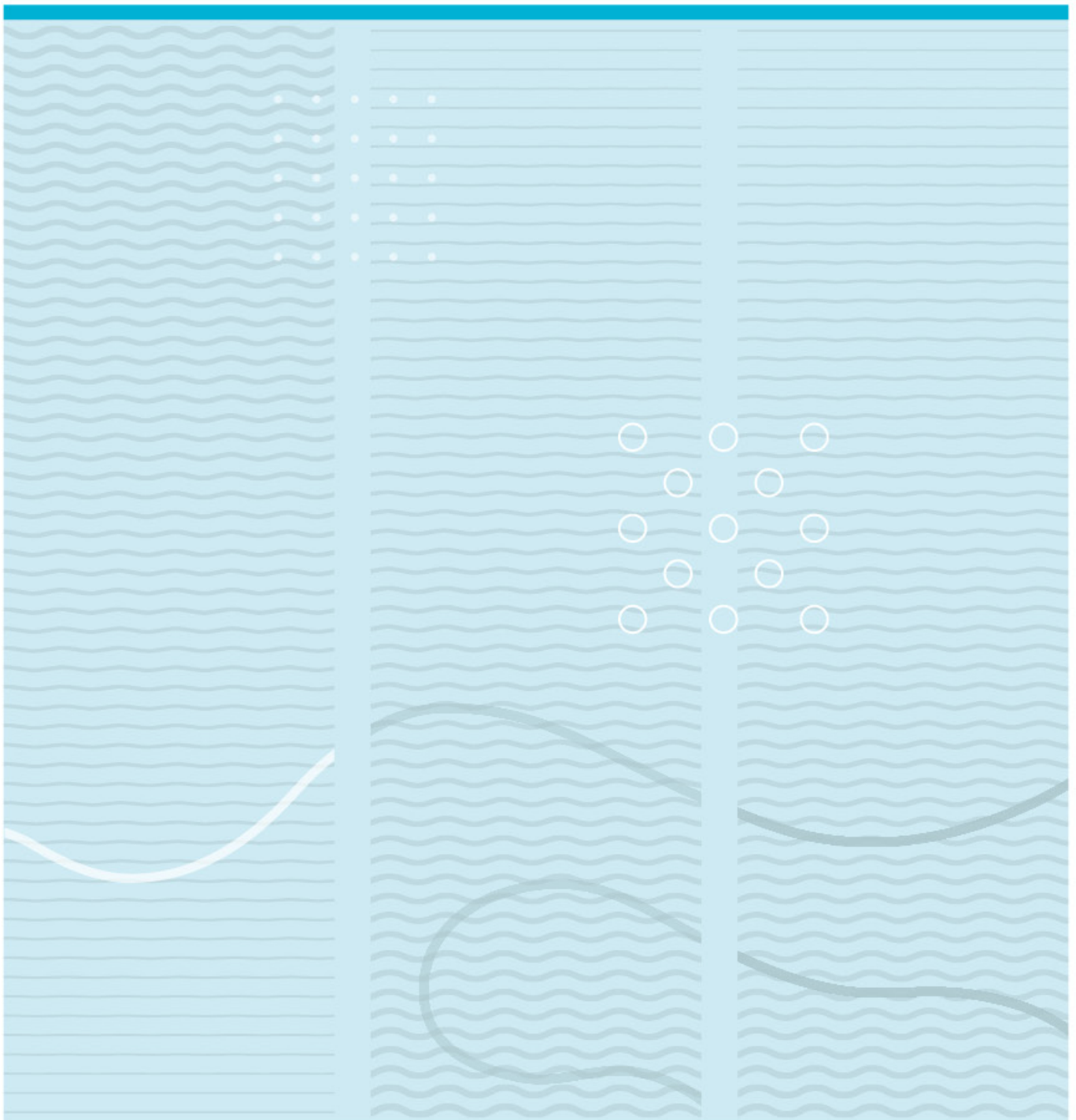


Ingrid Wåhlberg

Kropp, makt og medgjørighet

Seksuell trakassering i norsk samtidsdans



Universitetet i Sørøst-Norge
Fakultet for humaniora, idretts- og utdanningsvitenskap
Institutt for kultur, religion og samfunnsfag
Postboks 235
3603 Kongsberg

<http://www.usn.no>

© 2021 Ingrid Wåhlberg

Denne avhandlingen representerer 60 studiepoeng

Sammendrag

Denne masteroppgaven undersøker risikofaktorer for seksuell trakassering og maktmisbruk blant norske samtidsdansere og -koreografer. Videre belyses aktørenes forståelse av trakasseringsbegrepet, samt refleksjoner rundt tiltak mot trakassering og virkningen av disse. Oppgavens empiriske grunnlag er semistrukturerte dybdeintervjuer med seks aktører fra samtidsdansefeltet.

Studien konkluderer med at idealer om medgjørlike og disiplinerte dansere, bestemte kroppstyper og tradisjoner for autoritær pedagogikk er faktorer som mange dansere inkorporerer som en del av sin levde erfaring etter utdanning. Dermed sosialiseres dansere inn i en kultur som kan fasilitere for trakasserende oppførsel.

Studien belyser arbeidsprosesser som er hegemoniske på det frie feltet i dag, som i større grad er knyttet opp mot et postmoderne ideale med medskapning, prosessorientering og inkludering. Selv om slike prosesser oppleves myndiggjørende i større grad enn i tradisjonelle, hierarkiske strukturer for kunstproduksjon, kan tette sosiale bånd fordunkle eksisterende maktstrukturer, slik som ledere og arbeidsgiveres sosiale og økonomiske makt over aktørenes framtidige arbeidsmuligheter.. Slike strukturer setter krav til lederens refleksjoner over egen rolle for å forhindre situasjoner som oppleves trakasserende for den andre parten.

Avslutningsvis ser studien på danseres arbeidsforhold, og hvordan midlertidighet og usikker økonomi fasilitere for trakassering ved at dansekunstnere opplever seg avhengige av å opprettholde relasjoner og forbindelser for å sikre videre jobb og visningsmuligheter.

Forord

Når jeg sitter her ved veis ende av masterstudiet, har det gått nesten fire år siden Metoo-kampanjen. Mye har skjedd siden da, og det er liten tvil om at kampanjen har preget både samfunnsdebatten og dansefeltet. Stadig har det blitt avdekket nye saker innenfor nye miljøer og kunstfelt. Ballen som begynte å rulle i 2017 virker ikke å ha rullet ferdig. Jeg håper at denne oppgaven kan være et bidrag til å øke forståelsen for seksuell trakassering og maktstrukturer i dans og i andre kunstfelt, og en invitasjon til å fortsette arbeidet med å motvirke dette.

For å få dette prosjektet i havn, har jeg hatt et nettverk av gode støttespillere som fortjener en takk, ikke minst når store deler av oppgaven er produsert i pandemitid. Først av alt ønsker jeg å takke informantene som delte sine erfaringer og refleksjoner med generøsitet og stort engasjement. Uten dem, ingen oppgave.

Jeg vil rette en stor takk også til min veileder Stephen Walton, for informative, hyggelige og inspirerende veiledningsmøter i Bø og på Zoom. Hans kritiske lesning av oppgaven, gode råd og oppmuntring har ført til både en rikere oppgave og litt lavere skuldre. Jeg vil også gjerne takke mine zoom-kollokviepartnere Tone og Miriam, for gode samtaler og følelse av et studiemiljø i et koronastengt Oslo, og til Tone Pernille Østern for råd og litteraturhjelp.

Tusen takk til Mamma for støtte og korrekturlesning, til resten av heilagjengen i Tromsø, og til Tuva Lindberg for gjennomlesning, kaffepauser og dansefaglige diskusjoner. Sist, men ikke minst vil jeg takke min samboer Jon for den betingelsesløse støtten, oppmuntringen og grundige korrekturlesningen han har bidratt med, til tross for at han også jobber med sitt eget masterprosjekt, og min sønn Trygve som hver dag med sin tilstedeværelse minner meg om det som er viktig i livet.

Oslo, 14/05-21

Innholdsfortegnelse

SAMMENDRAG	3
FORORD	4
1. INNLEDNING OG BAKGRUNN	7
1.1 INNLEDNING	7
1.2. PROBLEMSTILLING	8
1.3 OPPGAVENS OPPBYGNING	9
1.4 BAKGRUNN	9
1.4.1 Begrepet dans og avgrensninger	9
1.4.2 Kjønn, genus og seksualitet på scenen og i kulissene	10
1.4.3. Samtidsdansen i Norge	12
1.4.4. Dansefaglige diskusjoner	13
1.4.5. Arbeidsliv og finansiering av dans	14
2. TEORETISKE RAMMER	16
2.1 MAKT	16
2.2. DANSEORGANISASJONER	17
2.3 HABITUS, KAPITAL OG FELTBEGREPET	19
2.3. KJØNN I KULTUR OG DANSEFELTET	20
2.5. SEKSUELL TRAKASSERING	21
2.4 SEKSUELL TRAKASSERING PÅ DET NORSKE TEATERFELTET	24
2.5 DANSEUTDANNINGER	25
2.5.1 Den skjulte læreplanen	25
2.5.2 Mot en ny pedagogikk?	27
2.5.3. Kolliderende paradigmer og nikkedukkedansere	28
3. METODE	30
3.1 DESIGN	30
3.2. KVALITATIVE FORSKNINGSINTERVJUER	30
3.3 OM INTERVJUENE	31
3.3.1 Informantutvalg	31
3.3.2. Rekruttering	33
3.3.4 Intervjusituasjonen	33
3.3.5. Databehandling	35
3.4. ANALYTISK FREMGANGSMÅTE	35
3.5. FORSKNING PÅ EGET FELT	37
4. ANALYSE	39

4.1 KROPP, SELV OG LEVD ERFARING HOS SAMTIDSDANSERE	40
4.1.1 «Kakeform»-idealet, utdanning og kroppslig læring.....	41
4.1.2 Nullpunktskroppen	46
4.1.3. Medgjørighet, effektivitet og grenser	47
4.1.4 Oppsummering.....	52
4.2 HIERARKIER, MAKT OG RELASJONER	53
4.2.1 Karismatisk ledelse og «kunstnergenier»	53
4.2.2 Dialog og medskaping	56
4.2.3. Ledelseskompetanse og etikk.....	61
4.2.4 Oppsummering.....	63
4.3. HVORDAN ORGANISERES OG STRUKTURERES ARBEIDSHVERDAGEN PÅ SAMTIDSDANSFELTET?	64
4.3.2 Midlertidighet og nettverk	65
4.3.2 Å være mellom prosjekter	68
4.3.2. Varsling, støttestrukturer og politikk.....	71
4.3.4. Oppsummering	73
5. KONKLUSJON.....	75
LITTERATUR.....	78
VEDLEGG 1: INTERVJUGUIDE	81
VEDLEGG 2: VURDERING FRA NORSK SENTER FOR FORSKNINGSDATA (NSD)	84

1. Innledning og bakgrunn

1.1 Innledning

Høsten 2017 begynte Metoo-oppropene fra norsk politikk, yrkes- og kulturliv å rulles opp. På dansefeltet ble historier fortalt gjennom oppropet *Når dansen stopper*, som ble samlet inn gjennom en lukket Facebook-gruppe og publisert i Aftenposten i desember 2017. Historiene fortalte om fysiske, psykiske og verbale overgrep og om misbruk av makt fra ledere, koreografer og pedagoger (Aftenposten, 2017). Overgrepene skjedde ifølge oppropet både innad i dansekompanier, på turnéer og i utdanningsinstitusjoner. Enkelte av historiene som ble fortalt var fra flere år tilbake i tid, og de som fortalte dem hadde aldri snakket om dette tidligere. Noen fortalte også at de hadde forlatt bransjen i etterkant av hendelsene. Dette vekket min interesse for å få mer innsikt i temaet, og forstå mer av hva som forårsaker seksuell trakassering på dansefeltet.

Fra min bakgrunn som dansestudent, pedagog og kulturarbeider var det ikke sjokkerende at det forekom maktmisbruk innenfor dansemiljøet. I samtaler med medstudenter og kollegaer ble situasjoner der ukonvensjonelle arbeidsmetoder og maktmisbruk diskutert. Alvoret i disse situasjonene ble gjerne bagatellisert og inngikk som en del av det å være feltet. De samlede historiene om trakassering, maktmisbruk og overgrep, omfanget av disse og alvorlighetsgraden i flere av historiene fra oppropet var en vekker som satte mine egne erfaringer og kunnskap om feltet i et nytt lys. Også rundt om på scenehusene, i kompanier og på utdanningsinstitusjonene ble man i større eller mindre grad berørt av Metoo-kampanjen på dansefeltet, i form av alt fra oppdatering av retningslinjer til personalsaker og politianmeldelser. I ettertid har medieoppmerksomheten gradvis lagt seg, selv om den blusser opp igjen i ulike bransjer med ujevne mellomrom.

Dette er utgangspunktet for min undersøkelse av seksuell trakassering på det norske dansefeltet i dag. I etterkant av Metoo-kampanjen har temaet seksuell trakassering innenfor dansefeltet vært aktualisert gjennom ulike diskurser. Dette har ført til utvidet forståelse, og retningslinjer er oppdatert og nulltoleranse er innført. Ut fra dette vil dette prosjektet belyse hvilke faktorer

som fører til at seksuell trakassering forekommer på dansefeltet og om noe har endret seg etter Metoo. Hvilke tiltak har blitt innført, og hvordan fungerer disse?

Det er mange grunner til at en undersøkelse om trakassering og makt på dansefeltet er interessant, og at resultatet kan skille seg fra tilsvarende undersøkelser på andre felt, også innen scenekunst. Faktorer som kan spille inn er kvinnelige aktører (Heian, 2018a, s. 75) og den lave andel fast ansatte (Aldrige, 2017), som er faktorer som kan øke sårbarheten for trakassering. Selvstendige dansekunstnere som lever fra prosjekt til prosjekt vil dermed oftere kunne oppleve økonomisk usikkerhet. Disse faktorene er målbare på et statistisk nivå, men for å få et helhetlig bilde av seksuell trakassering innen dansefeltet er det også nødvendig å trekke fram feltspesifikke faktorer som handler om makt- og sosiale strukturer.

Dette prosjektet vil derfor belyse ulike aspekter ved tilværelsen som dansekunstner.

Overordnede temaer som belyses er samtidsdanseren som subjekt, relasjoner og maktstrukturer, samt arbeidsforhold og finansiering.

1.2. Problemstilling

Hensikten med denne oppgaven er å få innsikt og kunnskap om endringer som har skjedd innenfor dansekunsten etter #Metoo. For å belyse temaet er følgende problemstilling utarbeidet: Hvordan arbeides det mot seksuell trakassering og maktmisbruk i dansefeltet ut etter #metoo?

Forskningsspørsmålene som stilles for å finne svar på problemstillingen er:

1. Hvilke faktorer bidrar til at seksuell trakassering forekommer på samtidsdansfeltet?
2. Hvordan snakker man om og forstår seksuell trakassering og maktmisbruk i danseorganisasjoner i dag?
3. Hvilke tiltak gjøres for å jobbe mot seksuell trakassering, og hvordan opplever aktører på samtidsdansfeltet at arbeidet mot maktmisbruk og trakassering fungerer?

Ved hjelp av disse spørsmålene ønsker jeg å vurdere hvordan norske koreografer og dansere reflekterer rundt og forholder seg til seksuell trakassering og maktmisbruk.

1.3 Oppgavens oppbygning

Denne oppgaven består av 5 deler. Kapittel 1 vil kort redegjøre for dans og avgrensninger av temaet, samt presentere en oversikt over historie og sentrale temaer innen dans, for lesere som ikke er godt kjent med dansefeltet. I kapittel 2 legges teorien som brukes i analysen fram. Forskningsdesign og metode presenteres i kapittel tre. I Kapittel 4 presenteres funnene fra analysen. Disse vil drøftes fortløpende i kapittelet. Det avsluttende kapittel 5 konkluderer oppgaven og ser på funnene i sammenheng med problemstillingen.

1.4 Bakgrunn

Begrepet dans er like bredt og mangefasettert som menneskene som utøver den og de estetiske uttrykkene den finnes i. Dansen eksisterer ikke løsrevet fra sin historie og sine tradisjoner. Selv om denne studien ikke kan gi en detaljert gjennomgang av dansens historie vil noen relevante hendelser og epoker som har formet den sceniske dansen slik den eksisterer i dag presenteres, med et spesielt fokus på makt og kjønn. Videre vil kapittelet gjennomgå noen relevante dansefaglige, danseteoretiske og didaktiske diskusjoner, og hvordan denne studien knytter seg til disse.

1.4.1 Begrepet dans og avgrensninger

Denne prosjektet begrenser seg til *det norske samtidsdansfeltet*. Samtidsdans som begrep kan være omfattende, og forstås som all dans som skapes i dag. Samtidig er det vanlig å definere den som en videreføring av den moderne og postmoderne dansen som den framstår i dag, slik danseforsker Irene Velten Rothmund gjør i sin avhandling *Å gjøre dansen til sin* (2019, s. 47 - 48). Dette prosjektet anvender denne definisjon. Rothmund skiver også at samtidsdans kan ses på som et sosialt felleskap, hvor aktørene deler diskurser, verdier og estetiske preferanser (Rothmund, 2019, s. 31), og som korresponderer med Bourdieus feltbegrep. (Scott Sørensen, Høystad, Bjurström, Vike & Nordgård, 2008, s. 211). Min forståelse er at dette inkluderer profesjonelle dansere, dansestudenter og koreografer innen samtidsdans, kompanier og konstellasjoner på prosjektbasis. Institusjoner som høyskoler og universiteter med samtidsdansprogram, sceneinstitusjoner og fagforbund forstås også som en del av feltet.

En observasjon av min egen begrepsbruk og kollegaers begrepsbruk gjennom det tidlige arbeidet med dette prosjektet, er en tendens til å bruke begreper som *dans*, *norsk dans* og

dansefeltet, når det man egentlig snakker er samtidsdans, jazzdans eller klassisk ballett. Det kan selvfølgelig være at det er mindre omstendelig å bruke i en dagligdags samtale hvor deltakerne kjenner premissene. Dette kan likevel oppleves talende for hegemoniet de vestlige, sceniske danseformene har. Begrepet dans betegner en vid rekke praksiser og tradisjoner, fra scenisk til rituell og sosial dans. Hver av de ulike formene for dans har sine egne kulturer, verdier og normer. På grunn av omfanget av denne oppgaven vil det fokuseres på samtidsdans, og dels klassisk ballet og jazzdans. Det er likevel viktig å få fram at Norge også har rike og aktive miljøer innen en rekke andre stiler som for eksempel hip hop, house, folkedans, salsa og andre pardanser, som ikke er underordnet den typiske inndelingen i jazz, klassisk og samtidsdans og på ingen måte underlegne disse.

1.4.2 Kjønn, genus og seksualitet på scenen og i kulissene

Dette underkapittelet tematiserer rollen kjønn, genus og seksualitet har spilt og spiller i samtidsdans og ballett.

En rekke dansehistorikere og -forskere har skrevet om kjønn i klassiske ballett og samtidsdans (Burt, 2001; Manning, 1997; Prest, 2006; Van Dyke, 1996). På tidlig 1600-tall var det i stor grad bare menn som danset i de franske hoffballettene, også de kvinnelige rollene. I løpet av århundret ble det stadig flere kvinnelige dansere på scenen, men kvinneroller som falt utenfor datidens ideal om hvordan kvinner skulle være, som var ufeminine eller provoserende ble fortsatt danset av menn. Kvinner derimot danset aldri mannsroller, ifølge språk og kulturforsker Julia Prest (Prest, 2006, s. 103 - 104). Handlingsrommet for kvinnelige dansere var snevrere og mer bundet til konvensjoner om deres kjønn enn de mannlige.

Dette snudde imidlertid på 1900-tallet i den romantiske ballettens æra. Fra at nesten bare mannlige aktører hadde vært å se på scenen under Ludvig XIVs tid ble det gradvis flere kvinnelige dansere. Fra tidlig 1800-tall var det få store mannlige dansere på ballettscenen. En av årsakene til dette var, ifølge dansehistoriker Lynn Garafola, endringer i finansieringen av scenene og en forskyvning av økonomiske maktforhold. Fra å ha vært støttet av monarkiet ble ballettscenene, spesielt i Frankrike og England, i økende grad avhengige av private investorer for å finansiere driften. Investorene fikk økende makt over hva, og ikke minst hvem, som ble sett på scenen, og tilgang til området bak scenen var et av investorenes privilegier. Ballettforestillingene var ment for mannlige blikk, og mannlige dansere på scenen ble en

uønsket distraksjon. Kvinnelige danserne i mannsroller etterapte ikke maskuline holdninger eller gester, men tilbød snarere en alternativ erotisk estetikk ved siden av ballerinaen (Garafola, 2001, s. 211 - 213). Den mannlige danseren brøt også med forventninger til mannsrollen i samtiden. Mannen ble sett på som forvalter av rasjonalitet, produktivitet og logikk, og selv om det mannlige, kunstneriske geniet var et unntak fra den dominerende konvensjonen om at emosjoner hørte til det kvinnelige kjønn. Likevel ble ikke den mannlige danseren kategorisert som dette, noe forsker på menn og dans, Ramsay Burt forklarer med dansens ordløse, kroppslige estetikk (Burt, 2001, s. 48). Dansekritikeren Jules Janin skrev i 1840:

Speak to us of a pretty dancing girl who displays the grace of her figure, who reveals so fleetingly all the treasures of her beauty. (...). But a man, as ugly as you and I, a wretched fellow who leaps about without knowing why, a creature specially made to carry a musket and a sword and to wear a uniform. That this fellow should dance as a woman does - impossible! That this bewhiskered individual who is a pillar of the community, an elector, a municipal councillor, a man whose business it is to make and ... unmake laws (...) this was surely impossible and intolerable, and we have done well to remove such ... artists from our pleasures (Garafola, 2001, s. 213).

På begynnelsen av 1900-tallet vokste det fram en ny bevegelse innen dans, ledet an av blant andre amerikanske Isadora Duncan. Hun var banebrytende ved å fokusere på danseren som subjekt. Det finnes lite bilde og videomateriell av Duncans dansing, men hun har blitt kjent for et omfattende konseptuelt rammeverk for sin dans. En av retningslinjene var at dansen skulle ta utgangspunkt i kroppens naturlige form og bevegelsesmønster. Danserens vilje skulle uttrykkes gjennom bruk av tyngdekraften og den skulle uttrykke estetiske og moralske menneskelige idealer (Daly, 2002, s. 30 - 36). Mens ballett tradisjonelt hadde blitt vist for et mannlig publikum, var også Duncans publikum oftere kvinner, spesielt tidlig i karrieren. Duncan var også inspirert av *physical culture*, en form for lett trening som var utbredt blant middel- og overklassekvinner ved århundreskiftet. Dansehistoriker Ann Daly skriver i sin bok om kroppens posisjoner i Isadora Duncans dans, *Done Into Dance*, at det kvinnelige publikummet kunne gjenkjenne sine egne levde liv og fysikalitet i Duncans bevegelser. Isadora Duncan har blitt beskrevet som en individualist og rebell som selektivt plukket de delene av politiske og teoretiske ideer hun trengte for å rasjonalisere tanker rundt sitt danseuttrykk. Litteraturen er tvetydig rundt hvorvidt hun hadde en feministisk agenda, og hvordan man i så fall kan beskrive denne. Duncan var i liten grad opptatt av kollektive feministiske bevegelser, og skal for eksempel ha ment at suffragette-bevegelsen og kampen

for kvinners stemmerett var unødvendig, ettersom kvinner kunne gjøre hva de ville uten (Daly, 2002, s. 163) Samtidig kan man hevde at dansens løsrivelse fra sin status som «lettbent» og seksualisert underholdning, en utvikling Duncan sto i bresjen for, var talende for et nytt kjønnsparadigme, både i kunstformen og i samfunnet.

Den tidlige moderne dansen ble også etter Duncan formet av kvinnelige, skapende dansere som hadde sine egne tilnærminger til den, slik som Maud Allan, Loie Fuller, Ruth St. Denis og Mary Wigman (Manning, 1997). Ulikt balletten, som hadde vært dominert av mannlige koreografer og ledere, var den moderne dansen i større grad styrt av kvinner, fortalte historier fra kvinners ståsted og hadde handlende kvinnelige aktører. Kroppen, som i det klassiske idealet skulle være lett, vektløs og kontrollert, brukte nå tyngdekraft, brutte og bøyde linjer og var forankret i en diskurs om den *naturlige* kroppen (Wolff, 1997, s. 96). Hva som forstås som en naturlig kropp vil uunngåelig avhenge av samfunnet, kulturen og tiden den eksisterer i, og de tidlige moderne dansernes idé om den naturlige kroppen sementerte også holdninger om hvordan en kvinnekropp skulle bevege og utrykte seg (Manning, 1997, s. 157 - 159).

1.4.3. Samtidsdansen i Norge

Scenisk dans er en relativt ny kunstform i Norge, sammenliknet med nabolandene Sverige og Danmark. I første halvdel av 1900-tallet ble dansen forvaltet av mindre danseskoler, revyene og etter hvert Ny Norsk Ballett, forløperen til Nasjonalballetten. I 1958 ble sistnevnte dannet som det første norske dansekompaniet med permanent statsstøtte. I løpet av 1960- og 1970-tallet ble mange frigrupper etablert, som Høvik Ballett og Collage Dansekompani, og de fleste av disse var orientert mot moderne dans og samtidsdans. I 1989 fikk Carte Blanche, som tidligere hadde vært orientert mot jazzdans, statsstøtte og status som Norges nasjonale kompani for samtidsdans. I dag har Norge et levende fritt felt innen samtidsdans, og i 2017 ble Nagelhus Schia Productions det tredje dansekompaniet med permanent offentlig finansiering i landet.

Senter for Dansekunst ble etablert i 1994. De jobber for å dokumentere og samle inn arkivmateriale, og har etablert et fagbibliotek for dans. I 2007 byttet de navn til Danseinformasjonen, og de er i dag lokalisert på Dansens Hus på Vulkan i Oslo. Dansens hus er en av flere store scener for dans i Osloområdet, som Den Norske Opera og Ballett og Bærum Kulturhus. Det er også en rekke mindre scener for dans, som Black Box Teater og

Scenehuset. En annen viktig aktør for det profesjonelle dansefeltet i Norge er fagforbundet Norske Dansekunstnere. Dans som kunstform var lenge lite fremtredende i kulturpolitikken. Fram til de siste 20-25 årene har det også vært lite tradisjon for å teoretisere og dokumentere dansekunsten. Dette har imidlertid vært i endring de siste årene, og siden 1990-tallet har interessen for og finansieringen av dans vært stigende politisk, og oppblomstringen av scener, kompetansesentre og forskning på dans kan tyde på en utvikling av feltets infrastruktur.

