

En koreografi blir til et bilde.

En komparativ studie av koreografi fra 1980 av Pina Bausch og
maleriet *Kyssten I* av Lena Cronqvist.

Maria Jentoft Berntsen



Masteroppgave i estetiske fag- Teatervitenskap

Institutt for kulturstudier og orientalske språk
Høsten 2008

UNIVERSITETET I OSLO

Innholdsfortegnelse

Kapittel 1. Innledning

| | | |
|-------|--|----|
| 1.1 | Tema og problemstilling | 1 |
| 1.2 | En komparativ studie | 3 |
| 1.2.1 | Rekkefølgen og utvalget av temaene i oppgaven | 5 |
| 1.2.2 | Tidligere forskning på området | 6 |
| 1.2.3 | Teori og empiri til forståelse av prosessen | 7 |
| 1.2.4 | Historisk bakgrunn for det tverrkunstneriske | 9 |
| 1.3 | Kandinsky og Merleau-Ponty; et kunstteoretisk utgangspunkt | 12 |

Kapittel 2. En maler og en koreograf

| | | |
|-------|---|----|
| 2.1 | To ekspresjonistiske kunstnere | 17 |
| 2.2 | Lena Cronqvist, en presentasjon | 19 |
| 2.2.1 | Om de ulike motiver og perioder i Cronqvists produksjon | 22 |
| 2.3 | Pina Bausch, en presentasjon | 25 |
| 2.3.1 | Om produksjonen og de koreografiske metoder | 28 |

Kapittel 3. Møtepunktet - to kunstnere

| | | |
|-------|--|----|
| 3.1 | Møtet | 30 |
| 3.1.2 | Kommentarer til forestillingen | 31 |
| 3.1.3 | Overføringer | 32 |
| 3.2 | Om forestillingen <i>1980 et stykke av Pina Bausch</i> | 33 |
| 3.2.1 | Tekst/undertekst | 36 |
| 3.2.2 | Kyss - nærbilder av en scene i <i>1980</i> | 39 |
| 3.3 | Om maleriet <i>Kysen I</i> - beskrivelse og tolkning | 40 |
| 3.4 | Kyss- et fenomen | 43 |
| 3.4.1 | <i>Kysen II</i> | 44 |
| 3.4.2 | Om å bruke seg selv i kunsten | 45 |

Kapittel 4. Komparative betraktninger

| | | |
|-----|--|----|
| 4.1 | Kunstverket og kontekst | 47 |
| 4.2 | De formale likheter og ulikheter | 51 |
| 4.3 | Prosessen fra impuls til kunstformidling | 53 |
| 4.4 | Tilskuerrollen | 55 |

Kapittel 5. Om elementer som taes i bruk

| | | |
|------|---|----|
| 5.1 | Bevegelsen i danseteater | 60 |
| 5.2 | Bevegelsen som forløp og uttrykk i scenen og bildet | 62 |
| 5.3. | Det assosiative og det kinetiske | 64 |
| 5.4 | Gjentagelsen | 66 |

Kapittel 6. Tematiske fellestrekk

| | | |
|-----|--|----|
| 6.1 | Veiene i det underbevisste - drøm og virkelighet | 70 |
| 6.2 | Barnet som inspirasjon og fenomen | 74 |
| 6.3 | Mann og kvinne, livet og døden | 78 |

Kapittel 7. Den skapende prosess, det skjulte og det synlige

| | | |
|-----|-----------------------------|----|
| 7.1 | Konkluderende betraktninger | 82 |
|-----|-----------------------------|----|

| | |
|-------------------------|----|
| Litteraturliste: | 89 |
|-------------------------|----|

| | |
|------------------------|----|
| Illustrasjoner: | 92 |
|------------------------|----|

VEDLEGG:

| | |
|--|----|
| En beskrivelse av forestillingen <i>1980</i> | 93 |
| Dagens nyheter: "Bilder är inga sanningar" | 99 |

Kapittel 1. Innledning

1.1 TEMA OG PROBLEMSTILLING.

Kunstformene dans/teater og billedkunst er utgangspunkt for denne oppgaven og bunner i min egen interesse og berøring med scene og lerret. Gjennom min erfaring både som tilskuer og som utøvende har jeg opplevd at formen verket er formulert i, er avgjørende for refleksjonen om det meningsbærende, og det ubevisste som er knyttet til en skapende prosess, gjerne beskrevet som intuisjon eller en ikke målbar tilstand. I denne oppgaven har jeg sett på hvordan maleriet har oppstått gjennom kunstnerens opplevelse av en koreografi. Jeg ønsker å gå nærmere inn på et tverrkunstnerisk møte mellom koreografen Pina Bausch og billedkunstneren Lena Cronqvist. Utgangspunktet er konkret: Lena Cronqvist opplever en bestemt forestilling av koreografen Pina Bausch som gir opphav til et maleri av Cronqvist. Maleriet kan altså sees som er en etterklang av denne opplevelsen.

Det er spennet mellom det bevisste og ubevisste som synkroniserer prosessen mot en helhet, det ferdige verket. Dette samspillet mellom den bevisste vilje og de ubevisste impulser kan reflektere kunstneren, som et subjekt, ”oversatt” til uttrykk som responderer og transformeres til et nivå som reflekterer allmenngyldige bilder, og hvor fornemmelsen og persepsjonen flyter sammen. Den skapende prosessen mot det ferdige produkt er på mange måter et mysterium som eksisterer i en form for dualitet hvor det uuttalte blir synlig parallelt med formens intensjon.

Tidlig på 1980 tallet så jeg for første gang bildene til Lena Cronqvist i anledning en separatutstilling på galleri F15 i Moss. Den gjorde et dypt inntrykk på meg, og ble en reise gjennom mitt eget jeg, både i det jeg allerede hadde erfart og det som kunne være et blikk inn i min videre livsvei. Jeg var dypt rørt over å kunne dele en sorg ved motivet av Cronqvist ved sin fars dødsleie mange år før jeg fysisk opplevde det samme selv, som besto av den samme stemning som maleriet utstrålte. Slik opplever jeg at kunsten kan forstørre og utdype vår refleksjon over livet på flere plan, ved å forsterke og synliggjøre opplevelsen av vårt jeg og våre omgivelser; i det den balanserer i dualiteten mellom våken tanke og drømmenes bilder. Underveis i den skapende prosessen formes det som senere blir til kunstopplevelsen. Filosofen Maurice Merleau-Ponty beskriver noe av dette ved å tillegge kunstneren en

funksjon som en del av en organisk og fenomenologisk helhet. Hans formuleringer gir en fornemmelse av dette kjernepunktet når kunsten manifesterer seg og blir synlig i verden.

Det finnes virkelig noe slikt som innånding og utånding av Væren, det finnes et åndedrett i Væren, det finnes en aktivitet og passivitet som er så uatskillelige at man ikke vet hvem som ser og hvem som blir sett, hvem som maler og hvem som blir malt. Man sier at et menneske kommer til verden i det øyeblikk da det som på dypet av morens liv kun har vært virtuelt synlig, på samme tid blir synlig for oss og for seg selv. Malerens syn er en uopphørlig fødsel. (Merleau- Ponty 2000: 29)

For meg er også dansen som kunstform et uttrykk for den «ånderett» og sammensmeltingen av kontraherende elementer som Merleau-Ponty knytter opp til billedkunsten. Bevegelsen i dansen og den billedmessige bevegelse kan utgjøre noe beslektet i alle sine fasetter av tilsynekomst i subtil og konkret energi. Dansen har hatt en overordnet betydning for min tilnærming til kunst generelt, slik den hviler på forståelse av bevegelse i rom og betydningen av formen som energi og egen substans. Det var med utgangspunkt i den klassiske balletts formale språk og dens definisjon av det skjønne, som skapte mitt første bevegelsesunivers. Senere fikk jeg erfare andre danseteknikker og friheten i et mer nyanserte uttrykk med dans som kommunikasjon, basert på danseren og koreografen Martha Grahams metoder og system. Det jeg søkte i den sceniske bildeverden var en koreografi som brøt ned grensene mellom de ulike kunstformer. Koreografen Pina Bausch representerer denne uttrykksformen og utfordrer grensene gjennom sine produksjoner, hvor hun utforsker fenomenene dans og teater. Alt det som hadde opptatt meg i søken etter et uttrykk som inneholder en pluralitet er representert i disse scenebilder koreografert av Bausch.

Ved selv å øve bevegelser i sammenheng med dans og drama, har jeg opplevd at det ligger et sterkt rytmisk fundament som er overførbart til alle andre kunstneriske uttrykk. En av de kunstutøvende teoretikere som har gitt et tydelig bidrag til en grenseoverskridende kunstoppfatning (Gesamtkunstwerk), med basis i mulighet for transformasjon av kunstens disipliner er Vasily Kandinsky. Hans teorier er med på å underbygge min interesse for kunstprosjekt som Pina Bausch synliggjør i sine produksjoner. Kandinsky var opptatt av at alle kunstdisipliners metafysiske transformasjon som utgangspunkt for et verks tilblivelse. Dette forklarer han med at det dypest sett finnes en nødvendighet av å skape og gjennom dette sidestiller han kunstdisiplinene.

Så snart denne fremtidsdansen kommer på nivå med vår tids musikk og malerkunst, vil den være i stand til som det tredje elementet å virkeliggjøre scenekomposisjon, det første verket i den monumentale kunsten. Scenekomposisjon vil i første omgang bestå av.
1. musikalske bevegelser 2. maleriske bevegelser 3. koreografiske bevegelser
(Kandinsky 2001: 128)

I utgangspunktet har Bausch en klar intensjon om hvordan koreografien skal utformes i tematisk og innholdsmessig. Ved innstuderingen overfører hun dette til scenebilder og aksjoner hvor danserne responderer med sine personlige uttrykk og blir derigjennom blir medskapende i utviklingen av prosessen. Denne arbeidsmetoden gir koreografiens spesielle formmessige egenskaper. Man kan si at på samme måte som i maleriene til Lena Cronqvist blir resultatet i koreografiene aldri bundet i en entydig tolkningsmulighet eller referanser. De ulike tablåene i Bausch koreografi kan man oppleve/oppfatte slik at bevegelsen kan ha et ubegrenset uttrykkområde som har sin opprinnelse i komposisjonens substans av det bevisste og det ubevisste. I motivene gjentaes gjerne hverdagslige bevegelser i nært samspill med det dansetekniske, slik at uttrykket forsterker sin autensitet, og dermed gjenkjennelsen i tilskueren, som medaktør og fortolker. Både det koreografiske og maleriske uttrykk kan sies å flyte fritt mellom det ferdige verk og tilskuer, mens det underveis oppløses i hundre parallelle assosiasjoner.

1.2 EN KOMPARATIV STUDIE

Jeg har tatt utgangspunkt i maleriet *Kysse I* av Lena Cronqvist og en spesifikk scene fra forestillingen *1980* koreografert av Pina Bausch, som bildet helt tydelig er avledet fra. Dette materialet legger jeg ved oppgaven i form av en kopi av det aktuelle bildematerialet, samt en video utlånt fra "Senter for Dansekunst", med utdrag fra forestillingen: *1980 Ein Stück von Pina Bausch*.

Danseteater og billedkunst har ulike formspråk og muligheter, men mellom ulike kunstuttrykk ligger også mange nærliggende fellestrekk, som sier noe om felles ambisjoner, hva som ligger bakenfor viljen om å forme et uttrykk. En nøkkel i en slik type rammeforståelse er for mitt studium av disse kunstnerne er uttrykket "det skapende", som Maurice Merleau-Ponty og Vasily Kandinsky fra hver sitt ståsted, utvikler i sin kunstforståelse, og som danner et viktig grunnlag for min teoretiske analyse. Jeg har begrenset min komparative analyse til aspekter som omhandler skaperprosessen generelt som et grunnlag for forståelsen av de to verk, i hovedsak

basert på teoriene til Merleau-Ponty og Kandinsky. Emner som er knyttet direkte til verkene og kunstneriske fellestrekk dreier seg om et utvalg av komposisjonelle fenomener, tilskuerens rolle og temaer som påvirker resultatet av de to kunstneres produksjon.

Utvalget av koreografien *1980* og maleriet *Kyssten I*, er ikke regnet som de mest anerkjente i disse to kunstneres produksjoner. Det at møtepunktet mellom Bausch og Cronqvist som fører til den tematiske overføringen fra danseteater til bilder, er heller ikke unik i kunst- og dansehistorisk sammenheng. Jeg har relatert meg til disse verkene fordi temaene de berører og møtepunktet mellom de to kunstnerne i seg selv er interessant å se nærmere på. Jeg vil betrakte tilstander og prosesser i kunstformer som først og fremst står i et kommuniserende forhold til hverandre både i viljen til å skape og til hvilke mekanismer som kan stadfeste en universell kunstnerisk substans.

Mine viktigste inspirasjonskilder til å utforske det tverrfaglige aspektet og den skapende prosessen mellom Bausch koreografi og Cronqvist maleri, er den franske filosofen Maurice Merleau-Ponty og den russiske billedkunstneren Vasily Kandinsky. De danner de et grunnlag for ideer basert på spirituelle referanser og klassisk fenomenologi som knytter kropp og sinn sammen som et responderende og kommunikativt samvirkende univers. Denne kombinasjonen av tanker og betraktninger jeg her viser til setter ord på mitt forhold til kunst, både som mottager og utøvende. Jeg har valgt og la disse teoriene være et bakteppe for min oppgave og bruker deler av dem for å understøtte mine forsøk på forklaringer og utredninger om den komparative analysen av de ulike kunstformer. Med bakgrunn i noen kunsthistoriske hendelser vil jeg se videre på motivet for at kunstnere ønsker å speile seg i en direkte eller indirekte innflytelse av andre kunstformer. Jeg vil undersøke om det finnes fellesnevnerne og hvilken betydning det har for vår opplevelse av kunsten og for den enkelte kunstner. Det gjelder blant annet de verksmessige forutsetninger i mediets muligheter og begrensninger, og hva som kan tilskrives disse formale betingelser i forhold til kunstnerens egne opplevelser av det opprinnelige igangsettende verk. Disse aspektene vil jeg kommentere i lys av det skapende, med Maurice Merleau-Pontys ideer om den førsanselige tilstand knyttet til maleriet som fenomen og til Kandinskys indre klang som en kjerne i alle kunstformer. Oppgaven et ønske jeg å betrakte kunstuttrykk på et tverrfaglig nivå. Jeg vil vektlegge både den gjensidige mulighet for inspirasjon og faglig utveksling, og den alt overskyggende skaperprosessen som felles referanse uavhengig av kunstdisipliner og form. Det er skaperprosessen som ligger til grunn for Maurice Merleau-Ponty beskrivelse av værensbegrepet som retter seg mot kroppens hukommelse som reflekterer kunstverkets innhold og motivgrunn. Gjennom en analyse av Cronqvist og Bausch

maleri og utvalgte scene vil jeg se på Kandinsky og Merleau-Ponty og deres felles tanke om at noe blir synlig og meningsfylt i kunstverket.

1.2.1 REKKEFØLGE OG UTVALGET AV TEMAENE I OPPGAVEN

Jeg vil vektlegge ulike aspekter ved disse to kunstnere i første del av oppgaven. Dette omfatter en bakgrunns informasjon som er essensiell for finne frem til et vesentlig sett av møtepunkter som skaper forståelse med hensyn til deres identitet og prosess. Jeg vil gi en presentasjon av kunstnerne med vekt på produksjon og arbeidsmetoder for å analysere møtepunktet mellom to kunstnere. Jeg har valgt å trekke frem de ulike motivene og produksjonen (2.1.2) hos Lena Cronqvist for å kunne se maleriet *Kyssten I* i en større sammenheng og gi en bakgrunn for den biografiske siden av hennes kunst, og ut fra dette belyser jeg momentene i forbindelse med overføringen fra koreografi til maleri.(3.4.2) Når det gjelder Pina Bausch har jeg vektlagt arbeidsmetodene og teksten (2.2.1-3.2.1) i koreografiene som henleder på aspekter ved det empiriske og den underliggende beveggrunnen for å skape.

Disposisjonen i den komparative studie bygger på hvordan jeg har valgt å nærme meg dette stoffet i en prosess med nye oppdagelser underveis. Det er den formale analysen som ligger til grunn for å se på de ulike forutsetningene for å skape i det fysiske rom og de nødvendige elementer.(4.2) Det neste tema handler om prosessen som viderefører en kunstnerisk ide eller impuls for så å ende i et kunstuttrykk, et ferdig verk.(4.3) Her trekker jeg frem noen hovedlinjer som kan overføres til all skapende virksomhet. Tilskuerrollen er en del av kunstverkets når det er ferdigstilt og har forskjellig påvirkning og medvirkning i verkets fremstilling og formen denne har.(4.4) Noen elementer og effekter er tydelige både i maleriet og i koreografien. Bevegelsen er utgangspunktet for koreografien i innstuderingen og komposisjonen av scenebilder og temaer.(5.1) I maleriet er bevegelsen et frosset øyeblikk som blir til en indre tilstand.(5.2) Gjentakelsen tilhører komposisjonelle grunnelementer og er også et aspekt som gir rom for ulike tolkninger i en kunstnerisk fremstilling. Det berører svært mange sider ved både prosessen i et kunstnerisk arbeid og selve forestillingen og maleriet.(5.4) Det er tre elementer som jeg trekker frem som mest vesentlige i tematikken hos Pina Bausch og Lena Cronqvist. Det første er at de begge har en tendens til å antyde flere virkeligheter og ta i bruk bilder som tilhører et annet bevissthetsnivå enn den konkluderende verden og som man kan kalle det underbevisste og drøm.(6.1) Barnet er et vesentlig aspekt i deres kunst både som inspirasjonskilde, metode i

fremstillinger og som et utalt eller uutalt tema. (6.2) Det siste temaet jeg berører er relasjon mellom mann og kvinne som på forskjellig måte kommer frem i begges kunst. Dette er også et vesentlig tema i forhold til forståelsen av de utvalgte verk for denne oppgaven. Mann/kvinne problematikken blir også et tema som videreføres til temaer som liv og død, der disse kunstnerne også er influert av Edvard Munch og hans tilnærming til disse temaer.(6.3) I den avsluttende delen er teoriene til Maurice Merleau-Ponty og Vasily Kandinsky om kunsten og det skapende det sentrale, i et forsøk på å sammenfatte felleslinjene hos Pina Bausch og Lena Cronqvist. (7.1)

1.2.2 TIDLIGERE FORSKNING PÅ OMRÅDET.

Forskeren og kunsthistorikeren Nina Weibull belyser kvinneaspekter ved Lena Cronqvists kunst i katalogen fra Sveriges Allmenne Konstforening (1987). Hennes refleksjoner rundt tolkningen av maleriet *Kyssten I* og behandler det tematiske og tilknytningen til Edvard Munch. Hun refererer til møtet mellom Cronqvist og Bausch og arbeider som ble til i løpet av denne perioden og tilegner det viktighet i forståelsen av Cronqvist kunstnerskap. Dette bidraget står i kontrast til kunsthistoriker Ingela Lind som har skrevet innledning i boken *Lena Cronqvist Målningar* (1994) Lind legger vekt på hva disse to kunstnerne har som felles uttrykk. Hun hevder at de av Cronqvists malerier som er inspirert av koreografien av Bausch ikke kan stå udokumentert. Professor, avd. for spesialkunst, samt dr. philos i kunsthistorie, Jorunn Veiteberg tar for seg spørsmålet om det biografiske i Cronqvists kunst er vesentlig for opplevelsen og forståelsen i sin artikkel. ”Nokre tolkningsproblem i samband med Lena Cronqvist sine bilete.”

Forfatteren Göran Tunström, livsledsageren til Lena Cronqvist, var vitne inn til møtet mellom de to kunstnerne og kunne dermed betrakte hendelsene og betydningen av disse med utgangspunkt i Cronqvist kunstnerskap, og disse betraktninger er fremført i katalogen fra *Sveriges Allmänna Konstforening* (1986), Lena Cronqvist, *Retrospektivt och aktuellt* (1987)

Journalisten i New York Times og den tidligere danseren Anna Kisselgoff er kritikeren som var tilskuer ved premieren i New York, (1984) Hun har mangesidige kommentarer til forestillingen i sin artikkel fra det samme året. Forfatteren og professoren ved universitetet i Bahia, Ciane Fernandes tar for seg mange aspekter ved Bausch arbeider i sin bok: *The Wuppertal dance Theater, The Aesthetic of Repetition and transformation*, (2001), som inkluderer kunstfaglige og menneskelige aspekter på en slik måte at den blir grunnleggende for forståelsen av

virkemidler, metoder, samt innsikten i danseteateret som kunstformidling. Denne boken er vesentlig for min forståelse og arbeide med kunstneren Pina Bausch. Koreografen Norbert Servos gir et faglig og personlig bilde av Bausch og hennes danseteater gjennom beskrivelser av forestillingene og intervjuet med henne om arbeidsprosessen. Han er også kritisk og tilfører flere sider ved analysen av koreografien *1980*, til innhold og dramaturgi i sin bok *Pina Bausch Wuppental dance theater or the Art of Training a Goldfish Excursions into Dance*.(1984)

Sune Nordgren er kunstner, museumssjef, kritiker og skriver om Lena Cronqvist i boken *Lena Cronqvist* (1990), hvor han tar for seg noe av arbeidene som er influert av Pina Bausch. Hans kommentarer er vesentlige for tolkningsvurderinger og er det eneste materialet om Bausch innflytelse for Cronqvist jeg har funnet fra kunstfaglig hold i Sverige bortsett fra innholdet i Sveriges Almenne Konst katalog (1986) og kommentarer i boken *Målningar* (1994) av Ingela Lind. Kunsthistoriker og tidligere direktør ved Munch museet i Oslo, Arne Eggum viser til masken som fenomen og betydning for Edvard Munch i sin artikkel *James Ensor og Edvard Munch, masken og virkeligheten* som ligger til grunn for deler av den komparative analyse hvor Munch er kilde til inspirasjon for både Pina Bausch og Lena Cronqvist

1.2.3 TEORI OG EMPIRI TIL FORSTÅELSE AV DEN SKAPENDE PROSESSEN

Utvalget av teoretikere som har vært vesentlig for mine betraktninger er blant annet Rose Lee Goldberg som er kunsthistoriker, forfatter, kritiker og kurator. Hennes studie av performance er regnet som et pionerarbeid, og for å belyse danseteateret som scenisk uttrykk, viser jeg til materiale i boken: *Performance Art, from futurism to the present*, (1979). En annen teoretiker som refereres til er professoren og forfatteren Richard Schechner. I denne oppgaven har hans betraktninger bidratt til å rette et fokus på Bauschs sceniske fremstilling, særlig med henblikk på forholdet mellom tilskueren og spillarenaen. Schechner gir meg dessuten et grunnlag for å sette sammen ulike former for agering i et utvidet performancebegrep. I boken *Performance Theory* (2004), konstruerer han performativ modeller bla. (the fan and the web) hvor han sidestiller riter, seremonier, det hverdagslige, leken osv. og understøtter en tverrfaglighet som ikke utestenger kunsten fra livet og menneskelige handlinger, men integrerer og tilfører arenaer for kunstuttrykk uten sterke rammer og konvensjoner.

To teoretikere og forfattere som tilfører analysen og prosessen tydelige formale perspektiver er professor ved Norges musikkhøgskole Bjørn Kruse som har skrevet boken *Den tenkende kunstner*, (1995) og tidligere kunsthistoriker og forfatter Lise Gotfredsen som i sin bok *Bildets formspråk* (1987) anskueliggjør de formelle elementene ved billedkunst tilnærmet en utøvers synsvinkel. Professor i de humanistiske vitenskapers teori ved kommunikasjonsutdannelsen på Roskilde universitetssenter Søren Kjørerup, gir viktige innspill til tenkingen om den estetiske opplevelse og prosess. Hans bok *Kunstens filosofi- en innføring i estetikk* (2000) gir et grunnlag for kunstbegrepet i henhold til kunstformene spesielt og kunst som opplevelsesfenomen generelt. Knut Ove Arntzen er førsteamanuensis ved seksjon for teatervitenskaplig institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studier. I artikkelen *det Ny-mimiske speil. Postmodernisme, teatralitet og performance* (1993) tar han for seg moderniteten i forhold til hva som blir innholdet i kunsten og hvilken former den tar. Tidligere lektor ved Det teatervitenskaplige Institutt, ved Københavns Universitet, Jytte Wiingaard belyser flere kjernepunkter vedrørende teateranalyse i forhold til tid og rom, i kommunikasjon med publikum. Dette diskuterer hun gjennom både psykologiske og fenomenologiske aspekter gjennom sin artikkel *Teatervitenskapens genstandsproblem og andre genstandsproblemer*. (1993)

De to teaterfornyerere som er vesentlige i oppgaven med hensyn til innstudering og forståelsen av skaperprosessen er Jerzy Grotowski som etablerte Teater Laboratoriet i Polen (1959), hvor han utforsket den mentale og fysiske prosess i teateret/performance fra boken *Towards a poor theatre*. (1968) Den andre er Jacques Leqoc som bidrar til tolkning og forklaring på hvilken betydning metoden og tenkingen har for resultatet. I hovedsak er dette bakgrunns materialet hentet fra boken *The moving body, Teaching creative theater* (2000) men også fra mine egne empiriske erfaringer gjennom kurs og formidling. Ved å sammenligne og eksemplifisere deres arbeidsmåter og teori ønsker jeg å synliggjøre aspekter ved Bauschs og Cronqvists underliggende beveggrunner for å skape og det å stå i en prosess. Dette er noe forfatteren og kunstneren Julian Bell også befatter seg med gjennom betraktninger av de kunstneriske grep i modernismens historie. Det spesielle med Bell, som kommer til uttrykk i boken *What is painting* (1999) er at han observerer kunsthistorien som utøvende kunstner selv, slik at man får en utvidet innsikt i billedkunstens forandring og utvikling vevet sammen med blikket på det skapende. Vasily Kandinsky er også viktig i denne sammenheng ettersom han har basert sine teorier på erfaringer og praksis som kunstformidler og fornyer. Han har blant annet en personlig tilnærming som innbefatter en kunstforståelse som likestiller barnet, amatøreren og utøveren.

