. Någon som inte ska behöva kompromissa med etablerade arbetssätt och förnuft. *Konst för konstens skull.*

Dessutom ingår recensionen i diskursen om *ledaren som Messias* vilket de religiösa anspelningarna tyder på. Koreografen är någon med andlig kontakt som inte ska inordnas i en begränsande organisation.

10.3. Bildmanus

Det manus som Malin skrev bestod av både bilder och text. Ingrid uttryckte otillfredsställelse över att dansmanuset till stor del var bildbaserat och säger att mycket av hennes arbete som koreograf därmed redan var gjort. Att en del av koreografens arbete redan gjorts i och med skrivandet av dansmanuset är mycket i linje med mina intentioner; den koreografiska processen delas upp och genom dansmanuset fås en förklaring om hur föreställningen kommer att gestalta sig.

Ingrid säger att hon hellre hade sett ett helt textbaserat manus. En tolkning är att hon efterfrågar ett manus som inte tar ifrån henne

så mycket av hennes arbete som koreograf och speciellt då den delen som omformar text, idéer och koncept till visuella bilder, koreografi. Hennes arbete och koreografidentitet kan ses som hotad. En annan tolkning är dock möjlig.

Både Ingrid och Stina efterfrågar ett mer textbaserat manus och Måns framhåller att han gärna tagit mer del av styckets djupare mening; något som ett mer textbaserat manus skulle kunna ha gett. Ett sätt att se på text kontra bild är att bilder är mer intuitiva och mångtydiga än text. *En bild säger mer än tusen ord*, som ordspråket säger. Samtidigt ger text mer utrymme till visuellt tolkningsarbete.

Till sin natur anser jag att dans ligger närmare bilden än texten. Visserligen måste text liksom bild och dans tolkas för att förstås, men för att förstå en text måste en annan del av vårt medvetande aktiveras än för bild och dans. Texten måste genomgå en dechifrering för att kunna förstås; bild och dans behöver inte ta denna omväg utan kan (med fördel anser jag) upplevas på ett intuitivt sätt.

Enligt Berger och Luckmann har språk och text sitt ursprung i *vardagslivet*. De påpekar att en upplevelse i en annan verklighet, exempelvis en konstnärlig sådan, ofta förvrängs när den översätts till *vardagslivet* med språket. Språket härstammar från *vardagslivet* och har svårt att greppa andra verkligheter. Det objektiverar och framkallar därigenom objektiveringar från *vardagslivet* som kanske inte är relevanta för en konstnärlig värld.

Det kan tyckas märkligt att koreografen och dansarna efterfrågar *vardagslivets* text istället för bilder som ligger närmare deras eget uttryck. Kanske finns det ett behov hos både dansare och koreograf att förstå stycket ur ett *vardagslivs*-perspektiv. Det räcker kanske inte med bilder för att känna en närhet till och förståelse för den konstnärliga visionen. De söker en tydligare koppling mellan *vardagslivet* och den konstnärliga världen som ska skapas.

Konstnärer är ofta måna om att inte översätta sina verk tillbaka till *vardagslivet* och Ingrid valde att inte ge en språklig tolkning

av stycket för de andra medverkande eller publiken. Publiken ska kunna ha sina egna olika tolkningar och tankar om vad de upplevt hävdar många konstnärer. Koreografer avstår därför från att göra egna språkliga tolkningar eftersom en språklig översättning dels skulle hindra andra möjliga tolkningar men även för att det skulle medföra en förvrängning av konstverket. Jag tror även att de känner olust inför att förvränga sina egna upplevelser av det egna konstnärliga verket. En förvrängning som skulle uppstå när de använde språket enligt Berger och Luckmann.

Däremot verkar det i *Separator* som att Ingrid, Stina och Måns efterfrågar en *vardagslivs*-tolkning av vad de ger sig in i när de själva står i begrepp att skapa det konstnärliga verket. De vill ha ett *vardagslivs*-perspektiv på vad de ger sig in i för att sedan släppa det när de väl är inne i den konstnärliga världen. Kanske är det delvis därför som manuset används mindre och mindre under produktionen. De släpper manuset när de är tillräckligt långt inne i konstens värld.

Det är även så att dansarna endast hänvisar till texten i manus och aldrig till bilderna när de talar om manuset under repetitionerna. I *DVD-bilaga dag 1* och *dag 3* förekommer dessa hänvisningar tydligt. Det verkar därmed som att deras behov av manuset är kopplat till texten och *vardagslivs*-perspektivet.

Jag själv har tidvis känt frustration över att inte förstå vart produktionen och processen är på väg när jag arbetat som dansare. Kanske gäller frustrationen en upplevd brist på *vardagslivs*-förklaringar av meningen som möjliggör en tillit att ge sig hän in i en annan värld.

Hur ska vi då förstå Ingrids motstånd mot bilderna i manus? Ett sätt är som sagt att hon ogillar att den översättande delen av hennes arbete som koreograf redan var gjord; manusförfattaren hade redan gjort om idéerna till bilder. Men det går även att förstå motståndet med hjälp av Berger och Luckmann. Ingrid önskar sig ur detta perspektiv ett avstamp från *vardagslivet* in i konstverket, ett avstamp som språket och texten kan stå för.

Naturligtvis kan den specifika utformningen av manuset vara orsak till önskan om mer text. Kanske skulle bilderna kunna vara utformade på ett bättre sätt men jag har inte uppfattat att de inblandade upplevt det så.

Ingrid tycker även att det är problematiskt att det står några repliker i manuset. Hon tar bort två av dem och behåller endast en. Sett ur Berger och Luckmanns synvinkel kan det bero på att språk och ord har sitt ursprung i *vardagslivet*. En dansföreställning är en annan verklighet och när språk används i föreställningen refererar det utifrån *vardagslivet*.

En dansföreställning är ofta ordlös vilket gör att upplevelsen inte på samma sätt som inom talteatern behöver förhålla sig så nära till *vardagslivet*. Språk typifierar på ett speciellt sätt vilket Ingrid kanske inte är intresserad av. Dansen finns i sin egen verklighet och genom att använda språket från *vardagslivet* blandas de båda verkligheterna vilket kanske inte är önskvärt utifrån en koreografs perspektiv.

I ett Pater-Mater-perspektiv står manuset för den paternalistiska strukturen som de ska skapa inom. Att de efterfrågar text istället för bild kan förstås som att de önskar en tydligare struktur. Bilder har en mer maternalistisk kvalitet än text och kanske känner de en olust inför att den paternalistiska strukturen även inkluderar maternalistiska bilduttryck. Kanske krävs det att den paternalistiska strukturen är baserad i *vardagslivet*. Att basera den på mer intuitiva maternalistiska bilder ger då inte den struktur de efterfrågar.

Det är manuset som ligger till grund för koreografens och dansarnas arbete och det kan därför ses som om Malin genom manuset utövar ett intellektuellt ledarskap. Hennes idéer kring koreografin kommer till uttryck genom manuset. Möjligen reagerar Ingrid och dansarna mot att det *intellektuella ledarskapet* är bildbaserat och därmed inte så precist som de skulle vilja att ett intellektuellt ledarskap ska vara.

10.4. Kreativitet

Ingrid håller lite motvilligt med om att DMM har möjlighet att effektivisera dansproduktion och tycker att så var fallet i Separator eftersom just överföringen från ide till bilder redan var gjord. När jag efter produktionen frågar henne vilka förtjänster som DMM kan ha lyfter hon dock framförallt fram att det kan befrämja kreativitet. Genom att hon måste förhålla sig till någon annans idéer tvingas hon bryta sina mönster. Detta är helt i linje med vad Dahmén hävdar angående kreativitetsbefrämjande; att genom uppsatta regler tvinga tankarna in i nya banor.

Ingrid framhåller att hon ville hålla sig nära manus och inte gå bort från det som stod där, så jag finner det lite märkligt att hon betonar just musikvalet som ett kreativt resultat av hennes arbete med dansmanuset. I manus stod nämligen att musiken inte ska vara alltför cool vilket jag anser att två av de tre musikstyckena verkligen var. För mig tillför dock den coola reggaen något viktigt till stycket så jag håller med Ingrid om att det var ett bra musikval. Hon säger även att denna typ av musik verkligen inte är ett normalt val för hennes del.

Jag ser emellertid inte att hennes musikval kommer av att hålla sig till vad som stod i manuset utan snarare det motsatta. Med manuset som utgångspunkt gjorde hon valet att gå den motsatta vägen. Valet stammade dock ur ett förhållningssätt till vad som stod i manus och på det sättet hjälpte manuset till att befrämja kreativitet.

Dansarna uttrycker inte att DMM bidrog till en ökad kreativitet för deras del. Snarare pekar de på att manuset blev ett mål som de strävade efter att uppnå. De accepterade snabbt det som fungerade utan att reflektera över om andra möjligheter fanns.

Den upplevda tidspressen gjorde att det utrymme för improvisation som Kao benämner *slack* inte infann sig i särskilt stor omfattning för dansarna. Även om Kao betonar att ett ökat *slack* är viktigt för etablerade organisationer verkar det som om det upplevdes som för litet inom Separator för att kreativiteten skulle blomstra.