Selv om det kan virke som om tyngdepunktet til norsk dansekunst ligger i Oslo, finnes det også mange aktive profesjonelle miljøer i andre deler av landet. Gjennom kulturrådets støtteordning for regionale kompetansesentre for dans kan profesjonelle aktører utvikle feltets infrastruktur i andre deler av landet. Eksempler på dette er Dans i Grenland, Bergen Dansesenter og DanstiT (Kulturrådet, u.å). Det finnes også flere profesjonelle grupper og kompanier rundt i fylkene. Carte Blanche holder til i Bergen, Stellaris DansTeater er lokalisert i Hammerfest og fokuserer på dans i Barentsregionen,

1.4.4. Dansefaglige diskusjoner

Dans som vitenskapelig gren er forholdsvis ny i Norge, men i dag finnes flere dansefaglige og dansevitenskapelige utdanningsretninger på master- og doktorgradsnivå slik som nordisk master i dans ved NTNU, master i koreografi og dans ved KHIO og PhD i kunstnerisk utviklingsarbeid ved KHIO. Siden 2010 har Dance in Education Nordic Network, et nordisk forskningsnettverk innen dansepedagogikk og dansekunst, gitt ut Nordic Dance Journal som presenterer forskningsartikler og praksisorienterte artikler om dans. Siden 2015 har også Norske Dansekunstneres medlemsblad Dansekunst vært fagfellevurdert og utgir vitenskapelige artikler innen dans. Dansevitenskapen nikker til en rekke ulike forskningsstradisjoner, og forskningsprosjekter er gjerne forankret i historiefaget, sosiologi, didaktikk, i cultural studies-tradisjonen og feministiske teorier.

For dette prosjektet er det spesielt relevant å trekke fram diskusjoner om pedagogiske og kulturelle praksiser i dansefeltet, og spesielt i utdanningsinstitusjonene. Et kapittel fra Danseinformasjons antologi *Bevegelser – Norsk dansekunst i 20 år* (Østern, 2016) tematiserer pedagogiske tradisjoner og hvilke normer og diskurser som reproduseres i danseutdanningene. Artikkelen reiser spørsmålet om danseutdanningene utdanner reflekssive dansekunstnere som gjenspeiler arbeidsmåtene i feltet i dag, der arbeidsprosessen bærer mer preg av flatere strukturer og medvirkning fra danserne enn det tidligere har vært tradisjon for.

Det argumenteres for at utdanningsinstitusjonene er i saktere endring enn resten av feltet, og at mange opplever at de forvalter en tradisjon for å produsere *nikkedukkedansere*. Begrepet brukes for å beskrive dansere som læres til å kopiere bevegelsesmateriale og perfeksjonere teknikk, fremfor å ha en skapende, kritisk og reflekterende praksis. Artikkelen ble mott med kritikk fra utdanningsinstitusjonene, som var uenige i at det ikke ble utdannet til skapende kunst på institusjonene. Diskusjonen har også trukket fram en tilsynelatende dialektikk mellom teknisk trening og selvstendig tenkning. Dette fletter seg inn i en diskusjon verdien av den klassiske balletten som teknisk utgangspunkt for samtidsdans, og hvilken rolle teknikken skal ha i forhold til konseptuell koreografisk tenkning (Nordvåg, 2017).

1.4.5. Arbeidsliv og finansiering av dans

I Norge har to kompanier, Carte Blanche og Nasjonalballetten, permanent støtte over statsbudsjettet. I tillegg har Nagelhus Schia Productions permanent støtte fra Bærum kommune og Viken fylkeskommune. I disse kompaniene finnes de fleste faste stillingene for dansekunstnere. Over 90 prosent av danseforestillingerne som lages i dag, kommer fra det frie feltet, ifølge Danseinformasjonen (Danseinformasjonen, 2020). I en rapport fra Telemarksforskning anslås det at cirka 70 prosent av kunstnere generelt er frilansere eller selvstendig næringsdrivende, noe som kan tilsa at andelen uten fast ansettelse er høyere innen dansekunst enn generelt i kunstfeltet (Heian, 2018a, s. 197). Dansekunstnere er også blant kunstnerne som har hatt minst lønnsvekst de siste 20 – 30 årene, noe som kan ha sammenheng med den lave graden av faste ansettelser. I kunstnerundersøkelsen fra 2013 ser det også ut til at dansere er blant scenekunstnerne som bruker mest tid på administrativt arbeid, og at dansere og koreografer brukte henholdsvis 19% og 12% av arbeidstiden sin på ikke-kunstnerisk arbeid. (Heian, Kleppe & Løyland, 2015, s. 63)

Ofte er frie scenekunstnere finansiert av Kulturrådet, enten gjennom Statens kunstnerstipend for enkeltkunstnere eller Norsk kulturfond for prosjekter, kompanier, arrangører og lignende. I tillegg finnes det ulike søkbare stipender og støtteordninger, og kommunal og fylkeskommunal støtte til prosjekter og kunstnere. For de dansekunstnerne som ikke har fast ansettelse eller langvarig støtte gjennom arbeidsstipend eller basisfinansiering, vil mange leve fra prosjekt til prosjekt, eller ha andre inntektskilder som for eksempel undervisning. Som selvstendig næringsdrivende mangler man rettigheter og ytelser som arbeidstakere har krav på, som feriepenger, pensjon og sykepenger.

Det finnes flere organisasjoner som taler dansekunstnernes interesser i forhold til sikkerhet i yrke og økonomi. Norske Dansekunstnere (NoDa) er fagforbund for utøvende dansere, koreografer og pedagoger. NoDa arbeider med politisk påvirkning i dansekunstnes favør, og tilbyr rådgivningstjenester til sine medlemmer. Creo er også et aktuelt fagforbund for dansekunstere, og spesielt pedagoger innen kulturskolen. En viktig sikring av dansere og skuespilleres yrkesliv er Skuespiller- og danseralliansen. De fungerer som arbeidsgiver mellom oppdrag, og sikrer dermed fast inntekt og kollegialt fellesskap for sine ansatte. Skuda sikrer også rettigheter som sykepengen, foreldrepenger og innskuddspensjon.

2. Teoretiske rammer

Tematikken til denne oppgaven plasserer seg sentralt innen kulturstudienes interessefelt. Prosjektet tematiserer et avgrenset miljø, kunst, kultur og maktstrukturer, som er sentrale tema innenfor kulturstudier. For å kunne ivareta temaet trakassering på dansefeltet er det nødvendig å trekke inn forståelser fra flere fagfelt.

Studien er empirinær, og data fra intervjuer danner det viktigste utgangspunktet for analyse og fortolkning. Det er også den empirinære teorien, altså artikler fra tematisk beslektede artikler som er det viktigste teoretiske bakteppet for drøftingen (Anker, 2020, s. 58). Først presenteres likevel noen overordnede teorier som legger noen premisser for hvordan begreper og temaer i oppgaven forstås. Først trekkes det fram noen sosiologiske teorier og begreper, hvor Webers maktbegrep og Bourdieus teorier om kapital er fremtredende. Deretter behandles organisasjonsteori som handler om måten man organiserer seg på kulturfeltet, redegjøre for de vanligste måtene å organisere seg på samtidsdansfeltet og noen perspektiver på ledelse. I den siste bolken presenteres noen artikler og forskningsprosjekter som brukes for å kaste lys over funnene i dette prosjektet, som berører et eller flere av temaene for denne oppgaven og som er interessante som referanse eller sammenligning.

2.1 Makt

Makt er et gjennomgående tema i funnene som behandles i kapittel 4, og i litteraturen som omhandler seksuell trakassering. Her vil makt slik det er beskrevet av Max Weber, og senere utviklinger av Webers begrep presenteres litt nærmere. Det som kjennetegner Webers maktbegrep er at han ser på makt som aktørbasert, noe som kommer fra noen, og intensjonell, noe som rettes mot noe eller noen. Det skilles mellom makt basert på lover og regler, som for eksempel demokratisk valgte ledere, makt basert på tradisjon, som for eksempel kongehuset, og karismatisk makt. I et webersk perspektiv handler makt om å få igjennom viljen sin, uavhengig av på hvilken måte det skjer (Grimen, 2010). I Webers tredelte maktbegrep er det som er viktigst i denne oppgavens sammenheng *karismatisk makt*. Karismatisk makt betegnes av Weber som makt som baserer seg på personlige egenskaper hos maktutøver, som veltalenhet, utseende, eller mobiliseringskraft. Weber beskriver at

The term 'charisma' will be applied to a certain quality of individual personality by virtue of which he is considered extraordinary and treated as endowed with supernatural, superhuman, or at least specifically exceptional powers or qualities. These are such as are not accessible to the ordinary person, but are regarded as of divine origin or as exemplary, and on the basis of them the individual concerned is treated as a 'leader' (Weber, 1978, s. 241)

Webers karisma-begrep er formulert i en sosio-historisk kontekst, og har blitt problematisert ved at det reproducerer anakronistiske forståelser av kjønn. Kritikken har gått ut på at *karisma* er tett koblet til fysisk styrke, krigermentalitet og macho idealer. *Karisma* settes også opp som en motpol mot det byråkratiske, som en form for 'naturlig' lederskap basert på personlige egenskaper, fremfor ledelse basert på tradisjon eller byråkrati. (Joosse & Willey, 2020, s. 537 - 538). Pierre Bourdieu kritiserte Webers konsept for å ikke være bevisst forholdet til de strukturene som legitimerte denne typen lederskap, og argumenterte for at karismatisk lederskap ble konstituert ut fra følgerskarens diskurs og validitetskriterier. Denne undersøkelsen tar utgangspunkt i sosiologen Paul Joosses redefinering av konseptet om karismatisk lederskap. For å kunne bruke teorien om karismatisk lederskap på temaer som omhandler kjønn i vår samtid, må man løsrive det fra den maskuline konteksten Weber satte det i. Joosse mener at den karismatiske lederens autoritet heller ikke kun kan forklares som en sosial interaksjon, slik Bourdieu antydte. En karismatisk leders legitimitet rettferdiggjøres i interaksjon med sine følgere, men personlige egenskaper hos lederen vil beholde følgere også gjennom strategiske, kulturelle eller strukturelle endringer i gruppen, og at lederen kan gå imot forventninger om oppførsel eller beslutninger uten å miste oppslutning (Joosse & Willey, 2020, s. 545 - 546).

2.2. Danseorganisasjoner

En kjerne i denne studiens datamateriale er at dansere og koreografer kommer sammen for å oppnå kunstneriske mål, i ulike konstellasjoner. Her vil det derfor gis en oversikt over ulike organisasjonsmodeller som er vanlige på kulturfelt, slik Elstad og De Paoli har kategorisert dem i *Organisering og ledelse av kunst og kultur* (2014). Yrket som danser preget av en høy grad av midlertidighet, få faste stillinger, uformelle konstellasjoner og høy kvinneandel. Dette er omstendigheter som kan tilrettelegge for trakassering og maktmisbruk, og igjen bidra til høyt gjennomtrekk av medarbeidere, mistillit, fravær og mangel på motivasjon (McDonald, 2012, s. 4).

En organisasjon er, *et sosialt system som er bevisst konstruert for å løse spesielle oppgaver og realisere bestemte mål* (Jacobsen & Thorsvik, 2019, s. 16). Informantene som har deltatt i dette prosjektet er eller har vært tilknyttet danseorganisasjoner av ulike former og størrelser, og der formålet er å produsere dansekunst av forskjellig format. I *Organisasjon og ledelse av kunst og kultur* ser kulturforskerne Elstad og De Paoli (2014) på ulike organisasjonsformer som forekommer på kulturfeltet. Fire av disse er spesielt relevante for denne oppgaven, nemlig *kulturinstitusjoner, grupper, prosjekter* og *selvstendige kunstnere*, ettersom informantene har tilhørighet til én eller flere av disse, eller trekker fram eksempler fra arbeidsforhold innenfor en av disse tre gruppene.

Kulturinstitusjonene er gjerne store organisasjoner med mange ansatte både kunstnerisk og administrativt. Ofte vil disse være tradisjonsrike og gamle, og har ofte signaturforestillinger som for eksempel *Reisen til julestjernen* på Nationaltheatret og *Nøtteknekkeren* på Den norske opera og ballett. Kulturinstitusjonenes repertoar er ofte gjenstand for diskusjon om hva som skal vises og på hvilken måte. Selv om norsk kulturpolitikk er drevet gjennom *armlengdes avstand – prinsippet*, altså at kunsten skal være autonom og ikke underlagt politiske føringer, argumenterer Elstad og De Paoli for at det finnes betydelige forventinger til hva som skal vises, hvordan det skal vises og hva som skal representeres på scenen (Elstad og De Paoli, 2014, s. 44 – 56).

Grupper er en svært heterogen kategori, og beskrives også som «det frie feltet». Selv om det er vanskelig å gi en enhetlig beskrivelse av gruppene på dansefeltet kjennetegnes de av å være små organisasjoner med en liten, fast base av aktører. Noen av disse tar inn kunstnere eller administratorer på prosjektbasis. Finansiering skjer ofte gjennom støtte fra Kulturrådet og andre støtteordninger, gjerne fra prosjekt til prosjekt eller for ett år av gangen, mens enkelte frie grupper har mer langvarige støtteordninger som muliggjør noe mer langsiktighet, kunstnerisk og administrativt.

Prosjekter er konstellasjoner som kommer sammen over en periode for å skape et kunstnerisk produkt. Elstad og De Paoli skiller ikke mellom produksjoner i og utenfor institusjoner, men tar opp noen kjennetegn og dynamikker som definerer kulturproduksjon i et avgrenset tidsrom. Ifølge Elstad og De Paoli skapes ofte kulturprosjekter ut fra et ønske om å utforske eller formidle noe, i motsetning til eventer som gjerne er bestillingsverk utenfra. Produksjoner

innenfor ulike kulturfelt kan ha ulike strukturer og roller, fra store filmproduksjoner til mindre scenekunstproduksjoner. Aktørene i prosjektets engasjement og lidenskap for kunsten kan bidra til en aksept for ugunstige arbeids- og lønnsvilkår og autoritært lederskap (Elstad & De Paoli, 2014, s. 260)

Selvstendige kunstnere er frilansere eller selvstendige næringsdrivende som i utgangspunktet jobber alene eller i små organisasjoner, og ofte på flere arenaer samtidig. På dansefeltet vil dette typisk være dansekunstnere som driver enkeltmannsforetak, blir hyret på prosjektbasis i produksjoner eller sammen med en egen konstellasjon av kunstnere. Ut fra egne observasjoner og uttalelser fra informantene kan det se ut som mange av disse, ved siden av sitt kunstneriske virke, jobber med undervisning av kunstformen eller har andre deltidsjobber.

2.3 Habitus, kapital og feltbegrepet

Studien vil benytte Bourdieus begreper felt, kapital og habitus som rammeverk for å beskrive og forstå den profesjonelle dansekunsten som sosialt rom. Bourdieus praksisteori tilbyr en forklaring av hvordan enkeltindividet tenker, handler og sanser, strukturen mellom enkeltindivider i en gitt gruppe og deres posisjoner, og deres ressurser i form av for eksempel nettverk og kunnskap som brukes for å stadfeste og utvikle posisjoner i feltet. (Hjellbrekke & Osland, 2010, s. 274 - 277). En persons *habitus* betegner de sosiale, geografiske og kulturelle posisjoner og strukturer som påvirker måten en person oppfatter verden rundt seg, og som former hvordan han eller hun agerer og fortolker. Dette omtales også som *kroppsliggjort historie*.

En persons habitus formes av den verden hen fødes inn i, og også de *feltene* hen befinner seg på. Et felt er en arena hvor sosiale praksiser utspiller seg. Feltet er historisk konstituert, og dets rådende verdier og handlinger reproduseres og reforhandles kontinuerlig. Begrepet habitus henger sammen med feltbegrepet. Habitus handler om de handlingsmønstre, verdier og tankesett som har blitt kroppsliggjort hos aktører som beveger seg i et felt. Det norske dansefeltet består også av mange mindre felt eller miljøer, hvor grupperinger av samtidsdansere, hiphopdansere, musikaldansere og ballettdansere med flere utgjør bestanddelene av feltet. Det er likevel vanlig å først og fremst regne de sceniske danseformene som en del av dansefeltet under fagforbundet Norske Dansekunstnere, mens

sosialdans og konkurransedans organiseres under Norges Danseforbund, som er tettere knyttet til idretten.

Bourdieu's kapitalbegrep innebærer *økonomisk kapital*, *kulturell kapital* og *sosial kapital*. Økonomisk kapital er direkte konvertibel til verdier, og består i form av økonomiske og materielle ressurser. *Kulturell kapital* (Bourdieu, 2006, s. 8) tillegges ved å tilbringe tid og inkorporere en *habitus* innad i et felt, som kalles *kroppsliggjort kulturell kapital*. Kulturell kapital kan i kombinasjon med økonomisk kapital objektiveres, ved å tilegne seg og ta i bruk materielle verdier, og den kan institusjonaliseres gjennom utdanning. *Sosial kapital* er sosiale og relasjonelle nettverk innad i et felt eller en gruppe, og opprettholdes gjennom sosialt eller materielt gjensidig utbytte. Sosial kapital reproduseres gjennom sosialisering og bytte av anseelse. På samme måte som kulturell kapital kan den ikke reduseres til, men likevel henge sammen med økonomisk kapital (Bourdieu, 2006, s. 16 - 21).

2.3. Kjønn i kultur og dansefeltet

I dette prosjektets kontekst er det relevant å forstå typiske trekk ved organisering, arbeidsliv og økonomi på samtidsdansfeltet. Utøvende kunstnere som dansere har tradisjonelt vært tilknyttet institusjoner i høyere grad enn andre kunstnergrupper. Likevel er det i dag flere frilansere og selvstendig næringsdrivende også innen utøvende kunst enn for 30 år siden (Heian, 2018, s. 73). Dette forklares med endringer i institusjonene hvor flere kunstnere tas inn på prosjektbasis, og samtidig et økt antall kunstnere. På dansefeltet har flere utdanninginstitusjoner de siste årene fått høyskolestatus, som Musikkteaterhøyskolen og Høyskolen for dansekunst, og man kan anta at dette bidrar til et høyere antall utdannede dansekunstnere som konkurrerer om de få faste jobbene som finnes på feltet. Ifølge kulturforsker Mari Torsvik Heian er dansefeltet også et av kunstfeltene med høyest andel kvinnelige utøvere. Tilslutningen av kvinner til kunstfeltene er dessuten økende, også for dansefeltet som allerede hadde en overvekt av kvinner. Når det kommer til inntekt er dansere blant de kunstnerne som har lavest inntekt. Det er en klar tendens til at kunstnergrupper som tradisjonelt har hatt en sterk kvinnerepresentasjon også er blant de lavest lønnede. Dette gjelder dansere, og også andre grupper som for eksempel kunsthåndverkere (Heian, 2018a, s. 75)

I kunstfeltene generelt er det et betydelig lønnsgap mellom menn og kvinner. Blant kunstnere tjener kvinner 27% mindre enn menn, mens tilsvarende tall i den øvrige befolkningen er 14% lavere inntekt for kvinner (Heian, 2018b). Heian peker på en tendens til at yrker som tradisjonelt har vært mannsdominerte, både i arbeidslivet generelt og i kunsten spesielt, har hatt høyere status og blitt verdsatt i større grad enn typiske kvinne­dominerte yrker. Også innad i yrkene kan det ses en forskjell på hvordan menn og kvinner posisjonerer seg, hvem sin kunst som er mest representert og hvem som har makt over hva som vises. Som i andre yrker ses også en tendens til at kvinners representasjon og lønnsutvikling forsinkes i forbindelse med svangerskap og barsel, at kvinner i større grad enn menn søker sikrere inntektskilder, og at de avslutter eller begrenser sin kunstneriske karriere i sammenheng med familieforøkning (Heian, 2018b). En faktor som trekkes fram som typisk for kunstfeltene når det gjelder kvinners og menns posisjonering, er at idealet om den autonome kunstneren, geniet som setter kunsten først, gjerne har maskuline konnotasjoner. Heian argumenterer for at myten om den mannlige kunstneren og den kvinnelige musen fortsatt strukturerer hvem som søker hvilke posisjoner.

Til tross for at dans er et felt med høy overvekt av kvinner, er bildet annerledes i lederposisjoner og for koreografer. Mens majoriteten av norske dansestudenter er kvinner, hadde den Norske Opera og Ballett (DNOB) mellom 2009-2019 ingen nye verk av kvinnelige koreografer på hovedscenen (Bjerke, 2019). Internasjonalt er det også påpekt at kunstneriske ledere i både store ballettkompanier og samtidsdans ofte er menn. Dette er påfallende med tanke på hvor stor andelen kvinner som danser er. Det kan se ut som dette er i endring på det norske dansefeltet; i 2020 ble begge de nasjonale kompaniene ledet av kvinner, og DNOB har kvinnelige, norske koreografer som et satsingspunkt i 2020 (Bjerke, 2019). Det er likevel interessant at dette er nødvendige tiltak i et relativt likestilt samfunn som det norske, i en bransje som bør ha mange kvinnelige kunstnere å ta av.

2.5. Seksuell trakassering

Seksuell trakassering er et begrep som har vært hyppig tematisert i årene etter Metoo-kampanjen. Et poeng i Metoo-kampanjen var nettopp å belyse seksuell trakassering i alle formene det kunne innta, og begrepet ble brukt for å definere alt fra plystring på gata til grove seksuelle overgrep. Med dette som bakgrunn presenteres noen definisjoner av begrepet

seksuell trakassering og måter dette har blitt forstått på teoretisk. Til slutt presenteres definisjonen av hva seksuell trakassering er i denne oppgavens sammenheng.

I sin gjennomgang av forskningslitteraturen på seksuell trakassering trekker McDonald (2012) fram fire perspektiver som har gått igjen. Et av disse er det biologiske perspektivet, som går ut på at seksuell trakassering forklares som et resultat av seksuell tiltrekning. Denne modellen tar utgangspunkt i at tiltrekning mellom menn og kvinner er naturlig og at tilfeller av seksuell trakassering uunngåelig vil forekomme i et blandet arbeidsmiljø. Det kan argumenteres for at denne modellen vil ses på som avleggs i dag da den ikke forklarer andre former for trakassering enn dominante menn med høy status som trakasserer kvinner med lav og at den ikke tar sosiale og kulturelle forhold med i betraktningen (McDonald, 2012, s. 6)

En annen forklaringsmodell som har vært vanlig er den såkalte *sex-role spillover* teorien. Teorien tar utgangspunkt i kjønnsroller versus yrkesroller, og forklarer seksuell trakassering med at kvinner på enkelte arbeidsplasser ses på som nettopp kvinne (med konnotasjoner som mor, kone og sexobjekt) derest som profesjonelle. Teorien vektlegger at ordet mann ofte forbindes med deres rolle som forsørger og arbeider, og fokuserer dermed hovedsakelig på skillet mellom kvinnens rolle som kjønn og som yrkesutøver (Burgess & Borgida, 1997, s. 292). Videre argumenteres det for at kvinner ses på som hovedsakelig kjønn både i mannsdominerte yrker og yrker med høy andel kvinner (McDonald, 2012, s. 6). Kritikere av sex role spillover-teorien mener at teorien er begrensende og hovedsakelig kan brukes på å studere rollen kjønnsbalanse har når det kommer til seksuell trakassering, og at den i liten grad fokuserer på andre strukturer i organisasjoner (Welsh, 1999, s. 179).

Seksuell trakassering i et maktperspektiv er en annen forklaringsmodell som ofte trekkes fram (McDonald, 2012, s. 6). Mange feministiske teorier ser på seksuell trakassering som et uttrykk for strukturer som trykker ned kvinner i arbeidslivet. Samuels (2003) argumenterer for at trakassering ikke må kategoriseres sammen med mobbing og andre individuelle overtredelser, men ses på som en dimensjon av strukturell undertrykking av kvinner. Det etterspørres at mer vekt blir lagt på kvinners opplevelse av trakassering, da Samuels mener at kvinner og menn kan oppleve like situasjoner ulikt. Hovedfokuset ligger på seksuell trakassering begått av menn mot kvinner, og i et eksempel som brukes hvor fornærmede er en homofil mann brukes det likevel for å illustrere et kvinneperspektiv. Teorier om makt og strukturer er særlig brukt i feministisk teori, som setter seksuell trakassering i sammenheng med patriarkatet og

maskulint hegemoni (Wedgwood, 2009) samfunnet og i organisasjoner (Uggen & Blackstone, 2004). Connells teori om hegemonisk maskulinitet ser på måten bestemte former for maskulinitet dominerer femininitet og andre maskuliniteter. Denne teorien har vært brukt til å studere relasjoner mellom kjønn i samfunnet, og også til å se på trakassering begått av menn mot andre menn (Wedgwood, 2009). Som en forlengelse av dette har det også blitt forsket på seksuell trakassering mot homofile og lesbiske som en form for heterosexisme, hvor trakasseringen ses i lys av ikke-konformitet mot stereotypiske kjønns og seksualitetsnormer (McDonald, 2012).

For å belyse seksuell trakassering i danseorganisasjoner er det relevant å ta utgangspunkt i feministisk teori om seksuell trakassering, hvor trakasseringen ses på i sammenheng med makt og strukturer som muliggjør den. Feministiske perspektiver som ser på strukturelle utfordringer rundt kjønn og genus i arbeidslivet, og også maktperspektiver som kan belyse hvordan dansefeltets organisering, merittering og økonomiske forhold spiller inn på trakasseringsproblematikk, er også relevante.

Til slutt vil det redegjøres for hvordan dette prosjektet definerer seksuell trakassering i denne oppgaven, og utfordringer ved dette. Jeg velger å ta utgangspunkt i paragraf 13 i likestillings og diskrimineringsloven, som definerer trakassering og seksuell trakassering som følger:

Med trakassering menes handlinger, unnlatelser eller ytringer som har som formål eller virkning å være krenkende, skremmende, fiendtlige, nedverdiggende eller ydmykende.