Kandinskys tekster og teorier får en dobbelt rolle i min oppgave, som utfyller hverandre, både som empiri og teori.

1.2.4 HISTORISK BAKGRUNN FOR DET TVERRKUNSTNERISKE.

Jeg vil trekke opp noen historiske linjer som jeg mener har relevans for oppgaven; særlig med hensyn til å vektlegge det performative, som gir et grunnlag for en tverrkunstnerisk praksis. Kandinsky representerte i sin samtid og sitt miljø en åpning for det tverrkunstneriske, som skapte nye muligheter i kunstformidlingen. Et supplement og en videreføring av disse elementene finner man i komponisten John Cages arbeid hvor han sette fokus på verksopplevelsen som en performativ erfaring for publikum. Dette er noe Richard Schechner behandler gjennom sin forskning av ulike definisjoner på de teatrale og performative begreper inn i vår tid.

Vasily Kandinsky uttalte i 1912 at kunstartene på det tidspunktet aldri hadde stått hverandre nærmere i en åndelig betydning slik han betegnet det. Denne epoken i kunstens historie skulle legge grunnlaget for utforskning av nye uttrykksmåter og bidra til en utviskning av grensene mellom de ulike kunstdisipliner. Kunstnere har latt seg inspirere av hverandre til alle tider, men ved begynnelsen av det 20. århundre, åpnet de avantgardistiske miljøene for direkte møtepunkter mellom kunstformene. Et særlig markant historisk fenomen som avspeiler en tendens med tverrkunstneriske ambisjoner, er perioden fra 1920 tallet hvor flere retninger vokste frem parallelt og man søkte sammenhenger i kunstneriske uttrykk og tenkning. I sentrum for denne prosessen var etableringen av Bauhaus skolen i Weimar, Tyskland grunnlagt av Walter Gropius i 1919. Denne institusjonen var ledsaget av kunstmanifeste og bidro til inspirasjon for mange kunstnere i møtet med hverandre og en felles søken. Bauhaus som kulturelt sentrum besto av visjonen om en skole som kunne undervise i alle kunstfag og skape et kulturelt senter i Weimar. Dette ble manifestert gjennom festivaler som igjen ble en kilde til utvikling og inspirasjon til performance, en egen kunstform, løsrevet fra konvensjonell tenkning om kunstformene generelt og som utforskning nye muligheter for form og innhold. En viktig bidragsyter til Bauhaus var Oskar Schlemmer. Han var ansvarlig for mange iscenesettelser av performance kunst ved skolen, og arbeidet som skulptør, maler og koreograf.

Schlemmer's ability to translate his painterly talents into innovative performance was much appreciated within a school which specifically aimed at attracting artists who would work beyond the boundaries of their own disciplines. Schlemmer's refusal to accept the

limits of art categories resultatet in performance which quickly became the focus of Bauhaus activities,- (Goldberg,1979:99)

Interaksjonen mellom maleriet/billedkunsten og performance var et viktig aspekt for utviklingen av performance kunsten ved Bauhaus. Det er flere eksempler fra denne perioden hvor maleriet med kubismen som grunnleggende formspråk, ble inspirasjonskilde til det performative uttrykk. Kubismen søkte den arkitektoniske oppbygging basert på rytmisk balanse som handlet om å bryte opp objektet/motivet stykke for stykke, - videre snu på det hele og analyserere dets grunnleggende elementer ved å omorganisere bildet til ønsket balanse og dynamikk.

(Et eksempel på overføringen av formspråket fra bilde til koreografi, er Martha Graham som var påvirket av Pablo Picassos, noe som kom frem gjennom kubistiske former i hennes menneskefremstillinger). Dybdeperspektivet i maleriet ble også utforsket i den sceniske komposisjonen som en del av atmosfæren og stemningen. Denne radikale fornyelsen av bildekomposisjonen ga ideer til utviklingen av performance kunsten. Det kom til uttrykk gjennom arbeidene til kunstnere som Picasso og Schlemmer som overførte bildets ”innhold” til tid og rom gjennom kostymer, scenografi, rekvisitter og masker. *The relationship between painting and performance was a constant preoccupation in the development of Bauhaus performance.*(Goldberg 1979: 110)

Kandinsky hadde en sentral rolle i etableringen og utviklingen av Bauhaus, som en bidragsyter til de kunstfaglige impulser og fornyelse. Tidligere hadde han sammen med Franz Marc etablert kunstergruppen ”Der Blaue Reiter” (1911) hvor barnet, det naive og autentiske sto sentralt. Ved et av prosjektene knyttet til Bauhaus perioden, var maleriet selve temaet i Kandinskys performance fra 1928 med tittelen: *Pictures at an Exhibition*. Komponisten Modest Mussorgsky satte musikk til ved å lage det han kalte *Musikalske dikt*. Mussorgsky på sin side ble inspirert og influert til dette fra en utstilling som viste naturalistiske akvareller.(Goldberg 1979: 111)

Vasily Kandinsky hadde allerede i 1909 laget en scenekomposisjon basert på musikk, bevegelse, lyder, tekst og ulike fargekostymer. Denne scenekomposisjonen, *Den Gule Klang*, har som mål å få frem karakterene/substansen i bevegelsene og fargene. Han tar i bruk kontraster ved store og små skikkelser, raske lys, - og bildeskiftninger og nivåer som skaper sceniske perspektiver. De dramatiske virkemidlene handler om stemningsbildenes sammensetning, og det absurde uforutsigbare uttrykk. Denne formen gir publikum en medskapende rolle, som appellerer til sansene, fornemmelsen og den individuelle opplevelses verden. Kandinsky Om Scenekomposisjon:

Enhver kunstart har sit eget sprog, d.v.s. sin egne individuelle midler. Således er enhver kunstart noget i sig selv sluttet. Enhver kunstart er et særeget liv. Den er et rige for sig selv. Derfor er de forskellige kunstarters midler i det ydre fuldkommen forskjellig. Klang, frave, ord.... I deres inderste væsen er disse midler fuldkommen ens. Det inderste mål sletter de ytre forskelle og blotter den indre identitet. (Kandinsky 1976: 68)

Koreografen Merce Cunningham hentet også inspirasjon fra andre kunstformer, noe som blant annet kom til uttrykk i hans samarbeid med komponisten John Cage, noe som var med på å påvirke hans utvikling av det abstrakte språk i dansen.

Komponisten John Cage var en viktig bidragsyter med arbeider som brøt med den tradisjonelle definisjon av musikk komposisjoner og tilhører rollen. Han bidro til å redefinere kunstuttrykket mot en performativ hendelse. (Kaye 1996: 7) Cage iscenesatte en konsert som hadde tittelen *4'33, Tacit*, som betyr 4 minutter og 33 sekunders stillhet. (1952) Hans agenda var at publikum/tilhørerne skulle erfare at det ikke fantes stillhet, tomhet eller intethet, - men at vi alltid er omgitt av lyder og bevegelser i våre omgivelser og våre kropper. Han provoserte ved å la det performative bli det sentrale i definisjonen av kunsten uavhengig av hvilken form det presenteres i. Et vesentlig aspekt ved Cages tenkning om performance, var at det ble sentrale mediet, hvor publikum skulle bli en del av kunstverket og gjennom det øke sin bevissthet. Som kunstner var hans intensjon at en performance skulle manifesteres gjennom tilskuerens egne persepsjoner og at det var gjennom deres rolle det performative ble synlig.

Richard Schechner har siden 1960 tallet vært en sterk drivkraft i å manifestere performance som en avantgarderetning, også i praktisk henseende ved blant annet etablering av *The performance Group*, - og rent teoretisk, hvor hans analyser har bidratt til å frigjøre tidligere definisjoner på hva som er teater, og setter performance begrepet i et antropologisk perspektiv som nærmer seg mennesket i det virkelige livet. (Kaye 1996: 153) *The ambiguity of theater since 1960 regarding whether or not an event is "really happening" is an outcome of the blurring of the boundaries between the categories of performance.* (Schechner 1988: 194)

1.3 KANDINSKY OG MERLEAU-PONTY - ET KUNSTTEORETISK UTGANGSPUNKT

En vesenlig kilde i tenkningen om den kunstneriske prosessen er maleren og kunstteoretikeren Vasily Kandinsky (1866-19449). Dette gjelder hans refleksjoner rundt tilblivelsen av det abstrakte bilde og tilnærming til kunstformene ved sine tanker om kunsten som en livsnær opplevelse som er beslektet uavhengig de respektive disipliner. Maleren Kandinsky sammenligner de ulike kunstformene og understreker at kunstverkene kan gjensidig inspirere hverandre gjennom sin indre essens. Dette er grunnlagt på at hver kunstart må arbeide frem sin egenart og dennes anvendelsesform:

I anvendelse av formen kan musikken oppnå resultater som malerkunsten ikke kan. På den annen side står musikken i mange henseender tilbake for malerkunsten. For eksempel råder musikken over tiden, over utstrekningen i tid. Dette fortrinnet besitter malerkunsten ikke; til gjengjeld kan malerkunsten på et øyeblikk legge frem hele verkets innhold for tilskueren, noe musikken på sin side ikke er i stand til. (Kandinsky 2001: 50)

Kandinsky programfester sine kunstideer som en motklang til samtidens livsfølelse – av at tilværelsen var hensiktsløs, at kunsten var sjelløs og at kunstens innhold og stoff var bundet til den ytre gjenstandsverden. Kandinskys tanker er i overensstemmelse med en protestbevegelse i Europa og Russland rundt 1880, som kan sies å foreta en gjenoppliving av visse ideer fra romantikken. Wagners musikalske program, genidyrkelse, dragning mot tysk metafysisk irrasjonalisme og anarkistiske ide strømninger preget miljøet, som Kandinsky hentet ideer og holdninger fra. Han mener at det finnes noen ytre og indre betingelser for å skape. Den indre nødvendighet modnes ifølge maleren *når tiden er inne* (Kandinsky 1965:14) han formulerer utgangspunktet for det skapende uttrykk som først en manifestasjon av en skapende ånd. Denne åndelige impulsen er basert på en abstrakt og ikke konkret form. Det oppstår så et møte mellom denne skapende ånd og sjelen som til sammen manifesterer en lengsel. Ved å lytte innover søkte man å få tak i kraften, som i menneske blir til en indre lengsel og gjennom den troen på nye verdier i det åndelige aspektet. Kandinsky bruker metaforen ”Den hvite befruktede stråle” for å forklare den åndelige impuls som materialiseres i det skapende. ”Den hvite stråle” er for maleren selve bildet på den skapende ånd og han mente at man måtte se gjennom materien/ det ytre for å anskueliggjøre det. Kampen mellom det ytre og de indre forutsetningene for å skape omfattet også samtidens holdninger til kunst og den livsangst dette kunne forårsake. Kandinsky hadde et

spesielt syn på mangesidigheten i kunsten som bryter med akademitradisjonen, hvor man kan si at kunsten fremfor alt skulle bestå i en øvelse av godt håndverk.

Nå besitter barnet, foruten evnen til å se igjennom det ytre, også evnen til å ikke det indre en form hvori dette indre trer frem og virker. (Kandinsky 1965: 16) Kandinsky har et spesielt syn på det han kaller den gode barnetegning. Han tillegger barnet en vesenskjerne som står nærmere det opprinnelige og uberørte i menneskets natur, den ubevisste kraft som kommer til uttrykk i de enkle former. Han mener at barnet kan overprøve den voksnes kunstferdigheter, og advarer mot for mye ytre tilført lærdom og mener at den kan drepe den iboende skaperevnen. Det kan være en frihet i å være autodidakt- og han bibeholder den ”alminnelige kjennskap” som en viktig verdi. Kunstnermennesket opprettholder forbindelsen til barnlige og derigjennom tilgangen til den ”indre klang” Kandinsky ser på den indre klang som det sjelige i den form kunstverket har og formen som selve uttrykkets innhold. (Kandinsky 1965:14)

Han mente også at formen er tidsbetinget, det vil si at det absolutte ikke kan finnes i den, men derimot i klangen som er det samme som når det sjelelige blir gitt en form. Klangen må gjøres levende som en kilde fra den kraften som han forklarte med selve uttrykket og lengselen fungerer den som en indre klang fra det indre til det ytre uttrykk. Begrepet indre klang forklarer han som en *abstrakt forestilling i hodet på tilhøreren, en dematerialisert gjenstand som med det samme fremkaller svingningene i hans hjerte.* (Kandinsky 2001:38-39) Slik beskriver han også diktningens kunstneriske sanne kraft. På samme måte som de sanselige persepsjoner av fargene og assosiasjoner virker på synet, blir ordet levende på et fornemmelsesplan. Kandinsky mener at gjentagelsen av ordet, inntrykket kan forsterke og utfordre de åndelige egenskapene. Ved opplevelsen av et konkret uttrykk kan man, sier Kandinsky, kanskje fornemme klangen i det ubevisste, men i møte med den abstrakte gjenstanden vil klangen være tydelig og sette i gang oversanselige svingninger.

Ved formuleringen ”nødvendigheten skaper formen” tillegger Kandinsky dette også en pragmatisk nødvendighet som at; *fisken som lever på store dyp har ingen øyne.* (Kandinsky 1965:14) På den måten forklarer han at formen speiler personligheten, som igjen er en del av omgivelsene med hensyn til påvirkning av epokens strømninger og menneskene i denne. Man leser epoken i et verk ved å se på stilen, og det nasjonale i hvilket folk kunstneren tilhører. Dette er en vanlig analyse- form brukt i kunsthistorisk sammenheng. Når Kandinsky setter det frem her er det for å vise at det abstrakte formspråket kan forløse disse rammene, men samtidig at enhver

gruppe må følge sitt eget språk av nødvendighet. Det viktigste er altså ikke hvilken tradisjon man følger, men å eksponere frihet fra formen (materien) og at innholdet (ånden) gjennom full kunstnerisk frihet i alle kunstdisipliner, må være like viktige, bare inderligheten er tilstede.

For Kandinsky er formen innholdets uttrykk, derfor må formen skapes individuelt i enhver kunstner, derfor er det ikke en form, men mange ulike former. Enhver kunstner er et speilbilde av sin form og derigjennom får det et personlig preg. I tillegg vil verket være influert av tiden (epoken) og rommet (folket) ” Kandinsky mener at det essensielle og viktigste med formspørsmålet er om det springer ut fra det han kaller en indre nødvendighet. Kandinsky skisserer et motsetningsforhold mellom den ytre og indre forms elementer, dette forklares ved sine ulike kvaliteter. Det er kvaliteten av formen innhold som er det vesentlige, det er den indre nødvendighet. Han mente at den ytre form er mindre viktig, og forsvarer den indre formen så lenge den indre følelsen er genuin (indre klang). Kandinsky mente og håpet at samtidens kunst var moden for å åpne seg for den abstrakte dimensjon. ” De former, ånden har tatt ut av materiens forråds-kammer, lar seg lett ordne mellom to poler: den store abstraksjon, den store realismen. Disse to poler åpner to veier, som til slutt fører til et mål.”(Kandinsky 1965:30-31) Disse to veier/retninger kunne ved å fremkalle den indre klang, gå gjennom en prosess, som tilslutt ville fremstille verket som noe selvstendig, og uavhengig av en ytre form. Kandinsky definerer skapende impuls i et åndelig perspektiv som gjennom menneskelig formspørsmål, møter en indre resonans.

Maurice Merleau-Ponty tenkning står i en annen tradisjon en Kandinsky. Han er orientert mot naturvitenskaplige disipliner og innrømmer et slektskap med behavioristene, som mente at psyken ikke kunne separeres og studeres uavhengig av adferd, men avviser allikevel mekaniske årsaksforklaringer. Det fascinerende ved Merleau-Pontys tanker er at han, slik jeg oppfatter det, setter ord på det skapende som nærmest tilhører noe som er skjult for den våkne bevissthet. Hans subtile formuleringer om skaperhandlingen i lys av sansningen og jeget (det indre øyet) kan virke som en langsom prosess i det man skal avdekke en gåte, men vet at svaret allerede har kommet til syne. Ved opplevelsen av henholdsvis scene og billedkunst er leddene fra den første skapende impuls, til øyeblikkene der tilskueren mottar på mange måter beskrevet hos Kandinsky som søken etter en genuin nødvendighet, og som hos Merleau-Ponty er en gåte knyttet til kroppens hukommelsens senter. Merleau-Ponty referer til filosofen Valery som sier at maleren ”*bidrar med sin kropp*” Det er sant nok, mener Merleau-Ponty og legger til at det skulle være vanskelig å se hvordan en Ånd skulle kunne male. Videre skriver han:

-det er ved å låne verden sin kropp at maleren forandrer verden til maleri. For å forstå disse forvandlingene må man finne tilbake til den handlende og konkrete kroppen, ikke kroppen som et stykke av rommet, ikke som et sett av funksjoner, men kroppen som en sammenfletning av syn og bevegelse. (Ponty 2000: 15)

Merleau-Ponty lar ikke ånden hentes fra en annen sfære som den Kandinsky forestiller seg og retter seg mot. For Merleau-Ponty er det skapende en sjelelig tilsynekomst, et berøringspunkt i et univers av sanseforbindelser og i grensen mellom tilblivelse og varhet. Han knytter spesielt malerkunsten til kroppens gåte og mener at vi omgies av en indre enhet som gir oss innsyn i de motiver som sanser det gjenkjennende med verden, det som er beslektet med det fysiske, vår kropp.

Gåten skyldes at kroppen min på samme tid er seende og synlig. Den betrakter alle ting, men den kan også betrakte seg selv, og i det den da ser, skjelne den "andre siden" av sin synsevne. Den er seg selv som seende, den berører seg selv som berørende, den er synlig og sanselig for seg selv. (Ponty 2000: 17)

Den nødvendighet som står i annet lys enn alt annet, oppstår ved at øyet og hånden tar til seg det uforanderlig i det tilstedeværende, -det å se og male. Merleau-Ponty ser på kroppen som en helhet der synet og bevegelsen er symbiotisk, og uavhengig av tid og rom. Det essensielle i Merleau-Pontys tenkning er den preobjektive verdensfølelsen. Hans beskrivelse av kunstopplevelsen og skaperhandlingen er flettet sammen i flere lag, men samtidig ikke. Tilnæringsmåtene er vektlagt det helhetlige menneske syn der alle funksjoner henger sammen i den sanselige bevissthet med kroppen som senter for hukommelsen. Både Kandinsky og Merleau-Ponty kan på hver sin måte sies å være representative for en kunstoppfatning som søker å forklare den skapende impuls og tilblivelse ut fra en intuitiv tilnærming og indre nødvendighet med forskjellige synsvinkler. Merleau-Ponty utvikler erfaringsbegrepet med at det finnes en kroppens viten om objektene – om verden, før forstanden som innsnevrer synsfeltet og skiller ut sekvenser av virkeligheten.

Det finnes altså en overgang fra det før objektive til det objektmessige (gjenstandsvirkeligheten) som svarer til to ulike bevissthetsformer (pre-refleksiv bevissthet og refleksiv bevissthet) Denne hovedtanke fører Merleau-Ponty inn på estetikens område. Kandinsky tilhører en tradisjon av sprituell monisme, der ånd og materie tilhører den samme væren. Hos Kandinsky er det flere kilder til monismen – han tar avstand fra sin tids

materialisme, positivisme og rasjonalisme. Kandinsky og Merleau-Ponty søker begge kunstens skapende kilde i en søken etter ” det opprinnelige.” Hvor henholdsvis ånden eller kroppen er verktøy for en reell kraftfull skapende eksistens. Felleslinjene er en grunnleggende grenseoverskridelse fra den tilvante og alminnelige forestillingsverden. Merleau-Ponty nærmer seg sine problemstillinger ved at han først utvikler sin kroppsfenomenologi og tilegger den en verdensforståelse. Han mener kroppen har en førbevissthet og knytter skaperhandlingen opp mot denne, i det møtet finner sted. Merleau-Ponty mener at maleriet er det kunstneriske uttrykk som synliggjør kroppens gåte og omvendt. Maleriet er for ham frihet, fordi det ikke forbinder seg med noe annet, og kan eksistere uten forpliktelser til å mene noe om verden. I tillegg har maleriet en unik egenskap til å kunne transformere fortolkninger av verden uten annet hjelpemiddel enn øyet og hånden.

Kandinsky vender seg til det han kaller en indre modning, hvor det etableres en tillit til de åndelige impulser som ”inkarneres” i det skapende, formen. Han vektlegger forutsetningene for å skape ut fra et menneskets indre univers og lengselen mot den frie natur.

Kandinsky anerkjenner musikken som den høyeste referanse på et språk som kan forbindes med det abstrakte uttrykk. Han transformerer det musiske til billedkomposisjon, gjennom rytmen, fargen og den indre stemning. Musikken er for han det som kunstneren må hente impulser fra og gjenoppdage sitt eget uttrykk. For Kandinsky er veien til det abstrakte maleriet en erkjennelse av at den gjenkjennende billeddannelsen er en virkning av materialistiske bevissthet og tingenes ufrihet, og den åndelige dimensjon er knyttet til formspråkets frigjøring. På den måten åpner han opp for at frihetsperspektivet og åpenheten må gjelde for alle kunstneriske uttrykk.

For Merleau-Ponty er utgangspunktet kunstnerens tilstedeværelse i kroppens væren og forlengelsen av denne. Hans formbegrep er knyttet til kroppens persepsjoner og at kroppens stofflighet er forbundet med alle ting. Slik blir formen knyttet til det sanselige visuelle uttrykk på lerretet. Kandinskys tilnærming til det skapende som fenomen er preget av at han selv var utøvende kunstner. Det gir han en mulighet for å være leken og grensesprengende i sine meninger og konklusjoner. Merleau-Ponty er betrakteren og filosofen som i sitt utgangspunkt en dyptfølt opplevelse av kunsten og dennes mangesidighet som gir en åpning til verden. Hans språk er i seg selv nærmest poetisk og jeg oppfatter hans tekster som appellerer til den intuitive forståelse like mye som til logikken

På det uminnelige dypet av det synlige er det noe som har rørt på seg, som er blitt antent, noe som inntar malerens kropp, og alt han maler er et svar på denne vekkelser og hans hånd, ikke annet enn redskap for en fjern vilje, mellom sanselige Værens aspekter. (Ponty 2000: 75)

Estetikken kan også tolkes som subjektets historie av selvforståelse. I den borgelige kunst er kunstens autonomi begrunnet gjennom Kants tenkning, med basis i hans fokus på subjektets måter å danne kategorier på. Subjektet blir imidlertid en avledet, deterministiske bevissthetsform, som senere Hegel karakteriserte som en slags ”ulykkelig bevissthet”. Kant etablerer et område der bevisstheten skaper et slags fritt område der det humane subjekt eksisterer i et ahistorisk område. Senere tenkere som Adorno og Heidegger tar sitt utgangspunkt i at subjektet er marginalisert og at det gjennom en grunnleggende tenkning kan sikre seg en vesens- tilknytning mellom subjektet og den egentlige livspraksis. Vasily Kandinsky har en tilnærming til det ekspresjonistiske formspråket i kunsten gjennom å utforske abstraksjonen som uttrykk og muligheter. Han tar utgangspunkt i subjektets mulighet til å forbinde seg med en metafysisk og spirituell kjerne. Kunstens innhold skulle tangere en ny objektiv lovmessighet – transformert i et nytt kunstnerisk språk og bevegelsen kom til å stå i opposisjon til moderne naturvitenskap med dens materialistiske forklaringsmodeller og naturalistiske holdninger.

Kapittel 2. En maler og en koreograf

2.1 TO EKSPRESJONISTISKE KUNSTNERE

Presentasjonen av de to kunstnerne skal kunne gi en bakgrunn og oversikt over de respektive kunstnerkarrierer. Denne delen av oppgaven er ment å gi et overblikk som dokumenterer hendelser knyttet til kunstproduksjonen. Jeg introduserer noen av hovedpunktene der kunsten og livet tangerer hverandre. Når det gjelder kunstnerens biografier i dypere forstand, er dette ikke knyttet opp til produksjoner eller forsøkt tolket/analysert. Vedrørende Lena Cronqvist er mange av motivene i hennes malerier, før og etter Pina Bausch perioden, hentet direkte fra hendelser i hennes liv, noe som man uvegelig må forholde seg til. Men kun i forhold til en helhet og noe som henspiller på spørsmålet om hvordan dette blir oppfattet på

kunstarenaen.(3.4) I denne oppgaven er spørsmålet om personlig tilnærming mest interessant i forhold til at en bestemt koreografi overføres til uttrykk billedkunsten. Jeg ønsker å undersøke muligheten for at kunstformene har et dialektisk forhold med utgangspunkt i maleriet og koreografien til Lena Cronqvist og Pina Bausch. Bakgrunnen for dette er at begge kunstnerne har et formspråk og uttrykk som bygger på det ekspressive. Ekspresjonismen som kunstretning forstås på forskjellige måter og er definert innenfor ulike epoker i henhold til dans og billedkunst. Jeg tar ikke for meg disse retningene innenfor dans og billedkunst da dette ville være et emne som ikke er interessant for fokus og retningen i denne oppgaven. Ekspresjonisme er en betegnelse på en tenkning med historiske røtter fra begynnelsen av 20 århundre hvor utviklingen av flere parallelle kunst retninger påvirket hverandre gjensidig.