Den omformulering av roller som DMM skapade ledde till en förhandling om dem som framgår i exempelvis *DVD-bilaga dag 1* och *dag 3*. Hur ska dansare och koreograf förhålla sig till manuset? Dag 1 tar Ingrid kommandot genom att visa att det är hon som leder repetitionerna när hon lägger ner Claudines manus på marken och visar hur hon tänkt sig koreografin. Dag 3 uppstår en förvirring om vem det är som ska hålla i fjädern och Måns tar manuset till hjälp för att förklara hur det ska vara. Denna förhandling av ledarskapet tar en viss tid i anspråk vilket gjorde att de för kreativitet viktiga strukturerna ännu inte var så tydliga i Separator vilket kan vara en anledning till att kreativitet inte upplevdes som så framträdande.

Sett ur ett Pater-Mater perspektiv behöver de medverkande ett större maternalistiskt utrymme för att kreativiteten ska gynnas. Manusets paternalistiska energi trängde in i det maternalistiska utrymmet och begränsade möjligheterna till kreativitet.

10.5. Distans

Något jag slås av är att de flesta medverkande talar om en upplevd distans i arbetet med Separator. När jag frågar Malin om dansarnas upplevelse av distans, och vad hon tror att det kommer sig av, pekar hon på manuset. Med ett manus är dansarna inte så utsatta som de brukar vara när de kommer in i ett projekt de inte vet något om, säger hon. Som jag tolkar henne ger utsattheten att arbeta med en koreograf utan att riktigt veta vad denne har för planer en närhet. En närhet till vad, kan man fråga sig.

Jag kontaktar dem igen för att höra hur de ser på detta med en upplevd distans.

Alla inblandade är överens om att den korta tid som fanns till förfogande för att repetera stycket gjorde att de var tvungna att snabbt acceptera en lösning som var tillräckligt bra. Det resulterade i att relativt lite tid lades ner på konstnärlig forskning vilket skapade en känsla av distans. På grund av tidspressen använde Ingrid inte så mycket tid som hon brukar

till att introducera dansarna i sina tankar om stycket. Dansare brukar vanligtvis komma in i stycket ändå påpekar hon, men nu fanns inte riktigt tid för det.

Den intuitiva förståelsen som Ingrid talar om tar längre tid att uppnå än en text- och språkbaserad förståelse. Detta kan både förklara dansarnas efterfrågan på text och den distans de upplevde när de inte hade tid till en intuitiv förståelse av Separator.

Vidare anser alla dansarna att det forskande inslaget i produktionen påverkade dem att se på processen lite utifrån. Att betrakta arbetet på detta sätt gjorde även det att en känsla av distans infann sig enligt dem.

Att analysera och forska innebär att använda språk och som beskrivet gör detta att objektiveringar från *vardagslivet* tas i bruk. I det konstnärliga arbetet var dansarna på väg in i konstens verklighet men på grund av analysen tvingades de att även befinna sig i vardagslivet. Detta kan förklara att forskande kan framkalla en känsla av distans.

Stina kände att hon som dansare underordnades manuset och inte kunde bidra så mycket med idéer och personlighet. Hon uppfattade manuset nästan som ett mål vilket förhindrade ett mer fritt utforskande av dansarnas begåvningar och vad det skulle leda till. Måns talar också om att han såg manuset som ett mål och går så långt som att dra liknelsen till IKEA:s anvisningar om hur en möbel ska skruvas ihop.

Dansmanusets tydlighet skapade en distans för Stina. Ett mer öppet dansmanus hade gett henne större möjlighet att tolka och så skapat en större närhet. När hon fick manuset skapade hon sig en bild av det men när repetitionerna började såg hon sig tvingad att överge sin tolkning till förmån för Ingrids. Så trots att manuset var relativt precist bildade hon sig en annan uppfattning om vad som skulle göras än Ingrid och kände sig tvungen att överge sin tolkning.

I det beskrivna tycker jag mig se en krock mellan det *intellektuella ledarskapet* genom manuset och det *individuella* som Ingrid utövar.

Claudine känner däremot att manusets tydlighet gjorde att hon var tvungen att ta tag i även de delar som hon inte genast tyckte om. Hon var tvungen att fundera över hur hon skulle lösa dessa delar vilket skapade en närhet.

Stina ser Malins vision som den huvudsakliga och tycker att det skapade en distans att de under arbetet inte arbetade så mycket med manuset utan med Ingrids tolkning av det. Även Måns ser den konstnärliga visionen som Malins vilket för honom resulterade i att han kände en distans. Han efterfrågar en större tydlighet i vad visionären vill säga med stycket och önskar att de dansare som är med är speciellt valda för att kunna förmedla detta. Möjligen har själva överlämnandet av manuset en betydelse och om Ingrid varit den som överlämnade det hade det skapat en större närhet tror Stina.

Claudine uppfattar inte att det konstnärliga skapandet redan skett i skrivandet av manuset. Skapandet fortsätter hos koreografen och dansarna i deras arbete. Hon ser alla dessa led som delar av den konstnärliga processen och tycker inte att manuset på detta sätt gjorde att hon distanserades från det skapande ögonblicket. Manuset fungerade istället för henne som en utgångspunkt för improvisation och skapande.

Stina tycker att den tydliga arbetsuppdelningen som uppstod både gav en känsla av närhet och distans. Arbetsuppdelningen skapade en distans eftersom hon inte kände sig delaktig i visionerandet samtidigt som hon kände närhet till de andra dansarna som alla var i samma situation. Även för Måns gjorde den tydliga arbetsuppdelningen att han kände sig distanserad från den konstnärliga visionen.

Claudine betonar däremot att hon i Separator kände att dansarna och koreografen hamnade på en mer jämbördig hierarkisk nivå

vilket skapade en större närhet. Det skapade även en trygghet som gjorde att hon vågade improvisera mer.

Sammantaget tolkar jag deras känsla av distans som att det främst rör sig om en distans från den konstnärliga visionen och dess skapare även om Caludine uttrycker en annan åsikt. Det är möjligt att Ingrid inte kände denna distans eftersom hon hade relativt mycket samtal med Malin om manuset. Även om hon inte samtyckte med alla delar i manuset föranledde detta inte någon distans. Dansarna däremot hade inte några samtal med Malin förutom när hon presenterade manuset under en dryg halvtimme. Dessutom var Ingrid inte med på den gemensamma presentationen utan pratade enskilt med Malin. När Ingrid sedan ledde repetitionerna stod hon mellan dansarna och Malin, källan till den konstnärliga visionen.

Som Western beskriver är det lättare för människor att projicera på en enskild person än på en grupp i fråga om *omedvetet ledarskap*. Att dansarna upplevde en slags distans under Separator kan vara ett uttryck för detta. De hade svårt att projicera på och identifiera sig med en viss person som ledare för Separator.

Manuset uppfattades som ett mål att uppfylla vilket gjorde att Ingrid intog rollen av att vara *ledaren som kontrollant*. Visionen var redan utformad och hon var den som skulle leda dansarna i deras uppfyllande av formen. När koreografen arbetar utan manus är det troligen lättare att inta rollen av *ledaren som Messias*. Då finns en större möjlighet till en dynamisk nära relation till visionen något som de medverkande verkar efterfråga.

Sett ur Pater-Mater konstruktionen saknar dansarna en närhet till modern. De känner att de har flera mödrar och att den egentliga modern inte är där. Måns beskriver även en längtan av att vara utvald av den egentliga skaparen. De ser manuset som ett bitvis alltför starkt paternalistiskt instrument och saknar den maternalistiska närheten och tiden för skapande.

Samtidigt som DMM skapar en distans ger det även en trygghet. Som framgår av *DVD-bilaga dag 3* får dansarna en överblick över vad som

återstår av arbetet. De behöver inte sväva i okunskap över vad de ska arbeta med de kommande dagarna vilket skapar en trygghet.

10.6. Kropp mot kropp

Relationen mellan koreograf och dansare karaktäriserades under arbetet med Separator av stor närhet. Se *DVD-bilaga dag 1, 3 och 6*. De har en mycket nära rumslig relation eftersom de oftast arbetade i samma rum. Förutom att de uppehöll sig i samma rum hade de många gånger även kroppskontakt. I delar av koreografin håller dansarna i varandra och när Ingrid koreograferar tar hon ofta en av dansarnas roll och har så även hon mycket kroppskontakt med dansarna. Dansarna har således en mycket nära relation till sin närmaste chef koreografen.

Berger och Luckmann hävdar att *ansikte mot ansikte situationer* karaktäriseras av ett maximum av symtom hos *den andre*. Det massiva inflödet av information ansikte mot ansikte gör att hyckleri blir svårt skriver de. Att hyckla innebär enligt Brunsson att skilja på tanke, tal, beslut och handling. En situation utan hyckleri innebär att dessa hänger samman och inte skiljer sig åt vilket leder till en situation av ärlighet. Tanke, tal, beslut och handling hänger ihop och *den andre* blir tydlig.

I en *ansikte mot ansikte situation* som dessutom inkluderar kroppskontakt anser jag att informationen från den andre överstiger det maximum som Berger och Luckmann talar om. I en *kropp mot kropp situation* ökar sinnesintrycken från att gälla syn, hörsel och möjligen lukt till att även inkludera beröring samtidigt som lukt intensifieras. När symtomen och intrycken från den andre ökar blir det än svårare att hyckla vilket gör ärligheten ännu större.