Med seksuell trakassering menes enhver form for uønsket seksuell oppmerksomhet som har som formål eller virkning å være krenkende, skremmende, fiendtlig, nedverdiggende, ydmykende eller plagsom. (likestillings- og diskrimineringsloven, 2017)

Fortellingene om seksuell trakassering i datamateriale er gjerne komplekse, og flere av informantene begynner dem med formuleringer som 'jeg vet ikke helt om det er direkte trakassering, men (...)». Dette tyder på at noen av informantene opplevde en usikkerhet rundt om deres opplevelser kunne defineres som trakassering, selv om de opplevde en situasjon ubehagelig, krenkende eller plagsom. Derfor er premisset loven legger om at handlingens *formål* eller *virkning* er av trakasserende art også et viktig premiss i denne sammenhengen. En konsekvens av dette er av dette prosjektet legger til grunn at dersom informanten forteller om

situasjoner eller hendelsesforløp som hen *opplevde* som trakasserende, er det relevant for å forstå seksuell trakassering på samtidsdansefeltet, uavhengig av om det dreier seg om handlinger som hadde som *formål* å være trakasserende.

2.4 Seksuell trakassering på det norske teaterfeltet

Telemarksforskning ved Bård Kleppe og Sigrid Røyseng har gitt ut en rapport om en parallel problematikk på teaterfeltet, *Sexual harassment in the Norwegian theatre world* (Kleppe & Røyseng, 2016). Det finnes likhetstrekk mellom danse- og teaterfeltet er organisert, inndelingen i institusjonsteatre og frie felt og finansieringsordninger, blant annet (Aslaksen, 1997). Noen forskjeller kommer likevel til syne i statistikk over lønn, ansettelsesforhold og tid brukt på kunstnerisk virksomhet. Danserne kommer jevnt over dårligere ut lønnsmessig og er i mindre grad fast ansatte enn skuespillere, i følge kunstnerundersøkelsen i 2013 (Heian et al., 2015, s. 110). Dansere bruker også mer tid på ikke-kunstnerisk arbeid enn skuespillere, og dansere og koreografer var av de henholdsvis utøvende og skapende scenekunstnerne som brukte mest tid på administrativt arbeid (Heian et al., 2015, s. 65).

Det er likevel vanlig å se kategorien *scenekunstnere* med yrkesgrupper tilknyttet dans og teater, som koreografer, dansere, skuespillere og teaterregissører i rapporter og undersøkelser fra kulturbransjen. Kleppe og Røysengs undersøkelse er interessant som sammenligningsgrunnlag, da det er den tematisk mest nærliggende undersøkelsen som er gjort de siste årene. Undersøkelsen består av en kvantitativ del som kartlegger trakasseringens forekomst, hvilke typer trakassering som forekommer og hvem som utfører den. Den neste er en kvalitativ del basert på dybdeintervjuer som søker å avdekke hvilke risikofaktorer for seksuell trakassering som er fremtredende på teaterfeltet. Her trekker Kleppe og Røyseng fram tre hovedfunn. Den første av disse handler om arbeidsprosessen, og hvordan en viktig bestanddel av denne er intimitet og *erotisme*. Skuespillerne jobber fysisk og psykisk tett med kollegaer, og behandler personlige og intime temaer. Samtidig beskrives et avhengighetsforhold med regissøren, som skal løfte skuespillerne og frigi deres kunstneriske potensial, og tette bånd skapes også opp- og nedstigende i makthierarkier.

Den andre risikofaktoren i undersøkelsen er rekrutteringsprosessen. Virkeligheten som beskrives er at mange av jobbene på teaterfeltet gis gjennom uformelle kanaler, og det anses

som avgjørende å knytte bånd med regissører og maktpersoner. Den harde konkurransen om jobber i kombinasjon med avhengigheten av personlige kontakter, kan øke sårbarheten for å havne i trakasseringssituasjoner. Skuespillerne forteller også om ulike forventninger til mannlige og kvinnelige aktører, og at arbeidskulturen på teaterfeltet ofte forsterker stereotypiske kjønnsroller. Undersøkelsen forteller også om ulike forventninger til menn og kvinner. Kvinner i større grad forventes å inneha *seksuell karisma*, som er tett knyttet til ungdommelighet. Disse strukturene er også bidragsytende til at rollene for kvinner over 40 er færre enn for den samme aldersgruppen av menn, og tidsrommet kvinner har for å slå igjennom som skuespiller kortere.

Den tredje faktoren kalle Kleppe og Røyseng for *The rules of the art*, kunstens regler. Hovedprioriteten i teateret er å skape god kunst, og det skildres en forventning om at alle andre hensyn skal være underlagt dette. Det beskrives som en uskreven regel at aktørene skal være medgjørilige og smidige, og ikke stille spørsmålstegn til kunstneriske visjoner eller metoder, heller ikke om disse oppleves ubehagelige eller trakasserende.

Kleppe og Røyseng trekker paralleller mellom Webers konsept om karismatisk lederskap og regissørers posisjon hos skuespillere i teaterfeltet. Fordi kunsten ifølge forfatterne er det som tillegges høyest verdi i teaterfeltet, og denne skapes gjennom regissørens visjoner og hender, har karismatiske ledere i teateret stor lojalitet som vanskelig kan settes spørsmålstegn ved uten å kritisere den overordnede visjonen, å skape kunst. I mine øyne korresponderer dette med Joosse's definisjon av karismatisk makt, hvor iboende egenskaper hos regissøren (hens ferdigheter som skapende kunstner og personlighet) og tilhengerskarens verdivurdering (synet på kunsten som øverste mål) (Kleppe & Røyseng, 2016)

2.5 Danseutdanninger

2.5.1 Den skjulte læreplanen

Undervisning av vestlig, scenisk dans har lange tradisjoner med autoritær pedagogikk. En slik pedagogikk kan komme til uttrykk i dansestudioet som roping, ydmykende kommentarer, utestengelse, latterliggjøring, harde fysiske korreksjoner og fysisk vold, blant annet. Autoritær pedagogikk er kanskje sterkest forbundet med klassisk ballett, men har også vært en del av

utdanningsregimet i moderne dans (Lakes, 2005). Ifølge forsker og koreograf Robin Lakes er det sammensatte årsaker til at et autoritært utdanningsregime har stått så sterkt, og hvorfor nedbrytende og trakasserende metoder har blitt akseptert i den utstrekning det har. Et av disse punktene handler om oppfatninger om kroppen i danseutdanninger.

Dansekroppen kan ses på og oppfattes på mange måter. Er den en treg og lat hindring for de kunstneriske visjonene danseren har? Er den vill, og må tøyles og temmes? Eller er den som leire som koreografen kan forme som hen vil for å oppnå ønsket uttrykk? Disse og flere kroppsmetaforer og syn på kroppen påvirker både undervisningsmetoder og hvordan dansestudenten jobber med egen kropp. Lakes beskriver hvordan metaforer som brukes i undervisning om kroppen som noe danseren må overvinne, utvisker den helhetlige læringsprosessen av dans som kognitiv, sosial og kroppslig læring (Lakes, 2005, s. 9).

Videre beskriver Lakes enkelte miljøer innen dans som kult-lignende, hvor lederen yter stor autoritet og dyrkes som en slags guru. Lederens overbevisning handler i dette tilfellet ikke om religion, men om estetiske dogma, og opprettholdelsen av dette avhenger av en lojal følgerskare som med Lakes ord anses som *rene fortolkere* av koreografens estetiske system. Et kjernepunkt i en slik gurudyrkelse er at koreografen blir sett på som en allvitende og i besittelse av den fulle sannheten om dansernes kropp og utførelse av bevegelse. Det å søke kunnskap fra andre kilder kan anses som et svik, og å jobbe med selv-korrigerende og egen tenkning oppfordres ikke. Denne gurudyrkelsen har paralleller til konseptet om karismatisk lederskap, hvor lederens kunstneriske visjoner opphøyes i den grad at de som følger hen vanskelig kan sette spørsmålstegn ved metodene som brukes for å oppnå dem (Lakes, 2005, s. 10).

Lakes fremhever også tradisjonene som moderne dans har sprunget ut fra. Blant andre retninger innen dans og kunst som har påvirket noen oppfatninger innen den moderne dansen, er klassisk ballett, Stanislavskis *method acting* og tysk gymnastikktradisjon. En del av den klassiske ballettens arv er strenge hierarkier, autokratiske regimer og et syn på læreren eller dansemesteren som allvitende. Lakes argumenterer for at infantiliserende aspekter ved balletten, hvor feil fra elevens side ses på som dårlig oppførsel og en fornærmelse av kunsten i seg selv, fortsatt preger balletten og dansen i dag. Videre skriver Lakes at en del av de tidlige moderne danserne var påvirket av Stanislavski-metoden fra teater, og at pedagoger har brukt dårlig bearbejdede versjoner av denne metodikken i danseundervisning. I stedet for å gi studenten verktøy til å tilgjengeliggjøre egne emosjonelle erfaringer i sitt kunstneriske arbeid,

mener Lakes at traumer og emosjonelt press har blitt påført dansere i treningssituasjoner, for at de skal kunne gjenskape denne i forestilling. En annen faktor som presenteres i artikkelen er hvordan moderne dans har vært påvirket av europeisk gymnastikktradisjon, som igjen har røtter i det militære. Den medfølgende pedagogikken har vektlagt lydighet, selvdisiplin og evne til å utføre ordre, og spor av den militære tankegangen om å bryte studenten/rekrutten ned for å bygge hen opp igjen er også å finne i dansepedagogikk (Lakes, 2005).

Det er interessant å reflektere over hva som har rettferdiggjort trakasserende, ydmykende og infantiliserende pedagogikk i dansestudioet. En forklaringsmodell lakes bruker er såkalt *kunstnertemperament*, hvor trakasserende oppførsel blir en del av myten rundt en anerkjent kunstner og rettferdiggjøres på bakgrunn av hens status. Det å få en tilbakemelding fra en slik kunstner, uansett om den formidles gjennom fornærmelser eller til og med vold, blir sett som en ære og et privilegium. Lakes beskriver også dette som en form for innvielsesrituale og et steg på veien mot å bli en profesjonell utøver. Videre beskrives det at de som oppjonerer mot en slik pedagogikk kan bli stemplet som svake, humørløse, sjalu eller ikke gode nok dansere, enten av pedagogen selv eller av følgere som opprettholder hens status. Lakes skriver at trakasserende pedagogikk er noe som adresseres i fagbøker for dansestudenter, men at vinklingen i større grad handler om hvordan studenten skal takle det enn at det er et system som bør endres.

I *the message behind the method* omtales den sosiale og kulturelle læringen som *the hidden curricular agenda*, som kan oversettes til *den skjulte læreplanen*. I en danseklasse foregår mye mer læring enn det dansetekniske eller koreografiske som læres bort. *Hvordan* kunnskap formidles er like formativt for studentene som *hva* kunnskapen består av. I danseundervisningen formidles også ideer om idealkropp og genus, kunnskap om hva som gir status og kapital på det sceniske dansefeltet og hvordan makt forhandles og fordeles.

2.5.2 Mot en ny pedagogikk?

I senere tid har det kommet forskning som problematiserer aspekter ved autoritære strukturer i danseutdanninger, og som tematiserer en mer demokratisk eller feministisk pedagogikk. (Alterowitz, 2014; Barr & Oliver, 2016; Burnidge, 2012; Fitzgerald, 2017). Et element i demokratisk/feministisk dansepedagogikk er dans som somatisk praksis. I scenisk, vestlig har dansere ofte blitt bedømt ut fra eksterne kriterier med som ser på hvordan danseren framstår estetisk for et ytre øye. Innenfor dette paradigmet står idealer om kroppen sterkt, som

vurderes ut fra kriterier som for eksempel høyde og vekt, muskelmasse, lengde på ekstremiteter og høyde på vrister. Dans som somatisk praksis dreier seg i større grad om danserens egen opplevelse av sin kropp og bevegelse. Det fokuseres på at dans er symbiosen av en objektiv fysisk prosess som skaper bevegelse og tanker, følelser og levd erfaring hos subjektet.

Det demokratiske dansepedagogikken fremmer også et syn på pedagogen som en fasilitator, som skal veilede studentens læringsprosess og oppdagelse av egen kropp og bevegelse. Mens en slik tilnærming til dansepedagogikk kanskje forbindes mest med samtidsdans, argumenter danseforsker Gretchen Alterowitz for at klassisk ballett-teknikk og en demokratisk tilnærming til undervisningen ikke må utelukke hverandre (Alterowitz, 2014). Ved å bevisstgjøre studentene på hvordan genus, skjønnhet og kropp konstrueres i balletten, og å oppfordre til refleksjon og et kritisk blikk på tradisjon og etablerte sannheter, mener Alterowitz at ballett kan fortsette å eksistere og utvikle seg som en kunstform som reflekterer dagens samfunn.

2.5.3. Kolliderende paradigmer og nikkedukkedansere

I Norge har dansekunstner og forsker Tone Pernille Østern utført en studie på norske samtidsdansutdanningers påvirkning på studenter under utdanning og som profesjonelle utøvere. Østern peker på at moderne paradigmer, hvor individualisme og troen på allmenngyldige sannheter er dominerende, i danseutdanningene eksisterer side om side, og delvis kolliderer med postmoderne paradigmer som dekonstruerer etablerte sannheter og vektlegger utforskning og ulikhet. En mulig forklaringsmodell for hvorfor dansere forventes å være føyelige, medgjørlike og lite kravstore kan være at det moderne paradigmat i danseutdanningene forvalter tradisjonelle syn på genus og feminitet.

Hun konkluderer med utdanningene er sterkt formative for studentenes oppfatning av seg selv og sin kropp, både under og etter fullført utdanning. Dans er *kroppslig læring* som skjer i et komplekst samspill mellom tanke, bevegelse og følelse, i en kulturell og sosial kontekst. Fordi menneskets fysiske kropp er tett sammenvevd med summen av dets opplevelser, dets sansing og bevissthet, stikker kroppslig læring dypt og virker formende for bildet av kropp og selv. Østerns studie indikerer at det personlige aspektet ved en danseutdanning er underkommunisert, og at det er lite fokus på påvirkningskraften utdanningen har på unge danseres selvfølelse og kroppsbilde.

Et annet funn i studien er at treenigheten jazzdans, klassisk ballett og samtidsdans som hovedfag i danseutdanningene kan oppleves som kontrasterende, da disse ofte eksisterer i tre ganske ulike estetiske og verdimessige paradigmer. Dansestudentene uttrykker at det å møte ulike pedagogiske tilnærminger, inkongruente forventninger til kroppen og kontraster mellom streng teknikk i den ene klassen, og utforskning i den neste, kan oppleves som motstridende. Uoverensstemmelsen av paradigmer i danseutdanningene blir i liten grad adressert og reflektert over, ifølge Østern. Opplevelsen av inkongruens er også til stede hos studentene som har pedagogiske fag i utdannelsen sin, hvor prinsipper fra pedagogikkundervisningen kan oppleves usamstemte med pedagogikken de møter i dansestudioene (Østern, 2017).

I studien etterlyses mer teoretisk tyngde i danseutdanningene. Det å sette egen utdanning, dansetekniske trening og kunstneriske utforskning i en større teoretisk og samfunnsmessig kontekst kan være et grep som fremmer kritisk tenkning og refleksjon over de paradigmene studentene møter på utdanningsinstitusjonene. Det oppstår også en kontrast mellom det å utdannes til *danser* eller *dansekunstner*, hvor førstnevnte spesialiseres i å utføre avansert teknikk og kopiere koreografi, mens sistnevnte aktivt skaper og reflekterer over egen kunst, og setter denne i kontekst. Det tegnes et bilde av at en av utdanningsinstitusjonene har større fokus på å utdanne skapende dansekunstnere, og de andre har en hovedvekt på å utdanne dansere.

3. Metode

3.1 Design

Masteroppgaven er basert på seks dybdeintervjuer med norske dansekunstnere. Alle jobber hovedsakelig på samtidsdansfeltet, og intervjuene var mellom 45 og 90 minutter lange. Dette kapittelet vil redegjøre for det metodiske opplegget, samt avveininger og utfordringer jeg støtte på underveis i datainnsamlingen. Problemstillingen min omhandler hvordan arbeidet mot seksuell trakassering og maktmisbruk ser ut på dansefeltet i dag. Interessefeltet mitt har vært å forstå hvordan seksuell trakassering utarter i organisasjoner på dansefeltet og hvordan dette henger sammen med tradisjoner, kultur og organisering på feltet. Videre har jeg ønsket å få innsikt i hvorvidt diskursen om og forståelsen av seksuell trakassering har endret seg, hvilke tiltak som er iverksatt og hvordan aktørene på feltet opplever at disse fungerer. Fordi problemstillingen søker å utforske hvordan fenomenet seksuell trakassering skjer, forstås og snakkes om, har jeg valgt en kvalitativ tilnærming.

3.2. Kvalitative forskningsintervjuer

Om det kvalitative forskningsintervjuet skriver Kvale og Brinkmann at det *«søker å forstå verden sett fra intervjupersonens side»* (Kvale, Brinkmann, Anderssen & Rygge, 2015, s. 20). Forskningsintervjuet bygger på en postmoderne forståelse av kunnskapsproduksjon. I postmoderne tenking er ikke kunnskap en objektiv avspeiling av virkeligheten, men en sosial konstruksjon som søker å forklare og fortolke verden slik mennesker oppfatter den. Det postmodernistiske synet på kunnskap legger også vekt på at virkeligheten skapes i relasjoner mellom mennesker, gjennom språklige strukturer og konteksten som kunnskapsproduksjonen finner sted i (Kvale et al., 2015, s. 75). Fra et hermeneutisk ståsted kan en se på intervjuet som tekst, som i utvidet forstand også inkluderer diskurs og meningsbærende handling. Forskeren må være bevisst på den konteksten som teksten produseres i, og at kunnskapen ikke nødvendigvis er overførbart til andre situasjoner. I pragmatisk filosofi legges det vekt på den praktiske siden av forskningsintervjuet, intervjuet som håndverk, verdier og etikk. Ifølge pragmatisk tankegang får intervjuet nytteverdi hvis det avdekker kunnskap som får mennesket til å håndtere verden rundt seg bedre (Kvale et al., 2015, s. 73 - 78).

Ifølge Kvale og Brinkmann kjennetegnes intervjubasert kunnskap av å være produsert gjennom samhandling mellom intervjuer og intervjuperson. Hvis det forskningsfilosofiske prinsippet er at det ikke eksisterer en objektiv virkelighet, må søken etter sannhet basere seg på analyser av intervjupersonens fortolkning av virkeligheten. Veien fra utsagn til kunnskap går gjennom transkripsjon av muntlige utsagn til skriftlig tekst, og følgende analyse ut fra det analyseverktøy som forskeren finner mest hensiktsmessig for å oppnå kunnskapen hen søker (Kvale et al., 2015, s. 77 - 78). Målet med dette prosjektet er ikke så mye å finne svar på omfanget av seksuell trakassering eller andre kvantitative størrelser innen temaet, men å gå dypere inn på hvordan arbeidet mot seksuell trakassering oppleves av aktører tilknyttet norske danseorganisasjoner. For å få en dybdeforståelse for dette, og kanskje få belyst noen perspektiver jeg ikke har tenkt på tidligere, anser jeg at forskningsintervju være en god metode for å innhente empiri til prosjektet.

3.3 Om intervjuene

3.3.1 Informantutvalg

Det empiriske grunnlaget for denne oppgaven er forskningsintervjuer foretatt våren og sommeren 2020. Informantutvalget består av seks dansekunstnere mellom 25 og 45 år. Det optimale ville vært et noe større antall informanter, men det lot seg ikke gjøre på grunn av tidsbegrensninger og nødvendigheten av å ha en håndterlig datamengde. En annen faktor som også spilte inn, var at datainnsamlingen var planlagt å foregå i perioden Norge stengte ned på grunn av Covid-19-pandemien. Dette gjorde at forberedelse og innsamling av data kom senere i gang enn planlagt, som resulterte i at jeg så meg nødt til å begrense antall informanter slik at datamaterialet skulle være mulig å behandle i løpet av den tiden jeg hadde til rådighet. Ifølge *loven om fallende utbytte* (Kvale og Brinkmann, s. 148, 2012), vil det være et tidspunkt hvor flere informanter ikke lengre fører til ny kunnskap. Men mine 6 informanter mener jeg at jeg fortsatt ville kunne få nye perspektiver ved å snakke med ennå flere, men ved å ha fokus på bredde i utvalget mener jeg at datamaterialet likevel er tilstrekkelig til å si noe om problemstillingen.

For å få tilstrekkelig bredde i det empiriske materiale har jeg hatt noen kriterier i bakhodet når jeg har kontaktet potensielle informanter. Et av disse er at man på ulike stadier i en dansekarriere vil kunne ha ulike erfaringer og tanker om hvordan seksuell trakassering skjer på feltet og hvilke faktorer som reproducerer trakasseringstilfeller. Derfor har jeg henvendt meg til dansekunstnere på ulike stadier av karrieren, hvorav en av informantene har vært aktiv som profesjonell danser i cirka to år, to informanter har virket som dansere i åtte til ti år, mens tre andre har cirka 15 - 20 års erfaring som dansere og koreografer. Sammenhengende med dette vil også være interessant å se om det er forskjell på hva yngre og eldre utøvere tenkte rundt problemstillingen. Ifølge Sletteland (2018, s. 150) var noen av de fremste kritikerne av Metoo eldre kvinner. Det kan derfor være relevant å se på om man kan se en slik «generasjonskløft» på dansefeltet, og hvordan den spiller inn på forståelsen av seksuell trakassering.

Videre ønsket jeg å få med perspektiver fra både dansere og koreografer, som muligens kunne ha ulike ting å si om maktstrukturer innad i en danseorganisasjon. Utvalget består derfor av dansere, koreografer, hvor noen også har jobbet som dansepedagoger. Alle informantene kommer fra samtidsdansfeltet, og det må tas høyde for at resultatene kunne sett annerledes ut dersom undersøkelsen ble gjort på andre deler av det norske dansefeltet. For forståelsen min tar utgangspunkt i at seksuell trakassering ikke nødvendigvis alltid er et kjønnet problem, selv om seksuell trakassering av kvinner har fått mye oppmerksomhet i kjølvannet av Metoo. Derfor har jeg et blandet informantutvalg bestående av både menn og kvinner.

En annen variabel jeg anså at kunne ha innvirkning på i hvilken grad og på hvilken måte seksuell trakassering forekom, var organisasjonens form. En opptelling på Danseinformasjonens nettsider tilsier at det finnes 177 registrerte dansekompanier i Norge (Danseinformasjonen, u.å.). Noen er faste, statsstøttede kompanier med en base av fast eller midlertidig ansatte administratorer og koreografer/dansere. Andre er etablerte kompanier med få fast ansatte som mottar basisstøtte av Kulturrådet, og tar inn medvirkende kunstnere fra prosjekt til prosjekt. En stor del av kompaniene er mindre kompanier som jobber på prosjektbasis, og en del er også enkeltpersonsforetak. Jeg mener at informantutvalget gjenspeiler bredden i måter en danseorganisasjon kan være organisert på, fordi det både er informanter som har vært tilknyttet fast kompanier, større etablerte kompanier, prosjekter og soloprosjekter. Dette er heller ikke klare avgrensninger, og mange av kompaniene jobber også ulikt i ulike forestillinger. En svakhet i utvalget er at det hadde vært fordelaktig å snakke med

flere aktører med ulike roller innenfor samme organisasjon, fordi det da hadde vært mulig å se på hvorvidt ulike beskrivelser av forhold i den samme organisasjon korresponderte.

3.3.2. Rekruttering

Rekrutteringen av informanter foregikk hovedsakelig ved å benytte egen kjennskap til og kontakter på feltet til å knytte kontakt med mulige informanter. Jeg gikk også igjennom relevante forum som programkataloger ved ulike scenehus, Danseinformasjons liste over registrerte dansekompanier i Norge, samt facebook-grupper for dansekunstnere for å oppdatere meg på hvilke aktører som var aktive på dansefeltet. I tillegg kontaktet jeg dansekunstnere i mitt eget nettverk som jeg trodde kunne være interesserte i å være med eller hadde kontakter som kunne være det. Deltakerne mottok deretter en epost med forespørsel om å bli med i prosjektet, som ble fulgt opp av en kopi av samtykkeskjema hvis de takket ja. De fleste som ble spurt takket ja til å være med i prosjektet. I forkant av rekrutteringen tenkte jeg på muligheten for at det ville være vanskelig å skaffe informanter som ønsket å snakke om et så sensitivt og personlig tema som seksuell trakassering kan være. Dette viste seg å ikke være noe problem. Noen av informantene kommenterte at de anså det som viktig for feltet å få en større forståelse for temaet, og ønsket derfor å bidra med sine synspunkter. Det kan også tenkes at det at mange av informantene har jobbet med sensitive eller vanskelige tema i kunstnerpraksis, og er vant med å utrykke seg foran andre mennesker kan ha medvirket til at de fleste som ble kontaktet ønsket å være med. Prosjektet ble vurdert av Norsk Senter for forskningsdata (NSD) (se vedlegg).

3.3.4 Intervjusituasjonen

Forberedelsene til intervjuundersøkelsen, leting etter informanter og søknad til NSD foregikk under nedstengingen av Norge i forbindelse med Covid-19-pandemien. Dette påvirket prosessen på den måten at det ikke var mulig å igangsette undersøkelsen så tidlig som jeg ønsket. Da jeg ønsket å komme i gang med undersøkelsene, ble et av intervjuene ble foretatt på telefon i løpet av disse ukene. Erfaringen min fra dette var at det å ikke se kroppsspråk og kunne tolke for eksempel pauser og endringer i stemmeleie ut fra dette, førte til at usikkerhet på om jeg gikk glipp av nyanser i det som ble sagt. I tillegg gjorde varierende lyd kvalitet at samtalen ble stykket opp og at noen utsagn måtte gjentas. Jeg valgte derfor å ta de neste fire senere når reglene for smittevern var noe løsere. Det siste intervjuet ble gjort på telefon, da det ikke lot seg gjøre å møtes fysisk. Jeg opplevde dette intervjuet som smidigere enn det

første telefonintervjuet. Det kan ha noe å gjøre med at jeg i løpet av tiden fra det første intervjuet hadde fått mer erfaring som intervjuer, og var tydeligere i formuleringen min av spørsmålene og oppfølgingsspørsmål.