Ekspresjonismen angår ikke bare maleriet, ettersom den hurtig sprer seg innen de andre skapende disipliner: fra skulptur til arkitektur, fra grafisk kunst til litteratur og poesi, fra musikk til teater, til scenografi, koreografi, og til og med til den nyfødte, men uhyre vitale filmkunsten. (Sproccati 1991: 145)

Ekspresjonismen som retning innenfor malerkunsten besto av et billeduttrykk som var en fundamental inkongruens som inneholdt en fornektelse av den ytre verdens former, og en omveltning av kunstens tidligere harmoniprinsipper. Formspråket forsvinner ikke, men fordreies og trekkes mot en indre nødvendighet av å uttrykke seg. Ekspresjonismen er i den moderne forståelsen noe som innbefatter et personlig uttrykk og språk. Betegnelsen innebærer en mental og følelsesmessige prosess som er tilhørende individet og stiller det menneskelige i sentrum. Billedkunstneren og forfatteren Julian Bell hevder at ekspresjon ikke er et alternativ til representasjonen, men derimot en måte å erfare det representative på.

Expression, in other words, is not exactly an alternative to representation; it is a way of experiencing the act if it were a boderly effort of pressing or forcing out whatever is to be represented. It is the effort that shapes what we have whitin us, forming into those likeness, signs and symbols. (Bell 1999: 134)

Den kunstneriske prosessen handler om å bryte motstand og indre barrierer. En indre streben etter å finne måter å uttrykke og få frem det som representerer det personlige i en form som er allmenn menneskelig. Julian Bell kaller dette en indre transformasjon av alle inntrykkene før det utvikler seg til en ytre form: *To see it another way, this inner transmutation is a grace within us,*

expression can be what an performer adds to a musical score, turning a neutral notation into an emotional experience for others. (Bell 1999: 134)

2.2 LENA CRONQVIST, EN PRESENTASJON

Lena Cronqvist er en av Sveriges største nasjonale og internasjonale kunstnere. Hun har mottatt Nordens største kunstpris, Carnegie Art Award (2002)

Cronqvist er født i Karlstad, Sverige i 1938. Hun studerte ved Konstfackskolan 1958-1959, og Kunsthögskolan 1959-1964, og hun debuterte som billedkunstner på Galleri Pierre i Stockholm 1965. Lena Cronqvist kunstnerskap er forankret i et dypt personlig uttrykk. Dette speiles gjennom 40 års kunstnerisk arbeid uttrykt i ulike disipliner som maleri, skulptur, tekstil, grafikk og tegning. Motivene og temaene i verkene belyser de store og små hendelser i livet – det sårbare, kjærligheten, hat, lyst og den nerve av utsatthet som følger et menneskeliv. Det er en refleksjon som berører mange lag som både kan innby til en billedverden som trer tydelig frem, via form og symbolbruk, samtidig som det åpner for en mangetydighet som berører mange lag i tilskueren. Gjennom dette perspektivet viser kunstneren evnen til å presentere et dyp personlig materiale som kommer til uttrykk på et allmenn menneskelig nivå.

Lena Cronqvist har arbeidet innenfor det ekspresjonistiske uttrykket i sine bilder, med tilnærmingen til den figurative naivismen og symbolismen. Hun var influert av nyekspresjonismen, en retning som var inspirert av ekspresjonismens grunnleggende temaer som emosjoner og hadde subjektiv tilnærming. Denne kunstretningen, som var sterk i perioden slutten av 1970 tallet til midten av 1980 tallet, var også en reaksjon mot konseptkunsten og minimalismen. (Hopkins 2000:207) Nyekspresjonismen representerte en fornyende søken etter objektet og menneskefiguren i bildet; gjerne i en abstrahert form. Cronqvist har for øvrig arbeidet kontinuerlig i et ekspresjonistisk figurativt billedspråk, upåvirket av de gjeldende retninger i tiden og kunsten.

For meg fungerer fortellingene i bildene til Cronqvist på et plan hvor drøm og virkelighet flyter i hverandre – og derigjennom retter seg mot en overordnet, universell idé om mennesket som vesen i verden og med sine skjebner. Den svenske kunstkritikeren, Ingela Lind skriver i innledningen til boken *Målaren*, verk om Lena Cronqvist der hun refererer til en av mange samtaler med kunstneren og skriver blant annet at Cronqvist har sagt i en beskrivelse av sitt

forholdt til kunsten: *Jag har inte haft något val.* (Lind 1994:5) Lind mener det ligger en kompromissløshet og en dedikasjon i denne uttalelsen som er en god betegnelse på Cronqvist som kunstner. Motivene er oftest hentet fra hennes eget liv og handler om det eksistensielle.

Jag tänker meg Lena Cronqvists konst som fossil vid havsbrynet. När saltvattnet slår över stenen uppenbaras plötsligt kalkslett, mossdjur, totemössor och sjöiljor. Slickar man på dem framträder nya mönster. I luften tycks de annorlunda, från vända. Ytan rymmer en oändlig mängd dolda, men parallella världar.

Teorier är användbara-men bare till en viss gräns. Hennes målningar har ofta dechiffrerats med psykoanalytiska metoder. Men de lever många andra liv. (Lind 1994:1)

Forskeren og kunsthistorikeren Nina Weibull skriver i utstillingskatalogen, *Lena Cronqvist retrospektivt och aktuellt* (1987) at pressereaksjonene på hennes første offentlige utstilling viser sensualisme og kjærlighet for det tragiske og det urovekkende, og at man må søke til motsetninger og finner humor og skrekk, det ekle og nytelsen. Med dette mener hun at kunstnerskapet allerede er identifisert som en nødvendighet ut fra egen smerte i det å skape kunst, men som allikevel kan være en estetisk nytelse for andre. Dette kommer til uttrykk i bildene som omhandler problemstillinger rundt temaer som: kjønnsroller, selvhat, psykiatri, autoritetsopprør, forholdet mellom den voksne kvinnen og piken. Dette er temaer som hun har tilfelles men andre kvinnelige kunstnere, som blant annet, fotografen Cindy Sherman og surrealisten Louise Bourgeois. (Hopkins 2000: 200-243)

Som debuterende kunstner på 1960 tallet er hun preget av denne epokens eksistensielle fokus, men samtidig har hun et ønske om fornyelse og viser reaksjon mot tradisjonelle uttrykksmidler. Dette opprøret i tiden retter igjen spørsmålet mot kunstens varighet og uavhengighet, som en videreføring av dadaismen iver etter å rive ned enhver konvensjon. Det er de sterke utforskende strømninger i kunstverdenen, som utfordrere og/eller gir impulser til Lena Cronqvists arbeid. Om Cronqvists tilhørighet i kunstretninger og tradisjoner skriver kunstneren og kritikeren Sune Nordgren:

Lena Cronqvist ser seg gjerne som ledd i en lang kunstnerlig tradisjon. Hun plukker fritt utfra sitt lager av billedinntrykk og oppretter dialoger med sine forgjengere. Epoker og stiler, retninger og ismer eksisterer ikke for en nyskapende kunstner. Det er kunsthistorikernes redskap for å kunne hanskes med det kaos som er mange kunstneres fremste inspirasjon, en uendelig kilde med stadig tilførsel. (Nordgren 1990: 26)

Lena Cronqvist kjenner selv et større slektskap til internasjonale malere som Francis Bacon, Edvard Munch og Louise Bourgeois enn i noen spesiell svensk tradisjon. (Ström 2003: 144) På 1980 tallet oppstår det en gjenoppblomstring av det figurative maleriet som i stor grad er fokusert rundt det selvbiografiske. Denne perioden preges av store formater, installasjoner, et rikt farge og formspråk. Det rådet en til dels en innadvendt refleksjon om kunst og spørsmål av human karakter. For Lena Cronqvist er 1980 tallet en videreutvikling av de eksistensielle temaer liv og død, noe som kommer til uttrykk blant annet i bilder av selvportrett med speil. Ingela Lind hevder at Cronqvist minner om Giacometti og Munch i deres gjenkjennbarhet i motiv og uttrykk:

Visuelt finns också samband. Jag tänker på ödsligheten på de vertikala låstås figurerna mot horisonten. På livsdanserna med paret klamrande kring livsløgnene. På dödsrummet med människor uppställda kring det stora oförklarliga. Giacomettis og Munchs arketyfiska komposisjon ligger som en magisk resonansbotten under Lena Cronqvist bildvärld. (Lind 1994: 2)

Et eksempel på denne motivlikheten er maleriet Cronqvist malte i 1980 *Domens dag*. Bildet er også et eksempel på et konkret bruk av symboler i hennes kunst. Scenen i bildet er hentet fra sykerommet, hvor familien er samlet rundt farens dødsleie. De to døtrene og moren sitter alle ved venstre side av sengen og billedflaten, med blikket rettet mot farens "dødsmaske." På høyre side av sengen står to sykepleiere tydelig fremstilt som representanter for institusjonen. På gulvet i nedre halvdel av venstre billedflate befinner det seg en hare. Den er hvit og er et komposisjonelt grep som skaper balanse i billedflaten gjennom fargen og plasseringen. Dyret hører hjemme i bildet ved første øyekast, nettopp fordi det skaper en visuell helhet og estetisk ro. Haren har en rekke symbolske betydninger innenfor de ulike tradisjoner. Sune Nordgren skriver:

I dødsøyeblikket kommer en hvit hare inn i rommet. Det er ikke på noen måte en tilfeldighet. Ingenting i Lena Cronqvist kunst er tilfeldig. Haren har i den nordiske folketroen og folkekunsten alltid vært det uskyldige dyret som en martyr har tatt på seg menneskenes skyld, som stedfortreder for Frelseren." (Nordgren. 1990: 10)

Maleren Francis Bacon (1909-1992) står som nevnt i nært slektskap til Cronqvist uttrykksmåte. Han er en av etterkrigskunstnerne som holder fast ved malertradisjonen, og samtidig lar han seg influere av sin samtids ulike retninger som ekspresjonismen og abstraksjonen. Fremstillingen av det formalt estetiske i hans figurative bilder har et fordreid uttrykk som utfordrer balansen i det

estetiske og det tematiske, på samme måte som hos Cronqvist. Francis Bacon er regnet som en maler med sterke bindinger til klassikere som blant andre Velázquez og Goya, men samtidig er han modernist og har elementer fra kubismen, surrealismen og aksjonsmaleriet. (Lynton 2003: 258) Lena Cronqvist er som Bacon påvirket av den frihet i psykologisk forstand som automatisme i den surrealistiske kunstteori anskueliggjorde. Automatisme som fenomen tok i bruk psykoanalysens oppdagelser ved å etablere et direkte forhold mellom det ubevisste og kunsten. Dette muliggjorde en utfoldelse som ikke var underlagt etisk eller estetisk kontroll og dermed kunne fremme frihet i det å skape.

2.2.1 DE ULIKE MOTIVENE I CRONQVISTS PRODUKSJON.

Den første perioden som utøvende kunstner viser Lena Cronqvist at hun har en sterk integritet, og velger uttrykksmåter uavhengig av 1960 tallets strømninger mot det abstrakte maleriet. Koloritten i bildene er sterk og har en oppløsende tendens, penselstrøkene er energiske, som i bildene fra dyreparken på Skansen i Stockholm der hun får frem det absurde og lekende i bavianene som motiv. Den samme malerteknikk og uttrykksform vises i motivene fra reiser til Hellas, Tyrkia, Marokko og Syd Amerika. De viser mennesker i sine miljøer og situasjoner fra deres hverdag. Det er alltid mennesker som står i sentrum, som for eksempel slakterens arbeid med kjøttet, (i bildet: *I dörren til en verksamhet*, 1964) På en naivistisk og dynamisk måte slik at uttrykket blir på samme tid grotesk og vakkert. Som tidligere nevnt influeres hun av maleren Francis Bacon på 1960 tallet (spesielt fra et maleri stilt ut på Liljevalchs kunsthall). Det er spesielt det burleske og spontane i Bacons malerier som fascinerer Cronqvist. Hun arbeider i denne perioden blant annet med motiver som: grisekadaver, kvinnekropper svulmet opp i giftgrønt vann, og utforsker taktile fremstillingen av objektene. Lena Cronqvist identifiserer seg med disse følgende betraktninger fra Stephen Spenders essay om Francis Bacon:

Han söker den bild som uttrycker konfrontasjon i et visst öyeblikk, som er nu, mellom hans egen sensibilitet som kunstner og menneskenes virkelighet. Hans säregne integritet består i alt han ikke försöker å unngå –men tvert imot gör alt för å möte – det sammensatte menneskelige livet omkring han, som det preges av hans egen sensibilitet hvilken igjen preges av akkurat disse omständigheter. Han nekter å fly inn den type sansing som kunsten kan skape og som bare tilhörer fölelsenes sfäre. (Weibull 1987: 5)

Mot slutten av 60 tallet vender hun blikket inn mot de nære omgivelser, som tallerkenen, baderommet og melkekartongen. Disse gjenstander på bordet og i rommet blir fremstilt på en måte som forrykker balansen i objektet i sin fysiske meningsbærende sammenheng, mot en sjelelig tilstand. Motivene utvikler seg til en enda mer direkte personlig tematisering i en serie bilder med moren og barnet som de sentrale figurer. Her beskriver hun en sorgfull og desperat virkelighet som kommer frem i selve figurskildringen, og som forsterkes ved å trekke inn drabantbyen som et bakteppe til den store ensomheten. Dette er på mange måter verk som har stått som Cronqvist sterkeste referanse i hennes kunstnerskap. I bildet *Madonna* (1970) rekonstruerer hun det som henspiller på det religiøse motivet som i kunsthistorisk sammenheng representerer det vakre og sublime. I Cronqvists bildet blir mor og barn satt inn i ensom og brutal sosialrealistisk kontekst. Fremstillingen gir ingen beskyttelse til tilskueren, hun inviterer helt inn til det ”dirrende hjerte” i sitt private rom. På 1970 tallet gjennomgår Cronqvist en tid med store psykiske problemer. Dette medfører at hun i perioder må oppholde seg på psykiatrisk sykehus. Hun bruker dette som tema i en rekke malerier, og beskriver de ulike situasjoner i rollen som pasient. Bildene forteller historier om tilstander der den dype fornedrelsen og angsten preges inn i komposisjonene.

I 1967 maler Cronqvist bildet med tittel: *Krystallkronen*. Dette maleriet som viser den tomme tause borgelige hjem er et i en serie på flere med dette som tema. Palletten består nå av en fargeblanding mot forskjellige nyanser av grått og jordfarger, som kan sies å forsterke den underliggende følelse av isolasjon og ensomhet. Fstedeltagere pene i tøyet vrenses over i det vulgære, blir til kjøttfulle stivnede gestalter, som treffer tilskueren i en skrikende tomhet og stivnethet. Bildene spenner fra den nesten abstraherte menneskefremstilling til en detaljert gjenstands gjengivelse. I maleriene, *Vägen* og *Isen* (1975-76) er bildet bygget opp som et familiefotografi med mor, far og barn. Her bruker hun kontrastene i lys og mørke for å sette fokus på det ene barnet omgitt av familien, men som allikevel er helt isolert fra dem. Omgivelsene ligger i skyggen og er utydelige i like stor grad som barnet er tydelig med blikket rettet mot tilskueren.

Cronqvist tar også i bruk kunsthistoriens kjente verk som *Giovanni Arnolfini og hans brud*, av Jan van Eyck (1434). Her plasserer hun seg selv og sin mann inn i det samme scenariet. Ved å ”ominrede” rommet i bildet blir historiens etiske og moralske arv forvandlet til en leken kommentar, men også et alvorlig oppgjør med eget liv. I speilet bak paret rekker hun selv tunge til tilskueren. På denne måten blir paradokser til fornyende ubehaglige virkelighetsoppfattelser

som en kommentar til samfunn og individ (på samme tid), som i *Madonna* fra 1976 hvor Cronqvist selv sitter i en spisestue fra fortiden (arven) og har seg selv på fanget, hun ”bærer” sitt eget jeg. I *Moren* (1975) har hun sin mor på fanget i skikkelse som gammel dame i miniatyrtugave. (Dette motivet utvikler seg i nye retninger på 1990/2000 tallet.)

1980 tallet er også preget av sterke hendelser i det private livet, noe som speiles i kunsten. Det handler om foreldrenes alderdom og død. Maleriene tar oss med til dødsleiet, - hvor de forskjellige komposisjonene viser pårørende rundt den døende eller døde, som betraktere eller i interaksjon. Cronqvist portretterer seg selv i bildene og stirrer ut mot tilskueren, som blir invitert inn i hendelsen gjennom hennes mangetydige ansiktsuttrykk. I løpet av den samme perioden maler hun en rekke selvportrett. De har i sitt symbolske uttrykk med identitet og dualitet som tema, iscenesatt med speilet som gjennomgående rekvisitt. Hun fremstiller seg selv også i akt med maskelignede ansiktsuttrykk, som i bildet *Den svarta spegelen* fra 1984, hvor speilet er svart og øynene ”svarer” fremstilt som mørke hulrom. Her møter man igjen kunstnerens styrke i å balansere det allmenne som gir mulighet for egen identifisering for samtidig å være dypt personlig og privat.

Dette er også på denne tiden hvor hun første gang opplever koreografien til Pina Bausch og lar seg inspirere kunstnerisk av det. Noe som gir henne nye impulser og perspektiver.

Lena målar scener, eller rentav enstaka, frusna positioner ur Pina bausch föreställningar, som hon upplevt så intensivt. ”dansera gick som på minerad mark, på ett tunt istäcke med bråddjupet precis under sig.....” Hon började måla för att förstå, förstå sina egne reaktioner och senare för att kunna sortera de överväldigande intrycken.
(Nordgren 1990: 35)

Denne perioden som var preget og influert av koreografiene til Pina Bausch strakk seg over en periode fra 1984 til 1992 (Lind 1994: 126), Cronqvist malte en hel rekke bilder som hentet motiver fra flere av forestillingene til Bausch. De to første maleriene etter det første møtet i Stockholm 1984 var *Kysen 1* (etter forestillingen *1980*) og *Den autistiska*, (inspirert av Bauschs forestilling: *Kontakthof*). Andre eksempler fra produksjonen i denne Bausch inspirerte perioden er: *Kysen 2* (1986), *Tändingar* (1985), *Tango* (1985), *Pardans* (1985), *Bördan* (1986), *Den tredelade spegelen* (1985), *Paret 1* (1985), *Paret 1 og 2* (1985) *Rött och grönt* (1986), *Nejlikor* (1989) (fra forestillingen *Nelken* 1982), og *Dansafton, Amarantia och Jan* (1992)

I løpet av 1990 tallet fremstiller hun barnet på en kjølig og betraktende måte. Motivene kan være piker som bader eller er i rom med leker og /eller kjæledyr som rekvisitter og enkelte ganger opptrer den voksne med en litt ubehagelig tilstedeværelse. Det som i utgangspunktet er naturlige og idylliske scenarier for barndom, blir skildret med en konstant undertone av noe grusomt og urovekkende. Pikene blir en symbiose av voksnes evne til å være beregnende, føle bitterhet og angst, noe som blir skremmende og farlig i møte med barnets uskyld. Et gjennomgående motiv ved begynnelsen av 1990 tallet er basert på de lignende temaer, men er nå forsterket slik at barnets dukker nå er små kopier av foreldrene, som barna kontrollerer og torturer. De er ikke sjarmerende pikebarn, men kan være nesten kyniske og kalde i sine uttrykk. Det komposisjonelle og koloristiske har en deskriptivt og estetisk ramme, med kontraster i sin fremstilling av både varhet og styrke.

2.3 PINA BAUSCH, EN PRESENTASJON

Pina Bausch regnes som den mest innflytelsesrike koreografen i moderne dansehistorie, og i tysk etterkrigstid står hun som en sterk bidragsyter for utviklingen av danseteater som kunstuttrykk. Det er på denne måten Martha Bremser omtaler Bausch i sin bok hvor hun presenterer femti samtidskoreografer. Hun skriver også : *From the start, her dance theater was a revolt against classical ballett which then, as she saw it, stuck in provincialism and beauty as an end in itself.* (Bremser1999: 25)

Pina Bausch er født i Solinge, Tyskland 1940 og startet sin utdanning som danser da hun var 15 år ved Folkwang skolen i Essen, Tyskland. Koreografen Kurt Joos ble hennes lærer og veileder. Hans koreografier var sterkt influert av teateret som form, noe som gjorde at dansen ble tilført et utvidet scenespråk. Dette kommer til uttrykk i en av hans mest banebrytende verk *Green table* (1920), hvor han tar i bruk teaterets lysteknikker og elementer hentet fra dramaturgiske prinsipper som innholdt sammensatte bilder/sekvenser. Joos mente at hver bevegelse skulle ha en mening og han utviklet et realistisk kommunikativt dansespråk. Denne utforskningen av bevegelsens vesen og muligheter var påvirket av Rudolf Laban (1879-1958) og hans bevegelsesanalyser som bygget på studier av mennesker i hverdagslige og arbeidsrelaterte situasjoner. Laban regnes som ”den frie dansens største pedagog”. Dette blir understøttet av det faktum at dansere og koreografer over hele verden har blitt påvirket av hans teorier. Disse tanker er basert på å forene polariteten i bevegelsene og utviklet et koreografisk

språk som kunne nedtegnes, som var en analyse av dansebevegelsenes kvaliteter. Denne bevegelsesteorien er på linje med det Bausch senere utvikler, som består av kropp/sinn og følelsen av bevegelsens uavhengighet. Koreografen Kurt Joos måtte å tilnærme seg den teatral scenekomposisjon ble noe som kom til å påvirke Pina Bausch i stor grad i sitt arbeide.

Pina Bausch tok eksamen i 1959 ved Folkwang skolen og mottok Folkwang prisen for sine prestasjoner. Hun mottok også et stipend fra German Academic Exchange Service (DAAD) som gjorde det mulig for henne å reise til New York i 1960. Der studerer hun ved the Juilliard School og arbeider bla. med Antony Tudor, Paul Sanasardo, Donya Feuer Dance Company og The New American Ballett. Pina Bausch blir senere medlem av Metropolitan Opera ballett kompani og arbeider med danseren og koreografen Paul Taylor. Hun har selv gitt uttrykk for at de to årene i New York var blant de mest innflytelsesrike tidlig i hennes liv. I 1962 reiste Bausch tilbake til Tyskland hvor ble solodanser i det nyetablerte Folkwang ballettensemble, - som var et samarbeid mellom Kurt Joos og Hans Zullig. Etter hvert ble hun tildelt koreografiske oppgaver i ensemblet, og hennes karriere som koreograf var i gang. Det første stykket het "Fragmenter" og ble produsert i 1968. Det virkelige gjennombruddet skjedde ved oppføringen av den neste koreografien *Im Wind der Zeit* (1968) Dette produksjonen vant førsteprisen i School International Choreographic Competition en Cologne. I denne koreografien tar hun ennå ikke i bruk de teatral virkemidlene, men stykket er preget av tradisjonelle komposisjoner innenfor det moderne dansespråk. De påfølgende koreografier viser en frigjøring i det komposisjonelle uttrykket ved at elementer fra teaterformen som bryter opp helheten. Dette ble grunnlaget for det som ble den typiske Bausch regien, som var kjennetegnet ved at scenen inneholdt tekst/replikker (også henvendt til publikum); fra det høylytte revyregede til langsomme, nesten fotografiske tablåer - avbrutt av dansesekvenser - samt at hele ensemblet beveger seg over scenegulvet med identiske bevegelser. Disse koreografiske grepene har influert dansespråket i årene senere.

Pina Bausch ble kunstnerisk leder for kompaniet Folkwangballetten fra 1969 til 1973 mens hun samtidig fortsatte som danser og koreograf. Hun arbeidet for at forestillingene skulle settes inn i en åpen struktur hvor de estetiske bildene var i fokus. Denne formen for scenekunst kunne ta i bruk filmen som ide til bildeforløp og tablåer, samt overføre det teatral drama til det følelsesmessige fysiske uttrykket. Dette gjorde at den ekspressive intensjonen med koreografien kunne utfoldes friere og i et mindre hierarkisk språk som dansen hittil hadde vært preget av.

Koreografen Mary Wigman (1886-1973) var grunnleggeren av uttrykksdansen og den tyske ekspresjonistiske dans. Hun søkte mot et individuelt uttrykk som var forbundet til de basale menneskelige følelser og behov. Wigman introduserte rommet som et element hvor fornemmelsen av substans,(som vann) utviklet nye retninger i repertoaret av bevegelsesuttrykk. Pina Bausch var influert både av Mary Wigman og de strømminger som fant sted i første del av det 20. århundre. Dette innbefatter også dadaismen med innflytelse fra surrealismen i tekst og bilder - samt Bauhaus skolen som etablerte en interaksjon mellom de ulike kunstformene og la grunnlaget for det abstrakte uttrykket i kunsten.

En annen kilde til inspirasjon var teaterfornyeren Bertold Brecht med det episke teater. Pina Bausch arbeider med bevegelsen innenfor et sett av tydelige meningsrammer. Dette står i et motsetningsforhold til den postmodernistiske retningen innenfor dansen. Postmodernismen innenfor dans ble et begrep tidlig på 1960 tallet. Det innbar at dansen skulle frigjøres fra tidligere idealer og regler. Bevegelsene i dansen kunne være enkle og hverdagslige og var ikke avhengig av skolerte dansere. Dansernes individuelle uttrykk blir viktig, samt innføringen av monotoni, repetisjon og improvisasjon. Men det ble ingen entydig bevegelse eller retning innen dansen som kunstform. Pina Bausch arbeider med bevegelsesuttrykk som er knyttet til hva som skal synliggjøres i et tema og de bakenforliggende ideer/historier og følelsene forbundet til dem. Dermed blir hennes utforskning et spørsmål om å redefinere bevegelsen som dans til et språk som ikke lenger er definert som kun en estetisk form.