Under mina studier av repetitionsarbetet kunde jag emellertid inte urskilja några särskilda tecken på att ärligheten skulle vara större än normalt. Å andra sidan kunde jag inte finna någon hyckleri som jag ofta upplevt i andra produktioner. Om våra tankar skiljde sig från vad vi sa är svårt att uppfatta. Själv hade jag en mycket tillbakadragen position under repetitionerna. Jag tror därför att de andra kanske hade svårt att förstå vad jag tänkte och jag kunde

uppleva att de verkligen tog sig tid att lyssna på mig när jag väl sa något. Möjligen kan Ingrids oro inför en av dansarnas förmåga att klara av koreografin på premiären vara uttalad och därför ses som hyckleri. Jag tror emellertid inte att oron var någon hemlighet för någon av oss utan att det framgick av hennes kroppsspråk vad hon kände och tänkte. Jag ser det därför som att hyckleriet var mycket litet i Separator och att ärligheten var stor vilket kan kopplas till den *kropp mot kropp situation* som rådde under repetitionerna.

10.7. Hierarki

Jag finner att arbetet med Separator karaktäriseras av en stark hierarki där koreografen står klart över dansarna. Hon är den som styr arbetet och det förekommer aldrig att någon ifrågasätter det. Jag uppfattar dock inte att dansarna tyckte att det var något anmärkningsvärt. Den hierarkiska situationen går att utläsa av alla *DVD-bilagor* som rör repetitionerna. *Dag 3* utgör ett undantag då Måns i slutet av repetitionen tar hjälp av manus för att hävda att någon annan ska hålla i fjädern än vad Ingrid påstår. Det *individuella ledarskapet* utsätts för en tillfällig prövning men Ingrid återtar snabbt sin ledande roll.

Eftersom alla inblandade arbetade med Separator utan lön kan det te sig förvånande att gruppen inordnade sig i en så tydlig hierarkisk ordning. Det fanns ingen möjlighet att ekonomiskt bestraffa oönskat beteende eller belöna önskvärt beteende. Att koreografen fått en position som engagerad av producenten på samma sätt som dansarna skulle även det kunna bidra till en mindre hierarkisk struktur mellan dansare och koreograf.

De olika positionerna författare, koreograf, dansare och producent var alla skapade av mig. Visserligen hade alla möjlighet att tacka nej till att vara med, men när de väl tackat ja inordnade de sig spontant i en tydlig hierarki. Eftersom det inte fanns några arbetsbeskrivningar för de medverkande utgår de ifrån sina föreställningar om vad som ingår i deras respektive arbete. Genom kommunikation och förhandling kommer de fram till hur deras respektive arbete ska definieras i Separator.

Hierarkier kan som Sjöstrand skriver utgöra en osäkerhetsreducerande mekanism. Han ser hierarkier bland annat som ett led i att effektivisera kommunikation. Genom att kommunikationen inte behöver ske med alla för att komma till ett beslut behövs färre kommunikationskontakter och därmed effektiviseras kommunikationen. Eftersom Separator gjordes under stor tidspress är det inte konstigt att hierarkin snabbt upprättades för att kunna utföra produktionen på så kort tid som en veckas halvtidsarbete.

Andra orsaker till hierarkier som Sjöstrand tar upp är människors olika begåvning. Ja, det är troligen så att Ingrid har en större begåvning i att koreografera och styra arbetet än dansarna men det var inget som någonsin testades. Hierarkin uppkom utan att se hur det förhöll sig med begåvning.

Sjöstrand tar även upp att hierarki kan förhindra opportunistiskt beteende. Jag ser inga sådana tendenser till att någon skulle maska i sitt arbete. Eftersom alla dansare står på scenen under föreställningen är de motiverade att utföra sitt arbete på ett bra sätt. Att uppfattas som bra på scenen ger dem möjlighet till fler arbeten när andra koreografer ser dem. Dessutom är det så att alla arbetade i ett och samma rum vilket skapade en social kontroll angående arbetsinsats. Om någon maskat skulle det ha upptäckts direkt.

Vanligtvis är det koreografen som anställer dansarna. Koreografen blir därför mycket viktig för deras fortsatta karriär. För att kunna utöva sitt uttryck genom dansen yrkesmässigt är de beroende av att finna koreografer som vill anställa dem i en tillvaro av stor konkurrens om arbetstillfällena. Vidare är dansare skolade att inordna sig. Under studietiden råder ofta en starkt hierarkisk ordning i klassrummet där läraren tydligt har kommandot. För dansarna gäller det att passa in i på förhand uppställda mallar för hur en dansare ska se ut och röra sig.

Jag ser emellertid andra viktiga funktioner än dessa som kan förklara den uppkomna hierarkin.

En aspekt av en *kropp mot kropp situation* är att känslor lätt väcks genom beröring; både känslor mellan dansare så väl som mellan dansare och koreograf. Starka känslor kan vara besvärliga att handskas med och en stark hierarki kan ses som ett svar på de eventuella känslor som väcks genom beröring. Genom att hålla sig till de hierarkiska platser som är anvisade kan ordning och kontroll upprätthållas även när känslorna svallar.

Beröring människor emellan är inte så vanliga i det svenska samhället och när de förekommer är de starkt reglerade. Under ett läkarbesök berör läkaren patienten utan att referera till de eventuella känslor som uppkommer. Möjligen tas känslor av typen smärta upp vilken refererar till en känsla inom patienten. Känslor som uppstår mellan de inblandade tas inte upp utan undersökningen fortlöper inom de regler av professionalism som satts upp. En annan situation av beröring är lagidrottares kroppskontakt efter att ha lyckats göra mål eller vinna. Inte heller här fokuseras på vilka känslor som uppkommer mellan de som berör varandra utan på en gemensam glädje. Denna typ av beröring är endast möjlig inom denna kontext och skulle inte accepteras lika lätt i en annan situation som exempelvis ett styrelsemöte. Dessa strikta regler möjliggör beröring i vissa situationer. Inom Separator skedde beröringen inom ramen av repetitionsarbetet och ifrågasattes aldrig där. Vad som är acceptabel beröring reproduceras inom yrket och utbildningar.

En stark hierarki innebär att ansvar överlämnas till ledaren. Ansvar är enligt Brunsson kopplat till makt; det är den som har makt och möjlighet att påverka en situation som sägs ha ansvaret. Genom att det råder en stark hierarki där koreografen har en tydlig position över dansarna ligger en större del av ansvaret hos koreografen än vid en plattare hierarki.

Att arbeta som dansare innebär att uttrycka sig framför en publik, något som kan vara svårt när det kräver att gå in i känslor eller uttryck som dansaren har svårt att uttrycka eller stå för personligen. När ansvaret över vad som presenteras och uttrycks tydligt kopplas loss från dansaren kan en större frihet över vad som kan uttryckas uppstå för dansaren. Genom att ansvaret över uttrycket

övergår till koreografen kan det vara lättare för dansaren att uttrycka sidor som denne har svårt för. Kanske kan det handla om sårbara känslor eller socialt svåraccepterade känslouttryck. När dansaren inte behöver stå för sitt eget uttryck kan, kanske lite paradoxalt, en frihet att uttrycka sig uppstå.

Under Separator uppstod inte några tydliga situationer med uttryck som var svåra att uppnå. Jag själv har som dansare emellertid upplevt att jag lättare gått in i sårbara uttryck när det varit tydligt att jag inte har ansvar för mitt uttryck. Koreografens tydliga hierarkiska position över mig ledde till en större frihet att uttrycka sidor av mig, som jag inte tar fram så lätt. Hierarki kopplar loss dansarnas uttryck från deras personer vilket ger dem större möjlighet att uttrycka sig.

10.8. Identitet

Det kroppsliga uttrycket i dans skiljer sig från talet som uttryck. Berger och Luckmann beskriver hur ens eget objektiverade tal ger en direkt tillgång till ens egen subjektivitet när man hör sig själv tala. Med ett kroppsligt uttryck som dans förhåller det sig inte på det sättet. Den objektiverade rörelsen är bara tillgänglig för dem som observerar den och inte för den som utför den. Detta gör att den egna subjektiviteten inte blir tillgänglig för någon som uttrycker sig med kroppen på samma sätt som för någon som uttrycker sig genom tal. Visserligen går det att i viss mån ta del av egna rörelser genom speglar men det blir inte en fullständig bild. Exempelvis måste huvudet ständigt vara riktat mot spegeln för att kunna se sig själv vilket för med sig att rörelsen ofta blir förvrängd.

För att få del av sitt eget uttryck som dansare krävs alltså respons från någon annan. Denna uppgift att spegla innehas väldigt tydligt av koreografen Ingrid som kontinuerligt berättade för dansarna vad som är bra och vad som behöver ändras. Se *DVD-bilagor* från repetitionerna. I Separator var det nästan uteslutande koreografen som uttalade sig och gav respons på dansarnas kroppsliga uttryck. Endast vid ett fåtal tillfällen kommenterar dansarna varandras uttryck. Respons ges emellertid kontinuerligt dansare emellan när de relaterar till varandra i och genom dansen. Betydelsen som ges till

koreografens respons och synpunkter är emellertid betydligt större; det är koreografen som förväntas utforma stycket och dess uttryck genom att forma och styra dansarnas kroppsliga uttryck.