De andre intervjuene ble utført i mai og juni 2020, på ulike kaféer i Oslo. Godt sommervær gjorde at kaféer med uteservering hadde god plass inne, slik at det var mulig å utføre intervjuene uforstyrret. Viktigheten av å skape en avslappet atmosfære om man ønsker å få informanten til å føle seg trygg nevnes i metodelitteraturen (Tjora, 2017, s. 118), og dette var en medvirkende årsak til at jeg valgte å utføre intervjuene i en uformell setting, i tillegg til tilgjengelighet og økonomi. Et av intervjuene ble utført utendørs. Lydkvaliteten var tilstrekkelig god til at transkriberingsprosessen ikke ble påvirket, men både test av flyalarm, utrykningskjøretøy og forbipasserende førte til en del unødvendige avbrudd av flyten i samtalen, og de neste intervjuene fant sted innendørs. Alle intervjuene ble tatt opp på diktafon, med informantenes godkjenning.

Intervjuene var strukturert gjennom en intervjuguide utarbeidet på forhånd. Intervjuguiden besto av en rekke detaljerte spørsmål, og fungerte som en veileder for å dekke over de temaene jeg mente kunne være relevante for problemstillingen. Denne ble brukt litt ulikt fra intervju til intervju, ut fra hvor bundet informanten svarte på spørsmålene. I enkelte tilfeller svarte informanten på det som ble spurt om uten å utbrodere i noen særlig grad, og i disse tilfellene var jeg mer aktiv som intervjuer og brukte intervjuguiden hyppig. I andre tilfeller var informanten mindre bundet av spørsmålet og kom inn på nye spor i løpet av svaret. I disse tilfellene ble gjerne flere av spørsmålene i intervjuguiden dekket på en gang. Utfordringen i disse tilfellene var å holde fokus på problemstillingen og sile ut det som var relevant for oppgaven. Samtidig ønsket jeg at informantene skulle snakke uten å sensurere seg selv, og valgte derfor å ikke avbryte lange svar på spørsmålene. I noen tilfeller sporet samtalen litt av tema, samtidig som det i andre ble avdekket perspektiver som kanskje ikke hadde kommet fram om ikke informanten hadde fått snakke fritt. På slutten av hvert intervju gikk jeg igjennom guiden for å sjekke at det ikke var noen temaer som var glemt, og informanten fikk også mulighet til å legge til eventuelle ting hen brant inne med. Jeg ga også alle informantene tilbud om å lese transkripsjonen for å sikre felles forståelse, noe fire av seks takket ja til. I ett tilfelle førte gjennomlesningen til endringer i transkripsjonen, da noen punkter kunne føre til gjenkjennelse av informanten. I snitt var intervjuene drøyt en time lange, hvor det korteste var 40 minutter og det lengste i overkant av 90.

3.3.5. Databehandling

Alle intervjuene ble tatt opp på diktafon. Dette valgte jeg for å kunne fokusere på det sosiale samspillet og nyanser i samtalen, og ha fullt fokus på det som kom fram i intervjuet. Jeg benyttet meg også av feltnotater i etterkant av intervjuene, for å huske interessante elementer som ikke kom fram i lydopptaket. Lydopptakene ble deretter transkribert, og de utskrevne intervjuene dannet grunnlaget for analysen.

Transkriberingsprosessen er tidkrevende, og flere avveininger måtte tas i løpet av arbeidet. En av disse var å avgjøre om jeg skulle forholde meg så tro som mulig til lydopptaket med fyllord og pauser. Jeg valgte en løsning hvor teksten ble skrevet ordrett med markering av pauser og nøling som jeg oppfattet som relevant for innholdet i det som ble sagt før eller etter. Jeg brukte samme tilnærming til «eh» og fyllord som «liksom» og «på en måte», og tok en vurdering i hvert enkelt tilfelle om de var relevante for innhold. Resultatet er transkripsjoner som jeg mener er tro mot det originale intervjumaterialet, samtidig som det er tilpasset til en form som er hensiktsmessig for den videre analysen.

Transkriberingen var også en anonymiseringsprosess. For å ivareta informantenes personvern valgte jeg å fjerne alt annet enn svært generelle opplysninger om utdanning og prosjekter informantene jobbet eller hadde jobbet med, samt andre opplysninger som kunne knyttes til enkeltpersoner. I de tilfellene informantene snakket om andre enn seg selv, fjernet jeg kjennetegn som relasjon, kjønn, og rolle, annet enn generelle begreper som overordnet, kollega eller bekjent. I denne prosessen opplevde jeg at kjennskap til feltet var en fordel, fordi jeg kunne bruke kunnskap om hvilke forhold rundt for eksempel utdanning eller type prosjekter som gjaldt for en stor del av feltet og hvilke som kunne føre til persongjenkjennelse, slik at jeg kunne redigere vekk informasjon som potensielt brøt med personvernet.

3.4. Analytisk fremgangsmåte

Den analytiske fremgangsmåten i dette prosjektet er basert på Tjoras SDI-metode (2017), eller stegvis deduktiv induktiv dataanalyse. Metoden har likhetstrekk med *Grounded Theory* (Glaser & Strauss, 1967) men legger opp til en mer lineær prosess, noe som kan være til hjelp for å systematisere arbeidet i prosjekter med tidsbegrensninger, ifølge Tjora (2017, s. 20).

Metoden går ut på at man med utgangspunkt i bearbeidet rådata, i dette tilfellet intervjutranskripsjoner, utvikler koder som deretter kategoriseres i kodegrupperinger. Fra disse grupperingene utvikler man konsepter som deretter diskuteres. Det endelige nivået i SDI-metoden er utvikling av teori, men det gjøres et poeng av at dette vil være et mål først og fremst for erfarne forskere. I mitt arbeid med SDI-modellen vil konseptutvikling og diskusjon av konseptene være oppnåelig innenfor rammene av oppgaven, og teoriutvikling er derfor utelatt fra modellen under. Det vektlegges at kodingen skal være *empirisk*, det vil si at kodingen skjer ut fra det som blir sagt. Målet med dette er å unngå for tidlig kategorisering ut fra forskerens forforståelse av temaet, slik at man er åpen for nye funn og sammenhenger når man går i gang med kodegrupperingen.

Den deduktive delen av prosessen er at man ved hvert stadium av analyseprosessen peker tilbake på forrige punkt, stiller seg kritiske spørsmål og kontrollerer om kvalitet på det materialet man sitter igjen med fra forrige stadium er det man trenger for å svare på problemstillingen (Tjora, 2017, s. 19). Etter den innledende genereringen av rådata, gjøres en utvalgstest ved at en stiller spørsmål om utvalget er representativt. I mitt tilfelle førte det til at jeg valgte å finne en informant, fordi noen aspekter ved danseutdanningsinstitusjoner som kom fram i de første intervjuene gjorde at jeg ønsket mer informasjon om maktstrukturer på skolene. Etter bearbeidingen av intervjuene utfører man en datatest, hvor spørsmål om transkripsjonene, som metode for registrering, detaljnivå og relevans stilles. For å kvalitetssjekke kodene som genereres fra datamaterialet, brukes en kodesjekk. Den består av kontrollspørsmål om koden kunne blitt laget før kodingen, noe som ikke er ønskelig da koden skal ligge tett opp mot empirien. Deretter spør man seg om hva bare koden forteller. Dette er for å unngå tematisering, og sikre at koden gjenspeiler det som konkret har blitt sagt i intervjuet. Grupperingstesten handler om å reflektere over kodegruppens logikk og sammenheng, og at gruppen peker mot et tema eller konsept (Tjora, 2017, s. 203 - 210)

Bakgrunnen for å bruke SDI-modellen til å analysere datamaterialet i denne oppgaven, er at systematikken i metoden etter min mening passer for å få konkrete resultater i et prosjekt med begrensede ressurser og tid. Fordi jeg forsker på et felt jeg kjenner godt, kan systemet med empirisk koding gjøre det enklere å fri meg fra egne antakelser og forforståelser om sammenhenger, men å i større grad la funnene tale for seg selv.

I det innledende arbeidet med å kode intervjuene har jeg brukt analyseprogrammet Nvivo for å strukturere og kode interessante utsagn og avsnitt. I første fase endte jeg opp med drøyt 200

koder, hvor nesten hvert interessante avsnitt har fått sin egen kode. I de påfølgende fasene har jeg først sett etter lignende utsagn og kodet begge som en for å komprimere materialet noe, og slettet noen koder som ikke lengre har vært relevante. Gjennom først transkriberingen og deretter arbeidet med å gå igjennom transkripsjonene og kode, har jeg fått et inntrykk av hvordan det kan være hensiktsmessig å sortere kodene i et tematisk rammeverk. De tre overordnede temaene jeg har valgt å dele kodene inn i er arbeidsliv, makt og levd erfaring. Begrunnelsen for dette vil jeg presentere nærmere i kapittel 4.

3.5. Forskning på eget felt

Å forske på et felt man selv er i eller kjenner godt kan by på fordeler når det kommer til tilgang på informanter, kjennskap til feltets kultur, normer og diskurser. Likevel er det også en del ting man må være bevisst når man er posisjonert nært feltet man forsker på. Det positivistiske idealet om nøytrale, objektive forskere er ikke like gjeldende i fortolkende forskningstradisjon, ifølge Tjora (2017). Derimot vil prosjekter ofte springe ut fra, og av og til være avhengig av forskerens interesse for og av og til kunnskap om eller deltakelse i feltet som er gjenstand for forskningen. For at av resultatene forskningen skal være mest mulig pålitelig, er det viktig å reflektere over hvordan ens egen rolle har påvirket dataene man har generert og om det er noen aspekter ved feltet man tar for gitt eller er blind for når man selv har kroppsliggjort feltets verdier og diskurser (Tjora, 2017, s. 238)

I dette tilfellet bunner prosjektet i min bakgrunn som dansepedagog og organisator på dansefeltet, og min interesse for maktstrukturer og genusproblematikk. Som tidligere nevnt opplevde jeg at min bakgrunn var til hjelp under rekrutteringen av informanter fordi jeg hadde et nettverk og tilgang til plattformer for å komme i kontakt med relevante dansekunstnere. Kjennskapen min til dansefeltet bidro også til at jeg hadde en tydelig forforståelse av problemstillingen. Dette har vært til hjelp for å etablere et utgangspunkt for prosjektet. Samtidig har jeg måttet være bevisst på både hvordan min posisjonering påvirker meg selv og de brillene jeg ser datamaterialet igjennom, og også hvordan det påvirker min interaksjon med informantene.

Kjennskapen til dansefeltet gjorde at jeg hadde en oppfatning om hvilke faktorer som økte risiko for seksuell trakassering. For å kunne bearbeide datamaterialet uten å la min

forforståelse prege analysen, har jeg i fortolkningsprosessen vært nøye på å reflektere rundt om det finnes flere måter å lese utsagn på, og om hva annet enn min umiddelbare tolkning av utsagnet det kan bety. Som tidligere nevnt har jeg også blitt inspirert at stegvis deduktiv-induktiv analyse, og da spesielt empirinær koding (Tjora, 2018, s. 197). Ved å fokusere på hva som blir sagt framfor hva informanten snakker om og hvilke prebestemte kategorier det passer i, mener jeg at jeg metodisk har jobbet for å i den grad det lar seg gjøre minske betydningen av min tilhørighet til dansefeltet. Når det gjelder interaksjonen med informantene, var de fleste av disse noen kunstnere jeg ikke kjente personlig. I og med at jeg ikke besitter noen maktposisjon på feltet eller har noen innflytelse på økonomi eller arbeidsmarked, er jeg av den mening at ikke min tilhørighet til feltet har påvirket informantenes svar i noen særlig grad.

4. Analyse

Utgangspunktet for å analysere det empiriske datamaterialet er problemstillingene som er beskrevet i kapittel 1. Et fokuspunkt er å se ut de faktorene som kan tilrettelegge for at seksuell trakassering forekommer på feltet. Først vil dansernes levde erfaring og tradisjoner som former dem som subjekt behandles i delkapittel 4.1. Videre er det også relevant å se på feltets sosiale strukturer, nettverk og rollen som kunstnerisk leder i delkapittel 4.2. Til slutt belyses feltets organisering, hvordan arbeidsprosessen foregår og hvordan feltet finansieres, og hvilken rolle dette har i å både forsterke og motvirke seksuell trakassering og maktmisbruk.

Som nevnt i metodekapittelet bruker jeg Aksel Tjoras *stegvis deduktive-induktive* strategi som utgangspunkt for en empirisk kodingsprosess, og som et strukturerende grep for analysen. Jeg holder meg til nest øverste nivå i Tjoras modell som handler om konseptutvikling, da det høyeste nivået som er utvikling av teori strekker seg forbi rammene til dette masterprosjektet. Det Tjoras modell egner seg godt til i denne sammenhengen er å unngå å trykke empirien inn i pre-fabrikkerte tematiske bokser, og heller være åpen for nye fortolkninger som dataene kan generere. Ved å beholde nærheten til det empiriske materialet og overkomme egne forforståelser i den grad det er mulig, øker jeg muligheten til å se sammenhenger og spenninger utover oppfatningen jeg hadde av problemstillingene innledningsvis.

Gjennom prosessen med å transkribere og kode datamaterialet, har jeg ant konturene av et tematisk rammeverk. Dette er tematiske likhetstrekk som har kommet til syne i informantenes utsagn, som jeg synes det er relevant å sammenstille for å se etter utsagn som bekrefter hverandre, utsagn som bryter med hverandre og eventuelle spenninger. Temaene jeg behandler er på ingen måte separate størrelser, men dimensjoner som vekselvirker på hverandre. For å kunne strukturere datamaterialet på en forståelig måte vil jeg dele disse temaene eller dimensjonene i to hoveddeler, og videre drøfte hvordan disse virker inn på hverandre.

Det første overordnede temaet er utdanning, tradisjoner og levd erfaring hos samtidsdansere.. Her vil jeg se på den skapende og utøvende kroppen og kroppen som objekt. Datamaterialet forteller om et syn på kroppen som er i endring, samtidig som idealer om dansekroppen lever

videre og reproduseres på enkelte arenaer. En danser er mer enn kroppen sin, og det neste undertemaet handler om forventninger og idealer knyttet til det å være danser, grenser i relasjon til egen fysikalitet og grenser i relasjon med andre dansere. I dette underkapittelet ser jeg også på hvordan god kunst og gode kunstnere valideres, hvilke kriterier som ligger til grunn og hvordan bildet av *kunstnergeniet*, som til tross for at det regnes som avleggs, har vært en bidragsytende faktor i noen av trakasseringstilfellene som informantene forteller om.

Del to tar opp maktstrukturer og relasjoner. Her er det spesielt interessant å løfte fram perspektiver fra informantene som er koreografer og kunstneriske ledere for egne kompanier, og hvordan disse samsvarer med informantene som er dansere i andres prosjekter. Kapittelet behandler også erfaringer fra kunstneriske ledelsesutdanninger, hvordan informantene reflekterer over egne lederroller, og hvordan ideer om nedbygde hierarkier og flat struktur påvirker den kunstneriske lederrollen.

Det siste overordnede temaet er *Arbeidsvilkår, finansiering og infrastruktur*. Sentralt her å presentere funn som sier noe om rammene rundt produksjonen av samtidsdans, som hvordan kompaniet eller prosjektet er organisert, ansettelses- og oppdragsform, finansiering og hvordan informantene reflekterer rundt disse elementene i sammenheng med seksuell trakassering. Her gjennomgås også informantenes utsagn om varslingsprosesser og hvordan varsler ivaretas, og hvordan de opplever at støtteapparat og interesseorganisasjoner funksjon og tilgjengelighet. I del 1 er det også relevant å se på de *sosiale strukturene* på feltet, fordi informantene nevner nettverk og bekjentskap som viktig både for å få jobb som danser eller få verkene sine vist på scenen.

Som nevnt innledningsvis i kapittelet, er disse inndelingene et strukturerende grep for å kunne foreta en oversiktlig analyse av intervjudataene. I virkeligheten vil arbeids- og organisatoriske forhold og økonomi henge sammen med måten man jobber på kunstnerisk, og være faktorer som virker sammen og påvirker hverandre kontinuerlig.

4.1 Kropp, selv og levd erfaring hos samtidsdansere

Når en publikummer ser en danser i bevegelse, vil vedkommende sannsynligvis observere en rekke ting. Den vil kanskje legge merke til danserens muskelsetting, eller hvilke linjer som

lages med kroppen. Kanskje vil tilskueren få en følelse av at danseren forsøker å overkomme tyngdekraften i høye hopp eller løft, eller kanskje lar danseren tyngdekraften være styrende i flytende gulvarbeid. Dansen kan oppleves som strukturert eller kaotisk. Danseren selv observerer seg derimot ikke utenfra, men sanser armens plassering i tiknytning til skulderen, eller kanskje om hen må justere ryggen eller bekkenets plassering ørlite for å finne det perfekte balansepunktet. Kanskje kjennes kroppen stiv, eller myk og i balanse. Hen kan også sanse gulvet. Tilbyr det nok friksjon, gir det etter nok til å være godt for knær og ankler å bevege seg på?

Informantene i prosjektet har reflektert over denne dikotomien mellom objekt og subjekt. «Der er det jo en ekstrem eksistensiell forhandling som skjer i dans da. Handler dansen om hvordan det ser ut, eller handler dansen om hvordan det oppleves, er det opplevelsen utenfra eller opplevelsen innenfra?» Om man legger til grunn *levd erfaring* kroppsliggjør danseren summen av sanseintrykk, eksplisitte og implisitte beskjeder og følelser som hen har opplevd tidligere i sin karriere og utdanning (Merleau-Ponty, 2012, s. 153 - 155). I dette kapittelet belyses objekt-subjektposisjoner i dans, danseres levde erfaring og informantenes refleksjoner rundt hvordan disse dimensjonene kan påvirke sårbarheten for seksuell trakassering. Som analytisk rammeverk brukes også kunstdidaktiker Tone Pernille Østerns konsept om moderne og postmoderne paradigmer på kollisjonskurs i danseutdanninger (Østern, 2017, s. 5-8).

4.1.1 «Kakeform»-idealet, utdanning og kroppslig læring

Uniformitet er et element mange forbinder med dans, hvor grupper med dansere utfører koreografien synkront med så sylskarp presisjon at det kan oppleves som én organisme i bevegelse. Dette idealet kan forstås som en del av et moderne paradigme, der visjonen om at alle skal ha en identisk tilnærming til bevegelsesmaterialet gjenspeiler troen på universelle sannheter som er betegnende for dette paradigmet. En av informantene adresserer hvordan hen forholder seg til tradisjonen for uniformitet i sin egen koreografiske praksis.

(...) vi har jo brukt veldig mye tid ofte som dansere på å bli like hverandre, så jeg føler at en del av en koreografisk prosess er kanskje å forbli ulike. Eller prøve å ikke homogenisere estetikker for eksempel. Jeg tenker at det er mer interessant å se hvor ulikt vi kan tilnærme oss en bevegelse og la den ulikheten forbli (...) At det er mye rikere for meg enn at vi skal forsøke å finne et sånn minste felles multiplum. Jeg synes at det at den flertydigheten kan forbli i et materiale er kjempeinteressant, både å se på

og å være en del av. Og det er også et tradisjonsoppgjør på en eller annen måte. Altså den der ideen om å bli mange, mange kakeformer av hverandre, som vi liksom har trent kjempemasse på foran speilet. Det er ikke dermed sagt at jeg ikke synes at unison dans er superfint også, men kan man være unison men ulik?

For denne informanten er det den enkelte dansernes tilnærming til bevegelsen som er mest interessant i en koreografisk prosess. Det å beholde hver dansers ulike måter å utføre og tolke et bevegelsesmateriale på, framfor å strebe etter størst mulig grad av likhet, betegner informanten som et tradisjonsoppgjør. Å jobbe med utforskning av bevegelse og konsepter er ikke nytt i norsk samtidsdans, der institusjoner som for eksempel Høvik Ballett på 70-tallet har blitt beskrevet som metodisk og estetisk nærmere et postmoderne paradigme (Kjelsrud, 2019, s. 22). Likevel forteller flere av informantene at de under deres utdanning opplevde at utdanningsinstitusjoner i større grad enn det profesjonelle feltet forvaltet en tradisjon som fremmet likhet og universelle sannheter. Ut fra informantenes beskrivelser av egne prosesser og gjennomganger av program fra viktige scener for samtidsdans, framstår det som hovedtyngden av samtidsdans i dag beveger seg innenfor et utforskende og konseptuelt uttrykk. Tradisjonsoppgjøret som informanten over beskriver kan kanskje heller tolkes på som et oppgjør mot ideer som forvaltes på utdanningsinstitusjonene, enn rådende paradigmer på det profesjonelle feltet i dag.

Innenfor tradisjoner som verdsetter et unisont estetisk uttrykk, ligger også føringer for hvilke typer kropp man ser på scenen. Dette kan illustreres med et utsagn fra en annen informant, som forteller om hvilke kroppsidealiser hun møtte som student og elev på danselinje på videregående skole.

«En lærer mente at jeg hadde en lysende framtid innenfor jazz og musikal, og (...) hun så nok at jeg hadde bevegelses kvaliteter i alt, men hun kommenterte at jeg ikke hadde kroppsbygningen til en samtidsdanser. Og det som var kroppsbygningen til en samtidsdanser den gangen var nok mye nærmere klassiskdanseren».

Informantens oppfatning synes altså å være at anbefalingen om stilvalg ikke handlet om hvordan hun uttrykte seg kunstnerisk eller hvilke bevegelses kvaliteter hun hadde, men at hun kroppslog lå nærmere en idé om den ideelle kroppen i jazz og musikalsjangeren, enn i samtidsdans. I siste del av uttalelsen, som handler om kroppsbygning i samtidsdans, ligger det implisitt at idealkroppen er i utvikling og under forhandling. Situasjonen hun forteller om fant sted rundt årtusenskiftet, noe som kan tyde på at oppfatningen om hva som er den ideelle

kroppen i samtidsdans har endret seg de siste 20-30 årene. Dette indikerer at samtidsdansen også er preget av samtidige diskurser rundt kropp, kjønnsroller og identitet, og at aksepten for variasjon i kroppsbygning er annerledes, og kanskje også større i dag enn da situasjonen informanten forteller om skjedde.

En annen informant forteller hvordan hun arbeidet med inkorporerte idealer i sitt kunstneriske virke. Informanten forteller at en del av hennes koreografiske prosess er å utforske kroppsidealene og hvilke verdier og parametere for vurdering som reproduseres. For henne handler det ikke bare om idealer som blir uttalt eksplisitt, som i utsagnet fra den forrige informanten over, men også hvordan disse inkorporeres i en selv og former måten man validerer seg selv og andre på.

Hvilke type idealkropper har jeg selv på en måte både strekt meg etter og fått forespeilet, hvordan validerer jeg god bevegelse selv? Hvilke aversjoner har jeg mot, eller hvordan ser jeg på bevegelser som... Jeg prøver å se på ikke bare kunstneridealene, men også sårne kroppsidealene og danseriske idealer som har vært dominante. Og at det som har vært dominant er ikke bare noe jeg kan se, men at det også er inkorporert dominant. Sånn at prosessen med å kanskje åpne for ulike typer kroppslighet i dansen ikke bare en noe som handler om hvordan man ser, men også noe som handler om hvordan jeg validerer meg selv i en kunstnerisk prosess, hvilken type undersøkelse gir jeg rom for, både scenisk og underveis da, prøve å finne ut av alle disse mellomrommene.

Informanten snakker altså om en prosess hvor aksepten for et større mangfold av kroppsligheter økes. Sammenstilt med andre utsagn bygger dette opp under tolkningen av at det er en pågående diskursiv endringsprosess om hvilke kropper som er ønsket og forventet i samtidsdansen. Det kommer likevel fram at dette handler om mer enn hvem som representeres på scenen og de observerbare faktorene som kjønn, kroppsfasong og hudfarge. Idealene som har blitt inkorporert gjennom utdanning og senere kunstnerisk praksis former også den koreografiske eller kunstneriske prosessen med å undersøke bevegelse, og de parameterne man benytter for å bedømme bevegelseskvalitet. Det framstår som om informanten ønsker en prosess som verdsetter mangfoldig utforsking av kropp og bevegelse, men at det kan være vanskelig å frigjøre seg fra tillærte oppfatninger om hva som er god bevegelse.

Samtlige av informantene har framhevet utdanningsinstitusjonene som formative for hvordan de vurderer kropp, seg selv som subjekt og hva som er god dans.

«Jeg tenker veldig mye på at utdannelsen er et uendelig viktig og definisjonsgivende sted i veldig, veldig lang tid da. Vi bruker veldig mange timer innenfor en utdanningstradisjon og -institusjon, og at det er der vi kanskje lærer veldig mye om hva det vil si... Jeg opplever også at de traumene folk fikk og hadde under utdanningen sin holder fram med å forfølge dem i veldig lang tid. Jeg tror vi på en måte må være veldig årvåkne for hvor stor definisjonsmakt som ligger i de profesjonelle utdanningsinstitusjonene innen dans da».

Læringen fra utdanningsinstitusjonene framstår som en del av dansernes *levde erfaring* som påvirker dypt langt utover tiden som tilbringes på institusjonen. På den ene siden forteller informantene om møter med pedagoger og maktpersoner med en autoritær tilnærming til elevene, som dette utsagnet om en bachelorgrad i et annet europeisk land. «Du skal ikke engang spørre om ting liksom. Du skal bare holde kjeften din og gjøre som læreren sier». En annen informant forteller at de i en time fikk ordre om å danse som det var audition, for så å få høre at de hadde røket ut om det var på ordentlig. Han opplevde dette som en måte å sementere makt og skape en følelse av at de alltid måtte være på vakt og ikke slappe av. Ved siden av den kroppslige læringen som foregår i en danseklasse – altså summen av eksplisitt og implisitt meningsoverføring fra pedagogen, kroppslige og sanselige inntrykk og studentens emosjonelle opplevelser – foregår det også en læring om makt, hierarkier og hvordan danseelevne skal forholde seg til maktpersoner.

På samme måte foregår også læring om kropp og kroppsidealer i flere dimensjoner i en danseutdanning. En informant forteller om en tilbakemelding fra en pedagog under utdanningen.

‘Hvis dere kjører på sånn som det her, så ligger dere an til en sekser.’ Og på den skolen var det nesten umulig, så det var en bra ting. Men så sa hen «men dere må bare få av dere dette her’. Og det var noen uker før eksamen, og det var liksom rumpe og lår. Og da husker jeg igjen at jeg hadde den der indre stemmen, ‘Er du dum? Det er bare muskler, det er bare at vi har en annen.. Det er bare vår kropp akkurat nå, og hvis du tror at vi kan slanke vekk de musklene på seks uker eller noe sånt, det er jo helt...’ Men det utløste jo et ras av kommentarer fra medelever da, som kom og skulle liksom hjelpe. ‘Åh, jeg ser du har blitt tynnere’.