It is simply the question of where it starts to be dance, where not. Where is the beginning? When does one call it dance? No doubt it has something to do with consciousness, with body consciousness and how one shapes something. But it does not need to have this kind of aesthetic form, it can be something quite different and still be dance. (Walter 1993: 41)

Pina Bausch fikk i 1973 tilbud om å være leder for The Wuppental Opera ballett, noe hun først ikke ville, men sa ja når hun fikk med seg danserne fra Folkwang Tanzstudio. Ikke lenge etter fikk kompaniet navnet: Wuppental Tanzteater. Med danseteateret arbeidet hun utfra "Dance, Tone ,Word" improvisasjoner bygget på stemmebruk, dikt og danse i stillhet. Dette resulterte i scener som innholdt hverdagslige og rene bevegelser i fortellende komisk eller abstraherte former.

Koreografiene i løpet av 1960 tallet var i stor grad grunnlagt på at formen og bevegelsen i seg selv var det essensielle. Kostymene fra disse forestillinger var ofte basert på unisex, der den

skulpturelle kroppen fremhever formene og linjene i komposisjonen. Pina Bausch bryter med denne måten å koreografere på og utvikler sitt eget scenespråk. Hun tar i bruk stereotype karakterer i sine koreografier som var hentet ut fra 1930 tallets Hollywood, med kvinner i selskapskjoler, høyhelte sko og menn i dress og slips. Hun utviklet et konsept som latterliggjorde skjønnhetsidealet og fremhevet kjønnes forskjeller/motsetninger gjennom denne pålagte kleskulturen.

De sceniske tablåer/sekvenser kunne inneholde fremmedgjorte og ytre tvangsmessige bevegelser, satt sammen med fall, vanlig gange, eller bare å sitte. Dansernes kropper former bilder som er grunnnet i konkrete gjenstander, som hele tiden beveger seg mot det absurde og betrakter virkeligheten ved å åpne for både psyken og emosjoner, uten å lage brudd mellom performance og selve livet. Dette understreker hun ved å repetere fysiske bevegelser og ord. Et annet element er bruk av organiske materialer som vann, gjørme, salt eller nelliker på scenegulvet - ikke for å integrere kropp og natur, men mer som et symbol for motstand, noe som krever en forsiktighet rundt disse elementene. Et eksempel på dette kan også være murstein fra en ødelagt vegg eller stoler og bord. Elementene er ment til å komplimentere hverandre, og er brakt på scenen som selvstendige objekter som utvider grensene for dansen.

2.3.1 OM PRODUKSJONEN OG DE KOREOGRAFISKE METODER.

Pina Bausch: It is never how it really happened, it always transforme itself many and many times, into something that end up belonging to all of us. If something is true in on person, and he or she tells something about his of her feeling,. I think we end up recognizing the feeling, it is not a private history. We talk about something, that we all have. We all know these feelings and have them together. (Fernandes 2001: 36)

Pina Bausch benytter koreografiske metoder som innbefatter et spesielt prosessorientert arbeid med danserne. Hun tar i bruk dansernes egen livserfaring og setter dette sammen med hverdagslige og dansetekniske bevegelser. Som eksempel kan hun spørre danseren om hva en bevegelse uttrykker for dem personlig for så å bygge på dette i en helhetlig koreografi. Metoden utforsker kroppens bevissthet og dennes muligheter. Danserne går også gjennom de ulike aldersperioder og på den måten utforsker ulike uttrykk og sosiale mønster. Eksempel på dette kan være rekonstruksjon av en opplevelse/hendelse som særlig knytter seg til barndommen.

(5.4) Göran Tunström skriver i: *L Cronqvist, retrospektiv och aktuellt* (1987) om sitt inntrykk fra en prøve/ innstudering til en forestilling:

Frågor, temata, stickord från en repetitionstid: Att med kyssar uppmjuka något/ Göra något litet med den del av er, som ni finner vacker/ Jag Jag Jag/ Dans på bananskal/ Förföra en kroppsdel/ Vår dagliga kontakt med mor och far/ Spruta apelsinsaft i ögat/ Att gå, men inte på jorden/ Vad allt har vi inte dödat/ Please, don't go behind me/ jag har en båt men inget vatten/ Berätta något litet med er röst och era fötter/ En man misshandlar en stol och skriker: "Dansa"/ Vad kan det bli av detta? (Tunström 1987: 34)

Den sceniske fremstilling kan sies å være sammensatt av bilder og øyeblikk. Ved hjelp av virkemidler som kostymer, rekvisita, foranderlig scenografi (scenebildet) ved lyd og lys skaper koreografen scener som kan formes etter det hva uttrykket krever. Disse elementer gir aktører og regissøren mulighet til utprøve de ulike visuelle variasjoner og vurdere det uttrykk som spilles opp. Gjennom å bruke dansernes personlige erfaringer i innstuderingen av bevegelser og hendelser på scenen blir også de en del av det dramaturgiske. Utgangspunktet for en koreograf er samhandlingen med aktørene, uavhengig hvilke type arbeids metoder man velger å bruke i Scenebildene består av ulike dansere/skuespillere som eier sitt personlige bevegelses og vesensspråk. Det innholdsmessige i hvert bilde som frembringes er dypt påvirket av dette. Rytmen og innholdet i sekvensene blir berørt av i hvilken grad det personlige får å utspille seg og/ eller illudere en helhet i dem dramaturgiske intensjon.

Pina Bausch skaper scenebilder og handlingssammenhenger som kan sees på som en oppløsning av skillet mellom koreografi og dramaturgi som form. Koreografiene bærer preg av en performativ arbeidsmetode, både i sin oppbygging og sammensetning av det sceniske forløp. Wupperthal Tanztheater representerer en videreføring av den tyske ekspresjonismen, samtidig som den har et mer abstrakt, visuelt uttrykk gjennom scener som er sammensatt i store formater. Sammensetningen av virkemidler er abstrakte samtidig som de er gjenkjennbare og i en uventet kontekst. Performance som kunstform presenteres på følgende måte av Rose Lee Goldberg :

The history of performance art in the twentieth century is the history of an permissive, open-ended medium with endless variables, executed by artists impatient with the limitations of more established art forms. (Carlson 2004: 84)

Professor i teater og litteratur ved City University, New York, Marvin Carlson mener alle typer performance inneholder elementer fra den avantgardistiske tradisjon. Det er provokasjon, motsetninger til kulturens kommersialisering av kunst, formen, mediet, det å være fritt utprøvende, collage, simultane scener, readymade, sette sammen noe som ikke hører sammen, humor bryte regler, forstyrre overflaten, åpen slutt og ubestemt form. (Carlson 2004: 84)

Kapittel 3: Møtepunkter mellom to kunstnere.

3.1 MØTET

I september 1984 gjestet Wuppertal Tanzteater Cirkus i Stockholm med forestillingene: *1980 ein stück von Pina Bausch* og *Kontakthof*. Blant publikum denne kvelden satt billedkunstneren Lena Cronqvist og hennes mann, forfatteren Göran Tunström. Lena Cronqvist ble senere invitert til Venedig for å overvære innstuderingen av nye koreografier som Bausch arbeidet med ved dette tidspunktet med sitt danse ensemble. Dette ble begynnelsen på en periode i Cronqvist kunstneriske virksomhet som ble preget, og inspirert av de sceniske bilder og komposisjoner. I katalogen fra 1987 laget til en utstillingsturne arrangert av Sveriges Allmänna Konstförening skriver Göran Tunström om sitt personlige inntrykk av forestillingen:

Och in på scenen kom ett tjugotal Manniskor: kvinnor i eleganta aftonklenningar på högklackade skor, man med pomaderat hår og strikta, mörka kostymer og till den mest banala schlagermusik framstallde de en livets teater som aldri vadge for de existensiella frågorna om karlekens vasen, våra identiteter, samlivets svårigheret og möjligheter, om ångesten, som pressade seg likt svettddroppar ur de enklaste komiska upptåg: en kvinna sitter på en stol i mörket, tändar en cigarett-tändare, sjunger: "Happy birthday to me, happy birthday to me" oabrutet blåsande ut och tändande sin lighter, nedan i ett hörn av scenen en kvinna närmar seg en av de strikt klädda männen, kysser honom lidelsefullt, tar et steg tillbaka, målar sina läppar och trycker ännu en kyss och ytterligare hundra tills han, orörlig, död, liknar ett enda blödande sår. Och på en annan plass.... Överallt: desperata försök til möten, gemenskaper, absurda ansträngningar att bli sedda. Upp förstörade detaljer ur vår erfarenhets mest privata rum; glimtar av infantila drömmar som knäckts under konventionernas och fördomanes tyngd. Vad vi bevittnar är slutpunkterna i psykiska faser, aldrig tillblivelsen: därför är denna gestik, dessa tecken, gåtfulla och oåtkomliga för snabba analyser, men de träffer oss- alltid på väg mot en betydelse- så som det sker i mardrömmar. (Tunström 1987: 35)

Dette var forfatteren Göran Tünstrøms respons og første inntrykk av på forestillingen *1980* av Pina Bausch. Lena Cronqvists respons skulle komme til å bli til en rekke nye bilder, blandt annet maleriet *Kysse I*. Samtidig beskriver han akkurat de sekvensene i forestillingen som skal komme til å inspirere Lena Cronqvist.(3.2)

3.1.2 NOEN KOMMENTARER TIL FORESTILLINGEN

En annen tilskuer, journalisten Anna Kisselgoff skriver etter premieren i avisen The New York Times, 22.juni 1984 :

1980, a piece by Pina Bausch: When members of an audience tell you that they absolutely hate what they are seeing on stage and then stay rather than leave – well. Then you know the artist responsible for it all has stirred the public in anything but a routine way. (Kisselgoff 2006, New York Times)

Slik åpner hun sin anmeldelse som er full av motsigelser, og hun legger til at en psykiater blant publikum noterte seg at mye av det fysiske uttrykket som ble vist, var skoleeksempler på bevegelser utført av schizofrene mennesker. Reaksjonene på forestillingen er ulike, men ingen av dem er nøytrale. Det som kommer til uttrykk er at den er krevende for tilskueren, samtidig som den gir mulighet for medopplevelse, med et allmenngyldig innhold.

Koreografen Norbert Servos omtaler stykket *1980* i sin bok om Wuppertal Tanzteater, hvor han gir et meget nyansert bilde av forestillingen. Hans beskrivelse gir en rikt og spennende inntrykk av tema og de mange fasettene innholdet i oppsetningen. Omtalen avsluttes allikevel med noen kritiske synspunkter:

But *1980* is looked at in the light of the rest of the Bausch repertoire, it is clear that time the fund of authentic experience is threatening to become exhausted. While the form has opened to provide an unprecedented capacity for presentation of the contradictions and incongruities of reality, the development of the contextual substance seems to have come to standstill. Increasingly, the element that could broaden and transcend the subjective horizon of experience is missing. (Servos 1984: 162)

Jeg velger å ta med dette for å vise de ulike kommentarene til forestillingen sett i lys av tidligere produksjoner. Ikke for å analysere dette, men for å ta med et nyansert blikk inn i det

sterkt ekspressive uttrykket, som i det Norbert Servos påpeker, kan bli for pretensiøs i sitt repertoar om fremstillingen av virkelighetens alle motsetninger, og dermed kvele muligheten for å bryte gjennom den subjektive sfæren.

3.1.3 OVERFØRINGER

I koreografien til Pina Bausch kan de sceniske bildene sammenlignes med tilstander og situasjoner som fra et mentalt grenseland, hvor drøm og virkelighet smelter sammen. Den marginale bevegelse og handlingen som skjer i scenen med kyssene, utgjør et uttrykk som lever i kraft av det sanselige, både i det groteske og det subtile (ved at de røde leppeavtrykkene blir som sår i hans ansikt), og samtidig assosieres med hengivenhet og manifestasjon av ulike sterke følelser. På samme måte som i Lena Cronqvists maleri *Kysset I* er det paradokset i denne scenesekvensen som fascinerer og skaper nye persepsjoner og fortellinger i hver enkelt tilskuer. Sune Nordgren skriver at det er en sterk utvikling av det tekniske i maleriene, noe han mener er et resultat av møtet med Bauschs koreografier. Som eksempel trekker han frem *Den Autentiske* som var det andre store maleriet hun laget etter å ha sett forestillingene *1980* og *Kontakthof* i 1984. Bildene viser at hun maler med en større sikkerhet som kommer til uttrykk gjennom renere former og større intensitet i fargebruken. *Komposisjonene blir mer bevisste og forenkledde. Men det er en forenkling som kompliserer, som utvider rammene.*

(Nordgren1990: 35) Det er også et annet maleri som har sitt motiv fra forestillingen *1980* det har tittelen *Tändingen* og er malt i 1985. Bildets motiv kan gjenfinnes i scenen hvor mannen sitter avkledd på en stol og kvinnen har omgjort ham til kvinne, setter lyset mellom tærne hans og tenner på. I maleriet er mannen fremstilt uten å være sminket, slik han blir det i sceneversjonen. Kvinnen skjuler hans ”bryst”, som en feminin impuls i det hun skal til å tenne fyrstikken som skal antenne lyset hun har plassert mellom tærne hans. I forestillingen synger en kvinne ”happy birthday to me” parallelt med denne scenen og underbygger det nakne, ensomme og absurde ritualet. Sune Nordgren ser på det som et møte mellom mannen og kvinnen og deres søken mot hverandre. Han ser mannen som Narcissus forblendet av sitt eget speilbilde, og kvinnen som forsøker å vekke han i denne tilstand av fravær.

Et annet element er at tematikken i Bauschs koreografi frembringer aspekter av det humoristiske, noe som kommer til uttrykk i maleriet i noen grad. *Det er en slags klippeteknikk med øyeblikksbilder som Pina Bausch bruker. Hun forstørrer, klipper ut gester og bevegelser*

for å få med ødsligheten og tomheten i pausene mellom livet og livet. (Nordgren 1990: 10) Sune Nordgren mener at Pina Bausch hadde uttrykk og metoder i sin kunst som var nærmere Cronqvist enn noen annen samtidige med henne, og at Pina Bausch nærmest var en åpenbaring for henne. Lena Cronqvist sier det slik selv: *Jeg hadde holdt på så mye med meg selv. Det var skjønt med noe som lå nærme, men som allikevel ikke handlet direkte om meg.* (Nordgren 1990: 10)

3.2 OM FORESTILLINGEN 1980 AV PINA BAUSCH

Temaene som blir presentert gjennom stykket finner man i alle Wuppertaler Tanzteaters produksjoner, som eksempel: Barns lek og barndommens minner, overfladiske rolledefinerte konversasjoner, borgelige riter, utforskning av ensomhet som både er tildelt oss i det å være menneske, samt gjennom konvensjonenes fremmedgjøring av selvet. Stykkets tittel *1980* referer til det året koreografien ble laget, året da Rolf Borzik døde, Pina Bausch nære samarbeidspartner, designer og venn. Dette kommer til uttrykk ved at døden er tilstedeværende som en subtil underliggende stemning gjennom hele stykket. Forestillingen som helhet bærer i seg en nerve som kunne være historien om et menneskes liv fra fødsel til død.

Scenografen Peter Pabst viderefører det som eksisterte som en tradisjon i danseteateret i denne forestillingen - nemlig å utvide grensene for scenerommet ved hjelp av naturelementer. I *1980* tar man i bruk sand, jord, vann, dekker scenegulvet med en gressmatte og en utstoppet hjort er urørlig tilstedeværende gjennom det hele. Bausch utforsker videre rommet på samme måte som i tidlige produksjoner som *Kontakthof* og *Legend of Chastity*. Utendørsrommet blir hentet inn til scenerommet. Dette blir markert ved den utstoppede hjorten og scenegulvet dekket med ekte gress som dufter høy og eng. Avgrensingen utendørs/ innendørs blir tematisert.

Fra et intervju med Pina Bausch av Norbert Servos stilles følgende spørsmål: Hvordan kommer du frem til scenerommet? Kjenner du scenebildet allerede ved begynnelsene av prøvene? –

No; that comes much later. Only when you have an inkling of direction things are taking can you begin to give thought to the setting. I can't think: that's the set, and I'm going to make a piece within it. I can only sense what's there, what's growing in me and I can , and the I can start wondering: Where is it then? It's crucial that sooner or later one knows this. For me many things play a role here: a meadow- you walk over it and there's not a sound, and it has a characteristic fragrance. Or water- suddenly the clothes are long and wet through and through and the water gets cold, the sounds it makes or the way it reflects the light. Or the earth – suddenly everything sticks to the body whwn you sweat. These are all sensual

dimensions. I like it like this- also because it's so different when it's put up on stage. I've always been aware: I'm in an opera house. It needs these other places that work upon it like a strange body. (Servos 1995: 39)

Den første halvdel av forestillingen fokuserer på barndommen, barndomsminnene og den rituelle leken. Andre delen forsterker det foregående ved å gå inn på hver skuespiller ved å utspørre dem om alt fra personlige redsler til det typiske ved deres hjemland, alt i et konkurrerende perspektiv. Koreografien bruker leken som virkemiddel for å vise voksnes arenaer med en infantil tilnærming. Stykket tar opp mye av det meningsløse i vår moderne levemåte, og forsterker dette ved å "overdrive" faktorer og handlinger som "forvrennes" til humoristiske situasjonsbilder. Det er som om Bausch gjør en antropologisk studie av kommunikasjon med kroppen som hovedaktør. Noe hun gjør med stor følsomhet som får et gjenskinn av en underliggende tro på mennesket som et pulserende levende vesen, med sine følelser intakte. *1980* viser til mange ulike nivåer i de menneskelige aspekter og ønske å manifestere de essenser som man finner i det trivielle, seremonielle, individets minner om sitt eget liv og det rituelle i gruppesammenhenger.

Dansen i forestillingen viser en ritualisering av dagligdagse bevegelser, enten forstørret opp til noe teatralt og/eller til intime nærbilder. Scenene veksler mellom intimitet og ensomhet, fjernhet og nærhet, samt direkte henvendelser til publikum, som eksempel der de får rollen som "dommere" i en konkurranse, og som velger ut hvem som har den mest grusomme skjebne i livet. Bausch tar også i bruk hele scenerommet og skaper spennende visuelle bilder, som når scenens gressmatte fylles med menn og kvinner i 1930-talls kjoler og dresser, kler så av seg i ulik rekkefølge i det som etter hvert blir til en komposisjon av mennesker i ulike positurer som fremstiller solbadene. Dette er også et eksempel på det maleriske elementet i scenebildene, som igjen kan ha gi assosiasjoner til kunsthistoriske verk som *Frokost i det grønne* (1863) av E. Manet, som på sin måte tematiserer den borgelige fritidsaktivitet med en utfordrende underklang.

Hendelsene er absurde og viser et bevegelsesuttrykk som i utgangspunktet er hverdagslig, men som også overdrives, hvor menneskene blir poserende figurer, sterkt fokusert om sin egen lille verden. Overgangene er flytende eller abrupte, hele tiden underlagt en intens puls som samsvarer med helheten i stykket. Dramaturgisk beveger det hele seg i lange inngående, repetitive sekvenser som kan ende ut i fysiske og verbale crescendoer, som en kakofoni.

Lekenheten og den ikke- teatralen måten scenene er satt sammen på, kan i enkelte scener gi et inntrykk av improvisasjon. Dette kan muligens speile arbeidsmetoden i innstuderingen hvor mye er basert på dansernes personlige tilnærming til temaene og situasjonene. Virkemidler som musikk, rekvisitter og kostymer er hjelpemidler for stykkets intensjoner, visuelt og tematisk. De oppleves ikke som utløser av aksjoner eller dramaturiske understrekninger, men har den hensikt scenen krever, hvor energien i aktørene er det drivende element. På den måten kan man si at virkemidlene er med på å forsterke den underliggende stemningen og mangelen på sammenhengende referanser som forestillingen.

Mitt inntrykk av koreografien kan oppsummeres på følgende måte: Det morsomme er en anelse foruroligende, det gjenkjennelige en anelse smertelig, det ukjente en anelse forførende. En scene kan avløse en annen også ved hjelp av forandring i lydbildet og kontrastene i det sceniske innholdet blir overraskende momenter som tar tilskueren med på stadig nye destinasjoner i Bauschs univers. Overgangen der hele kompaniet beveger seg i prosesjon på scenen og ned i salen til repeterende lekende bevegelsesmønstre, akkompagnert av lette rytmer går over til en kvinne dansende på scenens gressmatte, foran en vannspreder i rytme til sakral melankolsk sang. Videre til alle danserne fyller scenerommet med individuelle absurde infantile aktiviteter som hovedsakelig ser ut som en kollektiv psykose, men hvor hver sekvens og hvert individ har sin definerte handlingsramme. Her forandres lydbildet igjen og understreker det lekende. Pina Bausch benytter seg i stor grad av simultane scener. En aktivitet tar form på en del av scenen, og samtidig oppstår en ny aktivitet et annet sted, og i deler av forestillingen *1980* skjer det ytterligere flere hendelser parallelt, noen begrenset til sceneområdet andre skjer på scenen og/eller i salen blant publikum. Denne formen for parallelle hendelser kan fungere som en forsterkning av stemning og tema, eller dempe ned et fokus og hviske ut konturer av sammenheng. Det simultane i forestillingen har en effekt som kan gi assosiasjoner til ulike arenaer hvor meningen er å underholde tilskuerne, som sirkus og tivoli. En tryllekunstner og en pensjonert turner blir en del av de ulike simultane «stasjoner» som kan representere symbolske forlengelser til temaene som avløser hverandre, for eksempel 1. kvinne synger fødselsdagsangen i ensomhet, 2. kvinne kler av mann og omgjør han til kvinne. 3. tryllekunstner lærer kvinne å trylle frem frukter. Til sammen er disse tre hendelsene forbundet til hverandre og underbygger de respektive scenerens tema som kan tolkes som bla. lengsel etter kjærlighet, den ensomme kvinnen som ikke blir sett, det å ”avkle” mannen fysisk og følelsmessig, kvinnen tryller frem fruktene,- får noe til å komme tilsyne. På den måten kan tilskueren akseptere de isolerte hendelsene, siden de inngår i en felles assosiasjonsverden.

Andre deler av forestillingen har en rytme og tempo på en slik måte at hendelsene og tablåene i det de opptrer simultant forsvinner like fort ut av sammenhengen. Kanskje før den får betydning i det som den var ment å representere og vise. I hovedsak kan det oppfattes som at det skapes et fortettet "bakteppe", også som en beskyttelse, hvor tilskueren blir omgitt av aksjoner som opptrer flyktig og løsrevet fra en sammenheng, men er allikevel knyttet opp mot de stemningsbilder som skapes. Men et viktig aspekt ved koreografien er at den i helhet har en overliggende form og rytme i det ekspressive språket som hele tiden balanserer mellom et grenseløst mangfold, til et stringent fokus og en meditativ tydelighet. Når koreografen Norbert Servos kommenterer stykkets svakhet, er det nærliggende å innlemme den simultane formen som noe av bakgrunnen for hans innvendinger. Han stiller spørsmål ved om tilskueren blir gitt mulighet for å konsumere de inntrykk og den informasjon som finner sted i tilstrekkelig grad. Men han legger til: *But if 1980 is looked at end the light of the rest of Bausch repertoire, it is clear that in time the fund of authentic experience is threatening to become exhausted.* (Servos 1984: 162)

3.2.1 TEKST/UNDERTEKST

Pina Bausch finner frem til uttrykk som forener teater og dans. I den prosessen utforsker hun bevegelsenes språk og betydning, og at bevegelsen og språket i det virkelige livet er en viktig faktor i denne sammenheng. *Only talking does not mean anything*, (Fernandes 2001:11) Sier Bausch i forbindelse med en prøve. I dansen/bevegelsen transformeres det språklige til en undertekst som er den intuitive del av ordenes betydningen og vil avdekke og vise til de kontinuerlige transformasjoner av eksistens og mening. For å belyse betydningen og konsekvensen av det fysiske/bevegelsen og det tekstuelle i forhold til Pina Bausch koreografier, viser jeg til teaterfornyerne Jerzy Grotowski og Jacques Lecoq og deres metoder.

Teksten er redusert eller opphøyet til symboler i Jerzy Grotowskis forestillinger. Han fjerner alt han finner nødvendig og dermed rettes fokus mot skuepillerens evne til å forvandle seg. Grotowskis performative form fremstår uten fortolkning og med forvandlinger som innebærer at personligheten underlegger seg det typografiske i en karakter. Han vektlegger at i arbeidet med den skrevne tekst må det skje et møtepunkt mellom tekst og skuespiller som i innstuderingen. Grotowski kunne bearbeide et tekstmateriale slik at det ble organisert på en ny måte som var tilpasset muligheten for det autentiske i skuespillerens fremstilling, -hvor

tilstanden og prosessen var det dramaturiske verktøy. Grotowski utforsker først og fremst mulighetene i det *fysiske* språket og den autonome sammenhengen mellom stemme og kropp. Den fysiske impuls fra aksjon til reaksjon.

Our whole body is a system of resonators - i.e.vibrators- and all these exercises are merely training to widen the possibilities of the voice. The complexity of this system is astonishing. We speak on a impuls, in contact with something ore someone. The various positions of the hand changes the resonance. It is impossible to control all this with the brain. (Grotowski 1968: 188)

Pina Bausch leter frem tekstmaterialet i dansernes bevissthet og underbevissthet. Måten teksten blir utarbeidet på retter seg mot kroppens hukommelse gjennom at danserne blir påminnet om sine historier/erfaringer i møte med koreografiens ideer/tema. Pina Bauschs metode for å utarbeide koreografier har likhetstrekk med Grotowskis måte arbeidet med skuespillerne på. Grotowski arbeidet med kjente verker fra teaterscenen som ble innstudert med utgangspunkt i skuespillerens og deres autensitet. Noe som ble ”verktøyet” for å få frem dramaets historie og handling. Dramaet eksisterte kun i kraft av aktørenes identifisering og forståelse for de ulike aspekter ved karakterene som fremstilles.