Som hävdas av Weick samt Berger och Luckmann skapar vi mycket av vår självbild genom den spegling vi får av våra medmänniskor. För dansare är denna spegling inbyggd i yrket eftersom de inte kan se sig själva dansa utan behöver ett yttre öga för detta. Koreografens spegling är inte bara viktig för den aktuella föreställningen utan även för (re)producerandet av dansarnas självbilder och identitet.

En orsak till att jag valde att arbeta som dansare är att jag känner att jag kan uttrycka mig själv bättre genom rörelse än genom tal och skrift. Kanske är det så för många dansare att de valt detta yrke på grund av att dans är deras uttrycksmedel. Ett uttrycksmedel som behöver en koreograf för att identitet ska kunna byggas. Inom dansen är det välkänt att dansare har en stark yrkesidentitet och har svårt att byta karriär till ett ofysiskt yrke. Den identitet de byggt upp genom sitt arbete samt reproducerandet av den i samarbetet med en koreograf riskerar då att rämna.

Stina uttrycker att hon inte gärna tar plats på publiksamtal vilket pekar på att makt och ansvar inte alltid är eftersträvänsvärt. Även om dansare tycker om att synas på scen är det inte självklart att de vill ta plats i rampljuset i andra sammanhang. Eftersom deras yrke inte är inriktat på tal utan rörelse kan sammanhang där det innebär att ta ansvar genom att tala vara särskilt svåra för dem. Hierarkin kan därför ha underlättat det för Stina när hon inte blev uppkallad att sitta i panelen under publiksamtalet. Om hierarkin varit plattare hade hon haft mer makt och därmed ansvar vilket hade lett till att även hon setts som ansvarig för vad som gestaltades på scenen.

Hierarkin kan alltså uppstå av flera anledningar: Av effektivitetsmässiga anledningar, på grund av koreografens anställningsmakt, som svar på en *kropp mot kropp situation* där starka känslor uppkommer, som en effekt av att koreografen är dansarnas yttre öga och formar deras identitet, som en avlastning av

dansarnas ansvar för sitt uttryck och därmed en förutsättning för ett friare uttryck samt att makt och ansvar inte alltid är eftersträfvansvärt.

Kort sagt finner jag i Separator en form av ärlig hierarki. Kanske är hierarkin även nära sitt språkliga ursprung av *heligt ledarskap*.

10.9. Tillit

Att som dansare överlämna sin kropp och dess uttryck till koreografen kräver tillit. En tillit till att både kropp och uttryck tas om hand på ett bra sätt. Eftersom koreografen ofta står tydligt över dansarna i hierarkin finns en stor potential till maktutövning som kan utnyttjas på både bra och dåliga sätt för dansarna. Samtidigt som det finns en risk att koreografen skapar rörelser som skadar dansarna fysiskt finns en önskan om att koreografen ska lösgöra dansarens energi och uttryck.

Western skriver att makt inte alltid är av ondo och att människor faktiskt ber om att Gud ska utöva sin goda makt över dem. Jag tycker mig se en tydlig parallell till dansarnas önskan om och tillit till att koreografen ska ta hand om dem på ett bra sätt; *ledaren som Messias*.

De medverkande uttrycker en stor tillit i sitt arbete inom Separator. Se *DVD-bilaga dag 4*. Denna sekvens tycker jag fångar både en väntan på Messias och en tillit till denne.

Som Sjöstrand hävdar krävs närhet, delade erfarenheter och liknande värderingar för att tillit ska kunna uppstå. Han skriver att tillit främst förknippas med idealbaserade och genuina relationer. Även om min och Claudines relation kan karaktäriseras som genuin överväger ändå de idealbaserade relationerna i Separator. Konstfältets tydliga värdering av *konst för konstens skull* som Caves beskriver är den sammanhållande länken.

De för dansproduktionen sammanhållande värderingarna utgör även en av de tre faktorerna för att tillit ska kunna uppstå. De delade värderingarna kan utläsas av att ingen medverkande hade någon

ekonomisk ersättning för arbetet vilket gjorde att ingen kunde anklagas för att endast vilja komma åt pengarna. Malin påpekar även att begreppet effektivitet, som har positiva konnotationer inom det ekonomiska sociala fältet, inte självklart är något positivt bland kulturarbetare och kan förklara Ingrid's lite avvaktande inställning till att DMM kan effektivisera dansproduktion. De medverkande kulturarbetarnas värderingar kan därför antas ligga relativt nära varandra. Kanske kan det hävdas att de medverkande har liknande värderingar på grund av att de valt att medverka i Separator. De för tillit viktiga delade värderingar uppstår på detta sätt spontant.

Delade erfarenheter skapades allteftersom produktionen fortlöpte men eftersom repetitionerna endast varade en vecka fanns det inte särskilt mycket tid att skapa delade erfarenheter. Möjligen är det dock så att ett kort projekt gör att de medverkande går in mer intensivt i arbetet än om de upplever att de har mycket tid på sig. De medverkande i Separator gick verkligen in i arbetet med mycket energi. De var ofta kvar efter arbetstidens slut och var alltid mycket uppmärksamma under repetitionerna. Även om repetitionstiden var kort skapade de relativt mycket delade erfarenheter.

I Separator arbetade dansare och koreograf kroppsligt nära varandra vilket kan utgöra en bra situation för att den tredje av de faktorer som är nödvändiga för tillit ska uppstå. Genom en *kropp mot kropp situation* uppstår en ärlig kommunikation som ger möjlighet att se den andres subjektivitet; en situation av närhet. Genom en nära ärlig situation finns goda möjligheter för de inblandade att förstå om de vill varandra väl.

Närhet, delade erfarenheter och liknande värderingar finns alltså inom Separator och kan förklara den tillit som krävdes för att dansarna ska kunna överlämna kropp och uttryck till koreografen.

Som beskrivits tidigare kan en *kropp mot kropp situation* föra med sig ärlig kommunikation där hyckleri minimeras. Naturligtvis skulle en *kropp mot kropp situation* även kunna resultera i bristande förtroende om den exempelvis uppfattas som alltför påträngande; närhet är dock enligt Sjöstrand en förutsättning för att tillit

Överhuvud taget ska kunna uppstå. Jag ser att den starka hierarkin kan bidra till att reducera risken för att närheten ska uppfattas som alltför påträngande. Kroppskontakt är då ett resultat av att den överordnade koreografen anser att det är nödvändigt. Ansvar för att kroppskontakten uppstår övergår då från de enskilda dansarna till koreografen. Det är då inte samma risk för att beröringen uppfattas som påträngande eftersom de som berör varandra inte kan lastas för beröringen.

För att överlåta makt till koreografen behövs tillit samtidigt som koreografens makt har möjlighet att skapa tillit.

10.10. Konstsyn

När jag är publik till danskonst är relationen mellan mig och de som uppträder viktig. Mitt medvetande riktas mot dem som uppträder. I andra hand riktar jag mitt medvetande mot vad som kommer upp inom mig, vilka känslor som väcks. Ofta känner jag ett behov av att värdera det jag ser. Är det bra eller dålig konst? Jag har ett behov av att värdera och inordna. Emellertid försöker jag att inte göra detta utan att avsätta den tid som föreställningen varar till att koppla bort mig själv i möjligaste mån. Som Berger och Luckmann skriver måste vi stanna upp den pågående kommunikationen och rikta vårt medvetande mot oss själva för att uppfatta och reflektera över våra egna reaktioner. Flödet stannar då upp. Under pågående konstnärliga upplevelser ser jag det som ogynnsamt att stanna upp och reflektera vilket inbegriper ett språk med begrepp och kategoriseringar av det jag upplever. Den konstnärliga upplevelsen förvrängs då och jag kan inte till fullo gå in i det jag upplever. Att se på konst blir en övning i att släppa taget om *vardagslivet*.

Även här är tillit centralt. För att jag ska känna mig redo att släppa taget måste jag, likt dansarna när de överlämnar sina kroppar till koreografen, känna att avsändaren vill mig väl när jag öppnar mig själv och avstår från att medvetet reflektera. Jag tror att det är därför som det kan vara problematiskt med oklara avsändare när det gäller konst. När Sony stod som delvis avsändare på Moderna museet år 2001 blev det problematiskt. Moderna Museet fick stor kritik för att de släppte in ett privat företag in i de heliga

konstrummen. Att det var ett privat företag som var avsändare istället för det offentliga Moderna museet tror jag inte spelade någon avgörande roll; det hörs ju inga protester mot att Magasin 3 är privatägt, så det verkar inte vara där som problematiken ligger. Det är när avsändaren är oklar som ett tillitsproblem kan uppstå.

Dans har genom historien inte nedskrivits annat än i efterhand som dokumentation. Dansen blir på så sätt den kanske sista konstformen som inte inordnat sig i en på förhand nedskriven form. Att inte inordnas i nedskriven form gör dansen mer lik religionens ogripbarhet. Det som nedtecknas måste inordnas i en logisk *vardagslivsform* vilket tar bort delar av dess mystik. När något nedtecknas går det exempelvis att reducera till statistik och göra beräkningar på. Teatern har fångats i manus liksom filmen, och musiken befinner sig under noternas våld. Dansen däremot är ännu fri från ett inordnande i nedskriven form.