Kommentaren fra pedagogen, slik informanten opplevde den, beskrev at studentene hadde danserisk kompetanse til å få toppkarakter, men at de burde slanke seg/ minske muskelmasse for å oppnå denne. Lærerens oppfordring fikk virkning dessuten gjennom at medstudentene integrerte slanketemaet i samtaler mellom seg, og der komplimenter eller støtte ble formulert

gjennom hvorvidt de lyktes å oppfylle det kroppsidealet læreren formidlet. Ifølge denne informanten kan det å forholde seg kritisk til kommentarer som handler om universelle sannheter om teknikk og kropp være en nødvendig egenskap for å komme seg igjennom et utdanningsløp i dans.

Læring om kropp i danseutdanningen skjer i dimensjoner enn det som blir eksplisitt uttalt. Idealkroppen konstrueres også gjennom hva som komplimenteres og hvordan tekniske prinsipper formidles. En informant uttaler at kommentarer om kropp rammer alle i rommet, selv om den er positivt ladet. Gjennom kommentarer som at noen har slank overkropp, eller at andre har lange ben skapes et bilde av de sammensatte elementene som utgjør en idealkropp i dans. Hvordan utvelging skjer og hvem som velges til ulike roller er også læring om hvilke kroppar som passer inn. En informant forteller at det hovedsakelig var studenter uten flate mager som fikk korreksjoner om stabiliserende musklene i mage og rygg. Selv om korreksjonen er danseteknisk, vil det at den gjentakende blir gitt til en type kropp innebære en dobbel mening. Informantens tolkning av dette var at den underliggende betydningen handlet om form, ikke funksjon.

Underviserens autoritet overfor danseelever har også blitt tematisert av en informant som selv underviser i dans på en høyere utdanningsinstitusjon. Hun mener at det ligger et stort ansvar på undervisere om å være bevisst hva man formidler, både språklig og gjennom holdninger, utvelgelse og implikasjoner i undervisningen.

Men i det man liksom er i en utdanningssituasjon så har jeg kjent mye på det at 'shit, disse studentene sitter nå bare med gigaøyne og følger med på det jeg forelegger dem', og da kjenner jeg veldig på det at hva er det jeg formidler på en måte. Du forvalter et veldig stort ansvar da. Jeg kjenner fortsatt hvordan min egen utdanning fortsetter å prege meg i lang, lang tid etter at jeg er ferdig med det, mye mer enn kanskje andre kunstneriske prosjekter som jeg har gjort, så der tenker jeg at forvaltningsansvaret i forhold til utdanning og makt er veldig høyt da.

Informanten beskriver altså selv et tydelig hierarki mellom instruktør og studenter. Ifølge henne er det ikke bare underviserens egen autoritet som er sentral, men også det faktum at studentene er i en prosess der de aktivt søker og tar til seg lærdom. Ved å sette hierarkiet i sammenheng med hvordan hennes egen utdanning fortsatt preger henne indikerer hun at det hun selv en gang lærte kan læres videre til nye dansere i rollen som underviser eller leder.

Utdanningsinstitusjonenes formative rolle gjør dem til en arena der idealer kan reproduseres i lang tid, selv om det i samme tid kan foregå store endringer på dansescenen.

4.1.2 Nullpunktskroppen

En informant mener at det i praksis gjerne er en type kropp som er normkroppen, og belyser dette med et eksempel fra en forestilling med en naken danser.

Jeg bet meg for eksempel merke i kommentarene rundt en koreograf, som har en del i et stykke med nakenhet. Og jeg har hørt så mange kunstnere og spesielt kuratorer og programmerere si liksom at den er så modig, fordi danseren beveger seg blant folk naken og ingen blir liksom fornærmet og sånn. Også synes jeg det er interessant og fascinerende at det som ikke kommer opp i diskusjonen, men som en del av oss kunstnere har diskutert litt, det er jo, (...) naken kropp og naken kropp er ikke det samme. For her snakker vi om en hvit kvinnelig kropp som nesten er androgyn, det er ingen former, ikke noe fett, det er en sixpack, ingenting som henger, små bryst. Så på en måte, når en kropp er så ufarlig da, hva skjer med en kropp som har en annen historikk, som har en annen form, som har en annen farge? Plutselig er det mer problematisk, og jeg er ikke så sikkert på at det hadde vært det samme om det var en annen kvinnekropp som gjorde den soloen. (...) Det er noen sånne internaliserte ting (...) De som programmerer kunst, man ser etter kunst som skal utfordre makt og alt det der, også samtidig er det noen bilder som henger igjen da. Og hvis man liksom programmerer noe annet så skal man lable det veldig, nå er det multikultur eller nå er det queer eller liksom. Også er det det nøytrale da, som er den hvite, androgyne kroppen, den er liksom 'point zero' på en måte, som om det liksom er utgangspunktet.

Informanten forteller om et kroppslig 'point zero', altså en nullpunktskropp. Videre adresseres hva det er å utfordre makt og hegemonier. Det å være naken på scenen kan kanskje være grensesprengende for enkeltmennesket, men er nakenhet i seg selv provoserende?

Informanten setter spørsmåltegn ved at forestillingen blir karakterisert som modig, når danseren altså har en kropp som passer inn i det hegemoniske bildet av dansekroppen, og kvinnekroppen slik den ofte blir presentert i populærkulturen. Hun opplever at den hvite, androgyne kvinnekroppen representerer et slags nullpunkt eller en standard som andre kroppsligheter bedømmes ut fra. Hvis man går ut fra idéen om et kroppslig nullpunkt er det interessant å reflektere over hvordan tematiseringen oppfattes annerledes dersom det samme stykket utføres av en annen type kropp. Min tolkning av siste del av dette utsagnet er at nullpunktskroppen gjerne forvalter det universelle, mens andre kroppsligheter ofte tematiserer seg selv, eller at det med informantens ord settes på merkelapper om at dette handler om for eksempel flerkultur, størrelse eller funksjon.

Man kan dra paralleller fra ideen om et kroppslig nullpunkt til hvordan kjønn forvaltes i samtidsdansen. Dette tas opp av en av informantene, som opplever at kjønnsstereotyper utfordres hvis kjønn er tema for forestillingen, men ikke nødvendigvis ellers.

Jeg sitter mer, jeg ser flere og flere prosjekter som etter Metoo for eksempel, artikulere kjønn på en annen måte, i prosjektbeskrivelser og også i uttrykket, så jeg tror absolutt at ting er i forandring, men ut fra den tiden jeg har vært i feltet og utdannelsen jeg har hatt, så ser jeg at det er veldig sånn, man tar mange ting for gitt, eller insisterer på at sånn nei, siden denne forestillingen ikke handler om kjønn, så forholder vi oss til de tradisjonelle kjønnsrollene. Det er litt sånn, nei nei denne forestillingen handler ikke om kjønn, derfor skal jenta ha på seg skjørt og guttene ha på bukse, eller derfor er det ikke noe vits i å legge inn et løft hvor jenta løfter gutten, eller, man gjør et sånn skille der, hvis det handler om kjønn så gjør man ting som går imot det stereotypiske eller det man ser for seg, mens hvis det ikke handler om kjønn da tar man bare sånn, da forholder man seg til det på en veldig sånn normativ måte.

Informanten i forrige avsnitt opplever altså at kropp som eksisterer utenfor den normen ofte er selv-tematiserende på scenen. På samme måte opplever denne informanten at kjønnsroller utfordres når det er eksplisitt uttalt at forestillingen handler om dette, mens kjønn uttrykkes normativt dersom forestillingen tematiserer noe annet. Utsagnene kan tolkes i retning av at det eksisterer rom og interesse for å utfordre dominerende normer for kropp, identitet og kjønn på scenen. Informantene opplever at dette ofte poengteres i program eller beskrivelse av forestillinger, og at normbrudd hovedsakelig finner sted i prosjekter som uttalt engasjerer seg i slike temaer.

Informantene framstår enige om at det finnes et kroppslig ideal for samtidsdansen. Informanten som forteller om den nakne danseren oppsummerer dette med at normen er å være hvit, slank, muskuløs og androgyn. Samtidig er det et økende rom for å utfordre denne oppfatningen av hva en dansekropp er. En annen informant forteller om sin prosess for å ivareta individuelle kvaliteter hos den enkelte danseren. Dette kan både handle om ulike kroppsligheter, men også ulike bevegelseskvaliteter og uttrykk. Selv om rommet for ulike kroppsligheter på scenen stadig utvides, tar noen informanter opp at dette ofte fortsatt er noe som gjøres intensjonelt, og ikke er integrert som en selvfølgelig del av det sceniske uttrykket.

4.1.3. Medgjørighet, effektivitet og grenser

Utover det kroppslige, bærer informantenes fortellinger preg av at det finnes forventninger til arbeidsprosess og hvordan dansere forholder seg til kollegaer, overordnede og institusjoner.

Flere informanter forteller også at dette er noe som i større grad reproduseres i utdanningsinstitusjoner enn i det profesjonelle feltet, selv om det fortelles om hard disiplin og autoritær metode også i det profesjonelle feltet, spesielt i etablerte institusjoner.

En informant forteller om hvordan han opplevde ulike forventninger til dansere og andre aktører i et tverrfaglig prosjekt. Mens musikerne i prosjektet gikk for å ta lunsj, holdt koreografen holdt danserne igjen for å øve i pausene. Informanten opplevde at det fantes en annen kultur hos danserne, som i større grad var forventet å være klare og på plass til enhver tid enn andre kunstnerisk medvirkende. Sett i sammenheng med utsagn fra andre informanter, er dette punktet gjennomgående i informantens beskrivelse av hvilke forventninger som finnes til dansere og hvordan man bedømmer god arbeidsmoral for dansere. En informant sier at «dansere er opplært til å være veldig medgjørlike». En annen informant opplever at dansere jobber mye med fleksibilitet, både kroppslig og mentalt. «Vi jobber utrolig mye med å være fleksible, både som subjekt og også fleksible som fysikk, som materiale, vi skal liksom moldes inn i veldig mye forskjellig, og det å si nei, eller ha motstand, eller kjenne på smerte, eller avgrensning, jobbe med avgrensning, er jo noe som umiddelbart, intuitivt er negativt.» Dette idealet om medgjørighet inkluderer en kultur for ikke å stille spørsmål, sette grenser og å overkomme smerte og friksjon som umerkelig som mulig. Informantene trekker dette idealet fram som en faktor som øker sårbarheten for seksuell trakassering eller misbruk av makt. Dette kan både gjelde i situasjoner hvor en leder har et lite bevisst forhold til egen posisjon, og i situasjoner hvor makt misbrukes bevisst.

Studiens informanter tar særlig opp to dimensjoner av grensesetting. Den ene er hvordan man forholder seg til fysiske og psykiske grenser i forhold til seg selv, og den andre hvordan man jobber med grenser i arbeidssituasjoner med andre. En av koreografene fortalte i forrige avsnitt at hun opplevde at det var et ideal om raske, friksjonsfrie og målorienterte prosesser på utdanningen hennes. Som profesjonell aktør har hun jobbet mot å løsrive seg fra disse inkorporerte konvensjonene om hva som er en bra arbeidsprosess som danser eller koreograf.

Det er liksom, hvordan klarer jeg som kunstnerisk leder da å sette pris på prosesser som er seige, langsomme, traurige, og som min dansepedagog fra bacheloren ville hate. Fordi der skulle du liksom fort inn i posisjon og opp på relevé og strekke deg ut, ned i spagat, marionettdanseren ligger veldig sånn internalisert i meg da. Og det er noe som jeg også kan ubevisst internalisere inn i mine kunstneriske prosesser, selv om jeg egentlig kan skrive på et ark at jeg er interessert i langsomhet og motstand og friksjon for eksempel, så når langsomhet, motstand og friksjon faktisk møter meg i studioet, så

har jeg ikke nødvendigvis trening i å stå i det, jeg har trent så veldig på at ting skal gå fort og greit og sømløst og friksjonsløst fordi det ligger litt i dansen (...) Det der at vi skal være lette og medgjørlike og fleksible. (...) hvordan jeg kan ha noen standarder for hvordan jeg jobber, samtidig som jeg må stå og traure og tverke i den internaliserte tradisjonen jeg er i som danser, der jeg kanskje har noen idealer om hvordan noe skal skje, hva er en god prosess og det å lage mye og at ting går fort. (...) Dansere er veldig ofte trent til å overkomme sine egne begrensninger.

Her trekkes fram kontrasten mellom det informanten ønsker å oppnå i sin kunstneriske prosess, hvor hun vil tilrettelegge for fordypning og langsiktige prosesser, og de idealene som er iboende etter danseutdanningen, hvor det var et mål å jobbe effektivt og friksjonsfritt. Informanten mener at mange har urealistiske forventninger til kreativitet og kunstneriske prosesser, og sier: «Men jeg føler at jeg er trent i en tradisjon der vi skal gå fort fra en oppgave for eksempel til et resultat, at ting fort skal få en materialitet eller bevegelsene skal komme kjapt til oss da. Så er jo det også en ganske intuitiv og romantisk idé om at liksom bare er å gå inn i studio også kommer dansen bare ned fra himmelen på en eller annen måte».

Informantene over tar opp at dansere trenes i å overkomme fysiske og psykiske grenser, og at det finnes en forventning om at dette skal skje effektivt og med minst mulig motstand. Flere forteller også at grenser kan framstå uklare når man jobber med andre dansere i prøvesammenheng.

Også tror jeg at en kan få veldig blod på tann da, at hvis en har danset en del sammen og hatt det veldig gøy, så kan man begynne å spøke og det.. Jeg opplever at ting kan eskalere litt da. (...) Det er litt vanskelig å forklare synes jeg... Det er noe med at det med grenser, hva er min kropp og hva er din kropp kan viskes litt ut, litt på grunn av faget og også at man gir seg veldig sånn hen til et materiale eller å gi slipp, eller å tørre at noen tar imot en, eller det at man er sammen om noe og skal ha en form for samtale med kroppene. Så tror jeg også man kan glemme litt sånn at, jammen nå, nå trenger jeg å stå litt lengre vekk fra deg når vi hører på hun koreografen eller. Man vil liksom ikke alltid være så nærme.

Informanten mener at det er viktig å trenes på å snakke om disse grensene, og forteller at det i stor grad er noe han fant ut av seg sammen med medstudenter på skolen. Han opplevde at det ikke var mye fokus på dette aspekten i undervisningen. Et videre eksempel er partnerarbeid, der han ofte skal løfte andre dansere.

Det er noe med, i hvert fall hvis det er en person jeg ikke kjenner eller ikke har jobbet med før, så spør jeg mye spørsmål underveis, sånn hvis man skal prøve et løft, «er det

greit at jeg tar på deg nå?» eller «Er det noe du synes er ubehagelig?» eller «Hvordan synes du vi skal løse dette?», og at jeg sier fra, hvis det handler om løft, typisk at mannen skal løfte ei jente, som jeg har gjort mye av da, så er jeg også veldig opptatt at jeg selv også må si fra hva som er greit for meg. De er viktig for meg at den andre skjønner at den må gjøre sitt for at dette skal gå. Eller «Vi kan ikke prøve fullt ut med en gang, selv om du sikkert er kjempegod på det løftet». Jeg tror bare det å gå i dialog, det å anerkjenne at det å jobbe så tett på hverandre er sårbart. Selv om man også er veldig vant til det, så er det det, mener jeg.

Informanten forteller her om flere aspekter ved det å jobbe fysisk tett på hverandre, og hvordan han kommuniserer for å ivareta både den andre parten og sine egne grenser. Selv om tett kroppskontakt er en del av yrkets natur, og informanten anerkjenner at berøring kan oppleves sårbart for noen. Et annet aspekt er at dans kan være fysisk tungt, og at utøverne har et ansvar for hverandres kropp i partnerarbeid for å unngå skader. Han uttrykker at dette er noe han kommuniserer tydelig og at han forventer at kollegaer gjør det samme. Det poengteres at det er viktig at premissene for fysisk berøring og løft må avklares på forhånd. Som student opplevde en informant at dette var opp til studentene selv å finne ut av, og at det kan være fruktbart at dette aspekten løftes fram i danseundervisningen.

En annen informant forteller litt spøkefullt om hvordan han som danser opplever at han er mer fysisk enn kollegaer i sin jobb utenfor dansefeltet.

Altså jeg selv er veldig sånn rørete av meg. (...) når jeg jobber med kollegaer kan jeg lett liksom ta litt på skulderen eller, og jeg har jo også jobbet mye innenfor kontaktimprovisasjon og (...) har merket det som en danser som har kommet inn og jobbet i andre kontekster at jeg er mye mer fysisk av meg enn mine kollegaer. Jeg har jo opplevd at de har vært sånn der «Å, du er veldig fysisk, jeg liker kanskje ikke det så godt», også er jeg bare sånn «okei, greit!». Så gjør ikke jeg det mer, for det er ikke ting som jeg har lagt noe i. Så jeg tror for min del som en person som har kjent på at jeg er mer fysisk enn andre folk rundt meg, kan noen ganger være litt sånn, hvor er grensene, det er viktig å si fra til den det gjelder (...). Det er veldig mye som kunne vært innafor, men det kommer helt an på relasjonen og hvilken person det er, til veldig ikke innafor, også er det jo veldig vanskelig å lese andre folks intensjoner, for jeg tror det er jo da det (...) er litt vanskelig, hvis man føler at det er intensjonen bak som kanskje er mer problemet enn nødvendigvis det som blir sagt og det som blir gjort. (...) Så jeg synes det er veldig viktig at man snakker om liksom om grenser, og snakker om hva det er å være tydelig, for jeg tror også at kanskje noen folk som er... ikke nødvendigvis er overgripere, men som trakasserer de.... Tar tak i gråsonene, også gjør de ting som ikke er innafor, men de kan med en eller annen logikk forsvare det selv, fordi det eksisterer i en gråsone.

Informanten sier altså at han har en mer fysisk omgangsform enn det han oppfatter som vanlig blant ikke-dansere, og at dette kan ha noe å gjøre med at han er vant til tett fysisk kontakt i danseryrket, for eksempel i kontaktimprovisasjon. Han har blitt gjort oppmerksom på dette av kollegaer utenfor dansefeltet, og har en forståelse for at den fysiske kontakten som for han er naturlig del av sosial omgang, kan oppleves ubehagelig eller grenseoverskridende for andre.

Diskrepansen mellom hvordan fysisk berøring oppleves i og utenfor dansemiljøet kan forstås som en gråson eller et subjektivt rom, hvor det ikke er handlinger i seg selv som er problematiske. Parametere som kan indikere om en handling er problematisk eller ikke, er relasjonen mellom partene og handlingens intensjon. Som informanten nevner har også ulike mennesker ulike grenser for hvor nære de er komfortable med at andre kommer. Han peker også på viktigheten av å ha en tydelig dialog rundt grenser og hvilke spilleregler som gjelder i en arbeidsprosess. I samtalen videre trekkes disse gråsonene fram, hvor informanten uttrykker at selv om det finnes situasjoner som åpenbart er lovstridige overgrep tror han at noen situasjoner som kan oppleves overskridende eller trakasserende skjer fordi fysiske eller mentale grenser er uklare, eller at aktører utnytter diffuse situasjoner.

Muligheten for uklare situasjoner i et felt der fysisk nærhet er sentralt gjør at det kan finnes et behov for en tydelig dialog om grenser i arbeidssituasjoner. Flere av mine informanter stadfester et slikt behov der de tydelig kan kommunisere om grenser og premisser i arbeidssituasjoner. Én informant mener likevel at fokuset på seksuell trakassering i enkelte tilfeller kan slå feil ut.

Jeg snakket med en kollega her om dagen, som underviser, som fordi studentene har blitt utrolig oppmerksomme på sånne Metoo-greier. (...) det var kjempestor motstand mot at læreren kan ta skulderen og legge den tilbake, du vet sånn som man også gjør i klassisk, at man liksom står og spenner og drar skuldrene opp under ørene. Til og med det da var ikke greit liksom. (...) Det kan jo være at det har tippet litt over òg da, at det har blitt litt overfølsomhet for det temaet, jeg tenker jo at hvis du velger å være danser så må du jo tåle kroppskontakt med andre folk. Men det er klart, det skal jo være på riktige premisser, da.

Informanten understreker at berøring skal skje på riktige premisser, og eksemplifiserer dette med at en leder eller pedagog må være oppmerksom på hvor og hvordan berøring skjer, og mer overordnet må hen være bevisst på hvordan hen utøver lederroller og hvilken maktrelasjon hen står i. Samtidig kan det økte fokuset på seksuell trakassering etter Metoo

komplisere undervisningssituasjoner, hvor pedagoger gjerne bruker fysisk korrigering for å vise korrekt positur.

4.1.4 Oppsummering

Med utgangspunkt i konseptet om moderne og postmoderne paradigmer på danseutdanninger, støtter funnene i dette kapittelet opp om at det kan være en diskrepans mellom inkorporerte idealer fra utdanningene og idealer på det profesjonelle, frie samtidsdansefeltet. Der Østerns (2017) studie konsentrerer seg om ulike paradigmer i utdanningsinstitusjonene, belyser dette prosjektet hvordan dansekunstnere opplever at kroppsliggjorte idealer fra utdanningene påvirker dem som profesjonelle skapere og utøvere.

Å arbeide med utforskning av konsepter, improvisasjon, og med en overordnet tanke om at ulike kroppsligheter og flertydige estetiske uttrykk er i tråd med det Østern definerer som et postmoderne paradigme, og synes å være dominerende for hvordan dansekunstnere på det frie feltet jobber. Flere av informantene opplever at læringen som sitter i kroppen etter en utdanning kolliderer med deres kunstneriske uttrykk og metode, og at dette er noe de aktivt jobber med å frigjøre seg fra.

Det helhetlige bildet er at dansere har blitt utdannet i en diskurs om å strebe etter en idealkropp og å passe inn i et unisont «kakeform»-uttrykk, samtidig som de gjennom autoritære pedagogiske tradisjoner har fått inkorporert en aksept for bruk av makt og trakasserende metoder fra pedagoger eller ledere. Videre synes det å eksistere et ideal om å bidra til friksjonsfrie prosesser og å være medgjørliche og disiplinerte. Selv om dette ikke beskrives som arbeidsvirkeligheten til koreografene og danserne som har bidratt på dette prosjektet, sitter diskursene fra utdanningen igjen som en del av deres levde erfaring (Merleau-Ponty, 2012, s. 153 - 155). Samlet sett kan disse strukturene være med på å øke sårbarheten for seksuell trakassering og misbruk av makt, og forhindre at dette avdekkes og tas tak i.

Dansere jobber med kropp og er fysisk tett på kollegaer. I sammenheng med seksuell trakassering løfter informantene fram viktigheten av å kommunisere om det fysiske aspektet av yrket og å avklare premissene rundt dette. På grunn av den tette fysiske kontakten i arbeidet kan bevisstheten om andres intimsoner og grenser bli utvisket, og bidra til situasjoner som kan oppleves som invaderende eller trakasserende, til tross for at dette ikke er

intensjonelt. En informant mener at dette ble underkommunisert på studieinstitusjonen, og at disse aspektene av fysisk arbeid bør formidles på utdanningsinstitusjonene. Hvordan man forholder seg til det fysiske aspektet av yrket synes å være uavklart, basert på utsagnet om fysiske korreksjoner i undervisningssituasjoner.

4.2 Hierarkier, makt og relasjoner

Dette delkapittelet undersøker hvordan informantene opplever lederroller, hierarkier og maktstrukturer i kunstneriske organisasjoner og prosjekter. Sentrale perspektiver som har framkommet i intervjuene er fokus på lederskap på utdanningsinstitusjonene, og hvordan maktstrukturer virker i spennet mellom et ideal om flate strukturer og en tradisjon for karismatisk ledelse og tydelige hierarkier i dans.

4.2.1 Karismatisk ledelse og «kunstnergenier»

I noen av informantenes fortellinger ligger et narrativ om en særegen måte å være skapende kunstner på som ligger nært teorien om *karismatisk ledelse og autoritet* som ble redgjort for i kapittel 2.4. Teorien går i korte trekk ut på at lederens autoritet oppnås gjennom en kombinasjon av personlige egenskaper og tilhengerskarens validitetskriterier. I denne studien ser det ut til at det mer spesifikt handler om lederens kunstneriske egenskaper og hvilken status ledere har i eget miljø. I sine skildringer av slike ledere beskriver informantene dette ledelsesbildet som avleggs, men at det likevel preger enkelte deler av feltet fortsatt i dag. Dette delkapittelet vil se nærmere på synet på kunsten og det en informant kaller *stereotypen om den geniale kunstneren*.

Noen av informantene omtaler et generasjonsskille for hvordan koreografer eller kunstneriske ledere utøver lederskap. En danser opplever det slik: «(...)et slags paradigmeskifte, med at jeg opplever at yngre dansekunstnere er mer bevisst på den rollen de har hvis de er i en lederrolle, og har mer selvinnsikt om hvordan de opptrer». En av koreografene kommer også inn på dette.

«Det er veldig mye samarbeid som er veldig positivt, kanskje mer likestilte strukturer opplever jeg, iallfall blant de som jobber med koreografi samtidig som meg (...) har jeg inntrykk av at jobber mer dialogbasert enn kanskje de eldre koreografene gjorde, uten å lage noe veldig tydelig generasjonsskille».

Den første informanten opplever altså at yngre koreografer har en større rollebevissthet i dag enn tidligere, og formulerer en mer inkluderende skapende prosess som et *paradigmeskifte*. Man kan lese dette som at han mener at det har vært en radikal endring i hva som oppfattes som god og produktiv ledelse i samtidsdans, og at dette har ført til at en generasjon ledere også tar andre valg og forholder seg annerledes til lederrollen sin enn tidligere generasjoner koreografer. Den andre informantens utsagn understøtter at det har skjedd en utvikling i hvordan koreografer forholder seg til dansere. Denne informanten legger mer vekt på endringen i kunstnerisk metode enn den første, som fokuserer på en endring i mentalitet rundt lederrollen.