I koreografien *1980* er teksten ledet av en surrealistisk understrøm som gir muligheter for å gi mening, eksisterer i et spenn mellom det forståelige i forhold til historiene og handlingene, til det absurde språket som står i referanse til kroppens bevegelser eller dens kontradiksjon. Det absurde språket fungerer som undertekst. Eksempel fra en scene. En kvinne kommer inn og forteller intenst om sin angst og sine fobier. Underveis i denne strømmen forandrer hun teksten ved å opptre suverent og forførende mot publikum. Hun legger frem ytterpunktene i en tilstand som blir hudløs i det hun presenterer blir til dualiteten i ropet om hjelp og samtidig representerer den ”famøse vertinnen”. Teksten er kontrollert av henne, men gir samtidig gir hun uttrykk for en uønsket intimitet. Den lekende formen i tekstene er en ”kontrakt” mellom publikum og aktør på den måten at det skuespillerne/danserne sier består av et sterkt personlig nærvær og samtidig noe de skjuler seg bak. Det usammenhengende forløpet tillater fortettede øyeblikk der det helt nære og det mer betraktende trer tydelig frem i teksten. Pina Bausch henvender seg til aktørene med spørsmål om hvordan kropp og stemme responderer i ulike aspekter ved dem selv som mennesker i sine egne liv. Som nevnt utarbeidet Grotowski øvelser basert på den samme intensjon.

Jacques Lecoq arbeidet med improvisasjon og tekst som besto av de samme tilnæringsmåter som Bausch søker, for å finne dansernes autentiske utgangspunkt for bevegelsene og oppbyggingen av rollefigurene. Jacques Lecoqs avsnitt om *Silence before words* skriver han om "play" and "replay", som handler om måter å kunne gjenoppleve noe som kan bli overført i improvisasjonen. Dette gir et bilde på de muligheter som ligger i øvelsen på tilstedeværelse i spillet, nemlig i det å finne en nøytralitet i tilstanden som gir mulighet for at skuespilleren kan "fylles opp" av seg selv. Han beskriver en øvelse slik:

We begin with silence, for the spoken word often forgets the roots from which it grew, and it is a good thing for students to begin by placing themselves in the position of primal naïveté, a state of innocent curiosity. In any human relationship two major zones of silence emerge: before and after speech. Before, when no words have been spoken, one is in a state of modesty which allows words to be born of silence; in this state strength comes from avoiding explanatory discourse. By taking these silent situations, and working on human nature, we can rediscover those moments when the words do not yet exist. The other kind of silence comes afterwards: when there is nothing more to be said. For us that one is not so interesting. (Lecoq 2000: 29)

Lecoq ønsker blant annet å la studentene oppdage hva som ligger bak stillheten og ut fra det kunne bli bedre i stand til å lytte til omgivelsene og situasjonen. Det er hele tiden en anskueliggjøring av motivasjonen for teksten/ordet. Når improvisasjonen handler om indre bilder og erindringer, er det et fravær av ytre impulser som provoserer eller engasjerer til handling, og kun evnen til å fokusere mot noe nøytralt og det avventende i en indre tilstand kan skape et troverdig uttrykk. Jeg har understreket at teksten er nesten tilbakeholdt og minimalisert i sitt innhold, den blir forsterket av kroppens språk, som uttrykker innholdet videre i forestillingen til Bausch. Spenningsfeltet mellom stemme og kropp skaper undertekster og den grunnleggende rytmen i forestillingen. Tekst og bevegelse fungerer på lik linje i en dynamisk lekenhet. Pina Bausch beveger seg så «langt inn i» en ekspresjonistisk formidling, at det dramatiske materialet er skjult inntil skuespilleren selv forløser materialet og de fragmenter som senere formes til forestillingen.

much of this material is carefully distilled from the dancers own experience, using Bausch's famous question-and-answer approach: "Pina asks questions," says Jo Ann Endicott, who has been with the company for almost 30 years. "sometimes it's just a word or ascendency. Each of the dancers has time to think, then gets up and shows Pina his or her answer, either danced, spoken, alone. With partner, with props, with everyone, whatever. Pina looks at it all, takes notes, thinks about it." Famously, Bausch refuses to discuss the work explicitly and in rehearsals never reveals its underlying themes or possible future direction: "Even the dancers have no idea," Endicott claims. "Its like a real

big secret existing inside her- waiting, simmering, exploding. (O'Mahony 2002,The Guardian)

Men kan si at den arbeidsmåten løsriver seg fra en bestemt fortolkning av stykket og lar de hendelser som manifesterer seg bli værende i en undertekst (både språklig og fysisk). Denne underteksten som stammer fra arbeidsprosessen er det tilskuerens oppgave å se inn i, som en fortolkning, en erfaring og/eller underholdning. Forestillingen viser i en av de første scenene en kvinne som tenner en lighter og synger: *happy birthday to me*. Hun representerer en ensomhet som "legger an tonen" til alle de ensomme stemmer. Lenger ut i stykket forteller disse stemmene historier om sine største redsler. Ekkoet fra barndommens frykt, med gjentagelsen som en understrekning av en fortrent underbevissthet, hvor man ikke går inn i smerten men gjennom ord og kroppsspråk illuderer en tilstand. Hendelsene som aktørene beskriver er ikke reflekterte på et mentalt plan, men referer til tilstander som kroppens underbevissthet har båret med seg gjennom livet. Slik er det at danserne fremstiller mennesker som lever i en verden mellom barnet og den voksne. Teksten kan være absurd i sin komprimerte forenklete form og gjør de små fortellinger til hudløse betroelser. Dette blir forsterket ved hjelp av gjentagelse som et rytmisk element ved enkelte ord og setninger. Replikkene er uttalt i nåtid og opphever tidsperspektivet slik at hendelsen skjer nå og samtidig er historien om hennes liv og fortid. Tilskueren får glimt av ulike tilstander som kan referer seg til gjenkjennbare følelser og opplevelser.

3.2.2 KYSS- NÆRBILDER FRA EN SCENE I 1980

En mann og kvinne kommer sammen inn på scenen, han iført mørk dress og hun i sort kjole, høyhelte sko og oppsatt hår. Kvinnen stiller seg foran mannen slik at de blir stående ansikt til ansikt. Hun tar frem en leppestift, sminker leppene sine, for deretter å kysse han. Hun strekker seg opp mot han og leter med øynene etter nye steder i hans ansikt hvor hun kan sette avtrykket. I hvert kyss presser hun leppene hard mot hans hud som om hun vil forsikre seg om at avtrykket blir tydelig. Slik blir de stående med ansiktene vendt mot hverandre, hun betrakter ham som om hun ikke ser mennesket, men bare ansiktets objektivitet, som hennes hvite «lerret». Kvinnen gjentar med intervaller, 3 og 2 kyss, påfører så leppestift på sin egen munn inntil det er 30 leppeavtrykk på mannens ansikt. Hans kroppspositur er passiv mottagende mens ansiktet langsomt blir dekket med røde leppeavtrykk. Det er som en rituell handling, som om det

foreligger en uuttalt avtale mellom de to at dette må gjøres. Han står der uten å foreta seg noe, ingen talende bevegelse, ikke et blick som man kan lese noe ut av. Når kvinnen avslutter handlingen ser hans ansikt nærmest ut som om det har blitt påført flere sår. Hun kysser han med et uttrykk som utstråler en sterk vilje og målrettethet. På en rolig og nøyaktig måte påfører hun kyssene/avtrykkene, og bevegelsenes rytme røper ingen åpenbare tolkninger om eventuelle følelser, det er skjult for tilskueren. Den underliggende stemningen kan sies å være melankolsk og bærer i seg en følelse av avskjed og ensomhet.

Denne første del av forestillingen gjentas ved slutten, dette er et grep som kan gi en opplevelse av at sekvensene representere et underliggende tema/budskap. Han er nå påført en maske som på en måte blir skremmende og grotesk, fordi vi forbinder et avtrykk av en kvinnekys på en manns kinn med kjærlighet, glede og lidenskap. I scenen blir hans passivitet forsterket ved at han blir ”stengt inne” bak en maske med ”kjærtegn”, og de røde leppemerker blir forvandlet til blodige sår i hans ansikt. Man kan også se på mannen som klovn og idioten som er ikke kan kommunisere annet enn å gi oss bildet av det hjelpeløse barnet. Scenen kan også være et bilde på døden, hvor han allerede har forlatt denne verden og er en mumifisert maske, mens kvinnen symboliserer sorgens ritual.

Pina Bausch setter mennesker i bevegelse, hun lar sine ideer og sin personlighet bli formet av kunstnere som gjør det til ditt eget uttrykk. Den samlede energien i forløpene gir muligheter i mange forskjellige retninger, hvor alt er åpent, både på et mentalt, følelsesmessig og åndelig plan. I dette konglomerat av livshendelser satt i scene er det en usynlig energi som får kyssene til å fremstå som øyeblikket i et skjebnedrama, og på samme tid et flyktig innfall som er over på et øyeblikk. Det hele er over og paret forlater scenen og hendelsen tilsynelatende uanfektet.

3.3 OM MALERIET *KYSSEN I*, - BESKRIVELSE OG TOLKNINGER

Lena Cronqvists bilde *1980* er malt i 1984, tempera og olje på duk, -169x115 cm.

Maleriet er i høydeforformat og viser to mennesker, en mann og en kvinne. Skikkelsene er plassert i forgrunnen og definerer senter av billedflaten. De representerer ca.1/3 av lerretets midtre del. Rommet eller omgivelsene paret befinner seg i er abstrahert. Det at omgivelsene ikke er definert, forsterker en åpen tolkning og opplevelsen av at maleriet fremstår ekspressivt, av en

indre dimensjon, som speiler sjelelige tilstander. Bakgrunnen kan sies å være definert som et rom, det er en blå "gulvflate" som paret står på med en dypere blåtone markert som skygge i møte med veggen. I sin helhet kan komposisjonen sies å være diskontinuitiv, det vil si at den på samme tid beskriver dybde og flate. Dette er et vanlig grep hos Cronqvist som gjerne lar bakgrunnen få et utviskende preg i bildene sine. Flaten som paret står på dekker 1/4 av nedre billedflate og skaper en dybde i bildet. Scenariet i bildet kan også sees som et landskap med en horisontal linje mot en vertikal rød søyle, med en organisk form til høyre i billedflaten som forsterker dette inntrykket. Bakgrunnen er lys, og rødfargen kan illudere en skygge eller et omriss av deres skikkelser. Det litt flammende røde paret er omgitt av kan symbolisere kjærlighet og lidenskap, mens det lette blå kjølige underlaget de står på flyter unna og fundamentalerer ikke ståstedet. For øvrig er fargene deskriptive i forhold til å beskrive hår, hud og klær.

I *Kysen I* er mannens øyne lukket i motsetning til scenen fra *1980* hvor denne mannskikkelsen har øynene åpne og ser frem for seg gjennom hele seansen. Det maskelignede i ansiktene i maleriet får frem en dobbelthet i bildet som åpner får en nær sårbarhet, men samtidig det utilgjengelige og lukkede. Mannen er iført en stripete mørk dress, hvit skjorte, sort slips og mørke sko, mens kvinnen kun er iført en truse. Han står lettere fremoverbøyd og hodet er senket med lukkede øyne. Kroppen hans er malt frontalt, den høyre armen henger passivt ned langs siden med fingrene bøyd inn mot håndflaten. Foran ham, tett inntil, står kvinnen på tærne og strekker seg opp mot ansiktet hans i et kyss. Hun hviler i et grep med hånden på hans høyre skulder og er fremstilt med ryggen til tilskueren og dekker halve delen av hans kropp. I sterk kontrast til den dresskledde mannen er kvinnen avkledd og naken og ubeskyttet. Hennes hår er mørkt og tilbakestrøket fra ansiktet og dekker nakken. På denne måten vises hele den venstre siden av ansiktet og uttrykket i ansiktet samsvarer på en måte med mannens. Øynene hennes er også lukket, og bildet viser leppene som møter hans panne i et kyss. Mannens ansikt er allerede påført to røde leppeavtrykk, et på pannen og et på kinnet. Situasjonen, handlingen utstråler en ro som kan assosieres til et rituel innhold. Tolket som at handlingen kan være sprunget ut fra en nødvendighet i menneskets livsløp, forbundet med fødsel, død, mann, kvinne, naturen og sivilisasjonen.

Som tidligere nevnt har ansiktene et maskelignende preg slik jeg ser det, hvor detaljene i beskrivelsen av karakterene er utvisket, og kan sammenlignes med Edvard Munch og James Ensor i deres menneskeskildringer som: "den individuelle som kollektive gjenstandsløse

angst".(Eggum 1982: 37) Dette vises som for eksempel i Munchs litografi, *Aften på Carl Johan* (1894). Masken er et uttrykk for det Arne Eggum kaller "den psykologiske temperatur" i Munch og Ensors bilder, med motiver omhandler kjærlighet, angst og død. Masken representere en mulighet for å bryte med en virkelighet og maskere seg inn i en annen. Lena Cronqvist arbeider som Munch og Ensor, med de familierelaterte motiver og selvportretter som gjennomgående motiver. Flere av Cronqvist bildefremstillinger har et tydelig maskelignende preg. Masken forsterker uttrykket i bildet og gir det et symbolsk preg, som søker tilbake til noe naivistisk, opprinnelige og symbolsk. Disse egenskaper gir en kontraherende virkning hvor det å maskere ansiktet fremhever en kvalitet i en indre tilstand. Dette kommer tydelig frem i en rekke verk, blant annet i maleriet hun kaller *Anna selv Tredje*, (1984) det er et selvportrett i akt hvor ansiktet er fremstil maskelignende med øyne som to sorte åpninger/hull som betrakter seg selv i et speil.

Maleriet gjør oss til tilskuere av dette ene kysset slik at temaet før og etter øyeblikket videreføres gjennom uttrykket i selv handlingen. Det vil si at maleriets symbolikk i billedfremstillingen preger uttrykket og meningsdannelsen om innholdet. Jeg opplever at maleriet *Kyssen I* gir et inntrykk av et harmonisk øyeblikk på tross av de spesielle elementene. Figurene i komposisjonen utstråler en subtil estetikk. Noe som blir understreket av de sterke kontrastene ved hennes nakenhet og ømheden i kroppens positur på den ene side, og på den annen side hans kostymering som gir et uniformert preg - en rustning som isolerer ham i seg selv. Men på tross av dette (eller nettopp på grunn av dette) ligger det en urovekkende stemning i bildet. Her kan man ane dualiteten i Cronqvist tematiske uttrykk. Hun beskriver en situasjon med en tydelig drømmeaktig karakter av noe som også like gjerne kunne være en opprivende avskjed, med døden som en av aktørene. Ved å assosiere bildet til drømmene og det underbevisste kan det være nærliggende å betrakte innholdet som et møte mellom de feminine og maskuline aspekter ved mennesket. Maleriet har også et teatralt aspekt som henleder til tilskuerens mulighet for å skape et handlingsdrama før, og etter kyskene fant sted. Hva har skjedd? Hva vil skje videre? Det er mange tolkningsmuligheter i bildet. Er hun virkelig hengiven, eller bare må hun være avkledd og ubeskyttet for å være nær ham? Eller er det på denne måten mannen kan komme til en selverkjennelse, eller har han bare gått seg vill i den stripe te dressen? Eller er det nettopp dette øyeblikket hvor tiden står stille, og betrakteren kan gå inn i dette ene åndedraget, som blir stående i maleriet, noe uforanderlig som er selve kjernen i dramaet.

3.4 KYSS - ET FENOMEN

Det er mange lag av fortolkningsmuligheter i Lena Cronqvist og Pina Bauschs måter å tilnærme seg temaet relasjonen mellom mann kvinne. Dette er tematisert og anskueliggjort i en store deler av begge disse kunstneres arbeider. Det er kysse fra forestillingen som blir fremstilt i Lena Cronqvists maleri *Kysse I*. Hun fremstiller situasjonen og handlingen på en slik måte at man kan stille de samme spørsmålene i forhold til innholdet og betydning som man ville gjøre til tablået i forestillingen. Kysse blir symbol for en flertydig menneskelig handling med utspring i det sanselige.

Kysset kan sies å representere en handling som forbindes med ømhet og hengivenhet på ulike plan knyttet til flere former for relasjoner. Et vesentlig aspekt ved kysset er at det kan være et uttrykk for erotikk og sensualitet forbundet med lidenskap i drifter og begjær. Det kan også være et symbol på svik og bedrag, en subversiv handling, ettersom det vanligvis er forbeholdt hengivenhet; et klassisk eksempel på dette er det bibelske Judas kysset. Et kyss er å berøre en annen fysisk med sine lepper. Kysset kan kommunisere en veis og/eller være en interaksjon. Det kan også være en handling som har til hensikt å overføre et meningsbudskap i form av en hilsen, tegn på makt eller underkastelse. Kysset kan forandre sin betydning symbolsk og sosiologisk sett i forhold til ulike kulturer og situasjoner. I eventyr og myter har kysset stått for forvandling og fornyelse. Tornerose blir vekket av prinsens kyss etter 100 år, hun kommer tilbake til livet og bevisstheten. Det samme skjer i den greske myten om Pygmalion og Galatea, kvinnen blir levende gjennom mannens kyss.

Gjennom kunsthistorien har kvinnens rolle som objekt og motiv vært den passive og tilgjengelige. Psykoanalysen har vært viktig for forståelsen og aksepten av kvinnen som kunstner og derigjennom motiver og temaer i kunstdisiplinene.

The application of psychoanalytic models to the study of art and visual culture has produced some illuminating accounts of the ways in which gender and sexuality are implicated in culture in generale. (Perry 1999: 236)

Jeg går ikke nærmere inn på dette temaet, men velger å ha nevnt det fordi Cronqvist og Bausch representerer begge kvinnelige kunstnere som eksponerer sine feminine sider. Det feminine aspektet er underliggende i verkene, *Kysse I* og *1980*, noe som forsterker bildet av kvinnelig

sanselig tilstedeværelse. Når prinsessen kysser frosken blir den til en prins. I scenen fra 1980 og maleriet *Kyszen I* er det kvinnen som kysser mannen, som tilsynelatende ikke transformeres. Når rollene byttes, skapes andre assosiasjoner enn bildet av helten som kommer til unnsetning og skal redde eller erobre. Det foreligger i møtet mellom de to som kysser en rekke lag av motsetninger, uforløste tilstander som i en viss forstand likevel trekkes mot hverandre; ellers ville ikke kysset funnet sted. Merleau-Ponty omtaler den flertydige spenningen i seksualitetens kjerne nedfelt i et dialektisk drama. *Dialektikken er ikke en relasjon mellom kontradiktoriske og uatskillige tanker: det er den ene eksistens streben mot en annen eksistens, som negerer den, og som den allikevel ikke kan klare seg uten.* (Ponty 1994: 131) Denne beskrivelsen sammenfaller med tematikken i Pina Bausch og Lena Cronqvist kunst, og kommer frem i maleriet og tablået.

I boken *Kroppens fenomenologi* betoner Merleau-Ponty kroppen som kjønnsvesen og hevder at sensualitet og seksualitet også er et fenomen hvor menneskets vitale røtter får sin næring. Det er mangetydigheten i handlingen som gjør at det kunstneriske uttrykket på lerret og scene fascinerer og får meg til igjen til å reflektere over kysset.

3.4.1 KYSSEN II

Selv om det er *Kyszen I* som er gjenstanden for min analyse vil jeg kort gå inn på maleriet *Kyszen II* for å vise eksempel på et annet maleri som har det samme temaet. Det er malt noe senere og gir et annet inntrykk av utgangspunktet, nemlig det sceniske tablået. Maleriet *Kyszen II* (172x126) fra 1986, er altså malt to år etter *Kyszen I*. Her møter vi det samme motivet, med nye elementer, og i en annen form og uttrykk. På mange måter kan man gjenfinne momenter fra forestillingen i sterkere grad, spesielt ved fremstillingen av kvinnen, som i dette bildet er iført kjole, oppsatt hår og høyhelte sko. Hun er i mindre grad eksponert ved å være beskyttet i et kostyme og uttrykket i ansiktet hennes er preget av det målrettede kysset uten at det røper noen underliggende stemning i henne, og hun trenger ikke lenger strekke seg opp mot han for å nå han. Mannen derimot er nå fremstilt i adams drakt og virker mer forsvarsløs og ydmyk, enn passiv som i *Kyszen II*. Det har oppstått en dimensjon av noe sorgfylt over hele scenariet og styrker inntrykket av en avskjed. Den lille piken som holder en katt beskyttende foran seg, har blitt en del av parets historie. Hun titter stjålent bort på de to, som om hun er vitne til noe hun ikke skulle se. Pikens uttrykk, slik jeg ser det, innehar det dualistiske uttrykket som kjennetegner Lena Cronqvist sin fremstilling av barnet, som det søte, naive men samtidig, det

urovekkende (nesten groteske) Det at det befinner seg et barn i rommet kan forandre fokuset i bildet, og gjør barnet til den primære figuren. Men barnet kan også være et symbol på den voksne kvinnes alter ego - et tilbakeblikk på sitt eget liv. Sune Nordgren ser det slik:

Kysen II minner om lignende motiver i Lena Cronqvist bildeverden: kvinnen som intensivt søker mannens kjærlighet. Hun kysser denne steinstøtten i forhåpningen om å finne en mellom ting, noe mellom passivitet og aggressivitet. Som vitne til scenen opptreer Barnet, kanskje ikke akkurat veldig fornøyd, men i hvert fall ikke vettskremt. Barnet er helt tilfreds med å stå ved siden av, og ikke bli involvert og få stå mellom som ofte før, ulevert som et misbrukt redskap. Forsiktig drar det seg bak ridån. Med sitt kosedyr og overlater scene helt til de voksnes spill. (Nordgren 1990: 47)

3.4.2 OM Å BRUKE SEG SELV I KUNSTEN.

Hon arrangerar visuella element för att ge nytt liv åt sådant hon minns, insett eller vill se. Även erinringens logik ställer krav på djup igenkännbarhet (Lind 1994: 2)

Lena Cronqvist bruker i stor grad seg selv og livet hun er omgitt av som modeller for sine bilder, dette kommer til uttrykk i en rekke selvportrett og i narrative fremstillinger hvor hun har iscenesatt seg selv. Hun sier det slik: *Det räcker inte att måla en flicka med två förelldrar. Det måste vara mina förelldrar för att jag ska kunna gå där.* Ingela Lind reflekterer over dette:

Lena Cronqvist søker alltid likheten. Den får gjerne vara traditionell. Figurena og situationerna måste likna sådana hon sett för att magi ska kunna uppstå. Denna magi har för henne med figuration att göra och är en förutsättning för att hon ska komma vidare i målningen. Efteråt är den inte viktig. Men under arbetet är likheten avgörande för att målningen ska bli magisk och konstnären själv kunna vistas i den. (Lind 1994: 2)

Fotografen Cindy Sherman har brukt iscenesettelse som motiv i sin kunst og sammen med Jeff Wall har hun vært en fornyer av det fotografiske bildespråk. Sherman bruker seg selv som modell også for å presentere temaer som visualiserer hennes interesse for feministisk teori. Sherman belyser det tvetydige ved avbildingen, og hun stiller spørsmål om vår oppfattelse av kjønn, kropp og identitet. Dette tangerer Cronqvist i sine arbeider når hun bruker seg selv som objekt i bildet. Det er ikke for å belyse virkelighetsgehalten i mediet som sådan, men representere i større grad det psykologiske aspektet ved et ønsket uttrykk. Når Cronqvist eksponerer seg selv i sin kunst er det hennes autentiske utgangspunkt som gjør kunsten til en

representasjon for tilskuerens subjektive persepsjon. Hun skjuler seg ikke i rollen som seg selv og utsetter seg ikke for en dekonstruksjon som fotografen Cindy Sherman gjør i sin kunst.

Under innflytelse av nyekspresjonismen har Cronqvist søkt til det gjenkjennbare i sitt eget liv, uten at den biografiske siden blir påtrengende eller tar over friheten i tolkningen. Dette er et tema som har opptatt mange i kunstanalytisk sammenhenger. Mye tyder på at tenkemåte og tilnærming til mannlig og kvinnelige kunstnere har gått i kvinnes disfavør. Kvinnelige kunstnere har i større grad vært gjenstand for tolkninger som forbindes med rolledefinisjoner i samfunn og familien. Grunnen til dette kan være forbundet med kvinnerollen som representant for «de nære ting» og kvinnelige kunstnere blir sett på som representanter for formidling av feminismen. Ved at tematisering tilhører et personlig og opplevet tilstand kan tolkningene fremstå i lys av et antropologisk feministisk prosjekt, som ikke har representert en kunstnerisk status. Lena Cronqvist sier det slik:

Det er självklart att jag liksom andra konstnärer ofta tar mig själv som utgångspunkt. Men att använda sin egen gestalt kan också ha praktiska utgångspunkter. Man behöver en modell- Och med spegelns hjälp kan man alltid använda sig själv som modell. Att leka med spegeln är också en rest från en barnlig lust- då man i ensamhet åmade sig framför spegeln och trotsade de barnliga ramsorna, ”Så här blir du om vinden vender och tuppen gal.” (Castenfors 2003: 142)

Cronqvist direkte og personlige uttrykk blir ofte fremhevet som en invitasjon til tilskueren og dennes identifisering, undring og erkjennelse. Jorunn Veiteberg kommenterer spørsmålet om Cronqvist virkelig er autentisk og biografisk i sin kunst, i sin artikkel ”Skapning eller gjenskapning.” Hun hevder at det like gjerne kunne være slik at det som Cronqvist henter frem fra sitt eget liv skal representere det hun ønsker å fortelle. At de biografiske motivene er et kunstfaglig grep, et medium som er knyttet til et grunnleggende uttrykksbehov i en kunstner. Veiteberg trekker frem Munch som beslektet representant for det personlig ekspressivt uttrykk hvor verkene i sin utforming kan betraktes som allmenne og universelle.