Med en syn på koreografen som gudomlig blir det svårt att acceptera att denne inordnar sig i ett organisatoriskt experiment; särskilt om det initieras från Handelshögskolan som har andra associationer än religiösa. DMM utmanar den romantiska idén om konstnären som står i förbindelse med det övernaturliga. Detta leder till att stycket riskerar att ses som en beräknad produkt istället för skapad ur en koreografs inre tvång.

Hur kommer det sig då att de närvarande på publiksamtalet inte liksom recensenten reagerade negativt på DMM med dess relativt otydliga avsändare? Min tolkning är att det beror på att jag närvarade vid publiksamtalet. Genom min närvaro och utförliga beskrivning av Separator fick de en tydlig bild av mig och mitt intellektuella ledarskap vilket gjorde att de kunde projicera stycket på mig. Recensenten fick däremot endast de få meningarna på hemsidan som förklaring till vem jag var vilket kanske inte var tillräckligt för att skapa en tillit.

11. Slutsatser

Det är dags att sammanfatta de uppfattningar som kommit till uttryck beträffande projektet Separator och hur dessa går att förstå.

Recension

Recensenten fokuserar mycket på DMM i sin recension av Separator och förklarar att DMM inte fungerar eftersom en koreografisk vision inte kan översättas i ord. Att försöka inordna koreografen i en organisation där någon annan skriver det dansmanus som koreografen ska gestalta ses som ogörligt. Denna syn på koreografrollen går att förstå genom tron på *konst för konstens skull*. En romantisk syn på konstnären som står i kontakt med det gudomliga och inte ska behöva kompromissa med sin konstnärlighet.

Bildmanus

Flera av dansarna och koreografen efterfrågade ett mer textbaserat manus istället för det mer bildbaserade Separatormanuset. För koreografens del handlade det delvis om att hon med ett bildmanus var tvungen att omformulera sin koreografroll. Från att tidigare ha varit den som visualiserar något får hon färdiga bilder varvid en viktig del av hennes roll försvann.

Efterfrågan på mer text kan även ses som en önskan om en tydligare förankring i vad Berger och Luckmann kallar *vardagslivet*. Text och språk utgår ifrån *vardagslivet* där det är konstruerat. En text objektiverar och inordnar verkligheten i tydliga enheter vilket inte bilder kan göra på samma intersubjektiva sätt. Med en tydlig textförankring i *vardagslivet* är det därefter lättare för dansare och koreograf att bege sig in i den konstnärliga verkligheten.

Ingrid tar vidare bort två repliker ur manuset. Detta kan förstås som att hon är mån om att tal inte ska föra publiken bort från den konstnärliga verkligheten. Under föreställningen ska de kunna vistas i den konstnärliga verkligheten utan att förvränga den med objektiveringar från *vardagslivet*.

Kreativitet

Jag uppfattar inte att de medverkande upplevde att arbetet med Separator stimulerade dem till ökad kreativitet. Det förväntade kreativa bidraget från DMM ser jag som litet vilket kan bero på den korta produktionstiden som skapade ett litet *slack* och inte gav nog med tid att forma de nya rollerna inom DMM.

Distans

Många av de medverkande upplevde en känslomässig distans under arbetet med Separator. En distans som har att göra med att Separator producerades under en relativt kort tid men även med att de ser manusförfattaren och inte den närvarande koreografen som källan till den konstnärliga visionen de ska gestalta. Den romantiska synen på upphovsmannen går i viss mån igen hos dansarna och koreografen i deras syn på manusförfattaren. Att vara skild från den upplevda skaparen av konsten gör att en känsla av distans infinner sig, en distans som visserligen inte var så tydligt uttryckt som recensentens känsla av distans till skaparen var.

Kropp mot kropp

Under arbetet med Separator var relationen mellan dansare och koreograf mycket nära; både rumsligt och kroppsligt. Denna *kropp mot kropp situation* är något som understödjer en ärlig kommunikation utan hyckleri.

Hierarki

När repetitionerna för koreograf och dansare satte igång uppstod spontant en stark hierarki där koreografen tydligt stod över dansarna. Denna hierarki var aldrig ifrågasatt utan sågs som naturlig av såväl de deltagande dansarna som av koreografen.

Den tydliga hierarkin visade sig kunna ha en rad olika funktioner och orsaker. De mest uppenbara var att effektivisera repetitionsarbetet. Vidare är koreografen en mycket viktig person som möjlig framtida arbetsgivare i en hård konkurrens om arbetstillfällen. Den makt som koreografen har över dansarnas arbetsliv kan även den vara orsak till att en hierarkisk situation uppstår och vidmakthålls.

Det framkom även att hierarkin kan ha en frigörande effekt för dansarna. Genom att hierarkin frikopplar dansarna från ansvaret för sina egna uttryck kan de känna en större frihet att uttrycka sig.

Hierarkin kan även hänföras till att det inom dans ofta krävs ett nära samarbete som inkluderar beröring. Denna kropp mot kropp situation gör att starka känslor lätt uppstår vilka kan hållas under kontroll av tydliga roller och en stark hierarki.

Identitet

Konstnärer och dansare förknippar sig mycket med sitt yrke och får därigenom en stor del av sin identitet. Identitet uppkommer till hög grad genom omvärldens spegling. Dansen är ett ordlöst uttryck och gör att språket inte har samma identitetsskapande förutsättningar för dansare som för yrken där tal ingår. Att höra sig själv prata är nämligen ett sätt att komma i kontakt med sin egen subjektivitet vilket formar den egna identiteten. Koreografen har funktionen av att vara det yttre ögat för dansarna vilket gör att dansarnas identitet delvis skapas genom den respons de får av koreografen. Koreografen har således en stark roll på grund av sin funktion som identitetsskapare för dansarna, vilket även det kan vara orsak till den starka hierarkin.

Tillit

En stor tillit visades mellan de medverkande. De medverkandes nära *kropp mot kropp situation* och att de delar konstområdets värderingar gör att tillit har möjlighet att uppstå. Tillit är en central förutsättning för att våga ge sig hän i konstnärligt skapande.

Konstsyn

Tillika är tillit en viktig faktor när vi upplever konst. För att öppna och göra sig mottaglig krävs en tillit till avsändaren. Om avsändaren är oklar och otydlig kan det vara svårare att känna tillit vilket gör det svårare att ta till sig ett konstnärligt verk. Att våga släppa taget om *vardagslivet* och gå in i den konstnärliga verkligheten är något som både publik och dansare behöver tillit för att göra vilket gör att en tydlig avsändare är viktig för dem.

DMM – en möjlig praktik?

Separator genomfördes under den korta tid som var avsatt vilket stödjer att DMM är en möjlig praktik. Vidare hävdas att det genom manuset går att få en föränning om stycket vilket kan underlätta finansiering. Separator fick emellertid en mycket kritisk recension. Möjligen har det att göra med att stycket har en relativt oklar avsändare som inkluderar koreograf, manusförfattare och producent. Kanske skulle stycket med en tydligare avsändare ha tagits emot på ett bättre sätt.

De medverkande har olika uppfattningar om DMM:s framtid. Allt ifrån att se det som ett experiment utan framtid till att redan vilja gå vidare med det. Den struktur som DMM utgjorde skapade trygghet men även distans och ett arbete med att omformulera roller och ledarskap. Sammantaget vill jag hävda att Separator visar att DMM är en möjlig praktik att utveckla vidare.

Min förhoppning är att resultaten kan komma annan forskning och praktik till del. DMM som praktik är specifikt inriktat mot dansproduktion och jag tror att en fortsatt utveckling av den främst har möjlighet att ske inom just dansen. Vad det gäller de mer teoretiska resultaten ser jag även en möjlig användning utanför den kulturella världen. Exempelvis kan kanske vikten av en hierarki som på ett positivt sätt ger medarbetare större möjlighet att uttrycka sig vara av ett sådant intresse.

12. Efterord

Resultaten är sprungna ur en specifik dansproduktion och till dess kontext. I vilken omfattning resultaten är gångbara utanför denna kontext får framtida forskning och praktik visa.

Som beskrivs i metodavsnittet är en del av aktionsforskning att åstadkomma en förbättrad och varaktig praktik. Den nya praktiken utövades inom den studerade dansproduktionen men eftersom den var tidsbegränsad är det ännu inte möjligt att se om den nya praktiken överlevde bortom den. Även här har vi att vänta på framtiden.

Jag har i denna uppsats presenterat ett perspektiv på världen. I enlighet med mitt socialkonstruktionistiska förhållningssätt till kunskapsproduktion som jag presenterade i kapitel 3 sänder jag nu ut detta perspektiv för att kämpa med andra om vad som ska gälla som kunskap och vetenskap.

Jag vill avslutningsvis tacka de medverkande, Claudine, Måns, Stina, Ingrid och Malin för all tid och energi ni lagt ner i detta arbete. Jag är mycket tacksam för er tillit.