Karismatisk autoritet og ledelse har stått sterkt i ulike kunstfelt, og kjennetegnes av et bilde av lederen som ekstraordinær, nærmest overnaturlig og med stor makt til å definere verdi og kvalitet. Karismatisk autoritet baserer seg på personlige egenskaper hos lederen, men konstitueres også sosialt og diskursivt mellom lederen og følgerskaren (Joosse & Willey, 2020, s. 545). Ut fra intervjuene dannes det et bilde av at *karismatisk ledelse* ikke er den hegemoniske ledelsesstilen på det frie samtidsdansefeltet. Både koreografer og dansere beskriver inkluderende arbeidsprosesser, hvor de involverte kunstnerne er medskapende. Selv om koreografen har siste ordet angående det kunstneriske uttrykket, forteller informantene om situasjoner hvor de har endret innhold eller prosess etter innspill fra dansere. Denne demokratiske ledelsesstilen kan kanskje heller ses som en del av Tone Pernille Østerns konsept om postmoderne paradigmer i dans (Østern, 2017, s. 6). Innenfor dette paradigmet finnes ikke en universell sannhet om hva som er bra dans, eller et riktig estetisk uttrykk, og kunnskapen vil være situasjonsbetinget og kontekstuell. Informanten som i forrige avsnitt bemerker at koreografer i dag er mer bevisst sin rolle som leder, tematiserer kanskje det at det innenfor ulike estetiske paradigmer finnes ulike kriterier for hva som er god og produktiv kunstnerisk ledelse.

I datamaterialet finnes noen eksempler som tematiserer kunstnerens visjon versus arbeidsmiljø. En av informantene snakker om et syn på «kunsten som noe etisk og politisk korrekt, som skal gjøre noe godt i verden, liksom», og reflekterer rundt en kollega som lagde politisk kunst, men der arbeidsforholdene på prøvene var problematiske. Dette uttrykker et syn på kunst som noe som i seg selv er godt, etisk og oppbyggende. Det kan tenkes at dette blir spesielt tydelig i kunst som eksplisitt tar opp samfunnsspørsmål, som i forestillingen

informanten nevner, når kunstnerens ønske om å belyse samfunnsspørsmål ikke gjenspeiles i forholdene til medarbeiderne hens.

Et annet eksempel på utfordringer med å ivareta arbeidsmiljø i grensesprengende kunstprosjektet, er en erfaring fra en informant som var med i en kollegas kunstprosjekt. Deler av det som skulle skje på visningsarenaen var improvisert og ikke avklart på forhånd. I løpet av forestillingen ble hun befølt av sin kollega, og valgte etter en stund å forlate scenerommet.

Og da begynte jeg å tenke «hvis jeg bryter ødelegger jeg prosjektet hans, det står jo mye på spill, er det egentlig så farlig, er dette et kunstnerisk prosjekt, hvor går grensene (...), vi prøver jo å finne ut nye ting.» Jeg hadde altså en så sinnsyk diskusjon med meg selv.

I samtale med publikum etterpå opplevde hun at hun ble beskyldt for å være svak og svikte det kunstneriske prosjektet, mens kollegaen ikke ble utfordret på valget om å beføle en motspiller på scenen.

De to overnevnte eksemplene kan ses i lys av Kleppe og Røysengs undersøkelse av seksuell trakassering på teaterfeltet (Kleppe & Røyseng, 2016, s. 291 - 292). De har funnet en diskurs om at selve kunsten er det viktigste målet, og at det er akseptert og forventet at det kunstneriske produktet er høyeste prioritet for alle involverte, også hvis det går på bekostning av arbeidsmiljø eller -etikk. Konflikten mellom å sette grenser i en situasjon som opplevdes uavklart og grenseoverskridende, og å bidra til kollegaens kunstneriske prosjekt opplevdes av informanten i forrige avsnitt som krevende. Dette kan illustrere diskursen om at kunstnere skal sette egne behov til side dersom de kommer i konflikt med den kunstneriske visjonen. Det at valget om å bryte ble kritisert, mens motspillerens valg om å gjøre seksuelle tilnærmelser på scenen ble stående ukommentert, kan tolkes mot at det å betvile en kunstnerisk leders valg innenfor denne diskursen er mer kontroversielt enn å krysse etiske grenser som kunstnerisk leder.

En informant opplever at det i dag er mindre aksept for problematiske arbeidsforhold, også i prosjekter som er grenseoverskridende.

Jeg husker at en kollega hadde vært på audition der alle skulle ta av seg klærne hele tiden (...) Nå for tiden så er det langt over grensa da, men når jeg hørte om det, som sikkert er femten år siden tenkte jeg mer 'Wow, det er crazy kunst, for et overskridende prosjekt!» Så jeg føler at man har fått fokusert de tingene der litt. Hva er bra kunstnerisk overskridelse og hva er bare utnytting eller trakassering.

Selv om flere informanter skildrer opplevelser som kan ses i lys av teorien om karismatisk ledelse og diskursen om kunsten som ypperste mål, kan det virke som slike ledelsesstiler og kunstsyn ikke er like gangbare i dag. Prosessene som beskrives i datamaterialet ligger nærmere et postmoderne paradigme (Østern, 2017, s. 5), hvor det kunstneriske produktet skapes i samhandling mellom dansere, koreograf og eventuelle andre kunstnere, og det improviseres og utforskes i prosessen. Det kan tenkes at karismatisk ledelse, som rettferdiggjøres av troen på at en genial leder skal lede gruppen fram mot best mulige kunstneriske resultat (Kleppe & Røyseng, 2016, s. 292), ikke gir mening i prosjekter som er prosessorienterte og medskapende.

4.2.2 Dialog og medskaping

Informantene i denne undersøkelsen gir inntrykk av at de jobber dialogbasert og at dansere, koreografer og eventuelle andre kunstnergrupper er med på å forme det kunstneriske produktet sammen. Ut fra deres beskrivelse av arbeidsprosesser de er med på eller leder, virker det som utforskning og utprøving er dominerende på det frie feltet de opererer på.

I starten av en kunstnerisk prosess så er jeg opptatt av å bare lage et arbeidsfellesskap, at vi kan sameksistere i rommet mens vi jobber litt individuelt og parallelt, og så etter hvert, når ting begynner å bli klarere for hver enkelt (...) Jeg er veldig opptatt av å gi den der tida, at den kroppslige utforskningen i starten tar nok tid, at vi ikke bryr oss om resultatet for tidlig.

For en annen er det å skape noe sammen en viktig motivasjon for yrkesvalget. «det var jo mye av grunnen til at jeg begynte, at det var så gøy å dele et rom sammen hvor man hadde det gøy med det å bevege seg, å utrykke seg sammen». I den grad informantene forteller om tradisjonelle roller hvor koreografen skaper og danseren utøver, gis det inntrykk av at dette hovedsakelig skjer innenfor store, faste kompanier eller scenekunstinstitusjoner.

En av informantene som jobber som koreograf opplever at nyutdannede dansere fra bachelorutdanningene ikke nødvendigvis er trent i å jobbe medskapende. Hun forteller at hun

nesten utelukkende arbeider med dansere med mastergrad eller lang erfaring, fordi hennes arbeidsmetode forutsetter det hun kaller en *refleksiv kapasitet* hos danserne, en refleksjonskompetanse ut over det å lære og inkorporere gitt bevegelsesmateriale, og en evne til å sette sin utforskning inn i en større kontekst eller samtale. Dette kan ses i sammenheng med *kakeform-idealet* som ble introdusert i forrige kapittel, hvor informanter opplevde at danseutdanningene formidlet et ideale om uniforme kropper og bevegelser. For koreografer som jobber innenfor et annet estetisk system, der arbeidsprosessen i større grad orienteres rundt den enkelte danser som medskaper, kan det oppleves at nyutdannede mangler en slik kompetanse som går ut over det dansetekniske (Østern, 2017, s. 7).

Samtidig som de kunstneriske prosessene innenfor et postmoderne paradigme framstår som mer demokratiske og myndiggjørende enn prosesser med tydelige hierarkier, bemerker en informant at tydelige roller kan fasilitere for ryddige prosesser. Informanten har både arbeidet i et fast kompani og på det frie feltet.

(...) Det kan også være lett å tenke at de stykkene hvor koreografen virkelig har laget stykket og danserne «bare» danser det, (...) at de strukturene har en litt mer problematisk maktpolitikk enn de strukturene hvor koreografene danser, samarbeider og vi er kreative alle sammen, men jeg har også vært borti prosjekter som utøver og som leder, at (...) når en struktur er veldig tydelig så kan det gi plass for en veldig tydelig og ryddig dialog, mens når det flyter mer ut, (...) hvis det da setter inn en usunn psykologi så er den av og til nesten vanskeligere å rydde opp i fordi det er et mer flytende prosjekt.

Hierarkiske strukturer kan være risikofaktorer for trakassering og misbruk av makt, dersom ansatte frykter yrkesmessige eller sosiale konsekvenser ved å varsle om ukultur. Samtidig kan også en strammere struktur bidra til tydelig dialog og forenkle identifiseringen av eventuelle problemer.

Selv om det kan framstå som at flatere makthierarkier vil kunne virke preventivt mot at enkeltpersoner får stor definisjonsmakt og makt over andres karrierer, indikerer flere informanter at maktbalanser i flatere organisasjoner også må være gjenstand for refleksjon og bevissthet. En formulerer det som at problemer kan oppstå når en leder undervurderer eller ikke er klar over sin egen maktposisjon. Ut fra måten informantene beskriver egne arbeidsprosesser og prosessene de har vært involvert i som utøvere, virker det som dominerende arbeidsmetodikker er dialogbasert og at det kunstneriske produktet skapes i

samhandling mellom koreograf og dansere eller andre kunstnerisk involverte. En informant gir uttrykk for at hierarkier med koreograf som leder og den som står for det skapende, og dansere som kun utøver, ses på som avleggs. «Nå jobber jo til og med Carte Blanche med prosesser der de (danserne) skal bidra, så det er også noe med at feltet kanskje er i endring». Når informanten nevner *til og med Carte Blanche* kan det tolkes som et uttrykk for at det i de store, faste institusjonene har ligget nærmere et moderne paradigme og hatt en sterkere tradisjon for et tydelig skille mellom koreograf og utøver (Østern, 2017, s. 5-6). Det frie feltet ligger nærmere et estetisk postmoderne paradigme, og jobber gjerne med flatere hierarkier og flytende rollefordeling mellom koreograf og dansere.

Begrepet *flate strukturer* benyttes av flere av informantene. Som en av dem påpeker er det likevel viktig å nevne at de fleste koreografene i dette prosjektet nevner implisitt ved beskrivelse av organisasjonsstrukturen, eller eksplisitt at de ikke jobber i faktisk flate strukturer, men at materialet skapes i samhandling med dansere eller andre kunstnere i prosjektet. Det er likevel koreograf eller prosjektleder som tar den endelige beslutningen om hva som til slutt blir det kunstneriske produktet. Makten koreograf/kunstnerisk leder har ved å være den som gir midlertidige ansettelser eller oppdrag og dermed har makt over hvem som får arbeid og ikke, er også talende for at det ikke dreier seg om flate strukturer i disse organisasjonene.

Flere informanter fremhever viktigheten av at ledere som besitter økonomisk makt eller definisjonsmakt reflekterer over denne posisjonen. Det gjelder også når det etterstrebes medbestemmelse for alle de involverte i organisasjonen. I tilknytning til dette problematiseres det at dans er et lite felt med både kollegiale og vennskapelige relasjoner mellom aktørene, og hvor oppdrag og ansettelser kan foregå uformelt ved bruk av nettverk. Uklare roller og posisjoner kan dermed virke tilslørende, og det kan være forvirrende å forholde seg til de ulike posisjonene en person kan besitte på samme tid. Som en danser uttrykker det:

Og jeg tror faktisk spesielt med så mange sånne flate strukturer og flytende relasjoner at man er liksom venner og man er kollegaer, og koreografen er ikke en sjef, koreografen er en kollega, men samtidig har de litt den maktposisjonen fordi de har, eller bare på grunn av hvordan organisasjoner og kreative prosesser er organisert, så blir det veldig mange (...) gråsoner i ting.

Det finnes altså spenning mellom rollene som både kollegaer og venner, og en uklarhet rundt koreografens posisjon som kollega eller leder, der skillet mellom det profesjonelle og private viskes ut. En informant forteller om kollegaer som har følt at lederen har overtrådt emosjonelle grenser.

For jeg har jo også hørt om folk som har følt (...). Hva skal jeg si, ikke seksuelt utnyttet, men at koreografen da har på en måte brukt dem som en (...) støtte, liksom personlig, sånn der «nå er du min beste venn som jeg kan betro meg til, og det er deg jeg kan...» hvor de ikke egentlig vil, de vil bare jobbe. Så jeg tror det er veldig mange sånne ting også, hva slags relasjon man har til hverandre når det er så flytende grenser mellom rollene, liksom både arbeidsrollene og rollene i det sosiale og det profesjonelle.

Informanten trekker fram de ulike rollene en aktør kan ha, og at det å besitte flere ulike sosiale og profesjonelle roller på samme tid kan være forvirrende og skape uklarhet rundt hva som er passende adferd i ulike sammenhenger. I dette eksempelet handler det ikke om trakassering eller mobbing, men at det kan oppleves som problematisk hvis leder knytter tette bånd med en ansatt som går ut over det en kan forvente i en profesjonell sammenheng. Problemet kan oppstå når den underordnede ikke ønsker et personlig forhold til lederen, og det kan være vanskelig å trekke opp grenser for kontakt og fortrolighet utover et profesjonelt nivå, eksempelvis av frykt for å få miste framtidige jobbmuligheter.

Dette belyses videre av en koreograf, som forteller at en velger dansere som på et nivå tiltrekker en. Informanten mener det ikke nødvendigvis på et utseendemessig eller seksuelt nivå, men at kunstformen ligger så tett opp til både fysikalitet, bevegelsesmønster og emosjonelt uttrykk, og at koreografen velger dansere som passer med egne preferanser og visjon for det estetiske uttrykket og kunstneriske produktet.

Jeg tror på en måte for meg, og det har jeg hørt flere koreografer si, at man sitter og ser så mye på danserne, og man plukker dem selv, så blir jeg nesten sånn forelska i dem, at jeg blir utrolig opptatt av dem, og jeg kan sitte og bli liksom tiltrukket av dem (...). Men det er et eller annet forhold, (...) det forholdet med at du plukker folk du tror på, som på en eller annen måte tiltrekker deg. Også skal du sitte og se på disse menneskene, også skal du gi dem det du har, og de gir alt til deg, ikke sant. Det er du som har gitt dem jobben, du er sjefen, de bare gir og gir og gir. Og da har jeg opplevd et par ganger med dansere som er sånn tolv år yngre (...) at jeg på en måte kan ha et sånn vennskapelig forhold uten å tenke over først at jeg har gitt dem jobben og jeg har makten, og hvis de ikke er med på disse notene her, så kan de tenke at jeg ikke gir dem jobb neste gang. Nå er det ikke sånn jeg er, men det kan man tenke da. Og da er det et

par ganger jeg føler at jeg har sånn (...) hvis jeg småflørter... Ikke at noen ser det, for det er jo ikke sånn «jeg skal få deg til sengs», men hvor jeg småflørter med noen som er ti år yngre som er en danser i kompaniet (...) Jeg må faktisk ta inn over meg at jeg har den rollen. (...) Jeg har aldri fått kritikk for det og jeg er god venn med alle jeg jobber med og sånn, men det er noe jeg selv har tenkt på at det der skal man være ekstra klar over, for det er så fort gjort. Og det ligger ikke på et trakasseringsnivå, men det er liksom første steg for at noe kan gå galt.

Forrige kapittel argumenterte for at dans er kroppslig og dyptgripende læring som griper utover det rent dansefaglige (Burnidge, 2012; Østern, 2017). Skillet mellom danseren som yrkesutøver og danseren som privatperson er komplekst, ettersom danserens arbeidsverktøy er den samme kroppen hen eksisterer i verden med. Fordi man kan regne med at en koreograf har en visjon eller idé om ulike typer kroppsligheter eller estetiske uttrykk når hen velger dansere til et prosjekt, vil en utvelgelsesprosess i et danserisk prosjekt være knyttet til slike egenskaper hos danserne. Flere informanter nevner også personkjemi som viktige når dansere velges til et prosjekt, noe som kan være særlig viktig i prosjekter med korte tidsrammer (Elstad & De Paoli, 2014, s. 314). Selv om positive aspekter ved de tette sosiale båndene på feltet nevnes, kan de altså skjule maktstrukturer som handler om at leder også i demokratiske organisasjoner gjerne besitter makt over økonomiske forhold og ansettelser i produksjonene. Det er derfor viktig at ledere også i flate strukturer er sin rolle bevisst, slik som koreografen her illustrerer.

Men i et stykke hvor jeg er med som danser og også koreograf. Jeg er en av de, men jeg er også sjefen, jeg er den som har gitt alle jobb, jeg er den som har vetorett, jeg er også den som kan si «Nei, jeg er ikke enig, nå gjør vi det sånn.» og da må alle de andre liksom legge seg flat. Og det også er en sånn, dette her er jo gode venner av meg og sånn, og jeg har ikke noe svar, men man skal bare være veldig klar over at det er sånn og ikke lyge til seg selv, det er ikke flatt. Og det er jo sånn at den som henter inn pengene, det er jo helt forferdelig å si, men den som henter inn pengene har en makt. Å bare være klar over det da.

Man kan argumentere for at makthierarkier eksisterer i de fleste typer organisasjoner, og at det også på andre typer arbeidsplasser kan utvikles personlige relasjoner og vennskap. Midlertidighet og hyppige skifter av arbeidskonstellasjon kan likevel gjøre det vanskeligere å trekke grenser for hvor personlige man ønsker å bli med en overordnet, fordi en ikke ønsker å minske sjanse for fremtidige oppdrag.

4.2.3. Ledelseskompetanse og etikk

Fem av studiens informanter har fullført eller er i gang med kunst eller kulturellt utdanning eller mastergrad. En informant som har master i koreografi, forteller at hun opplevde at det var lite fokus på det å være arbeidsleder på utdanningen.

Ja, samtidig som jeg opplever også at, da jeg tok masteren min lærte jeg ingenting om det å være arbeidsgiver, og det er liksom noe som jeg tenker at er... Det er liksom opp til hver enkelt sin profesjonsetikk, altså den profesjonsetikken du selv pålegger deg, hvordan en opererer med kontrakter, være transparent, være ærlig med hvordan man jobber, hva vil man, hva er forventningene mine i dette arbeidet, hva krever jeg. Der føler jeg at det er veldig mye jeg har lært gjennom å prøve og feile, og som jeg ikke på en måte har lært... Altså, det er lite metodefokus på den koreografiutdanningen jeg tok iallfall da.

Hun sier videre at det var mest fokus på kunstneriske prosesser på utdanningen, og at hun skulle ønske at de lærte mer om å være gode ledere under utdanningen. Informanten oppfatter altså at lederskap i en kunstnerisk prosess er lite standardisert, og at det i stor grad kommer an på lederen hvordan hen velger å utfylle rollen og bevisstheten hens rundt denne. I

Organisasjon og ledelse av kunst og kultur hevder Elstad og De Paoli (2014, s. 317 - 319) at ledere på kunst og kulturfelt ofte baserer seg på sanser, følelser og kropp i sin lederpraksis, og estetiske ledere ikke har interesse av tradisjonell ledelseslitteratur. Informanten over virker derimot å ønske et større fokus på ledelseskunnskaper, arbeidsmiljø og -etikk på kunstneriske lederutdanninger.

Et tilbakevendende tema blant informantene er en manglende kultur for formaliteter i begynnelsen av et arbeidsforhold. En informant sier at hun sjelden har skrevet under på en kontrakt som utøvende danser.

Problemet er jo ofte at kontrakten er veldig standardisert. Jeg prøver å skape noen kontrakter i arbeidet jeg gjør akkurat nå, veldig ofte føler jeg at kontrakt er noe man skriver i etterkant for å dokumentere at man har vært i et arbeidsforhold, kanskje ovenfor andre institusjoner og sånt (...) Jeg tror nesten aldri jeg har signert en kontrakt selv, i forhold til arbeidsforhold.

I den grad kontrakter brukes, kan de altså oppleves som standardiserte og ikke nødvendigvis tilpasset den enkelte produksjonen. To informanter forteller at premisser ikke alltid avklares

til tross for at formell kontrakt foreligger, og at arbeidsmengde har gått utover det de mener var avklart på forhånd.

Jeg tror det også handler om at man er så pressa, de har ikke så mye å gå på, og derfor må man ofte makse ut da av den tida man har, og da kan det gå litt på bekostning av de som er med i produksjonen da. På mange ulike måter, men her handlet det om at det var for intenst. Vi bodde og jobbet sammen hele tiden (...) det var ikke noe tid av.

I dette prosjektet ved en residens opplevde informanten en forventning om at de skulle jobbe med prosjektet hele tiden, og at dette ikke var avklart på forhånd. Videre opplevdes rollen til produsentene som uklar, hvor tilbakemeldinger på arbeidstiden ikke ble tatt tak i. Sammenstilt med andre informanters utsagn kan det være en indikasjon på at selv om mange har kontrakter og det formelle i orden, oppleves ikke alltid et samsvar mellom premissene som har blitt inngått og forventningene som oppleves.

«Jeg opplever liksom at det må liksom dansere si fra om selv til hverandre, liksom 'si ifra hvis du, hvis det er noe du synes er ubehagelig', 'si fra hvis du vil ha en pause'. Men jeg tror det bare har vært en sånn innforstått greie, alle er jo snille med hverandre. Men det er jo en tydelig deadline som ofte er en premiere og vi må få produktet opp liksom. Jeg hører liksom koreografer si sånn 'Si fra om det er noe', så bare okei, hva innebærer det egentlig? 'Si i fra hvis det blir litt for mye eller dere vil ha pause', også er alt koreografen gjør å pushe oss, haha».

En koreograf forteller om hvordan hun har jobbet med spesifiserte kontrakter og premissavklaring i forbindelse med store forestillinger med både profesjonelle og frivillige involverte. Forestillingen behandlet potensielt sårbare temaer.

«(...) så har vi lagt opp en kjempestrikt protokoll, for de frivillige som får bli med inn i prosjektet, de får opplest en hel haug med regler høyt i rommet og skriftlig før de kommer inn. Så det har vi hatt før Metoo også, at det står eksplisitt at du ikke har lov å komme med noen form for seksuell tilnærming til de du jobber med, hvor vi har lagt opp en ganske heftig rutine for at både de frivillige som kommer skal bli beskyttet fra hverandre, og at danserne skal bli beskyttet for de frivillige, for danserne er liksom de vi jobber med hele tiden. Vi har liksom gått mange runder og blitt enige om at det virker litt hardcore å være såne sinnssyke regelryttere i begynnelsen, men da skaper man et safe space, for da vet folk hvor grensene går, og vi har sagt at hvis noen går over denne grensa, så har vi rett til å kaste deg ut.»

På oppfølgingsspørsmål om hun tror et like detaljert regelverk vil være nyttig også i andre typer forestillinger, forteller hun:

«Når det er så store grupper føles det veldig viktig og riktig, fordi det er så mye som foregår som man ikke catcher. Mens med andre, hvor det er jeg og en liten gruppe som er vennene mine, eller (...) de er godt voksne, de har lang fartstid, så er jeg på en måte litt usikker på om det hadde vært rart å sette opp reglene på den måten, jeg tror det holder at formelt så står det i kontrakten. Så i den type grupper så er jeg egentlig mer opptatt av at man etablerer et klima for åpne samtaler, hvor man også viser at man kan ta kritikk, og at man viser at det kan være god dialog med produsenten eller med meg.»

Etter å ha reflektert litt over spørsmålet, følger hun opp:

«Men faktisk... Så tenker jeg sånn som den andre forestillingen (...) hvor vi var mange som aldri hadde jobbet sammen før, og vi kom fra litt ulike bransjer, så selv om det var et lite prosjekt så ville jeg kanskje tenkt, når du spør sånn, kanskje i et prosjekt hvor man ikke kjenner hverandre, ikke har bygd tillit, i et prosjekt hvor det kanskje er stor aldersforskjell, så ville jeg tenkt at det kanskje hadde vært veldig bra å gjøre det, når jeg tenker meg om.»

I konstellasjoner mellom aktører som kjenner hverandre, eller hvor det ikke er store forskjeller i status og maktposisjon, kan det altså oppleves overflødig å tydeliggjøre regelverk utover det som står skrevet i kontrakter. Informanten sier at det kanskje ville oppleves 'litt merkelig å stå og lese opp et regelverk for én kollega hun har jobbet med i hundre år', som hun formulerer det. I situasjoner som kan øke risikoen for at noen opplever seg trakassert eller opplever det vanskelig å si fra om utfordrende situasjoner, som ved nye konstellasjoner av kunstnere, og store forskjeller i alder, status eller makt, kan det likevel være gangbart å etablere tydelige retningslinjer før arbeidet starter.

4.2.4 Oppsummering

Der teorien om *karismatisk ledelse* kan belyse seksuell trakassering på teaterfeltet (Kleppe & Røyseng, 2016), kan man også se spor av denne ledelsesstilen i informantenes fortellinger om trakassering på samtidsdansefeltet. Den karismatiske lederen oppnår sin status gjennom personlige og kunstneriske egenskaper. Samtidig avhenger også denne rollen av en følgerskare som rettferdiggjør lederens autoritet. Karismatisk autoritet konstitueres diskursivt, og i denne diskursen skapes også verdier og preferanser som deles av følgerne (Joosse & Willey, 2020). Oppfatningen av kunst som høyeste prioritet kan ses i lys av dette, noe fortellingene om situasjoner hvor kunstneriske hensyn har blitt prioritert foran trivsel og etikk tematiserer. En konsekvens av en slik ledelsesstil og kunstsyn kan være rettferdiggjøring av og tilrettelegging for trakassering.

Det dannes et bilde av at den hegemoniske arbeidsmetoden på det frie samtidsdansefeltet ikke gjenspeiler teorier om karismatisk autoritet. De medskapende, inkluderende og prosessorienterte metodene som skildres kan snarere knyttes opp mot et postmoderne estetisk og pedagogisk paradigme (Østern, 2017). I slike produksjoner er makthierarkier mindre tydelige, og prosessene beskrives som myndiggjørende. En fallgrube ved slike prosesser er roller og ansvar kan oppleves utydelig, og at de tette sosiale og vennskapelige relasjonene kan fordunkle maktforhold. De utydelige skillelinjene mellom vennskap og jobb kan komplisere grensesetting. Viktigheten av at lederen reflekterer over rollen sin trekkes fram som slike konstellasjoner.