Kapittel 4 Komparative betraktninger

4.1 KUNSTVERK OG KONTEKST

I den komparative analysen forutsetter jeg at begge kunstverkene er selvstendige arbeider og hviler på to kunstneres integritet og uavhengige virksomhet. Dette er en viktig ramme for min sammenføring og sammenligning av disse to verker, der jeg vil peke på en stor grad av slektskap både når det gjelder kunstnerisk metodisk tilnærming og kunstforståelsen på det idemessige plan. Maleren Vasely Kandinsky skriver i "Essays über Kunst und Künstler":

Alle kunstarter utgår fra en og samme rot. Følgelig er de identiske. Men det mysteriøse og verdifulle er at "fruktene" fra et og samme tre er forskjellige. Forskjellen kommer av midlene til hver enkelt kunststart - av uttryksmidlene. Det virker enkelt i første omgang. Musikk uttrykkes i toner, maleri i farger osv. Allment kjente ting. Men forskjellen slutter ikke der. Musikken for eksempel trenger tiden for sine midler (klangene). Tid og flate må "måles" nøyaktig, og lyd og farger må "avgrense" nøyaktig. Disse "grensene" danner grunnlaget for "likevekt" og følgelig for komposisjon. Disse gåtefulle lovene, som i komposisjon er av avgjørende betydning, gjelder for alle kunstarter og visker derfor ut forskjellene mellom dem. (Grøgaard 1993: 48)

Ingela Lind tar til ordet for at bildene Cronqvist skaper med utgangspunkt i koreografien fra stykket *1980*, ikke står som selvstendige uttrykk slik hun skriver i sin innledning til boken *Målningar* (1994). Dette begrunner hun med at man vanskelig kan se disse maleriene uten å ha tilgang til stykket, koreografien *1980*. I tillegg til dette og andre malerier laget Cronqvist også en rekke små bilder inspirert av flere andre Pina Bauschs koreografier, og som Lind derimot mener er "komposisjonelt avklart". Hun bruker i denne forbindelse begrepet kunst som kunst, uten å utdype dette nærmere. (Lind 1994: 5) Hvordan kan vi oppleve verket uavhengig av å kjenne til koreografien? Lena Cronqvist har gjennom sin produksjon vist en klar personlig fremstilling av motivene. Dette er synlig i bildene som har klare referanser til hvor og når i kunstnerens liv motivene er hentet fra. *I Kyssen* er en biografisk identitet fraværende. Omgivelsene og rommet paret befinner seg i forteller ikke tilskueren en historie eller situasjon utover selve hendelsen mellom de to. Det er ingen holdepunkter som peker mot en ytre virkelighet, som man finner i Cronqvists kjente serie med maleriene *Madonna*, (1969, 70, 76) som har et motiv rammet inn i en drabantby noe som tydeliggjør konteksten og forsterker følelsen av ensomhet og isolasjon. Andre eksempler hos Cronqvist som viser en tydelig kontekst, er den lille piken fremstilt som i familiefotografi med fravær av nærhet (*Isen* 1975-

76), barnet badene alene, (*Flickan i vattnet*, 1982) menneskene i det borgelige interiøret, (*Middag med tal*, 1974) kvinnen ved sykesengen på hospitalet. (*Vaknatt*, 1980) Innholdet er knyttet til en identitet som er reflektert i omgivelsene.

Lise Gotfredsen tar for seg de formelle elementer som er vesenlige i billedforståelsen i boken *Bildets formspråk*. Hun mener at det kan oppstå en identitetskrise hvis ikke personene og konteksten er samkjørte. Det vil si at personene mister sin identitet hvis ikke omgivelsen utdyper og begrunner bildets tema. *I kunst er konteksten av avgjørende betydning på alle plan, i forhold mellom figur og mønster, mellom verket og dets miljø, og mellom kunstneren og hans samtid.* (Gotfredsen 1987: 36) Sammenhenger som bekrefter og stadfester virkeligheten og forlengelsen av denne blir borte. Hun sier videre: *Det som får personen til å tvile på hva hun egentlig «er» fordi det ikke kan avleses tydelig i omgivelsene.* (ibid.)

Må man se forestillingen og fornemme den spesielle energi og stemning som tilhører den, for å forholde seg til maleriet som et selvstendig verk? Kandinsky mener at kunstneren forsøker å gjenfinne noe i sitt eget kunstuttrykk som et svar på inntrykk fra en annen kunstform. I hans eksempel er det musikken som blir til bilde, inspirert av rytmen, gjentakelse av fargetoner og gjennom det hvordan fargen blir satt i bevegelse. Han skriver i boken *Om det Åndelige i Kunsten*, hvordan en kunstner ikke etterligner det han ser, men overfører inntrykket til *sin* indre verden:

En slik sammenligning av midlene i de ulike kunstene, og en slik prosess der den ene kunsten lære av den andre, kan bare lykkes og bære frukt dersom den ikke er utvendig, men prinsipiell. Det vil si at den ene kunsten må lære av den andre hvordan den utnytter *sine* midler på *prinsipielt* samme måte, det vil si i overensstemmelse med det prinsippet som er eget for den og *bare den*. I denne lærerprosessen må kunstneren ikke glemme at ethvert middel impliserer en anvendelse som egner seg for nettopp det, og at det er *denne* anvendelse det gjelder å finne frem til.” (Kandinsky 2001: 49-50)

Lena Cronqvist finner referanserammer knyttet til konteksten i Pina Bauschs måte å nærme seg et tema og en stemning, samtidig som hun dyrker sitt eget formspråk. Når Cronqvist frigjør seg fra den kontekst som her er forestillingen, gjennom å bearbeide inntrykket, oppstår bildets egen identitet. Jeg forbinder dette med det Kandinsky kaller *overensstemmelse med egne prinsipper* som fører til at bildet står frigjort fra kildematerialet, uavhengig om man mener det er et interessant verk i seg selv eller ikke. Ved å ta utgangspunkt i filosofen Merleau-Pontys teorier

om det *førværende*, kan man tolke det slik at for Lena Cronqvist eksisterte allerede de visuelle impulser som kommer tilsyne i koreografien i hennes egen identitet og formspråk. Hun gjenkjenner dette "noe" som ikke er knyttet til tid og rom, men som oppstår ut fra hennes personlige uttrykk. Dermed er hun ikke avhengig av en konkret erindring, men som Merleau-Ponty uttrykker det:

-maleriet gir ikke tanken noen anledning til å nytenke tingenes konstitutive sammenhenger, men det gir blikket konturene av synet innenfra ut for at blikket kan føye seg etter dem, og gir synet det som bekler det innvendig, det virkeliges imaginære vev. (Merleau-Ponty, 2000: 22)

Kan man si det slik at i det hun ser tablået i forestillingen forløses det som hun allerede har "sett" i sitt indre? Når jeg stiller spørsmål ved « kunst om kunst om kunst » handler det om å undersøke muligheten for at det foreligger en impuls som gir spiren til en ny ide som ikke representerer noe annen en seg selv. Ved å sammenlikne det med Jytte Wiingaards tanker om hvordan tilskueren mottar kunstverket, kan man se paralleller til kunstneren som inspireres til å skape ny kunst gjennom å være mottaker. Hun mener at erkjennelse og gjenkjennelse går hånd i hånd i tilskuerens persepsjon. (Wiingaard 1993: 50) Dette er på bakgrunn av at tilskueren involverer både den indre forestillingsverden, samt evnen til å forsvare oss mot inntrykk, det vil si ha en viss motstand. Det kan bety at en del av opplevelsen virker inn på mottagerens underbevissthet, og at: *Kunsten gir oss mulighet for å nyte våre egne fantasier samtidig med at nytelsen er forbundet med opplevelsen av noe nytt.* (Wiingaard 1993: 49-50)

Er det en mulighet for at opplevelsen av verket får sin egen identitet og gir derigjennom mulighet for tolkninger løsrevet fra tidligere sammenhenger?

Paret står nå i et annet rom isolert fra de simultane hendelser i koreografien og dramaet som nå utspiller seg, og setter fokus på det uforanderlige i et malerisk perspektiv. Bildets motiv og komposisjon kjennetegner Cronqvist som maler i hennes personlige formspråk og stemning. Men det skjer en forandring og/eller fornyelse i møtet med koreografiene. Denne fasen i Cronqvists kunstnerskap har blitt betegnet som en lekende, frigjørende fase. Tidligere har hun arbeidet med temaer rundt sine foreldres sykdom og død. I møte med koreografiene til Pina Bausch slipper hun løs noe av det personlige gjenkjennbare og omskaper inntrykkene fra dette til sitt eget løsrevet fra reelle hendelser. Denne prosessen kan sies å være en gjenkjennelse fra en kunstner til en annen på et psykologisk og idemessig plan. Forfatteren og ektemannen Göran

Tunström påpeker at hun i denne fasen våger å la figurene på maleriene fremstilles med ryggen til, de våger å være i aksjon, figurene ser de andre, de er med og mottar. Han skriver:

Liksom Lena nu vänder ryggen till den strängt personliga problematiken, vågar hon nu låta sina aktörer vända ryggarna –och så många de är!-åt domaren- iakttagaren: ogarderade låter de sig betraktas bakifrån, i aktion, de vågar se ”de andre”, de med- og motagerande, medan de söker avlyssna det taffliga signalsystem vi tycks begåvade med. Lena sänder dem- som i Rött och Grönt. Rätt in i färgen, in i en temperatur, som får medvetandet att slockna här er det. Så här löjlige kärlekens turer: dessa Sällsamheter i kroppsskogen, när Överkontrollörens uppmärksamhet slappnar. (Tunström 1987: 36)

Det er nettopp i dette spenningsfeltet mitt utgangspunkt for den komparative analysen mellom maleren og koreografen beveger seg. Der maleren kaster seg uti noe nytt og lar penselen/streken og får danserne som modeller til andre scener på lerretet. Et inspirerende møte mellom to ulike kunstuttrykk kan medføre fornyelse og som Göran Tunström ser det, begeistring og nyvunnet frihet. Som en overgang til å presentere Pina Bausch refereres her innledning til boken *Måleren* av Ingela Lind. Hun mener at Cronqvist med de verker som er inspirert av koreografier, åpner seg for andre kunstarter, som drama, litteratur og dans.

På duk, via olja och tempera, eksperimenterar hon koreografisk och absurdistisk scenuppställningar. Hennes konst ar besläktad med rituell teater. Hon går ut och in på scenen, regisserar, scenograferar och spelar själv ofta clown och tragiska roller. Hon bygger podier, satter ljus, byter kulisser, provar kostymer, gester, masker, inlevelse – och distanserings effekter. (Lind 1994: 2)

Opplevelsen av Pina Bauschs scenespråk forsterker det teatrale i Cronqvist bilder, og hun inspireres til å åpne seg for andre kunstarter og deres tilnærminger av eksistensielle temaer. Som koreograf og billedkunstner representerer begge en tradisjon av kunstnere som utforsker balansen mellom identitet som oppløses i flere kontekster, ved hjelp av fiksjon og virkelig liv. Lena Cronqvists møte med Pina Bausch blir på mange måter møte med hennes egen motivverden. Det handler i stor grad om det eksistensielle i forhold til barnet og den voksne, men først og fremst er det temaer som omhandler relasjonen mellom kjønnene og kjærlighetens vilkår.

4.2 DE FORMALE LIKHETER OG ULIKHETER, MATERIALET OG MEDIET

Et kunstverk består av et medium som eksisterer i en forening med innholdet. Det er nærværende som en opplevelse hvor innholdets forutsetning er materialet det er formet i. Søren Kjørup skriver i boken *Kunstens filosofi* at det er viktig å kunne skjelne mellom det kunstneriske medium, som er det som gir formen, mens materialet forklarer han, ikke bare forutsetningene for å skape, men det som ligger bak:

-altså ikke fargene i betydning av de fargekvaliteter eller kulør som sees, men selve fargesubstansen i tubene, ikke tonene, men lydsvingningene i luften, og ikke ordene med deres betydning, men lydene eller trykksverten på papiret. (Kjørup 1995: 89)

Når jeg her skriver om de nødvendige forutsetningene for å skape er det først og fremst om materiale som hjelpemidler og at mediet er implisitt. Det er likheter og ulikheter i forutsetningene for å skape. De formale forutsetningene for å skape i henholdsvis koreografi og maleriet er svært ulike. Koreografen er avhengig av andre mennesker for å realisere en komposisjon. Når ideen foreligger må den formidles gjennom tekniske innstuderinger av gester/bevegelser til inngående kommunikasjon som kan vekke danserens egne responser/resonanser. Prosessen mot et ferdig produkt innbefatter at komposisjonens grunnidé kan forandres og transformeres gjennom aktørene. Innstuderingsperioden består av utallige utprøvinger og gjentakelser inntil forestillingen er kommet til et punkt hvor den er klar for å møte et publikum. Det endelige resultatet vil være preget av dansernes personlighet, karakterer og samspillet mellom dem. I tillegg til utøverens rolle har koreografen virkemidler som kostymer, rekvisitter lys og lyd. Disse elementer forsterker muligheten for å skape stemninger, dramaturgisk rytme og dynamikk. Koreografen Merce Cunningham betrakter forskjellen på kunstdisiplinene på følgende måte, fra en dansers perspektiv:

“You have to love dancing to stick to it. It gives you nothing back, no manuscript to store away, no paintings to show on walls and maybe hang in museums, no poems to be printed and sold, nothing but single fleeting moment when you feel alive. It is not for unsteady souls.”(Brown 1979: 90)

Billedkunstneren derimot står i et rom med gjenstander som er verktøy for å sette i gang en prosess, og skape liv ut fra virkemidler som i utgangspunktet ikke er bevegelige eller bestående av eget innhold. Hun er ikke avhengig av andre mennesker for å male bilder. Det er penselens

møte med lerretet som lager avtrykket, som ved gjentakelse og utprøvnings blir til en endelig komposisjon. Hva som kommer til syne er avhengig av kunstnerens ide og tilstedeværelse, som igjen er avhengig av virkemidler for å skape den ønskede form og uttrykk. Som virkemidler og arbeidsredskap har maleren et staffeli, et preparert lerret, pensler samt ulike hjelpemidler som er vesentlige for å formidle det man ønsker og kan gi ulike virkninger i billedflaten. Malerens prosess er gjensynet med hennes egen idéverden, og dennes avtrykk dag etter dag. Underveis i denne prosessen vil hun kunne forandre komposisjonen ved å fjerne eller tilføye nye elementer. Det er det gjentatte gjensynet med motivet som møter maleren som fører prosessen videre og mot et ferdig verk. Maleren ser og observerer med hele sitt sanseapparat og beveger seg i spennet mellom å fysisk utføre hendelsene på lerretet, og trekke seg tilbake som betrakter. Julian Bell har laget en tegning som viser maleren foran lerretet, slik beskriver han "tilstanden":

Here is a figure of a painter at work. She is somewhere in the outward, communal world that is sheet of paper implicitly represents. The outline of figure is the self-what is *hers*; the area this this outline denote consciousness or spirit, invested at the moment principally in the experience of working with hand and eye. Behind them, on a different plane to the flat of this sheet of paper, the painter's mind is represented by a broken line. Before them, however, are tools and materials- the brush and paint- and the object she is working on. -think about those tools first: they change what is outside the painter, and what is inside her. The brush-stroke can be both more than she meant, and less than she meant. In referring to something it alter it. (Bell 1999: 236-237)

Primært og sekundert materiale har ingen stor betydning når det gjelder maleriet hevder Kjørup, fordi man ikke kan se det store skille mellom medium og materialet. Med det primære materialet mener han det som direkte inngår i det ferdige produktet, mens det sekundære er det man bruker til å fremstille verket i. (Kjørup 2000: 88) I malerkunsten må det være penselen og andre redskaper som gjør en materialisering av verket mulig. Mens for teateret er danseren/skuespilleren det primære, og virkemidlene som lys, lyd og scenografi sekundære. Man kan si at kunstformene koreografi og billedkunst har sin kjerne i det bildeskapende tilfelles. Begge mediene nærmer seg former med det målet å kommunisere og balansere i forhold til innholdets intensjon og til de estetiske prinsipper. En komposisjon er avhengig av en som ser inn i den visuelle verden med et blick som både har distanse og nærhet. Det som kommer tilsyne, som blir til et verk, representerer de forutsetninger og midler kunstneren har til rådighet. Julian Bell definerer bildet/maleriet som en representasjon og et objekt som er forbundet med fysiske forutsetninger og begrensninger. Han skriver det slik:

So there is a full circle of ways in which painting exist. They are- since we have to use some word-‘mere objects’, our prototype flat things; they are visual effects, of indefinite meaning; they are meaningful representation; they are sheer presence. And this fourfold quality applies equally whether we consider them psychologically, in relation to the individual, or socially, in relation to the economy within which they are made. Furthermore, there is a characteristic direction in which we move from one mode of attention to another. (Bell 1999: 238)

4.3 PROESSEN FRA IMPULS TIL KUNSTFORMIDLING

Med utgangspunkt i den skapende prosess kan man si at kunstformenes forutsetninger for det skapende er ulike. Når det gjelder kunstformene som medium finner man likheter utover rammene for disse. Dette gjelder i første rekke den komposisjonelle oppbygging; som rytme, fokus, balanse i scenerommet og billedflate; kontraster, fargen som effekt og symbol, - det som trer frem og det som holdes tilbake. De subtile virkemidler som blir stående som definerte former eller som er uttalt, men som allikevel er tilstedet. Dette kan for eksempel komme til uttrykk gjennom musikken som et linjeførende element i det sceniske, og som penselstrøkets kvalitet i maleriet.

I sin bok *Den tenkende kunstner* skisserer Bjørn Kruse fellesnevneren i formidlingsprosessen. Det består av fire hovedpunkter som konstruksjonsnivå, produksjonsnivå, persepsjonsnivå og konsepsjonsnivå. I en kunstnerisk prosess fra ide til mottager kan man trekke de hovedlinjer som sammenfatter alle kunstneriske uttrykk. Kruse oppsummerer det slik:

1. Ideen oppstår; noen kaller det inspirasjon...
2. Ved refleksjon omkring ideen etableres et konsept, eller en abstrakt representasjon av verket; en kunstnerisk intensjon formuleres.
3. Så blir konseptet tenkt tilrettelagt det materialet kunstneren bruker: farger, lyder, former, bevegelser og lignende
4. Selve konstruksjonen av verket, der det kreves materialekunnskap og praktiske ferdigheter, kyndighet og klok innsikt.
5. Verket har nå fått en konkret representasjon, altså er det blitt et verk. Men innen enkelte kunstarter er det også en produksjonsfase, der verket får sitt endelige uttrykk.
6. Nå vippes verket over i en annen formidlingsdimensjon. Nemlig den som tilhører mottageren, som i første fase sanser verket.

7. Mottageren registrerer verkets virkning, og det dannes en forestilling av verket.
8. Forestillingen fordøyes og bearbeides, det blir en del av det erfaringsrepertoaret som fyller alle mennesker.
9. Mottagerens holdning til seg selv og sin tilværelse får en litt annen farge som resultat av opplevelsen av verket, og dette gir seg utslag i mottagerens vesen. Hvis mottageren er kunstner, vil kanskje opplevelsen gi impulser til en idé, og så er prosessen i gang hos denne kunstneren. (Kruse 1995: 22-23)

Bjørn Kruse skisserer med sine 9 punkter en prosess som kan brukes som modell for å sammenstille Pina Bausch og Lena Cronqvist. De har begge et kunstnerisk uttrykk som er sterkt preget av at kilden, inspirasjonen kommer fra indre tilstander og erfaringer. Prosessene fra ide til produkt er en tilnærming til eller en forflytning fra et personlig/ subjektivt materialet som den kunstneriske intensjon og metode er styrt av. Om definisjonen av skaperprosessen finnes også mange andre teorier og synspunkter.

Jeg finner en parallell tenking og praksis i motivasjonen for skaper prosessen i teaterfornyeren Jerzy Grotowskis teorier når det gjelder kunstnerne Bausch og Cronqvist. Han baserer sitt kunstsyn på at mennesket strever mot motiver som handler om å integrere helheten, og det å fjerne masker for å komme til den genuine substans. (Grotowski 1968: 211) Men hans syn på skaperprosessen forrykker tanken om en lineær modell, - fra ide til ferdig verk. Det vesentlige er motet og den rensende kraft til stadig å fornye seg, uten å være forbundet med inspirasjon. Han mener også at det å skape er løsrevet fra en profesjon eller en sosial funksjon. *Art is a ripening, an evolution, an uplifting wich enables us to emerge from darkness into a blaze of light.* (Grotowski 1968:212)

Den spanske kunstneren Antoni Tâpies hevder at skaperprosessen er noe han mener har likhet med mystiske følelser. Begrepet mystisisme kan være dekkende for det som kan beskrives i den tilstand som eventuelt inntreffer i en handlingsprosess. Han skriver:

Bernard Russel var av den oppfatning at det finnes en visdom som bare er oppnåelig gjennom en viss form for mystisisme. Og at en omhyggelig og tålmodig søken etter sannheten ved hjelp av vitenskap vil lede frem til, og nære ærefrykt som nettopp er karakteristisk for mystikken. Denne (nesten udefinierbare) følelsen synes fundamental for en kunstner. Den er som en slags virkelighetslidelse, en tilstand av konstant overfølsomhet ovenfor det som omgir oss, godt og dårlig, lyst og mørkt. Det er som en tur til universets midte, som gir oss det nødvendige perspektivet for å plassere alle livets ting i deres riktige dimensjon. (Tâpies 1993: 127)

4.4 TILSKUER- ROLLEN

Maleriet og koreografien er kunstformer som kan være i bevegelse og forandring etter ferdigstillingen. Koreografen kan konkret forandre på elementer etter fremførelsen ettersom reaksjoner i møte med tilskuerne blir. Maleren ser forandringene gjennom tilskuerne betraktninger i utstillingssammenheng eller som skriftlig anmeldelse. Hun kan ikke forandre verket i visningstiden, og må la resultatet bli værende. Publikum kan være en gruppe mennesker, eller kun en person alene i rommet med bildet. Rollen som tilskuer i denne sammenheng er ikke tillagt premissene som vitne til en tilfeldig hendelse, men kan være et forsøk på en personlig tilnærming, uten begrensninger i tid og rom. Tilskueren kan også få mulighet til å eie et billedlig kunstverk og gjennom det lever det videre i private omgivelser. Koreografen og hennes kompani ønsker publikum velkomne til å sitte i en stor gruppe foran en scene. De fleste som kommer for å se forestillingen er fremmede for hverandre. Tilskuerne har tilfelles at de skal sitte i ro og betrakte det som skal utspille seg i scenerommet. De er representert både som en gruppe og som individer. Det betyr at parallelt med en personlig, subjektiv persepsjon er det også det kollektive som fungerer som en usynlig ramme rundt forestillingen. Aktørene kan motta respons eller ikke fra tilskuerne, noe som blir til i forlengelsen av det som foregår i øyeblikket på scenen, som kan skape et energetisk møtepunkt. Hva som kan oppstå under en forestilling er helt avhengig av hva som kommer tilsyne i alle de øyeblikk hver sekvens og forestillingen som helhet varer.

Til syvende og sist blir ikke den skapende handling utført av kunstneren alene; betrakteren bringer verket i kontakt med den ytre verden ved å avkode og fortolke dets indre kvalifikasjoner og bidrar derfor med sitt til den skapende handlingen.
(Duchamp 1993: 64)

Jytte Wiingaard hevder at vi også tolker med våre følelser, og at det sanselige inntrykk av det vi opplever danner grunnlaget for det som utvikler mening. Hun skiller mellom den ytre og den indre persepsjonen. Den ytre persepsjonen er knyttet til materialet og det som angår oss gjennom det vi erkjenner som den fysiske virkelighet. Den indre persepsjonen er sanseapparatets forlengelse til nerveimpulsene, som igjen hensetter oss til den subjektive opplevelsen. Kan den ytre og indre persepsjon eksistere uavhengig av hverandre? Wiingaard mener at disse aspekter er forbundet, og konkluderer med at det er nettopp derfor at

forestillingen alene ikke er meningsbærende, men blir det i møtet med tilskuernes tanker og følelse. (Wiingaard 1993: 44)

Freud har i sin metapsykologi behandlet både indre og ytre persepsjon og nevner blant annet at det er hjernens aktivitet innenfor hukommelse og erindring, som blir en forutsetning for at vi kan oppleve og finne en mening i kunst. Vårt ubeviste aktiveres, det stedet der erindringene finnes og hvor våre drømmer, fantasi og fortrenkning lever. Freud anså således psyken for å være aktiv, når kunst ble mottatt, men han tenkte mellom livs- og dødsdriftene. Den nyere psykoanalysen mener, at det er et dynamisk spill mellom bevisst og ubevisst, et spill mellom livs og dødsdriftene, hvor en dialektikk oppstår, som arbeider med motsetninger. Psyken så å si spiller ut og sammen med de opplevelser, som persiperes. Johannes Sløk sa nesten det samme, da han skrev, at publikum samarbeidet, var medvirkende til at en teaterforestilling forandret seg fra aften til aften. (Wiingaard 1993: 49)

Koreografen har til forskjell fra maleren, når det gjelder tilskuerrollens innvirkning, tiden på sin side og med mulighet til stadig forandring. Opplevelsen av sammensatte øyeblikk som oppstår temporært og kan også gå videre i arbeidet med nye scener og bevegelse.

Man kan også si at forandringen i bildet skjer i møte med publikums persepsjoner på samme måte som ved en forestilling. Det vil si at det psykologiske aspektet som Wiingaard sikter til, eksistere på lik linje i en vedvarende prosess, med det uforandelighet i bildet som likevel endres i subjektens persepsjoner.

Dansen og teateret representerer begge, i hver sin form de temporære øyeblikksopplevelser som gir mottageren/tilskueren en påminnelse om tilstedeværelse. Gjennom utviklingen av performance som scenisk språk ble også grensene mellom sal og scene mer uklare og åpner for nye kunstdefinisjoner. Pina Bausch benytter seg av flere former for interaksjon med publikum i koreografien *1980* hvor de blir tillagt ulike roller gjennom forestillingens gang. Et eksempel er scenen der de blir til deltagere i et "misseshow", som vitner til dramatiske betroelser som svinger fra dypt alvor til humoristiske, underholdene partier, som allikevel ikke lar tilskueren synke for langt ned i stolen før stykket tar dem videre i komplekse og uventete bilder.