13. Källförteckning

- Alsne, Marianne (1988) *Upphovsrätt och koreografi - En rättsjämförande studie*, diss. Uppsala: Juridiska institutionen Uppsala Universitet
- Au, Susan (2002) *Ballet and Modern Dance*, London: Thames & Hudson
- Au, Susan (2004) "Nineteenth- and Twentieth-Century Libretti" *International Encyclopedia of Dance*, volume 4, red. Selma Jeanne Cohen, Oxford: Oxford University press, sid. 176
- Berger, Peter L. och Luckmann, Thomas (1966) "The foundation of Knowledge in Everyday Life". Ur Berger, P. Och Luckmann, T. (1966) *The Social Construction of Reality - A Treatise in the Sociology of Knowledge*, London: Penguin Books, sid. 33-61 (part one).
- Björkegren, Dag (1998) "Företagsekonomisk kunskapsproduktion inom områden med låg teoribildning". Research-paper nr. 6356
- Boll, Måns (2007) Inspelad intervju från den 2007-06-29
- Brunsson, Nils (2002) *The Organization of Hypocrisy - Talk, decisions and actions in organizations*, Oslo: Abstrakt förlag AS
- Caves, Richard E. (2000) *Creative Industries - Contracts between Art and Commerce*, Cambridge: Harvard University Press
- Coughlan, P. och Coughlan, D. (2002) "Action research for operations management" *International Journal of Operations & Production Management*, vol. 22 no. 2 sid. 220-240
- Dahlén, Micael (2006) *Boxen - Kreativitet som skapar bättre affärer*, Stockholm: Volante QNB Publishing

de Saint-Hubert, M. (1641) "La Manière de composer et faire réussir les ballets" *How to succeed in ballet - The court ballet in France*, red. Marie-Françoise Christout, New York: S. Black

Dansstationen (2007) www.dansstationen.se 2006-06-07

Franko, Mark (2004) "Sixteenth- and Seventeenth- Century Libretti", *International Encyclopedia of Dance*, volume 4, red. Selma Jeanne Cohen, Oxford: Oxford University press 2004, sid. 172

Gerell, Boel (2007) "Vårens avslut som plattform för det nya" *Sydsvenska Dagbladet* 2007-06-12

Gerlach, Rosie (2007) Intervju 2007-05-22

Kao, John J. (1989) *Entrepreneurship, Creativity, & Organization - Text, Cases, and Readings* Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall

Lewin, Kurt (1946) "Action Research and Minority Problems" *Resolving Social Conflicts - Selected Papers on Group Dynamics*, red. Kurt Lewin, New York: Harper and Brothers. Sid. 201-216

Nationalencyklopedin (2007/1) uppslagsord aktionsforskning, www.ne.se, 2007-04-01

Nationalencyklopedin (2007/2) uppslagsord skapelse, www.ne.se, 2007-09-10

Nationalencyklopedin (2007/3) uppslagsord vision, www.ne.se, 2007-09-10

Nationalencyklopedin (2008) uppslagsord hyckla, www.ne.se, 2008-03-22

Northouse, Peter G. (2004) *Leadership - Theory and practice*, Thousand Oaks: Sage Publications

Nyberg, Stina (2007) Inspelad intervju 2007-08-18

Rosborg, Ingrid (2007) Inspelad intervju 2007-07-13

Schein Edgar H. (2001) "Clinical Inquiry/Research", *Handbook of Action Research*, red. Peter Reason och Hilary Bradbury, Los Angeles: Sage Press. Sid. 228-237

Sjöstrand, Sven-Erik (1997) *The two faces of management - The Janus factor*, London:Thomson Learning

Skoglund, Malin (2007) Inspelad intervju 2007-08-21

Ulrich, Claudine (2007) Inspelad intervju 2007-07-13

Weick, Karl E. (1995) *Sensmaking in Organizations*, Thousand Oaks: Sage Publications

Weick, Karl E. (1984) "Theoretical Assumptions and Research Methodology Selection", *The Information Systems Research Challenge*, red. F. Warren McFarlan, Harvard Business School Press: Boston. Sid. 111-132

Western, Simon (2008) *Leadership - A Critical Text*, London: Sage Publications

14. Bilagor

1. Tidigare dansmanus

Har då inte dansproduktion med dansmanus redan gjorts? I mitt arbete med att kartlägga dansmanus i ett historiskt perspektiv stötte jag på danslibrettot. Det användes från mycket tidigt i den västerländska balettens historia och beskriver dansens handling.

En av de tidigaste texterna som behandlar organisationen i en dansproduktion är M. de Saint-Huberts (1641) *La Manière de composer et faire réussir les ballets*. Där klargörs att upphovsmannen till dansstycket, den som har idén till handlingen, bör leda produktionen. Själva dansstegen utformas dock av en balettmästare. Upphovsmannen, som Saint-Hubert kallar organisator, bör skriva ned handlingen. Denna text som kom att kallas libretto bör enligt M. de Saint-Hubert delas ut till publiken så att de till fullo kan förstå innebörden av dansen. Att dela ut libretto till publiken var enligt Au (2002: 12) mycket vanligt vid denna tid.

Mark Franko (2004: 172) beskriver dessa libretton närmare:

Libretti published in small format were distributed to the audience before the performance. Such libretti - the vast majority - contained few if any illustrations; their purpose was to help viewers identify characters and understand the visual allegories of the performance.

It provides direct insight into the themes, characters, and structure of performance but only indirect glimpses of the dance and movement aspects of performance.

Thus libretti are documents that record the textual aspects of ballet but only, incidentally, the performance aspects.

Men som Au (2004: 176) beskriver har dansen och användningen av libretton förändrats under 1800- och 1900-talet:

Both ballet and modern dance choreographers began to eliminate stories to concentrate on aesthetic qualities such as flow of movement, design in space, and musical relationships, qualities

that are better experienced than described. Once it was no longer necessary to explain a complicated sequence of events to the audience, libretti dwindled into the more concise texts called program notes.

Librettot som M. de Saint-Hubert beskriver har likheter med det dansmanus som här introduceras. Det är intressant att även hans organisationsform inkluderar uppdelningen mellan författaren av förlagan och den som producerar dansstegen. En skillnad är att librettot alltid är en logiskt berättad historia vilket inte dansmanus är tänkt att vara.

Alsne (1988: 13) har undersökt koreografers rättigheter till sina verk och nämner att en orsak till att nedskriven dans inte fått något genomslag är att det inte funnits någon ekonomisk avsättning för dem. En kort period på 1600-talet kunde emellertid koreografer tjäna pengar på att sälja program som innehöll sällskapsdanser vilka skulle framföras vid en viss tillställning. Inom musiken däremot fanns det ekonomi i att sälja noter vilket hon förklarar drev på utvecklingen av dem. Alsne hävdar att noter varit ekonomiskt minst lika betydelsefulla som musikaliska framföranden. Inom dansområdet däremot har de nedskrivna noteringarna varit ekonomiskt obetydliga. Det existerar dock dansnotation som ett sätt att dokumentera koreografier varav de mest kända systemen är Benesch och Laban.

Dansen liksom musiken är konstformer som i huvudsak inte lämpar sig för att berätta en logisk historia. För detta finns mer lämpliga uttryck som exempelvis text. Just text är starkt förknippat med logik och det kan förklara att dansmanus hittills inte fått något genomslag. Även om det finns text som inte följer logik inom exempelvis poesin har de flesta av oss en förväntan om att en skriven text borde vara logiskt uppbyggd efter en historieberättande form. Ett dansmanus är logiskt uppbyggd med en början och ett slut men inte logiskt i den meningen att en historia berättas.

Inför produktioner gör koreografer egna noteringar vilka skulle kunna liknas vid dansmanus. Vad jag kunnat utröna är noteringarna dock inte särskilt utförliga vilket kan ha sin orsak i att

koreograferna skriver till sig själva. Att skriva så att någon annan ska kunna förstå och använda manuset ställer större krav på tydlighet. När någon annan än koreografen skrivit manus krävs det att koreografen måste förhålla sig till någon annans yttre ramverk.

Enligt mina efterforskningar har dansmanus tidigare inte använts så som jag ämnar göra. Rent organisatoriskt användes librettot på liknande sätt där en författare överlämnade texten till en koreograf men jag har inte funnit att det använts så under de senaste århundradena inom scenisk dans.

Som jag tänker mig ett dansmanus innehåller det rent rumsliga beskrivningar av dansen vilket en annan konstform har utvecklat tekniker för att beskriva. Inom filmen använder man sig nämligen av en *storyboard*, ett slags manus där både bild och text används för att förklara de olika scenerna. Att ha filmens *storyboard* som förebild för dansmanuset ser jag som logiskt eftersom de båda konstområdena är så visuella.

2. Tema Separator

Separator

Iden kommer från att Malin Skoglund, som skriver dansmanuset, den senaste tiden varit särbo med sin partner och ofta varit tvungen att lämna honom, tillfälligt separera. Förhoppningsvis ligger därför ämnet nära henne vilket bidrar till att få ett djup i manuset. Även jag har levt som särbo under två och ett halvt år vilket inte var lätt. Det blev på något sätt så att jag slöt mitt känsloliv när vi var åtskilda, kanske för att skydda mig själv. När vi sågs så tog det alltid någon dag innan vi båda var helt öppna för varandra och eftersom vi oftast sågs över helgerna var det då redan dags att packa och ge sig av för att ta itu med nästa arbetsvecka.