Et funn er også at det finnes et behov for ytterligere profesjonalisering av ledelse og produksjonsapparat på samtidsdansefeltet. For dansekunstnere som skal fungere som arbeidsledere kan det være fruktbart at fokuset på kunnskap om ledelse, arbeidsmiljø og etikk økes på utdanningsinstitusjonene. Tidligere studier har også argumentert for å øke fokus på kritisk tenkning og refleksjon utover det dansefaglige på utdanningene (Østern, 2017, s. 17). Fordi mange konstellasjoner består av aktører som kjenner hverandre, opplever flere av koreografene at en tydeliggjøring av regler og retningslinjer i begynnelsen av et prosjekt kan virke kunstig og overflødig. Samtidig kan uttalelser fra dansere som har jobbet i andres prosjekter indikere at behovet for å klargjøre premisser i forkant av prosjekter ikke bør undervurderes.

4.3. Hvordan organiseres og struktureres arbeidshverdagen på samtidsdansefeltet?

Som nevnt i kapittel 1, er det norske dansefeltet preget av midlertidige ansettelser eller oppdrag, økonomisk kortsiktighet for mange aktører og uformelle rammer rundt ansettelser og oppdrag. I dette delkapittelet vil jeg se på informantenes fortellinger om de formelle strukturene rundt arbeidshverdagen, positive og negative aspekter rundt disse og på informantenes refleksjoner rundt hvordan feltets infrastruktur påvirker om og hvordan seksuell trakassering og maktmisbruk forekommer.

Tre av informantene er koreografer og kunstneriske ledere av egne kompanier eller prosjekter. Av disse er to ofte dansere i egne prosjekter i tillegg til å ha det overordnede ansvaret. Alle

disse har eller har nylig hatt langsiktig støtte fra Kulturrådet. To andre informanter legger like mye vekt på sitt virke som dansere for andre koreografer og egne koreografiske arbeider, men fokuserer mest på rollen som danser i intervjuene. Den siste informanten arbeider hovedsakelig som danser for andre koreografer. I tillegg til sin skapende og utøvende virksomhet, nevner alle informantene at de har ulike danserelaterte oppdrag eller jobber, som undervisning, formidling eller produsentarbeid. To av informantene har også ikke-danserelaterte deltidsjobber.

4.3.2 Midlertidighet og nettverk

Midlertidighet og økonomisk usikkerhet er tema som går igjen i flere av intervjuene, spesielt hos de av informantene som er dansere i andres prosjekter eller baserer seg på prosjektstøtte i egne koreografiske arbeider. En informant sier at «den usikkerheten er veldig grunnleggende for manges arbeidshverdag, i forhold til at man hele tiden skal søke, og alt står på spill hele tiden». Hennes følelse av at noe står på spill, støttes opp av andre informanter. En av dem forteller om hvordan nødvendigheten av jobb kan gå på bekostning av egen trivsel i prosjektet. «(...) Også tror jeg det handler om økonomien, sårbarhet, at jeg som danser også velger prosjekter selv om jeg vet at lederen ikke er bra for meg å jobbe for, fordi jeg trenger jobb, jeg trenger penger og salt på maten». Usikkerheten som uforutsigbar økonomi og arbeidssituasjon kan skape, gjør at det er vanskelig å si nei til jobber, også i de tilfellene det er et usunt arbeidsmiljø eller dårlig ledelse. Han trekker også fram det at jobber ofte blir gitt uten en formell ansettelses- eller auditionprosess, som noe som forsterker opplevelsen av å måtte ta jobber som han synes ikke er bra for han.

Måten jeg har fått jobber på er jo ikke auditioner. Jeg har jo fått tilbudt jobb, som er et stort privilegium, og det betyr jo at folk har tenkt på meg eller folk har fremsnakket meg til andre. «Å, er det en som heter....», «Ja ok, jeg skal sjekke han ut.» «Ja, han er veldig hyggelig og veldig bra». Også blir det veldig press på å være veldig hyggelig og veldig bra, sant. Og veldig medgjørlig. For man tenker jo ikke bare på dette prosjektet, man tenker jo på framtida si.

Å få tilbud om jobb oppleves altså som et privilegium for informanten, som fort kan mistes dersom han oppleves umedgjørlig eller ikke snakkes fram av kollegaer. På prosjektbaserte frie scenekunstfelt med hyppige skifter av samarbeidskonstellasjoner vil det gjerne være nødvendig å ta de oppdragene man får for å ha tilstrekkelig inntekt. For de som har privilegiet å bli tilbudt jobb utenom auditioner eller andre kanaler, kan det kjennes avgjørende å beholde

dette privilegiet. En mulig konsekvens av dette er at det kan høyne terskelen for å si fra om problematiske forhold.

At det er vanskelig å få en fot innenfor er et trekk ved prosjektorganisasjoner, skal man tro Elstad og De Paoli (2014). I tidsavgrensede prosjekter vil det ofte være begrenset med tid og ressurser, og viktigheten av å ha et team som fungerer kan være desto større. Mange velger å jobbe med utøvere de kjenner og vet at fungerer, så om man først har fått innpass og anseelse hos en koreograf kan det føre til kontinuitet i oppdrag. For nyutdannede eller andre med begrensede nettverk kan det være vanskelig å komme til et punkt hvor man har tilstrekkelig med jobb til å leve av sitt kunstneriske virke (Elstad & De Paoli, 2014, s. 312 - 315).

Mens Elstad og De Paoli eksemplifiserer denne nettverksbyggingen med nye aktører som besitter *sosial kapital* (Bourdieu, 2006) ved å ha familiemedlemmer med tyngde i et felt ofte får assistentjobber og lignende, forteller informanten over at nettverksbygging i utdanningsinstitusjonene er en viktig faktor for å få jobb som profesjonell danser. Et eksempel var en pedagog som ifølge informanten hadde definisjonsmakt på det profesjonelle feltet, som truet studenter med å kontakte kollegaer og spolere de unge dansernes karrierer, som en reaksjon på at de rettet kritikk mot undervisningsopplegget til vedkommende. For studenter innen dans kan det dermed oppleves som de allerede på utdanningsinstitusjoner må posisjonere seg for å bygge opp kontaktnettverk som kan hjelpe dem å lykkes i det profesjonelle livet (Aslaksen, 1997).

Det er gjennomgående i intervjuene at utdanningsinstitusjonene er definerende for hvem utøverne blir som skapende og utøvende kunstnere i ettertid. Noen informanter legger vekt på kontaktnettverk, som både kan være pedagoger eller gjestekoreografer som virker i det profesjonelle feltet, og også medstudenter. En annen informant opplever at det i like stor grad handler om at man deler referansepunkter med kollegaer som har stuert på samme sted, og at derfor kan være lettere å arbeide i konstellasjoner med disse, spesielt tidlig i karrieren.

En danser uttaler at det kan føles vanskelig eller poengløst å si fra om ubehagelige situasjoner når han har oppdrag på kortsiktig basis. Informanten var involvert i et prosjekt ved en større kulturinstitusjon, og opplevde at lederen forskjellsbehandlet de involverte ut fra hvor tiltrukket vedkommende var av dem.

Jeg tror også det er annerledes når du både er på prosjektbasis og man kommer inn til en annen institusjon. De har den praksisen de har her, her er en person som har jobbet her i mange år, hen har sin relasjon til sine kollegaer, man har liksom ikke noe man skal ha sagt når man bare kommer innom og er der i to måneder (...) Da tenkte jeg liksom at da trenger jeg ikke å gjøre noe her igjen.

To informanter belyste at de i midlertidige oppdrag ved faste institusjoner opplevde ubehagelige situasjoner, men at dette ble avfeid av fast ansatte med at «det bare er sånn her». Informanten ble også usikker på om han overreagerte på oppførselen, som var normalisert av de fast ansatte. Som det ble sett på i kapittel 4.2, framstår det som *karismatisk autoritet* (Joosse & Willey, 2020) og rettferdiggjøring av uetisk ledelse i kunstens navn er mer utbredt i større, faste institusjoner enn på det frie feltet. Kultur for aksept av trakassering, samt bekymring for å framstå som overdramatiserende kan være faktorer som forhindrer at aktører varsler om seksuell trakassering eller maktmisbruk (Hennekam & Bennett, 2017).

Det som framkommer når man sammenstiller disse informantenes uttalelser er at kortsiktige arbeidsforhold og behovet for å stadig få nye oppdrag eller å søke prosjektstøtte, kan føre til en usikkerhet rundt økonomi og framtid i yrket. Denne usikkerheten, i kombinasjon med det som sies om uformelle ansettelsesprosesser, kan føre til at det å få jobb oppleves som et privilegium. Muligheten for å miste privilegiet med å bli anbefalt til andre koreografer, vil kunne oppleves som et hinder for å si fra om eventuelle uakseptable forhold. Da kan det være enklere å tie om ugreie situasjoner, hvis oppdraget er tidsbegrenset og vil være ferdigstilt i løpet av en kort periode.

At det kan være enklere å jobbe ut prosjektets varighet enn å si fra om negative forhold i oppdrag med kort tidshorisont, resonnerer med uttalelser fra flere. En informant har inntrykk av at det er vanlig å ikke varsle i dårlige prosesser, og tror at kostnaden ved å si fra for mange vil være høyere enn ved å bli til prosjektet er slutt.

Det tror jeg faktisk er veldig, veldig vanlig, at man stikker fra dårlige prosesser. Det er i hvert fall det jeg selv har gjort, og som jeg også har hørt at veldig mange andre gjør. Det å ta opp noe med noen er jo en tillitserklæring, ikke sant. Så hvis du da ikke har tenkt til å jobbe med vedkommende igjen, så tenker du vel bare at du heller holder deg unna. (...) Varsling og sånt så har jo en enormt høy kostnad, så da må du jo også vite at du er villig til å ta den kostnaden. Hvis du skal ta opp noe med noen koster det masse, og da er det kanskje litt sånn at man heller tenker at det koster mindre å stikke. (...) I det tilfellet med den produksjonen, som jeg bare syntes var helt grusom å være i, så tenkte jeg at jeg er ferdig om to uker, da trenger jeg aldri mer å jobbe med denne

personen igjen, og jeg gidder ikke ta noe ansvar for denne personens framtidige yrkesliv. (...) Jeg konfronterer bare i de tilfellene jeg enten har høy tillit til vedkommende og det føles som at det kommer til å bli lyttet til og at vi kommer til å finne ut av det, og det er en person jeg ønsker å ha en relasjon til. Eller så må det føles så viktig å si fra om at jeg ikke klarer å la være.

Kostnadene det kan ha å si fra om problematiske arbeidsforhold kan altså oppleves som større enn det man eventuelt får igjen for å ta noe opp, spesielt når man innen kort tid vil være ferdig med arbeidsforholdet. Informanten sier også at konfrontasjon er en tillitserklæring, og noe som gjøres med tro på at vedkommende vil være imøtekommende og villig til endring. I produksjonen informanten referer til, handlet det ikke om seksuell trakassering, men at lederen opplevdes manipulerende og holdt de kunstneriske visjonene sine skjult for utøverne.

Det kan virke som om det i saker av lav alvorlighetsgrad anses å være mer hensiktsmessig å la en leder med ubehagelige arbeidsmetoder felle seg selv, ut fra uttalelsen om at informanten ikke tenker å ta noe ansvar for vedkommende sitt yrkesliv. Hun nevner videre at hun i slike tilfeller heller fraråder kollegaer å jobbe med vedkommende enn å ta det opp direkte, med mindre det kjennes spesielt viktig å varsle. For denne informanten er det mer hensiktsmessig å varsle når maktmisbruk og trakassering skjer på et strukturelt nivå på større institusjoner enn når det er snakk om enkeltindivider. En studie fra kreative yrker i Nederland konkluderer også med at én av årsaken til at kunstnere ikke varsler om seksuell trakassering, er at det er en kulturell aksept for trakasserende oppførsel i disse yrkene (Hennekam & Bennett, 2017). En bieffekt av det er manglende tro på at trakasserende oppførsel vil få konsekvenser. Som for informanten over, kan det dermed være mindre krevende å la være.

4.3.2 Å være mellom prosjekter

Et annet aspekt av høy grad av midlertidighet i feltet, er det en informant omtaler som en *dualitet* i det å gå fra intense, emosjonelt og fysisk nære arbeidsprosesser til tiden mellom arbeidsforhold som kan oppleves som ensom og uten et kollegialt fellesskap.

Det kan oppleves som en dualitet, både fordi arbeidet ofte er så intenst på en måte, og intimt også, det er jo kunstens egenskap, at den ofte behandler intime tema. Og også det med at man er selvstendig næringsdrivende (...) Man er jo ikke ansatt eller har faste kollegaer. Det (...) kan bli veldig midlertidig, og at det kan gå lang tid imellom at man jobber med de samme eller. Jeg tenker i hvert fall hvis man er ung, og ikke har en fast gruppe man jobber med kanskje man er avhengig av jobb fra andre, og den

dualiteten forsterker noe da. Eller at det kan gjøre en mer utsatt, fordi man er i de ekstremene.

Informanten beskriver videre en følelse av å bli *sluppet* i det man er ferdig med prosjekter, og at det kan være emosjonelt utfordrende å være overlatt til seg selv når man ikke er involvert i et prosjekt. Det kan virke som at sikkerheten som man har i andre typer av jobber er vanskelig å ivareta mellom oppdrag som dansekunstner uten fast ansettelse. Det er nærliggende å tro at det at en står uten et økonomisk sikkerhetsnett og forutsigbarhet også bidrar til et vakuum etter å ha vært i et oppdragsforhold ved en produksjon, og at informanten opplever dette som to ytterpunkter i tilværelsen som selvstendig næringsdrivende danser. Mangelen på både økonomisk sikkerhet og det informanten beskriver som sosial tilhørighet og kollegialt fellesskap mellom prosjekter gir en indikasjon om at feltets strukturer for å ivareta sine aktører mellom prosjekter ikke oppleves som sterke nok.

Periodene imellom produksjoner virker i høyere grad utfordrende for de yngste informantene uten langsiktig kunstnerstøtte enn de mer etablerte. Danserne er blant scenekunstnere som har flest ikke-kunstneriske arbeidstimer (Heian et al., 2015), og mange må spe på inntekten med andre jobber.

Jeg har jobbet i andre jobber og det er helt fint det, men jeg kunne ikke jobbet der så veldig lenge fordi det ikke er noe som interesserer meg, og da opplever jeg at jeg ikke gjør en så god jobb. Også er det noe med danseutdanningen som i hvert fall jeg opplever, og det er at hvis man slutter å danse så har du på en måte gitt opp, du har tapt, du har liksom ikke gjort nok da.

Dette kan tolkes mot at det er viktig for informanten å være utøvende danser fordi yrket er det han brenner for. Samtidig uttrykkes en ytre forventning om å lykkes etter en danseutdanning, hvor en kan bli oppfattet som mislykket dersom man slutter med dans. Streben etter å kunne forsørge seg av yrket kan ha økonomiske grunner, men også være en viktig del av identiteten som kunstner (Aslaksen, 1997, s. 110 - 112).

At mangel på tid og økonomiske ressurser kan ha en negativ effekt på utøvelsen av ledelse i kunstneriske prosesser, bygges opp under av en annen informant. Han ser en sammenheng mellom negative situasjoner han har opplevd i arbeidssammenheng og at koreografer ofte også forholder seg til usikkerhet rundt arbeidssituasjonen på samme måte som danserne.

Og jeg har opplevd at i alle mine arbeidsforhold, nesten alle, hvor jeg har opplevd en følelse av å bli brukt, at jeg liksom føler meg veldig som et objekt for en koreograf, har jeg opplevd at det også handler om at koreografer lever jo også like... De er også veldig skjøre og sårbare fordi de også må ha jobb. Jeg har hørt mange koreografer i en bisetning si «Jeg er egentlig utbrent, men jeg gjør dette prosjektet». At de egentlig ikke psykisk er i stand til å ha den type maktposisjon og utøve den på en sunn og bærekraftig måte.

Flere av koreografene som er intervjuet i dette prosjektet har flerårig støtte fra Kulturrådet, eller annen fast inntekt knyttet til deres kunstneriske virke. Fokuset på hvordan midlertidighet og hyppig skiftende arbeidskonstellasjoner kan tilrettelegge for trakassering og maktmisbruk har et større fokus hos de informantene som hovedsakelig er dansere eller koreografer med prosjektstøtte. Samtidig påpeker flere koreografer at de også står i et avhengighetsforhold med scener og kuratorer for å få vist arbeidet sitt.

Det maktforholdet som jeg ofte står i er som koreograf som gjerne vil vise mitt arbeid et sted, også skal man ha alle disse møtene med disse kuratorne eller kunstneriske lederne ved de forskjellige husene da. Og der merker man jo at de skal like forestillingen selvfølgelig, men man skal også ha en bra dialog, man skal være liksom kompis og drikke øl i baren og sånt, det er mye sånn sosialt som spiller inn da.

Ifølge denne informanten kan det oppleves som det ikke bare er kvaliteten på det kunstneriske verket som spiller en rolle for å få vist et prosjekt, men at kulturell og sosial kapital (Bourdieu, 2006, s. 8 - 18) også kan være avgjørende. En annen informant opplever derimot ikke at han har fått noe utbytte av nettverksbygging i uformelle sosiale sammenhenger, men tror heller at det å være til stede på faglige arrangementer som kurs eller workshops kan være produktivt for å knytte faglige kontakter. I motsetning til informanten over opplever han ikke at han får noe profesjonelt utbytte av såkalt mingling for eksempel i forbindelse med forestillinger, men han tror at mange opplever at det å gå på forestillinger eller sosiale treff er en forlengelse av yrket. Informanten avviser ikke viktigheten av nettverk, men mener at andre typer nettverk, som det man har med seg fra en utdanningsinstitusjon i større grad er avgjørende for. Han påpeker at det finnes diskursive forskjeller mellom de ulike utdanningsinstitusjonene, og at han tror at det å ha samme referanser og måter å verbalisere faget på er viktigere enn å «drikke øl med de rette folka på Dansens Hus».

Selv om midlertidighet trekkes fram av alle som en fasiliterende faktor for trakassering på samtidsdansfeltet, fortelles det også om positive sider ved skiftende arbeidskonstellasjoner.

Spesielt en av danserne omtaler dette som noe han synes er givende og som en grunn til at han har valgt en karriere på dette feltet. Han omtaler feltet som inkluderende og som et sosialt rom hvor det er lett å knytte bekjenskaper og vennskap. Det han i hovedsak trekker fram som negativt er at det kan være vemodig når et prosjekt er over, og man har jobbet tett og kanskje bodd sammen i perioder på turné eller residens for å så gå hvert til sitt. Denne informanten synes derfor at det er givende å gå på sosiale tilstelninger, forestillinger og lignende, fordi det gir en mulighet til å se tidligere kollegaer igjen og føle at han er en del av et arbeidsmiljø. Samtidig nevner han at midlertidigheten i noen tilfeller er bra, fordi det gir mulighet til å komme raskt ut av prosesser som av ulike grunner ikke er gode. Dette underbygger det jeg har vært inne på tidligere i kapittelet som omhandler hvordan mange velger å heller stå løpet ut i dårlige prosesser enn å si fra.

4.3.2. Varsling, støttestrukturer og politikk

Hvilke muligheter for varsling om trakassering eller maktmisbruk har dansekunstnere, hvem tar imot varsler og hvordan følges disse opp? I dette delkapittelet skal jeg se på hvordan informantene har opplevd varslingsprosesser og hvordan de opplever at varslet har blitt ivarettatt.

Ut fra intervjumaterialet til dette prosjektet kan det se ut som det er høy terskel for å varsle om ubehagelige situasjoner eller forhold i prosjektene informantene er involvert i, noe som støttes av forskningslitteraturen (Hennekam & Bennett, 2017). Som jeg har sett på i forrige kapittel, kan det at arbeidsforholdet ofte har kort varighet være bidragsytende til at noen velger å ikke varsle om ukultur. To informanter forteller om situasjoner hvor de alene eller sammen med kollegaer har varslet om seksuell trakassering i det ene tilfellet og trakassering i form av maktmisbruk i det andre. Begge sakene var tilknyttet større institusjoner hvor informantene var ansatt.

En informant forteller om en varslingssak hvor hun observerte trakassering i et gjestende kompani ved en institusjon hun var tilknyttet. Informanten valgte å varsle om dette til institusjonens ledelse i etterkant av kompaniets opphold.

Ja, jeg følte at de prøvde å være veldig imøtekommende, at vi fikk hatt møter og skrevet det ned, at det på en måte var, at første delen av varslingen på en måte var, eller at selve varslingen på en måte ble håndtert bra, men at jeg er mer usikker på hva

det har for betydning da. Eller hvordan de på en måte lagrer informasjonen. (...) Jeg følte at jeg måtte insistere litt på en måte på at det skulle lagres, sånn at dersom det kom et varsel til så kunne man se et mønster i hvert fall. Så det er noe med det å insistere på at det skal dokumenteres da. Men jeg tror kanskje ikke de hadde fått så mange varsler før. Dette vet jeg ikke helt, men det var litt sånn det føltes.

Informanten opplevde altså å bli tatt på alvor og at varselet var velkomment. Hun legger til at dette var rett etter dansekunstens Metoo-opprop. Samtidig som om ledelsen var imøtekommende og hadde rutiner for selve mottakelsen og nedskrivningen av varselet, satt informanten igjen med en følelse av usikkerhet rundt hvilken betydning det hadde å si fra. Hun uttaler også at hun opplevde at ledelsen framsto overrasket over at hun ønsket at varselet skulle lagres, og at konsekvensene av å varsle i denne situasjonen virket uklare.

I det andre tilfellet, hvor en informant sammen med en gruppe kollegaer varslet om en leder som etter hennes utsagn oppmuntret en konkurransedrevet arbeidskultur hvor vedkommende satte danserne opp mot hverandre og brukte det informanten beskriver som en «splitt og hersk-teknikk», opplevde informanten at prøvelederen manglet kunnskap om håndtering av varsler, og at ledelsen ikke klarte å dra en skillelinje mellom hva som var trakassering og mobbing, og hva som var produktive kunstneriske diskusjoner.

Og da ser man jo viktigheten av prøveleders rolle, og hvis prøveleder ikke er kurset godt nok, (...) ikke er kurset om hva er trakassering, hva er mobbing, når er det egentlig at koreografen trår over... det er norsk lov på en måte. Og når vi som dansere egentlig ikke heller har fått noen informasjon om det, så blir det veldig, veldig uklart vann, og vi opplevde at kunstnerisk leder ikke var kurset i det. Hvis man liksom snakker om trakassering og maktmisbruk i et rom, så tror jeg også det er veldig vanskelig selv i våre tider da, hvis man ikke på en måte har fått en manual, på hva er hva, når i kunsten skal det få lov å være litt hett, for det må det av og til være, og når e det bare å si at dette er no-go?

Disse uttalelsene kan indikere at strukturene i kompanier og ved institusjoner ikke oppleves rustet til å motta varsler om seksuell trakassering. Den første informanten opplevde at viljen var til stede, men at rutinene virke lite innarbeidede. På teaterfeltet viste undersøkelsen fra 2016 at svært få varslet om seksuell trakassering (Kleppe & Røyseng, 2016, s. 287), og at man heller delte dette uformelt med kollegaer, slik som en informant har belyst tidligere i kapittelet. Denne manglende kulturen for formelle varsler kan være en medvirkende årsak til at dette framstår underutviklet i institusjoner. Da disse episodene stammer fra før eller i

begynnelsen av Metoo-kampanjen, vites ikke hvorvidt dette kan ha endret seg i kjølvannet av kampanjen.

Gjennomgående i denne undersøkelsen etterlyses en kunnskapsheving om rammene rundt tilværelsen som dansekunstner utover det dansefaglige. Fordi det som frilansende danser og koreograf ofte kreves ledelseskompetanse, kunnskap om produsentrollen, finansiering og støtteordninger, ferdigheter rundt søknadsskriving, oversikt over feltets infrastruktur med mer, nevner flere at kunnskap om å ta kontroll over egen tilværelse som dansekunstner bør vektlegges mer allerede på utdanningsinstitusjonene. Der Østern argumenterer for mer forskning og kritisk tenkning på utdanningsinstitusjoner (Østern, 2017, s. 17), indikerer denne undersøkelsen at også kunnskap om infrastruktur og prosesser på feltet kan virke myndiggjørende og ruste dansekunstnere bedre til å møte et komplekst arbeidsliv.

Kompetanseheving hos enkeltpersoner må likevel ikke gå på bekostning av å styrke feltets politiske posisjon og generelle heving av dansekunstneres arbeids- og lønnsvilkår, ifølge en informant.

Det er mye sånn hvordan klare seg som dansekunstner, mye psykisk helse og selvledelse og sånne type ting, der jeg jo tenker at vi har alt for lite politiske diskusjoner i feltet vårt som handler hvordan vi er underfinansierte, hvordan vi finner oss i å gjøre veldig mye produsentarbeid gratis. Jeg tenker at i stedet for at alle skal gå inn i sitt eget rom og være flink med yogatimen sin og selvledelsen sin og sånn, burde vi gjøre mer sånn kollektive, politiske kampanjer liksom, aksjonere sammen i stedet for å bli ennå mer delt inn i små enheter der alle skal lykkes innen sin lille enhet da.

Tradisjonelt har det vært lite forskning på dansekunst, og flere informanter mener at det har vært lite tradisjon for mobilisering og politisk arbeid på feltet, som denne informantene påpeker. Ved slutten av dette prosjektet er en undersøkelse av dansekunstneres lønns og -arbeidsvilkår under gjennomføring i regi av fagforbundet Norske Dansekunstnere, som kanskje kan gi et bedre grunnlag for å forstå arbeidslivsutfordringer som dansekunstnere møter per dags dato (Norske Dansekunstnere, 2021).

4.3.4. Oppsummering

Den høye graden av midlertidige oppdrag på feltet, er en risikofaktor for seksuell trakassering og maktmisbruk. Det at rekrutteringsprosesser ofte baseres på nettverk og bekjentskaper kan føre til at dansekunstnere opplever å måtte strekke seg langt for å få en fot innenfor bransjen

(Elstad & De Paoli, 2014). Den sosiale kapitalen (Bourdieu, 2006) en oppnår ved å etablere en arbeidsrelasjon med en koreograf oppleves ikke konstant, men som noe som må vedlikeholdes for å videre kunne bli anbefalt til andre koreografer. Dette kan skape et press å være medgjørilig og ukomplisert, noe som kan heve terskelen for å varsle om uønskede situasjoner.

At en i noen miljøer innenfor kreative bransjer sosialiseres mot en aksept for trakasserende oppførsel (Hennekam & Bennett, 2017), som dette prosjektet har belyst i kapittel 4.1, kan føre til at midlertidig ansatte i faste kompanier velger å ikke varsle om trakassering. Fortellinger om mistede oppdrag og invitasjoner etter varslingsprosesser tyder også på at det kan være mye å tape på å varsle om uønsket oppførsel. Når kontrakter ofte er tidsbegrensede kan det derfor være mindre kostbart å arbeide ut kontrakten enn å si fra.