Teater teoretikeren og dramatikerens Richard Schechner skriver i boken *Performance teori*:

The ambiguity of theater since 1960 regarding whether or not an event is "really happening" is an outcome of the blurring of the boundaries between the categories of performance...-

The boundaries between "art" and "life" are blurry and permeable. When people watch extreme events knowing these are 1) actually happening 2) edited to make the events both more dramatic and more palatable, fitting them into a "showtime" format, but also knowing 3) that as observers they are stripped of all possibility of intervention- that is,

they are turned into an audience in the formal sense- the reaction of anger quickly dissolves into paralysis and despair, or indifference. (Schechner 2003: 194)

Schechner henviser her til Tv mediet og sammenligner dette med den direkte kontakten med opplevelser og informasjon som kommer gjennom kunstopplevelsen. Muligheten for å respondere emosjonelt og oppnå en toveis kontakt ligger tilrette i teateret som medium, og for enkelte mennesker er teateret via den estetiske opplevelse noe som forvandles til erfaringer som er mer virkelig enn fra det virkelige livet. Dette kan knyttes metoden Pina Bausch benytter i innstuderingen, hvordan hun kommer frem til scener via bevegelser og dialoger. Gjennom innstuderingen har forestillingen gått igjennom så mange prosesser at den menneskelige understrøm er tilstedeværende i en performativ og teatral sammenheng. Publikum gis på denne måten muligheter for gjenkjennelse i noe som er erfart og/eller tilføres nye persepsjoner. På samme måte kan man si at Lena Cronqvist trekker publikum inn i den verden hun skaper, ikke for å stille dem til ansvar for å forløse bildets fortelling eller ide, men gjennom at det estetiske er tilstede i prosessen som skal omfatte et møte med tilskueren. I hennes bilder ligger det en prosess bakenfor resultatet som gir fornemmelsen av de mange lagene som motivet fremstilles i. Hun har også gått ut av den mediefiksjon og vil menneskeliggjøre en dialog som man kan velge å forbinde seg med; ved at maleriet som objekt er tilstede. Publikum kan oppleve og respondere emosjonelt på maleriet som medium i galleriets ”scenerom”. Det å være tilskuer i et utstillingsrom kan være fylt av mange ulike tilnærminger og opplevelser av kunsten. Man kan være engasjert eller uengasjert og gjenoppdage eller plutselig få ny erkjennelse/opplevelse ved faktisk å fortsette med å befinne seg i rommet. Julian Bell skriver.

Walking through any large gallery, it can come upon you: you get tired, you lose the inclination to give the exhibition any credit. The painting before you may as well be so many stones. On occasion, however, you may get past this reaction and get a second wind. It may come to you that stones are things of wonder in themselves. They do not need to mean something define: their meaning is infinite.(Bell 1999: 37)

Fernandes hevder at i de fleste teatrale danseformer er det lagt mest vekt på at danserne skal vise frem sine ferdigheter, gjerne på uangripelige måter. Når det gjelder Bausch, hevder hun imidlertid at denne utfordrer tilskueren ved å transformere deres forventninger til dansen, og vekker konstant spørsmål om tilskuerrollen. Et eksempel på dette er fenomenet gjentagelsen som teknikk og dramaturgisk virkemiddel som jeg kommer tilbake til (5.4) Her er blir det repeterende brukt i forhold til kommunikasjonen med publikum. Når danserne gjentar og

gjentar en tekst eller bevegelse rettet mot publikum oppstår det et tomrom. Det er som om publikum blir den tause parten som ikke responderer tilbake og dette forsterker den ønskelige effekt eller tematikken. Motsetningsfylte hendelser og uttrykk med kropp og stemme får publikum til å nyorientere seg og hele tiden forandre oppfattelse.

Repetition initially establishes a signifying chain in which dancer's meaning is constantly shifting. Eventually, these recurrent dis encounters with meaning become repetition's ultimate significance. (Fernandes 2001: 80)

Forestillingen *1980* har et innhold og en form som gir publikum mange ulike roller. Grunnen til det er at de dramaturgiske og koreografiske sceneløsninger favner over et brett spekter.

Tilskueren kan blant annet sies å være/bli til: **1.** Deltager til ritualer. **2.** Gruppe mennesker som blir underholdt i organisert form de har valgt selv. **3.** Blir til en del av forestillingen ved at skuespillerne henvender seg til dem, direkte eller indirekte.

Tilskuerens roller og møter med form og innhold i forestillingen er det samme som innholdet i en performativ erfaring. Performance som betegnelse favner bredere definisjon enn betegnelsen teater og koreografi. Teater er en form for performativitet med spill.

Richard Schechner vektlegger ulike aspekter ved den teatrale hendelsen og kaller dette transformasjon. Han hevder at transformasjon finner sted i selve dramaet når det gjelder historisk betydning, og hos utøveren som har som oppgave å underlegge seg en midlertidig - (underholdning) eller permanent (ritualet) forandring. Schechner skriver: *The best way to understand the relationship between ritual teater, such as initiation ,rites, marriage cermonies, funerals, etc.- and aeshetic theater in to appreciate the varity of roles the audience plays*, Han har en kritisk holdning til den evolusjonistiske tenkning om at dramaet har oppstått utfra noe rituelt, og han bringer inn en likestillingstenkning basert på at ritualet og teateret eksiterer parallelt, og inkluderer former for performativitet.

Performance: the broadest, most ill-defined disc. The whole constellation of events, most of them passing unnoticed, that take place in/among both performers and audience from the time the first spectator enters the field of performance – the precinct-to the time the last spectator leaves. (Schechner 200: 71)

Schechner mener at det er tilskuerrollen som definerer hvordan vi kan forstå det performative, ved å inkludere deres tilstedeværelse som et bevegelig og responderende element.

I Pina Bausch koreografi/regi er publikums roller bestemt ut fra stykkets rammer og innhold. Modellen for sal og scene er fastlagt i forhold til et teatralt hendelsesforløp. Det vil si at stykkets forløp er basert på gruppen som ser og deltar når dramaturgien krever det. Stykket består av ritualer, underholding, drama og lek, som i en performance hvor tilskuerens respons er avgjørende for gjennomføringen av store deler. Danserne/skuespillerne representerer seg selv gjennom ideen og spillets gang, mens tilskuerne representerer sin egen synliggjøring, både som vitner på at det skjer noe, og som medaktører i spillet. I prosessen ved innstuderingen av koreografier tar danserne med tilskuerens reaksjoner som en del av spillet/forestillingen. De kan for eksempel applaudere, være nysgjerrige, overrasket, skeptiske, og på denne måten kommenterer de seg selv i spillet og inngår en kommuniserende kontrakt med publikum. Et annet element er at danserne bruker speilet ved utprøvinger og innstuderingen av scener. Det gir dem en mulighet for å se seg selv i et todimensjonalt perspektiv, og dermed blir de sine egne tilskuere. Den teatraliske dansform er bygget på at det performative blir sett utenfra og den fragmentariske formen er bygget på denne kommunikasjon mellom sal og scene. Forestillingen kan også forandres i løpet av tiden. Den kan spilles over lengre perioder slik at det kommer inn nye mennesker i ensemblet og at scenene utvikles og forandres.

I also had the opportunity to watch *Kontakthof* and *1980 - A Piece* by Bausch twice, each separated by more than ten years. In both pieces, the combinations and sequencing of scenes had noticeably change over time. The company's repertory is in an constant process of repetition and transformation. The performance of pieces ten years after their premier offers further transformation of original histories. The original scenes, based on the dancers personal histories, are probably performed by different dancers years later. The scenes, already transformes during their repetitions in the creative process, are learned later through repetition by other dancers. A new dancer initially learns the scenes movements, words, and sounds. Only after learning these formal elements, associations and feelings are evoke in the new dancer. (Fernandes 2001: 32)

Det at forestillingen forandres i tid og rom har flere grunner. Den ene er at stykket har nye medlemmer som preger innholdet i forhold til hvem de er som mennesker. Et annet aspekt er hvordan publikum er med på å forme innholdet og uttrykket som en helhet.

Danserne/skuespillerne innstiller seg på å møte publikum i en kommunikativ fase og er dermed avhengig av en respons i form av en energi som kan komme til uttrykk som bla. applaus, latter og stillhet. Det at forestillingen er i forandring avhengig av dansernes personlige forhold til stoffet gjør materialet levende i møte med mottageren. Bevegelsen og symbolet i handlingen blir en syntese av slike elementer som blir mulig å identifisere i en synliggjøring for tilskueren.

En forestilling setter i gang impulser som har mulighet for å fornyes og avføde flere og parallelle former.

Intet øyeblikk ev en bevegelse ignoreres av de forutgående øyeblikk, men det liksom innkapsles i nåtiden, og den nåværende persepsjon består i med støtte i den aktuelle stilling på ny å gripe rekken av de tidligere stillinger, som omslutter hverandre. (Merleau-Ponty 1994: 94)

Bevegelsen og handlingen finner sted i de øyeblikk hvor tilskueren opplever scenen som fysisk tilstedeværende og temporær. Samtidig består øyeblikket av serielle bevegelser som innbærer et forløp og som er dynamisk og foranderlig, hvor noe allerede har skjedd, skjer akkurat nå og kommer til å skje. Ved å ta et eksempel fra tablået hvor hun kysser ham, kan man si at to mennesker møtes i et øyeblikk, som er en forsterkning av det foregående øyeblikk, og det som ligger i de fremtidige forløp er allerede formet i vår forventning som tilskuer.

Kapittel 5. Elementer som taes i bruk

5.1 BEVEGELSE OG FORLØP I DANSETEATERET

Dansens historie viser til mange og sterke personligheter som har utforsket ulike aspekter ved mulighetene og betydningen av bevegelsen som kunstform. En av dem var koreografen og danseren Martha Graham (1894-1991) som la vekt på at det var i utpusten det forløsende og magiske skjer i dansens bevegelse. Ånderettets rytme finner nye ”elveløp” og strømmer videre i forlengelse av kroppen. Hun arbeidet med det hun kalte *contraction and release*. Denne metoden bunner i en teori om at kjernen til bevegelses impulser er midtpunktet i kroppen forbundet med ånderettet. Grahams danseuttrykk og språk er bygget rundt dette fenomenet. Som modernistisk ekspresjonist i dansen var hun opptatt av å lete frem og avdekke de forskjellige følelser i danserne. Hun sa det slik: *Dance is another way of putting things, -if it could be said in words, it would be; but outside of words, outside of painting, outside of sculpture, inside the body is an interior landscape which is revealed in movement.* (Freedman 1998: 56) Martha Grahams arbeidsmetode var basert på undersøkelsen av kroppens respondering på følelsene, som hos Pina

Bausch. Den ekspressive uttrykksformen som eksisterer i kraft av viljen til å la bevegelsen styres av en indre motivasjonen.

Som tidligere nevnt i presentasjonen av Bausch er en del av grunnlaget for hennes arbeid basert på Rudolf Laban teorier om bevegelsen. Et vesentlig aspekt ved teorien er flyten i bevegelsen: fra den frie flyt og til det som er bundet flyt. Dynamikken i flytbegrepet er i Labans vokabular sammenlignet med en Lemniscate Shape. Dette er et geometrisk fenomen som ble oppdaget av den tyske matematikeren Ferdinand Möbius (1790-1886) Det består av et bånd som er konstruert på en slik måte at det ikke har to sider, parallelt utadvent og innadvent, men er en uendelig linje som symboliserer kjedet og sirkelen. Denne modellen danner grunnlaget for en bevegelsesform som har karakter av en flyt som både har gjentagelsen og en rekke kjedereaksjoner knyttet til et uendelig mønster.

The Moebius Strip is an apt conceptual-spatial representation of the study of Bausch's works. With this research model, theory and practice are not opposing, but challenge and recreate other in a process of writingdancing (Fernandes 2001: 20)

Som Grotowski og Artaud ønsker Pina Bausch å overstige det tilvante representasjonsmønsteret ved å vektlegge fraværet av forløpstruktur og de bindinger dette medfører. Jerzy Grotowski skriver: *What is the obstacles blocking you on your way towards the total act which must engage your psychophysical resources, from the most instinctive to the most rational?* (Bial 2004: kap.23) Grotowski vektlegger sitt arbeid på fysiske øvelser for å forløse skuespillerens muligheter til å agere mest mulig nær den rollen og det temaet han blir presentert. Han intensjon var å bryte gjennom det som måtte forhindre aktøren i å være et medium for den totale agering, som gjennom det vokale, respiratoriske og muskelære. På samme måte som hos Pina Bausch vektlegger Grotowski assosiasjonene knyttet til tema, og lar bevegelsen komme før tanken. En tillit til at kroppen bærer i seg et indre register som blir stimulert gjennom fysisk utforskning.

I have spoken much about personal associations, but these associations are not thoughts. They cannot be calculated. Now I make a movement with my hand, then I look for associations. What associations? Perhaps the association that I am touching someone, but this is merely a thought. What is association in your profession? It is something that springs not only from mind but also from the body. It is a return towards a precise memory. Do not analyse this intellectually. Memories are always physical reactions. It is our skin which has not forgotten, our eyes which have not forgotten. What we heard can still resound within us. (Grotowski 1968: 186)

Pina Bausch arbeider heller ikke med en ferdig historie eller tekst som utgangspunkt til sine koreografier. Bevegelsene er derfor fremkommet av dansernes assosiasjoner og erindringer fra sitt eget liv. En av arbeidsmetodene i innstudering som ofte blir brukt er at danserne får i oppgave å rekonstruere sine opplevelser fra sin barndom. Ved innstudering av en av scenene til *1980* får en av danserne i oppgave å rekonstruere en personlig historie fra sin barndom. Hun tar frem en situasjon med sin far, hvor han kler på henne men glemmer å ta på undertøyet. Senere settes stykket opp igjen med en annen person til å spille den samme rolle og scenesekvens. Den nye danseren gjør hele scenen til sin egen og ved å fremkalle situasjoner fra sin egen barndom som hun overfører til spillet. Denne rekonstruksjonen for å finne rollen i seg selv, gjør at hun gjenoppdager sin egen historie, som igjen fører til at det oppstår en dialog mellom form og mening, også på det personlige plan:

In fact, such is the structure of any representation : someone's story is transformed into an aesthetic form that is performed by different dancers or actors. Bausch's works not only tell someone's story . They also tell the story of learning to perform personal and social stories . Bausch's pieces re-present the structure of re-presentation. Her dancers do not learn and perform new roles as another layer of movement vocabulary. Instead, they learn and perform the personal and social process of learning and performing in both life and theater. Through such a re-presentation, they question and transform the movement vocabularies layered on their bodies. (Fernandes 2001: 33)

Fernandes forklarer arbeidsmetoden til Bausch som en struktur som består av og fungerer på flere plan. Hun deler det inn i tre ulike nivåer: det psykoanalytiske: seg selv og de andre, det estetiske: dansere og publikum, og det tidsmessige aspektet: fortid og fremtid (Fernandes 2001:89). Det individuelle blir en styrke gjennom gestaltningen av en rolle fordi den kommuniserer utover subjektet og gjenfinnes som en sosial interaksjon. Det rituelle aspektet ved innstuderingen av koreografien ligger i utøverens arbeid med seg selv. Dette er avhengig av igangsettelse av koreografen som bli betrakter i sin rekonstruksjon for at det skal kunne brukes i en scenisk sammenheng.

5.2 BEVEGELSEN SOM FORLØP OOG UTTRYKK I SCENE OG BILDET

Paret kommer, inntar scenen sammen, rytmen i hvordan de kommer gående inn på scenen er i samsvar med rytmen til musikken, rolig men bestemt. Kvinnens bevegelser har ingen kontrasterende elementer. Rytmen i bevegelsene er repetitative i det hun påsmører seg selv

leppestiften og kysser han tre kyss for hver gang. Gjentakelsen forsterker det monotone i bevegelsen men oppleves ikke som monoton fordi kvinnen har en dynamisk vilje kraft i måten hun utfører handlingen og bevegelsen. Den eneste forandringen/bruddet i rytmen er at hun tilslutt kysser han bare en gang før hun forlater han. Kvinnens kropp har to nivåer i scenen, det ene er når hun står en face til mannen, det andre er når hun strekker seg opp for å kysse. Det skjer ingen forvandling eller forandring i løpet av hendelsen, hun fullfører sin ”oppgave”, han forblir passiv. Om jeg ser på tablået som en selvstendig sekvens har den en begynnelse, en midte, og en avslutning. De kommer sammen inn, hun handler på en målrettet og bevisst måte, og når det ikke finnes mer naken hud i ansiktet hans avslutter hun sin handling og forlater han. Han blir stående stirrende rett frem for seg og er helt statisk. Hennes bevegelser blir manifestert som leppenes avtrykk i hans ansikt.

I Lena Cronqvist bilder er det som om formspråket er underlagt motivets dypere klangbunn. Motivene er figurative og gjenkjennbare, samtidig som de gir en uvirkelig følelse av noe som ikke helt kan identifiseres og som ligger utenfor den symbolske normforståelse i malerkunsten. I den omtalte fasen på 1980 tallet, hvor Cronqvist lot seg inspirer av danseteateret ble temaet i bildene, det personrelaterte også en tilnærming til det performative. På samme måte som danseren i innstuderingen av scenen med barnet og faren i forestillingen *1980* rekonstruerer scenen til sitt eget liv, transformerer Cronqvist scenen og omskaper den til sitt personlige uttrykk på lerretet. Dette leder tilskueren ut i en paradoksal, men samtidig befriende usikkerhet. Bildene får et dualistisk innhold, hvor kunstneren både er igangsetteren av en ide, samtidig blir det til en personlig prosess. Mulighetene i de sceniske virkemidler, blir i maleriet transformert til en stille, radikal grensesprengende handling eller et undertrykt, hemmet øyeblikk. (det sceniske kysset) Det er spennet i denne tolkningsmuligheten som ligger til grunn for den subjektive opplevelsen av verkene. Den scenegrafiske komposisjon innbyr på samme måte til øyeblikksbilder/tilstander som kan frigjøres fra noen konkret sammenheng.

Man kunne kanskje si at det maleriske uttrykk som det sceniske, er et forløp. Mens maleriet uttrykker et øyeblikk som er vedvarende, beveger scenebildene seg og består av hendelser i sine visuelle komposisjoner. Maleriet er fanget i en form basert på de komposisjonelle forutsetninger og virkemidlene er begrenset til å fungere på lerret. Bildet forandrer seg og kan bevege tilskueren i en indre dialog, som en subtil eller konkret gjenkjennelse. Lise Gotfredsen mener at bevegelsen i bildet kan forstås ut fra det dynamiske kontra det statiske. Hun hentyder til at det må foreligge en fornemmelse, som igjen har en årsak. Et bilde kan bestå av tilstander

som kan forandre seg. Det vil si at noe ved bildet kan befinne seg i et overgangsstadie hvor man kan forestille seg at noe annerledes og nytt kan skje. Forutsetningen for denne analysen er at man ser på tid og bevegelse som deler av en helhet.

5.3 DET ASSOSIATIVE OG DET KINETISKE

Det mest nærliggende i opplevelsen av et bilde er det assosiative (som Gotfredsen referer til som hovedelementet i den klassiske forklaringsmodell.) Det innebærer at man gjenkjenner og erindrer motivet og som også kan forbindes det med bevegelser. Men det assosiative behøver ikke å innebære at bildet har noen dynamiske aspekter. Bildet av et menneske eller dyr kan være gjenkjennbart fra våre erfaringer, men behøver ikke medføre at vi derved opplever bevegelse, og dennes dynamikk. Bevegelsen kan like gjerne oppstå i et abstrakt billedspråk mener Gotfredsen, og forklarer dette med at det kinetiske, som betyr at vi reagerer på selve bevegelsen via vår persepsjon som til en viss grad kan gjenkjennes. Forklaringen på hvordan et bilde fremstår dynamisk og i bevegelse ligger i stilen og de komposisjonelle kvaliteter som linjer og former, (uavhengig av handlingen i bildet) og opplevelsen av bevegelsen blir derved til en del av den visuelle persepsjonen. (Gotfredsen 1987: 142) Gotfredsen hevder at kunstneren må ta stilling til tidsbegrepet på samme måte som til rom og lys. Hvordan kan man "lese" dette ved å betrakte bildet?

Med utgangspunkt i at alle bilder er "øyeblikksbilder", (fordi de forblir på stedet) deler hun dem inn i tre øyeblikkskategorier

A. "Øyeblikket" er evig, -her er grunnlinjene i balanse og i sentrum i bildet. Det er ingen tilbøyelighet til å vike fra den balansen i plasseringer av linjene og formene. Derfor oppstår det ingen spenning som kan omsettes til en fornemmelse av bevegelse. Det oppstår dermed en tidløshet.

B. "Øyeblikket" er ikke en tilstand, men en overgang. I utgangspunktet står figurene stille, men fordi grunnlinjene viker fra å være helt i balanse vil det oppstå en spenning. Dette kommer av at linjene og figurene søker tilbake til sentrum i bildet og blir dermed til noe monumentalt.

C "Det stivnede øyeblikk" Bildet som viser figurene er midt i en aktiv handling er ikke dynamiske allikevel. Det er heller ikke helt i balanse (som punkt A), men ser ut til å være frosset i øyeblikket. (Gotfredsen 2000: 161)

Maleriet *Kyssten I* kan både ha et innhold som har elementer fra Øyeblikket som er evig, men også der øyeblikket ikke er en tilstand, men en overgang. Figurene er plassert i billedflaten på

den måten at de er trukket mot venstre av denne, og står ikke totalt i sentrum. Bildet viser at hun står på tærne og kysser mannen. Det tilsier at hun må forandre sin fysiske posisjon etter en viss tid. Hun befinner seg på et midlertidig balansepunkt som tilsvarer en tilbøyelighet til å måtte vike fra denne. *Kysset I* viser også en serie foregående handlingsmomenter gjennom flere leppeavtrykk som vises i mannens ansikt. Hun har utført flere kyss og er i ferd med å påføre han flere. Tilstanden mellom de to er fremstilt som et øyeblikk hvor det balanserende vil søke tilbake til et monumentalt utgangspunkt, som i en overgang. Det kan være at det er dette som gir bildet en mulighet for å kunne tolkes slik at det inneholder noe evig og sublimt og gir stemningen av indre ro, som bildet utstråler på tross av den komposisjonelle problematikken.

Ved å vende tilbake til det ”stivnede øyeblikk” i bildekomposisjonen, kan perspektivene til Merleau-Ponty komme klart frem. Når et bilde beskriver et øyeblikk som er frosset i en aksjon, mener Merleau-Ponty at det kan sammenlignes med fotografiet som et visuelt medium, og at det hindrer overskridelsen - at noe kan oppleves som et videre handlingsforløp. Han referer til Rodin som hevdet at fotografiet var løgnaktig, ”for i virkeligheten stopper ikke tiden.”(Merleau-Ponty 2000: 70). Merleau-Ponty mener at maleriet i sin utstrekning kan søke den indre bevegelse. *Malerkunsten søker ikke det ytre ved bevegelsen, men dens hemmelige kode.* (ibid.) Med den hemmelige kode mener han synet som det avgjørende aspektet i en malers arbeid, noe skaperprosessen er drevet av. Han beskriver maleren i sitt arbeid som en som er ledet av synet, øyet og at det som hånden utfører på lerretet er utenfor en mulighet for å være i en bevisst/fattbar tilstand. Den eksisterer gjennom en preobjektiv fornemmelse som blir manifestert gjennom formen i det den blir synlig på lerretet.

På samme måte som den har skapt den latente linje, har malerkunsten sikret seg en bevegelse uten forflytning, en bevegelse gjennom vibrasjon eller utstråling. Det er å gjøre dyd av nødvendighet ettersom, man sier malerkunsten er en spatial kunstart som uttrykkes på lerret eller papir, og derfor ikke har mulighet for å fremstille bevegelige deler. Men det bevegelige lerretet kunne gi forestilling om en forflytning, slik sporet av stjernesudd på min netthinne gir forestilling om en overgang, en bevegelse som den ikke inneholder. Maleriet kunne presentere øynene mine for omtrent det samme som virkelige bevegelser presenterer dem for: en serie av momentane syn, sammensatt på passende vis; dersom det dreier seg om et levende vesen, men ustabile posisjoner fastholdt mellom et før og et etter, kort sagt det ytre ved forflytning som betrakteren ville kunne lese ut av sporet etter den. (Merleau-Ponty 2000: 67)

Det som kan betegnes som det tilstedeværende i maleriet *Kysset I* er Lena Cronqvists egen presentasjon av sin øyeblikksopplevelse, som på et nivå bare kan fornemmes og vokser frem i en prosess og får en egen form og uttrykk. I hennes maleri holdes øyeblikket fast, uten å være

knyttet til en kinetisk persepsjon, og dermed oppstår temaet fornyet i et durativt perspektiv. Ved å se på *Kysen I* med bakgrunn i av hva Merleau-Pontys tanker om malerkunsten og det Lise Gotfredsen omtaler som ”Øyeblikket i overgang,” oppstår det et forløst øyeblikk i spennet mellom aksjon og fravær av dette. Slik at det skapes en dynamikk i form og uttrykk som kan oppleves i tid og rom.