Andra tankar kring Separator är vår mänskliga reflex att indela verkligheten. Denna reflex sitter så djupt att det exempelvis är mycket svårt för oss att lyssna till någon innan vi definierat om det är en man eller kvinna som talar. Vad är nyttan och faran med denna reflex? Kanske gör den att vi bättre kan förhålla oss till, och förstå, skeenden men den gör också att vi låser verkligheten

till det vi tror att den är. Resultatet blir att världen blir rigidare och svårare att förändra men kanske är det nödvändigt att indela för att förstå den, eller tro att vi gör det. Personligen tycker jag att det är jobbigt att låsa fast mig själv i rollen som man och känna att jag därmed måste uppträda på ett visst sätt. Att dela in människor i olika roller, tillhörigheter och därmed även utesluta är något som jag tycker är problematiskt.

En annan aspekt är den samhälleliga utvecklingen, globaliseringen, som går mot att människor i allt större utsträckning flyttar och därmed separerar från sitt tidigare sammanhang och sin tillhörighet. För mig är det ett stort tema just nu. Jag känner att jag har relativt lätt att anpassa mig till olika situationer men att jag inte riktigt tillhör något visst sammanhang. Jag hör hemma överallt och ingenstans.

Jag tror att vi alla har upplevt separationer, mänskliga och indelningsmässiga, på olika sätt vilket gör att ämnet har möjlighet att tala till många i en publik. Kanske är det även så att vår identitet till stor del skapas genom separationer. Vi separerar oss från vår moder när vi föds, vi separerar oss även mentalt från modern när vi upptäcker att vi är egna individer, vi separerar oss från det andra könet när vi blir pojkar och flickor, vi separerar oss från att vara barn när vi blir vuxna och så vidare...

Rekvisitan i Separator är en gymnastiksalsbänk. Dessa bänkar får mig att minnas och därmed associera till min ungdoms gymnastiklektioner vilka handlade mycket om separering, indelning och uteslutning.

Stycket görs med tanke på att det ska framföras för en vuxen publik men även kunna visas för skolungdom. Min åsikt angående barn- och ungdomsföreställningar är att det oftast är vi vuxna som har ett behov av att indela, separera, vuxenföreställningar från barn- och ungdomsföreställningar. Jag tror att publik ur olika åldrar har delvis olika teman som är aktuella för dem men att det är betydligt mer som förenar dem än som skiljer dem åt. Min första LP-skiva som jag köpte vid 6 års ålder var Beethovens 5:e symfoni vilket inte vanligtvis klassas som barnmusik, men för mig var det en mycket

viktig upplevelse att höra den. Jag hoppas med Separator att skapa en föreställning som likt Beethoven eller Shakespeare talar till många om än på olika sätt. Manus skrivs med tanke på att stycket även ska kunna göras i gymnastiksalarna vilket gör det möjligt att turnera till skolor. Att från början skriva stycket med denna inramning är viktigt för att inte någon stympad föreställning som är tänkt för att teatertrum ska vara det skolungdom får ta del av, vilket jag tycker förekommer allt för ofta.

Nationalencyklopedin

separator (av separera, se separation), centrifugalseparator, apparat som separerar två icke blandbara vätskor av olika densitet eller en vätska och partiklar med hjälp av centrifugalkraft. Separatorer är centrifuger och finns i många utföranden. I det enklaste utförandet är separatorn en kulkammarcentrifug som bl.a. kan avskilja partiklar och slam. Den s.k. tallrikscentrifugen ger bättre separation, och kan i ett visst utförande separera grädde och skummjolk och samtidigt klarifiera produkterna. En tredje typ av separator är dekantern som kan avlägsna större mängder slam. Världsledande tillverkare av separatorer är Alfa Laval AB. Ursprungligen skilde man grädde från mjölk genom att låta helmjölk stå och skikta sig tills de fetare beståndsdelarna flöt upp till ytan och kunde skummas av. 1878 utvecklade Gustaf de Laval och dansken L.C. Nielsen oberoende av varandra de första kontinuerligt arbetande separatorerna, som möjliggjorde både snabbare och effektivare separationer. Mjolkseparatorer blev tidigt en betydande svensk industriframgång. Bara i Stockholm fanns vid 1900-talets början över tjugo separatortillverkare. Jfr mejeriindustri.

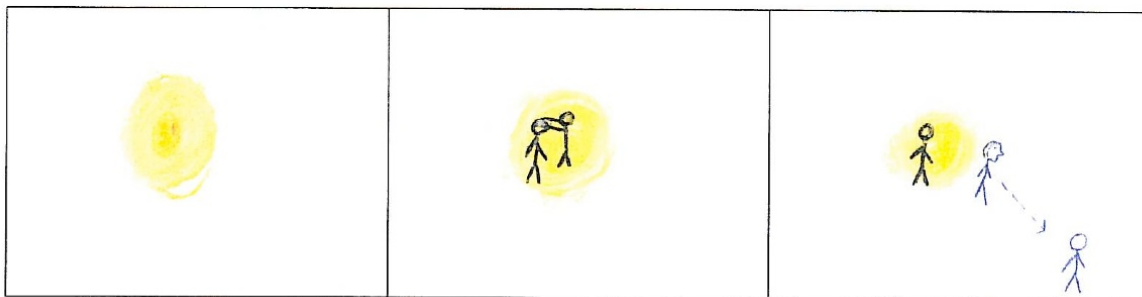
3. Dansmanus Separator

Manus SEPARATOR av Malin Skoglund 2007

SEPARATOR

Person 1= Person 2= Person 3=

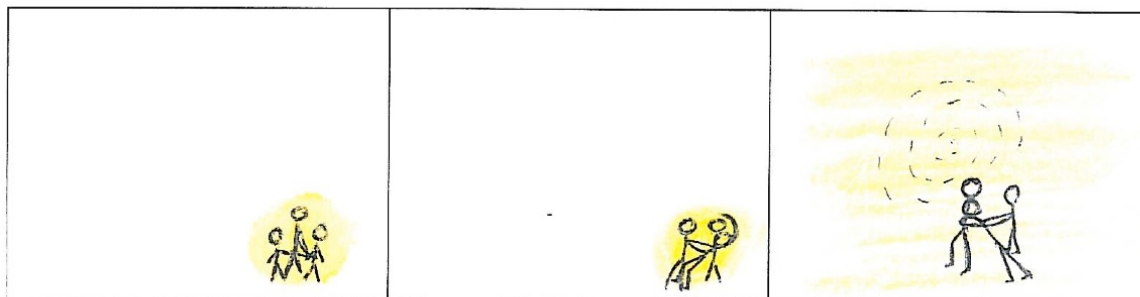
Kostym: likadana kroppsnära unitards, gärna som täcker huvud



Handling:
växande ljuspunkt

Handling:
2 står på scenen, 1 lägger sina händer över 2s ögon. 2 tar ner händerna, 1 lägger sina armar runt 2s midja, 2 klättrar ur greppet. 1 lutar sig mot 2s vänstra axel, 2 sjunker undan så 1 faller. Några fler enkla rörelser, repeteras.

Handling:
3 går in på scenen, mot publiken på stage left (3s vänstra sida). 1 vänder sig och ser 3. 1 går mot 3. 2 vänder sig och ser 1 gå.



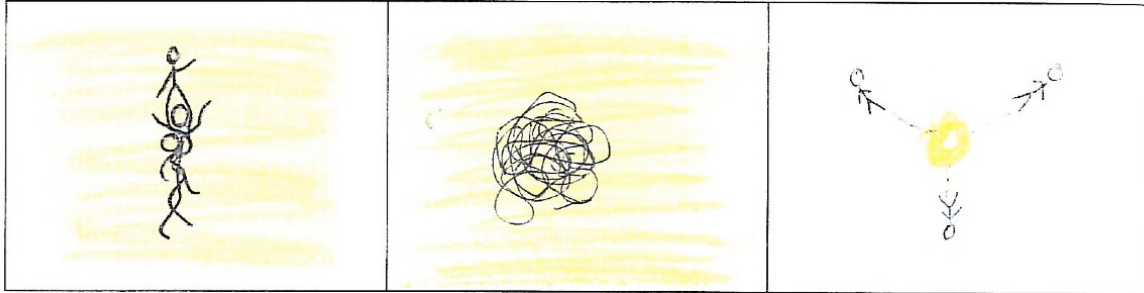
Handling:
1 lägger sin hand på 3s axel. 2 ser detta och går mot dem. 1 lägger sin hand ngn annanstans på 3, 2 tar ner den. Så fort 1 tar på 3 tar 2 ner handen. Premiss: ständig fysisk beröring mellan två personer. Så småningom så fort 1 lägger sin hand på 3 tar 2 handen och lägger den på sig själv. Det hela börjar långsamt, eftertänksamt, närvarande och eskalerar sedan i tempo.

Handling:
1 skruvar på sig och lägger sin vänstra arm bakåt runt 3s hals, så att båda tittar framåt men 1 nästan hänger från 3. 2 tar armen och lägger kring sig själv. Lite större, tydliga, klängande krävande demonstrativa rörelser i 1s försök att närma sig 3 och visa att det är 3, inte 2 som 1 är intresserad av. 1 rör sig bakom 3 för att undvika 2, men 2 följer med, vid varje nästa rörelse mot 3 byter 1 vinkel, 2 följer.