Funn kan også tyde på at det er et behov for å gjennomarbeide varslingsapparater i kompanier og institusjoner, og at produksjons- og prøveledere trenger kunnskap om hva som er akseptabel oppførsel og hva som er trakassering i en kunstnerisk prosess. Samtidig avdekkes et behov for en generell økning i kunnskapen om arbeidsliv, lønn, infrastrukturer på samtidsdansefeltet. Dette må ses i sammenheng med politisk og organisatorisk arbeid mot et generelt løft av dansekunstneres arbeids- og lønnsvilkår.

5. Konklusjon

Dette prosjektet har sett på hvilke risikofaktorer for seksuell trakassering som finnes på det norske samtidsdansefeltet, og dansere og koreografers refleksjoner over hvilke endringer i feltet de mener er hensiktsmessig for å håndtere problemet med seksuell trakassering.

Datagrunnlaget gjennom dette prosjektet har vært semistrukturerte dybdeintervjuer med seks informanter som er dansere, koreografer eller en kombinasjon av disse innenfor samtidsdans.

I løpet av intervjuprosessen har det blitt tydelig at begrepet seksuell trakassering er komplekst og sammensatt for informantene, og at det henger tett sammen med bevisst og ubevisst misbruk av makt. Fordi dans er kroppslig læring som inkluderer følelser, minner og sanseinntrykk i tillegg til den fysiske prosessen bevegelse er, henger selve yrkesutøvelsen tett sammen med danserens selvforståelse og kroppsbilde. På samme måte blir verdier og handlingsmønstre dypt inkorporert igjennom en kroppslig læringsprosess.

For å kunne identifisere hvilke verdier og handlingsmønstre informantene mener henger igjen fra utdanningene, og hvordan disse virker på fenomenet seksuell trakassering, har Tone Pernille Østerns (2017) konsept om kolliderende estetiske og pedagogiske paradigmer i danseutdanningene vært brukt som analytisk linse. Funnene i denne studien støtter opp om teorien om at det kan være en inkongruens i hvordan estetiske og metodiske idealer oppleves og formidles både innenfor ulike sjangre på utdanningsinstitusjonene, og også innenfor ulike organisasjonsstrukturer på det profesjonelle feltet. Informantene forteller om utdanningsløp hvor de har blitt bedømt ut fra satte dansetekniske standarder, og at det finnes tydelige kriterier for hva som er en ideell dansekropp. Det framstår også som om det innenfor det moderne paradigmet finnes en forventning til at dansere skal tåle og ikke utrykke smerte og ubehag, og at det er et ideal om raske og friksjonsfrie prosesser. Videre har informanter fortalt at å være medgjør og tilpasningsdyktig ses på som en god kvalitet, og at noen opplever at det stilles andre krav til dansere enn til andre kunstnergrupper i tverrfaglige prosesser. Utdanningsinstitusjonene presenteres av de fleste informantene som sterkt definerende for deres videre kunstnerskap, og noen nevner at de i ettertid har hatt behov for å frigjøre seg fra deler av det som har blitt formidlet dem i utdanningen. Alle informantene i dette prosjektet er ferdig med utdanningen, og studien kan derfor ikke si noe om nåværende tilstand på

utdanningsinstitusjonene. Videre studier på utdanningsinstitusjoner i dans kan derfor være nyttig for å få en forståelse av utviklingen i disse.

Sammenstilt ser det ut til at autoritær pedagogikk og smale rammer for teknikk og kropp kan påvirke kroppsbilde og selvbylde negativt. Når det inkorporeres et ideale om medgjørighet og disiplin, og en aksept for uetiske eller trakasserende arbeidsmetoder hos pedagog eller leder, kan det føre til at skillelinjen mellom arbeidsmetodikk og trakassering blir uklar, og en kultur for å ikke varsle om trakassering opplevelser. Dette kompliseres ytterligere av at dansere jobber kroppslig og at det være en uklarhet i når i prosessen det er legitimt å sette grenser for kroppskontakt og berøring. Det framkommer også indikasjoner på at disse grensene er under forhandling etter Metoo, og at forholdet mellom fysisk berøring i korreksjonsøyemed og invaderende berøring er uavklart.

Funnene i dette prosjektet tyder på at hierarkiske strukturer og autoritære ledere bidrar til å opprettholde en aksept for trakassering og misbruk av makt. Dette underbygger andre studier av trakassering på ulike kunsthelt (Hennekam & Bennett, 2017; Kleppe & Røyseng, 2016; Lakes, 2005). Ut fra denne studien kan det tolkes slik at det finnes spor av slike hierarkier innen utdanningsinstitusjonene og på store kunstinstitusjoner, mens dominerende paradigme på det frie feltet baserer seg på medskapning, fellesskap og inkludering. Samtidig er det også grunn til å reflektere over maktstrukturer også i dialogbaserte, inkluderende organisasjonsstrukturer. Rekrutteringsprosesser på det frie feltet baserer seg i høy grad på nettverk og bekjentskap, noe som kan gjøre det vanskelig for nyutdannede å få en fot innenfor, og vanskeliggjøre varsling om trakasserende oppførsel av frykt for å bli oppfattet som vanskelig. Det framkommer også at det sosiale aspektet ved feltet kan bidra til at maktstrukturer kamufleres, og at ledere ikke reflekterer over egen posisjon, som har blitt belyst både fra danseres og ledes ståsted. Seksuell trakassering i slike konstellasjoner framstår ofte som resultater av misforståelser og lite bevisst lederskap. Mens det har blitt skrevet mye om karismatisk ledelse og autoritet på kunsthelt, har det vært mer utfordrende å finne forskning på scenekunstorganisasjoner med større grad av medvirkning og mindre hierarkier. Videre forskning kan derfor være nyttig for å få en dypere forståelse av maktstrukturer i slike organisasjoner.

Arbeids- og lønnsforhold er en forsterkende faktor for punktene som er nevnt. Fordi mange dansekunstnere baserer seg på prosjektstøtte og kortvarige oppdrag, er det nødvendig å

opprettholde gode forbindelser med andre kunstnere. Perioder uten jobb kan virke stressende, og det kan være demotiverende å ha ikke-kunstneriske jobber mellom dansejobber. Også koreografer som har langsiktig finansiering forteller om avhengighet av å ha et nettverk ved store scener, og hvordan det å varsle om ukultur kan føre til utestengning fra visningsarenaer.

Av tiltak for å motvirke seksuell trakassering, kommer det fram at det å motvirke autoritære strukturer som bidrar til en aksept for ukultur ved fremme kritisk tenkning rundt metoder og idealer som er rådende, også kan dempe risikoen for at seksuell trakassering forekommer. Kunnskapsheving om strukturer, prosesser og nettverk allerede under utdanning kan også bidra til at dansekunstnere er bedre rustet til å håndtere de utfordringene som finnes på feltet. Videre indikerer studien at et generelt løft av danseres arbeidsvilkår, og å videreutvikle tilbud som fungerer som sikkerhetsnett for dansere mellom prosjekter, kan føre til at strukturer som er fasiliterende for trakassering og ukultur dempes.

Litteratur

- Aftenposten. (2017, 12.12). #Nårdansenstopper - «På turné kaller han en av danserne hore etter å ha sett henne på bar». *Aftenposten*. Hentet fra <https://www.aftenposten.no/kultur/i/wEPaz5/naardansenstopper-paa-turne-kaller-han-en-av-danserne-hore-etter-aa-ha>
- Aldrige, Ø. (2017, 12.12.). Bare 1 av 10 norske dansere har fast ansettelse: – Det gjør det vanskelig å si fra om trakassering. *Aftenposten*. Hentet fra <https://www.aftenposten.no/kultur/i/A2de8x/bare-1-av-10-norske-dansere-har-fast-ansettelse-det-gjoer-det-vanske>
- Alterowitz, G. (2014). Toward a Feminist Ballet Pedagogy: Teaching Strategies for Ballet Technique Classes in the Twenty-First Century. *Journal of Dance Education*, 14(1), 8-17. <https://doi.org/10.1080/15290824.2013.824579>
- Anker, T. (2020). *Analyse i praksis* (1. utg.). Oslo: Cappelen Damm Akademisk.
- Aslaksen, E. K. (1997). *Ung og lovende* Norsk kulturråd.
- Barr, S. & Oliver, W. (2016). Feminist pedagogy, body image, and the dance technique class. *Research in Dance Education*, 17(2), 97-112. <https://doi.org/10.1080/14647893.2016.1177008>
- Bjerke, M. (2019). Ny satsing på kvinnelige koreografer. Hentet fra <https://musikkultur.no/nyheter/ny-satsing-pa-kvinnelige-koreografer-6.54.662821.73f3b96888>
- Bourdieu, P. (2006). Kapitalens former. *Agora*, 5 - 26. <https://doi.org/https://doi.org/10.18261/ISSN1500-1571-2006-01-02-02>
- Burgess, D. & Borgida, E. (1997). Refining Sex-Role Spillover Theory: The Role of Gender Subtypes and Harasser Attributions. *Social Cognition*, 15(4), 291-311. <https://doi.org/http://dx.doi.org/10.1521/soco.1997.15.4.291>
- Burnidge, A. (2012). Somatics in the Dance Studio: Embodying Feminist/Democratic Pedagogy. *Journal of Dance Education*, 12(2), 37-47. <https://doi.org/10.1080/15290824.2012.634283>
- Burt, R. (2001). The trouble with the male dancer. I A. A. Dils, Ann Cooper (Red.), *Moving history/Dancing Cultures*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Daly, A. (2002). *Done into Dance : Isadora Duncan in America*. Middletown, CT. 06459, UNITED STATES: Wesleyan University Press.
- Danseinformasjonen. (2020). Syv etablerte scenekunstkompanier har fått avslag på kunstnerskapsstøtten fra kulturrådet. Hentet 20.11 2020 fra <http://danseinfo.no/nyheter/5232-syv-etablerte-scenekunstkompanier-har-fatt-avslag-pa-kunstnerskapsstotten-fra-kulturradet>
- Danseinformasjonen. (u.å.). Kompanier og koreografer. Hentet fra <https://www.danseinfo.no/lenker/kompanier-og-koreografer>
- Elstad, B. & De Paoli, D. (2014). *Organisering og ledelse av kunst og kultur* (2. utg.). Oslo: Cappelen Damm.
- Fitzgerald, M. (2017). Community to Classroom: Reflections on Community-Centered Pedagogy in Contemporary Modern Dance Technique. *Journal of Dance Education*, 17(1), 1-7. <https://doi.org/10.1080/15290824.2015.1115866>
- Garafola, L. (2001). The Travesty Dancer in Nineteenth-Century Ballet. I A. Dils & A. C. Albright (Red.), *Moving History/Dancing Cultures : A Dance History Reader*. Middletown, UNITED STATES: Wesleyan University Press.
- Glaser, B. G. & Strauss, A. L. (1967). *The discovery of grounded theory : strategies for qualitative research*. New York: Aldine de Gruyter.

- Grimen, H. (2010). Michel Foucault - Styling, makt og motstand. I J. Pedersen (Red.), *Moderne politisk teori* (s. 238 - 239). Oslo: Pax forlag.
- Heian, M. T. (2018a). *Kunstnere i Norge* Universitetet i Bergen, Bergen.
- Heian, M. T. (2018b). Norske kunstnere og det doble likestillingsparadokset. *Tidsskrift for kjønnsforskning*, 42(1-02), 47-66. <https://doi.org/10.18261/issn.1891-1781-2018-01-02-04> ER
- Heian, M. T., Kleppe, B. & Løyland, K. (2015). *Kunstnerundersøkelsen 2013* (350). Kulturdepartementet. Hentet fra <https://www.telemarksforskning.no/publikasjoner/kunstnerundersokelsen-2013/2631>
- Hennekam, S. & Bennett, D. (2017). Sexual Harassment in the Creative Industries: Tolerance, Culture and the Need for Change. *Gender, Work & Organization*, 24(4), 417-434. <https://doi.org/https://doi.org/10.1111/gwao.12176>
- Hjellbrekke, J. & Osland, O. (2010). Pierre Bourdieu - Makt som sisufosarbeid. I J. Pedersen (Red.), *Moderne politisk teori*. Oslo: Pax forlag.
- Jacobsen, D. I. & Thorsvik, J. (2019). *Hvordan organisasjoner fungerer* (5. utgave. utg.). Bergen: Fagbokforlaget.
- Joosse, P. & Willey, R. (2020). Gender and charismatic power. *Theory and Society*, 49(4), 533-561. <https://doi.org/10.1007/s11186-020-09392-3>
- Kjelsrud, A. B. (2019). Kunst i tid og rom. I A. B. Kjelsrud, M. Bergersen, K. M. Damm, T. Gellein & I. M. Hauglid (Red.), *Høvik Ballett*. Oslo: Orfeus.
- Kleppe, B. & Røyseng, S. (2016). Sexual harassment in the norwegian theatre world. *The Journal of Arts Management Law and Society*. Hentet fra https://www.researchgate.net/publication/309487740_Sexual_Harassment_in_the_Norwegian_Theatre_World
- Kulturrådet. (u.å). Regionale kompetanse-sentra for dans. Hentet fra <https://www.kulturradet.no/stotteordning/-/vis/regionale-kompetansesentra-for-dans>
- Kvale, S., Brinkmann, S., Anderssen, T. M. & Rygge, J. (2015). *Det kvalitative forskningsintervju* (3. utg. utg.). Oslo: Gyldendal akademisk.
- Lakes, R. (2005). The Messages behind the Methods: The Authoritarian Pedagogical Legacy in Western Concert Dance Technique Training and Rehearsals. *Arts Education Policy Review*, 106(5), 3-20. <https://doi.org/10.3200/AEPR.106.5.3-20>
- likestillings- og diskrimineringsloven. (2017). Lov om likestilling og forbud mot diskriminering (LOV-2019-06-21-57). Hentet fra https://lovdata.no/dokument/NL/lov/2017-06-16-51/KAPITTEL_2#%C2%A713
- Manning, S. (1997). The female dancer and the male gaze: feminist critiques of early modern dance. I J. C. Desmond (Red.), *Meaning in motion: New cultural studies of dance*. Duke university press: Durham.
- McDonald, P. (2012). Workplace Sexual Harassment 30 Years on: A Review of the Literature. *International Journal of Management Reviews*, 14(1), 1-17. <https://doi.org/10.1111/j.1468-2370.2011.00300.x>
- Merleau-Ponty, M. (2012). *Phenomenology of Perception*. Florence, UNITED KINGDOM: Taylor & Francis Group.
- Nordvåg, H. (2017). Hva skal en danseutdanning være? Hentet fra <http://www.scenekunst.no/sak/hva-skal-en-danseutdanning-vaere/>
- Norske Dansekunstnere. (2021). Spørreundersøkelse om danseres økonomi og arbeidsvilkår. Hentet 8.5 2021 fra <https://norskedansekunstnere.no/medlem/sporreundersokelse-om-dansekunstneres-okonomi-og-arbeidsvilkar-i-2020>
- Prest, J. (2006). *Theatre under Louis XIV : Cross-Casting and the Performance of Gender in Drama, Ballet and Opera*. New York, UNITED STATES: Palgrave Macmillan US.

- Rothmund, I. V. (2019). *Å gjøre dansen til sin: Bachelorstudenters levde erfaringer i moderne- og samtidsdans* (Doktoravhandling). Stockholm University, Stockholm.
- Samuels, H. (2003). Sexual harassment in the workplace: a feminist analysis of recent developments in the UK. *Women's Studies International Forum*, 26(5), 467-482.
<https://doi.org/10.1016/j.wsif.2003.08.004>
- Scott Sørensen, A., Høystad, O. M., Bjurström, E., Vike, H. & Nordgård, Y. (2008). *Nye kulturstudier : en innføring*. Oslo: SAP Spartacus.
- Tjora, A. H. (2017). *Kvalitative forskningsmetoder i praksis* (3. utg. utg.). Oslo: Gyldendal akademisk.
- Uggen, C. & Blackstone, A. (2004). Sexual Harassment as a Gendered Expression of Power. *American Sociological Review*, 69(1), 64-92.
<https://doi.org/10.1177/000312240406900105>
- Van Dyke, J. (1996). Gender and success in the American dance world. *Women's Studies International Forum*, 19(5).
[https://doi.org/https://ezproxy2.usn.no:3481/10.1016/0277-5395\(96\)00048-9](https://doi.org/https://ezproxy2.usn.no:3481/10.1016/0277-5395(96)00048-9)
- Weber, M., Roth, G., & Wittich, C. (1978). *Economy and society : An outline of interpretive sociology* (bd. 2). Berkeley: University of California Press.
- Wedgwood, N. (2009). Connell's theory of masculinity – its origins and influences on the study of gender. *Journal of Gender Studies*, 18(4), 329-339.
<https://doi.org/10.1080/09589230903260001>
- Welsh, S. (1999). Gender and sexual harassment. *Annual view of sociology*, 25, 169 - 190.
Hentet fra <https://ezproxy2.usn.no:3759/docview/199590842?accountid=43239>
- Wolff, J. (1997). Reinstating corporality: Feminism and body politics. I J. C. Desmond (Red.), *Meaning in motion: New cultural studies of dance*. Durham: Duke University Press.
- Østern, T. P. (2016). Oppdragelse til nikkedukkedansere eller dansekunstner? . I S. Svendal (Red.), *Bevegelser - Norsk dansekunst i 20 år* Leikanger: Skald
- Østern, T. P. (2017). Norske samtidsdansutdanninger i spennet mellom modernisme og postmodernisme – tidligere dansestudenters refleksjoner over påvirkningen av en danseutdanning. *På Spissen*, 2, 1-23.

Vedlegg 1: Intervjuguide

Tema	Intervjuspørsmål
<p><u>Om informantene</u></p> <p>Alder, tilknytning til organisasjonen, fartstid i organisasjonen, har hen vært tilknyttet organisasjonen lenge, andre organisasjoner, utdanning</p>	<ul style="list-style-type: none">• Hvor gammel er du?• Hvilken utdanning har du?• Hvor jobber du nå, og hva gjør du?• Hvor lenge har du vært tilknyttet organisasjonen/kompaniet?• Har du vært tilknyttet andre danseorganisasjoner tidligere? (f. Eks. faste kompanier, prosjektbasis eller egne produksjoner)• Har du jobbet i andre bransjer?
<p><u>Om dans, kultur og arbeidsforhold i dansefeltet</u></p> <p>Hva motiverer informanten til å jobbe på dansefeltet?</p> <p>Hvilke kulturelle kjennetegn har dansefeltet?</p> <p>Hvordan reflekterer informanten rundt feltets kultur?</p> <p>Hvordan foregår ansettelsesprosesser?</p> <p>I hvor stor grad spiller networking og kontakter noen rolle for ansettelser?</p>	<ul style="list-style-type: none">• Hvordan bestemte du deg for å velge dans som yrkesretning?• Hva synes du kjennetegner kulturen i dansefeltet?• Er det noe spesielt positivt med den?• Er det noe spesielt negativt?• Hvordan fikk du din nåværende jobb? (Audition, intervju, kontakter, headhunting etc.)• Hvordan har det vært å være jobbsøker tidligere?• Er nettverksbygging viktig for å få jobber i dansefeltet?

<p><u>Seksuell trakassering</u></p> <p>Hvordan snakker man om trakassering i informantens organisasjon?</p> <p>Hvilke holdninger til ST finnes i organisasjonen?</p> <p>Opplever informanten at holdningen til ST på arbeidsplassen er enhetlig?</p> <p>Om det finnes skiller, dreier det seg om kjønn, alder, rolle i organisasjonen og eller evt. Andre ting?</p> <p>Informantens definisjon av seksuell trakassering.</p> <p>Har informanten opplevd eller observert ST?</p> <p>Finnes det forhold innen danseorganisasjonen som informanten mener kan bidra til å produsere tilfeller av ST?</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Snakker dere om seksuell trakassering i din organisasjon? • Hva mener du seksuell trakassering er? • Er det forskjell på hva folk med forskjellig kjønn eller alder i organisasjonen din mener er seksuell trakassering? <p>Dersom du har opplevd eller observert seksuell trakassering:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Snakket du med noen i organisasjonen om det? • Visste du hvordan du skulle gå fram hvis du skulle rapportere det? • Hvilke konsekvenser fikk episoden for deg/den som ble trakassert? • Enn for trakassøren? <p>Videre:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Tror du trakassering i danseorganisasjoner skiller seg fra trakassering i andre typer organisasjoner? • Hvis ja, hvordan?
<p><u>Tiltak</u></p> <p>Hvilke retningslinjer finnes i organisasjonen, og hvor tydelige er disse for de ansatte?</p> <p>Hvordan har organisasjonen kommet fram til disse tiltakene?</p> <p>Har det skjedd noen endring i tiltak mot seksuell trakassering etter Metoo?</p> <p>Hvordan opplever folk i organisasjonen at tiltakene fungerer?</p> <p>Hvilke interesser ivaretas?</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Vet du hvilke retningslinjer din organisasjon har rundt seksuell trakassering? • Vet du hvordan du går fram for å varsle dersom det var nødvendig? • Har organisasjonens holdninger til seksuell trakassering endret seg etter Metoo? • Har retningslinjer endret seg etter Metoo? • Ville du varslet om du ble utsatt for trakassering?

<u>Avslutning</u>	<ul style="list-style-type: none"> • Er det noe du føler du ikke har fått sagt eller vil legge til?
-------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Vedlegg 2: Vurdering fra Norsk senter for forskningsdata (NSD)

14.5.2021

Meldeskjema for behandling av personopplysninger



NSD sin vurdering

Prosjekttittel

Seksuell trakassering i danseorganisasjoner

Referansenummer

939646

Registrert

06.04.2020 av Ingrid Wåhlberg - 160743@student.usn.no

Behandlingsansvarlig institusjon

Universitetet i Sørøst-Norge / Fakultet for humaniora, idrett- og utdanningsvitenskap / Institutt for kultur, religion og samfunnsfag

Prosjektansvarlig (vitenskapelig ansatt/veileder eller stipendiat)

Stephen John Walton, stephen.j.walton@usn.no, tlf: 35952690

Type prosjekt

Studentprosjekt, masterstudium

Kontaktinformasjon, student

Ingrid Wåhlberg, ingridwaahlberg@gmail.com, tlf: 46303611

Prosjektperiode

01.09.2019 - 30.06.2021

Status

11.05.2020 - Vurdert

Vurdering (1)

11.05.2020 - Vurdert

Det er vår vurdering at behandlingen av personopplysninger i prosjektet vil være i samsvar med personvernlovgivningen så fremt den gjennomføres i tråd med det som er dokumentert i meldeskjemaet den 11.05.2020 med vedlegg, samt i meldingsdialogen mellom innmelder og NSD. Behandlingen kan starte.

TREDJEPERSONER

Vi forutsetter at spørsmålene under intervjuet stilles på en slik måte at du ikke samler inn informasjon som vil direkte eller indirekte identifisere tredjepersoner.

MELD VESENTLIGE ENDRINGER

Dersom det skjer vesentlige endringer i behandlingen av personopplysninger, kan det være nødvendig å melde dette til NSD ved å oppdatere meldeskjemaet. Før du melder inn en endring, oppfordrer vi deg til å lese om hvilke type endringer det er nødvendig å melde:

https://nsd.no/personvernombud/meld_prosjekt/meld_endringer.html

Du må vente på svar fra NSD før endringen gjennomføres.

TYPE OPPLYSNINGER OG VARIGHET

Prosjektet vil behandle særlige kategorier av personopplysninger om helseforhold og alminnelige kategorier av personopplysninger frem til 30.06.2021.

LOVLIG GRUNNLAG

Prosjektet vil innhente samtykke fra de registrerte til behandlingen av personopplysninger. Vår vurdering er at prosjektet legger opp til et samtykke i samsvar med kravene i art. 4 nr. 11 og art. 7, ved at det er en frivillig, spesifikk, informert og utvetydig bekreftelse, som kan dokumenteres, og som den registrerte kan trekke tilbake.

Lovlig grunnlag for behandlingen vil dermed være den registrertes uttrykkelige samtykke, jf. personvernforordningen art. 6 nr. 1 bokstav a, jf. art. 9 nr. 2 bokstav a, jf. personopplysningsloven § 10, jf. § 9 (2).

PERSONVERNPRINSIPPER

NSD vurderer at den planlagte behandlingen av personopplysninger vil følge prinsippene i personvernforordningen om:

- lovlighet, rettferdighet og åpenhet (art. 5.1 a), ved at de registrerte får tilfredsstillende informasjon om og samtykker til behandlingen
- formålsbegrensning (art. 5.1 b), ved at personopplysninger samles inn for spesifikke, uttrykkelig angitte og berettigede formål, og ikke viderebehandles til nye uforenlige formål
- dataminimering (art. 5.1 c), ved at det kun behandles opplysninger som er adekvate, relevante og nødvendige for formålet med prosjektet
- lagringsbegrensning (art. 5.1 e), ved at personopplysningene ikke lagres lengre enn nødvendig for å oppfylle formålet

DE REGISTRERTES RETTIGHETER

Så lenge de registrerte kan identifiseres i datamaterialet vil de ha følgende rettigheter: åpenhet (art. 12), informasjon (art. 13), innsyn (art. 15), retting (art. 16), sletting (art. 17), begrensning (art. 18), underretning (art. 19), dataportabilitet (art. 20).

NSD vurderer at informasjonen som de registrerte vil motta oppfyller lovens krav til form og innhold, jf. art. 12.1 og art. 13.

Vi minner om at hvis en registrert tar kontakt om sine rettigheter, har behandlingsansvarlig institusjon plikt til å svare innen en måned.

FØLG DIN INSTITUSJONS RETNINGSLINJER

NSD legger til grunn at behandlingen oppfyller kravene i personvernforordningen om riktighet (art. 5.1 d), integritet og konfidensialitet (art. 5.1 f) og sikkerhet (art. 32).

For å forsikre dere om at kravene oppfylles, må dere følge interne retningslinjer og eventuelt rådføre dere med behandlingsansvarlig institusjon.

OPPFØLGING AV PROSJEKTET

NSD vil følge opp ved planlagt avslutning for å avklare om behandlingen av personopplysningene er avsluttet.

Lykke til med prosjektet!

14.5.2021

Meldeskjema for behandling av personopplysninger

Kontaktperson hos NSD: Jørgen Wincentsen

Tlf. Personverntjenester: 55 58 21 17 (tast 1)