Handling:
3 börjar röra på sig, undvika 1, men 1 följer efter och fortsätter, och 2 följer efter 1

SEPARATOR

Person 1= Person 2= _Person 3=



Handling:

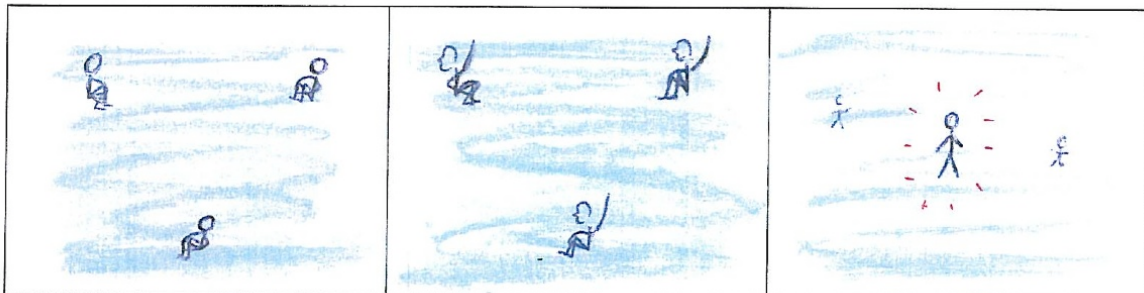
3 får nog, vänder sig om och tvinnar ihop 1 och 2 och med manipulation får dem att röra sig, tex gå, som en person. 3 fortsätter manipulera dem och klättrar sedan upp på toppen av högen.

Handling:

Högen av 1, 2 och 3 kollapsar

Handling:

1, 2 och 3 drar sig bort till varsitt hörn (3 i mitten)



Handling:

De vänder sig framåt med armarna runt uppdragna knän

Handling:

Gemensamma enkla rörelser: tex vrida huvudet, lyfta en arm/hand på olika sätt, lägga sig ner, åla på magen, rulla sida till sida på olika sätt. Samtidigt först, sedan olika (repetition av enkla rörelser i olika kombinationer), med gemensamma punkter

Handling:

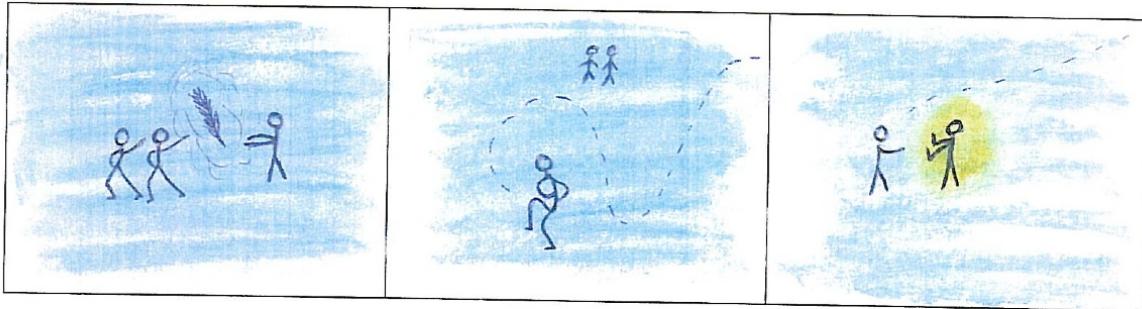
3 avbryter, ställer sig upp och säger "jag känner att jag borde känna mer". De andra betraktar 3

SEPARATOR

Person 1=

Person 2=

Person 3=



Handling:

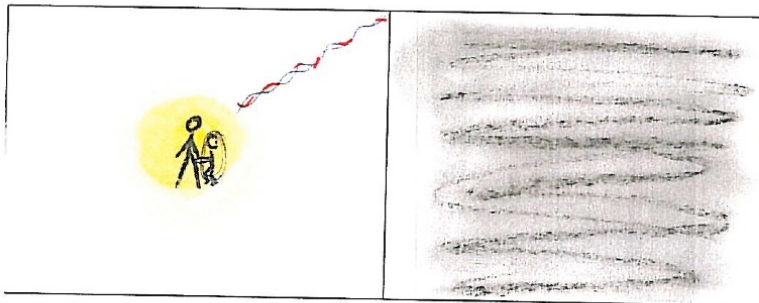
2 tar fram fjäder, går fram och rör vid/kittlar 3. 3 undviker att reagera, subtilt försöker undvika fjädern. 1 gör samma reaktion som 3.

Handling:

1 tar fjädern och börjar kittla sig själv, njuter, efter ett tag går av scenen skattande, njutande

Handling:

2 går upp för att röra vid 3, som säger "NEJ!" och blockerar och avisar, 2 föröker olika vinklar, 3 vaktar sin ensamhet. 2 tittar åt det hållet 1 gick, går efter.



Handling:

3 står ensam kvar. Långsam fade. Precis innan mörker smyger 2 in och trycker till bakom 3s vänstra knä så det kollapsar, rör vid höger axel så 3 vänder sig, lockar med sig/lyfter ut 3

THE END

Manus SEPARATOR av Malin Skoglund 2007

SEPARATOR

Musik: ja, inget alltför coolt/techno, mer ljud med textur

4. Recension

Sydsvenska Dagbladet den 12/6 2007

Vårens avslut som plattform för det nya

Dans. Plattform. The Last Days of a Dog's Life. Dans, koreografi: Olga Duhovnaya. Videoprojektion: Konstantin Lipatov. Separator. Idé: Jan Vesala. Koreografi: Ingrid Rosborg. Manus: Malin Skoglund. Dans: Måns Boll, Stina Nyberg, Claudine Ulrich. Sardine Sauvage: Ett möte. Koreografi: Melanie Koller. Ljus: Åsa Wirling. Dans: Sara Ekman, Claudine Ulrich. Edge: River Lethe. Koreografi: Ben Duke. Dansare från The Place, London. Edge: Drop Cycle. Koreografi: Rick Nodine. Dansare från The Place, London

Vårterminen går mot sitt slut, studenter drar längs Malmös gator och på Palladium firar Dansstationen en säsongsavslutning sam samtidigt är en Plattform för det nya.

Fem korta stycken ingår i programmet, förenade av ett sökande anslag där alltifrån villkoren för samarbetet till dialogen mellan elementen provas.

Först ut är ryskan Olga Duhovnaya som med hjälp av videoprojektioner och inspelat ljud skapar en fräck och festlig föreställning, där stegen ekar förutbestämda och morgonens flimrigt återgivna diskho blir början på en dag och en berättelse om ett jag på drift mellan fantasin och vardagen.

Betydligt mindre dynamiskt är stycket "Separator" som är något så udda som ett slutarbete om ledarskap från Handelshögskolan, iscensatt av den omskolade dansaren Jan Vesala.

Genom att låta en koreograf skriva manus och en annan verkställa visionen prövar han koreografens traditionellt ensamma roll i skapelseprocessen.

Resultatet blir stelt och oinspirerat, ett mekaniskt verkställande av rent tekniska instruktioner som säger en del om hur dans som konstform fungerar. En koreografisk vision kan sällan beskrivas intellektuellt, den måste kännas för att kunna förmedlas och känslor är som bekant inte alldeles lätta att översätta till ord.

Dansaren Sara Ekman har medverkat flitigt i Dansstationens egna produktioner och ingår dessutom i dansgruppen Sardine Sauvage som tar stadens offentliga rum i anspråk för sina produktioner. Här håller man sig bokstavligt talat på mattan, en röd sådan, medan rummet mäts och vägs med skarpa blickar och prövande rörelser.

Enkelt på gränsen till väl enkelt, särskilt i kontrast med det avslutande kraftprovet av sluteleverna från den brittiska dansskolan The Place. Inte minst Ben Dukes "River Lethe" imponerar, glömskans flod i den grekiska mytologin, här i form av ett modernt danshak där gestalterna dansar sig medvetlös i en skenbar gemenskap utan egentliga möten.

Med små medel gestaltas den stora frågan om individens eviga ensamhet, ett existentiellt dilemma som det lagts åtskilliga ord på att beskriva. Här kommer man på bara några minuter långt, en manifestation så god som någon av dansens möjligheter att förmedla ett budskap utan tyngande förklaringar.

Boel Gerell

5. Frågor till medverkande

Vad är det du först kommer ihåg från Separator-produktionen?

Vad var bra och dåligt?

Vad var annorlunda med att arbeta med ett dansmanus?

Påverkades relationen till koreografen eller andra medverkande?

Hur användes manuset konkret?

Kunde du förbereda dig bättre?

Hur tror du att de andra upplevde det att arbeta med manus?

Hur tror du att Separator upplevdes av publiken?

Varför valde du att medverka i projektet?

Fick du ut det du ville?

Hur påverkade min roll som forskare och producent produktionen?

Andra påverkan, som att Claudine är min sambo?

Dansmanus framtid?

Vad stod det i Sydsvenskan?

Publiksamtalet?

Lät jag Ingrid ha för stor frihet?

6. DVD-bilaga

Dag 1, 3, 4, 6. Video från repetition

Separator. Video från föreställningen