5.4 GJENTAGELSEN/ DET REPETERENDE

Det grunnleggende i alle kunstneriske uttrykksformer har elementer av det gjentakende i seg. Dette finner man som strukturen i selv oppbyggingen av en komposisjon, i maleriet, musikken, koreografien og teateret. Formen skapes gjennom repetisjon som fenomen i øvelsen frem til ferdigstilling. Gjentakelsen kan ligge som en nødvendighet i temaet og være selve temaet. Den har en rytmisk puls, som kan sammenlignes med menneskets hjerteslag, hele tiden tilstedeværende og påvirker vår opplevelse av bevegelser, lydene og det visuelle. Som i en musikkomposisjon hvor temaet og motiv blir gjentatt i ulike fasetter for å underbygge og frigjøre den musiske ide og rytme, er koreografien til Bausch et tydelig eksempel på det å ta i bruk det repeterende som effekt. Hun bruker gjentakelsen i handling og gester i et konglomerat av situasjoner eller stemninger, som kan forvandles til noe annet. Noe som i utgangspunktet er mildt og vakkert kan bli farlig og stygt. Det ligger en enorm kraft og effekt i gjentakelsen, også i forhold til motivet. Ved å antyde tekst og/eller bevegelse flere ganger, fordeles en rytmisk komposisjonell linje som understreker verkets ulike elementer. Kandinsky bruker dikteren og dramatikerens Maurice Maeterlincks (1862-1949) som eksempel når han skriver:

Den indre klangen utspringer delvis (kanskje hovedsakelig) av den gjenstanden som ordet benevner. Men når gjenstanden ikke blir sett, når bare dens navn blir hørt, oppstår det en abstrakt forestilling i hodet på tilhøreren, en dematerialisert gjenstand som med det samme fremkaller en svingning i han ”hjerte”. Slik er det grønne, gule, røde treet på engen bare et materielt tilfelle, en tilfeldig materialisert form av det treet vi føler i oss når vi hører ordet tre. En behendig anvendelse av et ord, en i indre henseende nødvendig gjentakelse av ordet, to, tre eller flere ganger etter hverandre, kan ikke bare føre til en økning i den indre klang, men også fremkalle andre uante åndelige egenskaper ved ordet. Ved vedholdende gjentakelse mister ordet til slutt den ytre meningen som det benevner. Men også den betegnede gjenstands nå abstrakte mening blir glemt, og det er ordets rene klang som blir tilbake og blottlegges. (Kandinsky 2001: 39)

Ciane Fernandes tar utgangspunkt i en rekke av Bausch koreografier og vektlegger to hovedkategorier for gjentakelse som fenomen i hennes arbeider. Det ene er den formale repetisjon og den andre er rekonstruktiv repetisjon. Den formale repetisjonen forklarer hun med en eksakt gjentakelse av en frase, gjentakelse av en scene med en subtil forandring, repetisjon av den samme hendelsen i en annen kontekst, gjentakelse over den samme handling i en annerledes kontekst og tilslutt en gjentakelse av tidligere enkeltstående handlinger simultant i den samme scenen. Rekonstruktiv gjentakelse inkluderer rekonstruksjonen av en dansers tidligere erfaringer, hovedsakelig fra barndommen, og det kan også være en rekonstruksjon av en historie eller opera. Denne siste kategorien for gjentakelser har ikke nødvendigvis det formalt gjentakende i bevegelsen eller i teksten. (Fernandes 2001: 21)

(Scenen fra *1980* kan ha elementer fra både den formale gjentakelsen og rekonstruksjonen. Selve hendelsen avslører ikke om det dreier seg kun om en formal handlende bevegelse, eller om det er en opplevd historie som ligger til grunn i dansernes utarbeiding av scenen.)

Bausch's method fragments and repeats elements of different art from either everyday life or theater. Within this setting, the elements distort each other rather than provide an apparent and imaginary completion. In the distorting mirror structure of her pieces, the repetition of movements and words constantly changes each other, multiplying their significance. (Fernandes 2001: 18)

I forestillingene til Pina Bausch repeterer danserne bevegelsene og teksten flere ganger, som om de skal minne seg selv på det, og/eller strever for å gjøre alt mer tydelig. For publikum kan dette fungere som en presentasjon av presentasjonen, og at meningen med det som skjer på scenen ikke blir klarere men at den forandrer seg og blir til andre meninger. Denne metoden er et gjennomgående element i forestillingene og etablerer et stadig forandelig uttrykk. Det repeterende aspektet gjør også at tekst og bevegelse kan bli bekreftende og selvmotsigende på samme tid. I en scene fra forestillingen *1980*, bryter en kvinne inn i og tar over en scene situasjon ved å fremstå utagerende og noe vulgær henvender hun seg til publikum og kommenterer dem mens hun roper "*Fantastic*"! Denne replikken blir gjentatt uttalige ganger, mot medspiller eller ut mot salen. Publikum ler spontant av denne overdrevne "fantastiske" bekreftelsen på alt og alle. Hun fremstår som en parodi på en sosial situasjon hvor ord blir til tomme fraser uten egentlig mening. Dette forsterkes ved at hun gjentar ordet/uttrykket og endrer fokus/betoningen og til hvor og hvem hun retter det mot. Hennes dristige og utagerende kropps og talespråk forsterker det selvmotsigende, hun komplimenterer omgivelsene, mens kroppsspråket viser likegyldighet og arroganse.

Dansernes gjentakelser i Bauschs arbeider framtrer som en søken, et forsøk på å finne en annen eller ny begynnelse /utgangspunkt. Det kan oppfattes som om man leter etter en fullendelse, at noe skal være komplett og på en måte komme så klart tilsyne i en forståelse at det blir forløst gjennom det repitative. Men isteden blir gjentakelsen en provokasjon og utrykker (ufrivillig) skuffelser og en ubehaglig stillhet. Ved å repetere verbalt og fysisk oppstår det mellomrom som blir fylt med tvetydighet, men som også utforsker meningen i bevegelsen og ordene.

Eksempel: I en scene løper en danser forsiktig fra den ene siden til den andre av scenen. Hun væter leppene og snur seg mot publikum men hun forklarer i gester og ord: *When I go home at night, I get my lips really wet so I can scream, just in case somebody is behind me. And I run to the next apartment and ring all the bells to wake everybody up, just in case somebody is behind me. And I run to the next apartment and ring all the bells to wake everybody up, just in case somebody is behind me. And I wet my lips really wet so I can scream, just in case somebody is behind me.* I det hun repeterer denne sekvensen for tredje kan, løper hun ned til høyre side av scenen. Og samtidig med at hun med at hun holder et teppe over gressmatten, sier hun: *When I got to bed in my bed. Then I look inside my bed, just to see if anyone is in my bed.*

In Bausch's works, repetition is used as dance's self-reflexive tool: repetition explores the repetitive nature of the Symbolic order. By repetition a movement sequence several times, dance's inherently linguistic repetitive nature becomes reflected in the dance actively work through language, formally incorporating and exploring the power of the Symbolic order over "motor manifestations." As its own subject, dance recreates body meanings. Between artificiality and experience, dance constantly redefines itself as an art form. (Fernandes 2001: 35)

Koreografen Merce Cunningham samarbeidet på 1930 tallet med komponisten John Cage. Deres felles utgangspunkt var at kunsten ikke skulle representere noe, men var nok i seg selv, som det estetiske i kunstverkets egenverdi. Et viktig aspekt som er det grunnleggende i dette arbeidet, utgjør det repeterende som virkemiddel, og presentere temaer i serier. Denne metoden var inspirert av Cages eksperimentering med lydbilder og klanger, hvor han rendyrker dette som selve konseptet for komposisjonene. Den historiske bakgrunnen for konseptkunstens tilblivelse er viktig for impulsene som påvirker den modernistiske tenkningen i ettertid. Bausch tar i bruk disse metoder ved å vektlegge den virkningen bildet har i sin gjentagende og varigheten av denne. Men for henne til forskjell fra Cunningham, var intensjonen at virkemidlene var til for å forsterke budskapet i det ekspressive innhold og uttrykk.

Knut Ove Arntzen skriver i artikkelen om ”Det ny-mimiske speil”, at det mimiske fenomenet kan overføres til modernismen. Moderniteten utelukker ikke etterligning av ”verden”, og er preget av det konseptuelle som en kunstnerisk uttrykksform. Koreografen Merce Cunningham og hans samarbeid med komponisten John Cage utviklet det konseptuelle uttrykket ved å utforske mulighetene i ulike virkemidler. Cage influerte dans og teater med sine komposisjoner som bygget på det repetitive og serielle, samt fokus på bildevirkningen/ det visuelle.

(Arntzen 1993: 95)

Ciane Fernandes ser på gjentagelsen i arbeidene til Pina Bausch som en løsrivningsprosess fra forestillinger om dansen som et spontant uttrykk, og på samme tid et sceneprodukt som får sin egen form i et endelig uttrykk. Hun mener Bausch bruker det repetitive for å utforske dansen som et ekspressivt språk, med kroppen som kilde. Prosessen i det repetitive for Bausch vil først være å kunne atskille det spontane uttrykk fra dansen, for å gjøre det om til en symbolsk handling og videre fra det symbolske aspektet vil dansen fremstå i en fysisk og sanselig dimensjon. Samtidig lar hun dansen representere en kontrast til de forventninger man måtte ha om de skjønne øyeblikk og skaper gjennom dette nye referanser til visuell ”avlesning”. Hennes arbeidsmåte kontrolleres det estetiske og fysiske uttrykk gjennom repetisjonen og som mulighetene i temaets innhold. (Fernandes 2001: 52)

Bausch løsriver seg fra forventningen om de visuelle gjenkjennbare bilder. Gjennom innstuderings- prosessen forandres historiene og den fysiske responsen til disse, for så å bli satt sammen igjen ved hjelp av det fragmentariske og tablåene. Bearbeidelsen av de individuelle historiene til danserne blir forsterket som uttrykk ved denne måten å presentere koreografien på.

Kan gjentagelsen av tema og komposisjonen i bildet være en prosess mot nye erkjennelser?

Kan man sammenligne det repeterende som fenomen i danseteateret med en malerisk komposisjon? Oppbyggingen på en billedflate kan bestå av gjentakende former som kommuniserer og bryter i kvalitet av linjer, tekstur og farge. Disse aspekter er sterkt tilstedet i det abstrakte maleriet, som for eksempel i Kandinskys bilder som er inspirert av musikkens rytmiske repetisjoner av toner og temaer. Han sammenligner de ulike kunstformer og tilegner det skapende *en indre klang* som dematerialiserte det vi ser eller hører slik at opplevelsen opptrer som en abstrakt indre forestilling eller fornemmelse. Dette indre aspektet ved opplevelsen knytter han til en gjentagelse, som han mener fremkaller nye uante åndelige egenskaper. Med litteraturen som eksempel skriver han:

Ved vedholdende gjentakelse (en yndet lek i ungdommen som man senere glemmer) mister ordet til slutt den ytre meningen som det benevner, men også den betegnende gjenstands nå abstrakte mening blir glemt, og den rene klang som blir tilbake og blottlegges. (Kandinsky 2001: 39)

Innenfor billedkunsten finner man ofte produksjoner som kan innholde tematiske gjentakelser som speiler temaer og innhold i en rekke verk. Dette kan gi en dypere innsikt og utdype mulighet for opplevelse og tolkning. Et eksempel på å repetere et tema er Lena Cronqvist serie av bilder med døden som tema. Tidligere hadde hun arbeidet mye med skjeletter og kadavre i sin motivkrets hvor døden var opptrer i en symbolsk sammenheng. (1970 tallet) Denne nye perioden (tidlig 1980 tallet) beskriver Sune Nordgren som en langsom tilnærming til døden ”hvor en tilstand som kommer gradvis til syne.”

For hver gang litt nærmere, litt tydeligere og mer overbevisende. Som barnet rablende remser eller gudstjeneste mumler bønner: hvert avvik og tvil kan bryte fortryllelsen. Som om den eksakte og rituelle gjentakelse var en garanti for den besvergende effekt.” (Nordgren 1990: 13)

Denne tendens til gjentakelse i motivbruken hos Lena Cronqvist setter Nordgren i sammenheng med en prosess som gjør kunstneren i stand til å nærme seg vanskelige temaer i sitt liv. Det er også en mulighet for å knytte det til en søken mot å utforske de ulike variasjonene i motivene innenfor et tema, som en nødvendighet og et behov i et skapende arbeid for å kunne følge sine ideer og indre billedverden og arbeide mot større helhet og nye sammenhenger.

Kapittel 6. Tematiske fellestrekk

6.1 VEIENE I DET UNDERBEVISSTE - DRØM OG VIRKELIGHET

Psykologien som fag har påvirket og bidratt til forståelsen og tolkningen av kunstnerisk virksomhet og kunstuttrykkene. Det er naturlig å nevne to fundamentale hovedretninger. Sigmund Freud (1856–1939) forklarer kunstverket ut fra spesielle elementer i kunstnerens psyke. Han hevder at kunstneren bruker seg selv slik at kunstmediet blir uttrykk for det som er transformert og projisert av mennesket menneskesinnets mekanismer. Hans teori har hatt en

stor betydning for tenkningen og tolkningen om den skapende kunstprosessens kilder og verkene. Det visuelle og muligheter for å skape indre bilder, har alltid vært et vesentlig aspekt ved psykoanalysen. Dette kan forbindes med vår fantasi, drømmer, minner, opplevelser og traumer. Gjennom disse egenskaper og tilstander analyseres den menneskelige psyken i en psykoterapeutisk sammenheng hvor det underbevisste er nøkkelen. Denne tilnærming til tolking, analyse og forståelse er tatt i bruk som en analyseform.

Since its inception in the writing of Freud, psychoanalytic theory has sought to understand the creative impulse. Traditionally, this meant trying to understand the unconscious motivation of artist from the point of view of what is sometimes called, usually perjoratively nowadays, 'psychobiography'. Freud's famous essay on Leonardo da Vinci, written in 1910, traced the workings of the adult artist's mind back to unsolved conflicts in earliest infancy. He frequently stressed that artists and poets had 'discovered' the unconscious long before psychanalysis, and often drew on literature in particular in order to exemplify his claims. Nowhere in Freud is there an 'aesthetic' laid out, only the premise throughout that artistic creativity is not only subject to, but also a vehicle for, the workings of the unconscious. (Fer 1999: 240)

Carl Gustav Jung (1875-1961) betrakter kunstverket gjennom sine teorier om det arketypiske hvor kunsten representerer en kollektiv bevissthet, vår felles forestillingsverden. Lena Cronqvist beskriver hvordan hun opplever andre kunstneres bilder som hun fascineres av slik :

Det er något i dem som jag vill komma åt, ett sorts flode från det undermedvetna. På något sätt har de att göra med min drom om maleriet,- at vara i flodet, att inte lysa med fornuftets lampa på drommarna, utan glomma sig sjalv och vara i måleriet. Fast for det mesta innfinder sig i tvekan: man vaknar till og står och stirrar på bildet och vet inte, forsoker bare hugga upp en ny vak, ett hål for flodet, dansen og fargen. (Castenfors 2003: 140)

I beskrivelsen av Cronqvist og Bausch har jeg vært inne på at deres kunstneriske uttrykk i en stor grad er forbundet med drømmelignende sekvenser og det vi assosierer med tilstander/bilder som ligger utenfor våre våkne bevissthet. Den individuelle personlighet er ifølge Jung grunnlagt på en kollektiv underbevissthet. Han anså at det er uvesentlig om personligheten er seg dette bevisst eller ikke. Det er kommunikasjonen mellom det universelle og det personlige som gjør at det kollektivt ubevisste får en substans og en verdi på det individuelle plan. En kunstnerisk prosess kan være en strøm av ideer og bilder som er knyttet til egoet/jeget i kunstneren med sterk tilstedeværelse i en kollektiv bevissthet. Arketyperne er våre felles psykiske strukturer. Det speiler en felles karakteristikk av væremåter grunnlagt i noe vi møter ved forskjellige anledninger i felles tanke, forestilling, følelser og ideer.

Arketyperne er forbundet med instinktet og strukturene i vårt psykiske liv i bestemte mønster. For den personlige psyke er dette mønster medfødt, der er nedarvet psykiske måter å funksjonerer på, eller en åndelig disposisjon som er felles for alle mennesker på kloden. Arketyperne kan ikke oppfattes direkte av et ego. De er også en "levende" realitet i seg selv utenfor ethvert ego. For det enkelte mennesket kan de bare oppfattes i form av arketyperiske bilder eller arketyperiske modeller. (Hoffmann 1997: 23)

Hvordan kan man se Bauschs og Cronqvists kunst i sammenheng med teorier om en kollektiv underbevissthet og det arketyperiske? Den jungianske psykoterapeuten Clarissa Pinkola Estes skriver i sin bok *Kvinner som løper med ulver* at betegnelsen Villkvinnen ut fra jungiansk psykologi og muntlig fortellertradisjon karakteriserer den kvinnelige sjel. Noe som er oppstått fra instinktene og alt som har blitt holdt skjult gjennom kulturen og pålagte normer. I hennes beskrivelse av den Arketyperiske Villkvinnen finner jeg referanser til Cronqvist og Bausch i deres bevisste og ubevisste vilje til å manifestere seg selv gjennom det kunstneriske.

Arketyperen Villkvinnen og alt som er knyttet til henne, er beskytterinne for alle malere, forfattere, billedhuggere, dansere, tenkere, alle som ber og leter og finner. For alle sammen er opptatt av å skape, og dette er Villkvinnens viktigste oppgave. (Estès 1993: 26)

I et intervju med Lena Cronqvist i Dagens nyheter 12.januar 2002 skriver journalisten Sonia Hedstrand:

Måleriet er Lena Cronqvists eget rom der hun hersker. Hun sier den terapeutiske funksjonen hos kunsten anses iblandt ikke riktig "fin", men for Cronqvist er den drivkraften ikke å forakte. Derimot vil hun ikke avsløre om noen virkelige hendelser ligger til grunn for det egne oppreiningstranget. Cronqvist sier det slik:
Åven om jag målar i relation till mina erfarenheter vet man aldrig om man minns rätt. Målningarna är ju fantasier. Bilde er inte sanningar. (Hedstrand 2002: 4)

Som tidligere nevnt er motivet i *Kysen I* er hentet fra scenen i forestillingen som Cronqvist overfører til sitt eget uttrykk Man kan tenke seg at hun blir trukket mot de sceniske bilder og hendelser fra koreografien fordi de beveger seg på et ubevisst plan og kommuniserer intuitivt, hvor kilden til det som skapes er vesentlig. To kunstnere finner et energetisk møtepunkt med utgangspunkt i noe som kan gjenfinnes i myter og drømmer, et universelt symbolspråk som dypest sett er relatert til de menneskelige erfaringer. Pina Bausch sier i et intervju med Servos, som stiller spørsmålet i forbindelse med hva hennes poesi/tekst betyr, hun svarer: *Det kan jeg*

slett ikke være opptatt av. Det kan man more seg med etterpå. Jeg er jo ikke i den heldige situasjonen at jeg behøver å analysere stykkene mine. Jeg må bare lage dem.

(Gatland 1998: 206)

Ved å ta utgangspunkt i barnet og det jeg kaller vesensdannelsen i det kunstneriske uttrykk, og deretter overføre dette til symboler i arketyrisk henseende, blir kunsten som den fremstår, transformert til arketyper slik de fremkommer i drømmer, fantasier, symboler og forestillinger. Det er det dypt gjenkjennbare i situasjoner som ikke er umiddelbart tilgjengelig, verken for hukommelse eller forståelsen, men dannes som en rekonstruksjon av sanseopplevelser. Scenen fra stykket *1980* hvor kysset og i maleriet *Kysset I* er hendelsen og handlingen ikke underlagt det vi forbinder med et rasjonelt handlingsforløp, men er satt inn i en metaforisk kontekst med virkemidler som overrasker og gir tilskueren muligheter for dualistiske antagelser om hva som faktisk skjer. Fra scenen i stykket bruker kvinnen kysset til å etterlate avtrykk av leppene sine, det man kan forbinde med intimitet blir til en urovekkende handling med hentydninger mot det absurde. Det absurde som virkemiddel gjør at tablået kan oppleves og forstås på flere måter. Maleriet samsvarer med denne beskrivelsen ved at gjentagelsen og det utleverende i situasjonen kommer frem gjennom det at kvinnen her er avkledd i kontrast til mannens ”uniform” og at ansiktet hans viser flere avtrykk av hennes lepper, som viser at hun er aktiv i motsetning til hans passivitet. Denne figurative fremstillingen kan fungere både som en undertekst til scenen og en videreføring av en (et bilde på) sjeletilstand i øyeblikket mellom to mennesker. En tematisering av at bevissthet og ubevissthet har flere lag, og at samhandlingen mellom disse, vekker dyptgripende spørsmål, er et utgangspunkt for Jungs studier. Han mener at bakom bevisstheten finnes det en kollektiv bevissthet. En kunstner som Lena Cronqvist henvender seg til sitt publikum med disse temaer, med en genuin selvfølgelighet i sin presentasjon.

A more or less superficial layer of the unconscious is undoubtedly personal. I call it the personal unconscious. But this personal unconscious rests upon a deeper layer, which does not derive from personal experience and is not a personal acquisition but is inborn. This deeper layer I call the collective unconscious. I have chosen the term “collective” because this part of the unconscious is not but universal; in contrast to the personal psyche, it has contents and modes of behaviour that are more or less the same everywhere and in all individuals. (Jung 1959: 3-4)

Men kunnskapen og analysen av egen personlighet skal kanskje ikke nødvendigvis være så bevisst i en skapende sammenheng? Som et eksempel på en kunstner som ble konfrontert med dette dilemmaet, vil jeg nevne billedhuggeren Henry Moore. Han fikk tilsendt en bok av en

Jungiansk psykoanalytiker som het: *The Archetypical World of Henry Moore*. Moore kommenterte det slik:

He sent me a copy which he asked me to read, but after the first chapter I thought I'd better stop because it explained too much about what my motives were and what things were about. I thought it might stop me from ticking over if I went on and knew it all... If I was psychoanalysed I might stop being a sculptor. (Sharkely 1978: 34)

Fra den Svenske avisen Dagens nyheter (lørdag 12.jan 2002) berører Lena Cronqvist temaet om kunstnerens tolkninger av egen kunst i et intervju med Sonia Hedstrand. Journalisten forsøker å kommentere bilder fra den aktuelle utstillingen med noe tolknings forsøk. Dette møter Lena Cronqvist med å stille seg uvillig til å bekrefte noen form for tolkninger. Hun sier det slik:

Måleriet är ett språk i sig själv, säger konstnären och påpekar barskt att många yngre kolleger i dag är bättre på att tala eller skriva om sin kunst än att måla. Lena Cronqvist är en konstnär som är mån om att skydda sin kreative kärna. Manga skapande personer tycks ha en konflikt som drivkraft, som de värnar om och är ovillig att föra upp i ett analyserande ljus,- jag vill inte tolka mina egna konstverk. Mina tema måste förbli omedvetna det är en förutsättning för att jag ska kunna fortsätta att arbeta, bekräftar hon (Hedstrand 2002: 4)

6.2 BARNET SOM INSPIRASJON OG FENOMEN

Lena Cronqvist og Pina Bausch bygger mye av sin kunst rundt barnet, både i form av indre minnebilder og som fenomen for å beskrive en reminisens av symbiosen barn/voksen. Barndom kan assosieres med tilstander som opptrer i stemninger og det sanselige. Dette kan komme til uttrykk i motivet/temaet direkte eller indirekte. Hva representerer barnets verden? I barnet etableres et kosmos uavhengig av den voksne verden, hvor det er helt forbundet med seg selv, inntil det skjer en overgang og barnet blir forlengelsen av den voksne verden men uten mentalt leve i den. Kandinsky skriver: *Nu besitter barnet, foruden evnen til at se igjennom det ytre, også evne til at iklæde det indre en form, hvori dette indre træder tydelig frem og virker.* (Kandinsky 1965: 56)

Han fremhever det spesielle og unike ved barnetegninger og trekker frem det komposisjonelle. Det er helheten og de enkelte formene som til sammen blir til det han kaller ”den store form”. Kandinsky mener at det er gjennom den kvaliteten bildet tar sin form og som vil det kunne leve sitt eget liv. Han baserer barnets kreative uttrykk på at det har sin kilde fra den ubevisste delen

av sinnet. Han er først og fremst opptatt av det han kaller barnets genuine formsans og frihet i forhold til å uttrykke seg. Det er gjennom disse tanker og resoneringer han beveger seg mot et abstrahert formspråk, som har sitt utspring i barnets potensialer. Kandinsky viser til det spesielle og unike i barnetegninger med vekt på det komposisjonelle. Helheten sammen med de enkelte formene i barnet uttrykksmåte blir det Kandinsky kaller ”den store form”. Disse bildene får et innhold som han mener ”lever sitt eget liv”. Det er slik han forklarer barnets evne til å se gjennom den ytre form og forenes med den indre tilstand. Mennesker som arbeider med kunst må opprettholde forbindelsen til det barnlige i seg gjennom hele tiden sørge for å ha tilgang til denne ”indre klang”, det stadiet i skaperprosessen hvor det indre dimensjonen er det vesentlige. Når opplevelsene forenes på det sanselige og åndelige plan, oppstår ”den indre klang.” Hos barnet har de ytre formers lover ingen relevans, men kan derimot agere i samsvar med sin indre nødvendighet og impuls.

Dette aspektet har en grunnleggende betydning for tolkningen av Bauschs og Cronqvists arbeider, hvor man finner dette som stadig tilbakevendende temaer. Pina Bausch henvender seg til kroppens hukommelse generelt og spesielt rettet mot barnets verden. Hun skaper et møtepunkt der hvor barnet og den voksne delen av mennesket er forbundet og fremstår som symbiotisk. Ut av dette oppstår noe man kan kalle en vesensdannelse. Det borgelige spillet i den voksne verden bryter sammen/forandres ved å sublimere det barnlige aspektet. Handlingen blir fordreid til ubehagelige og ukontrollerte tilstander og handlinger. Barnet er urmennesket og opprinnelsen. Når Cronqvist fremstiller mennesket i sine malerier har det gått gjennom denne symbiotiske forvandlingsprosessen. Hennes figurfremstillinger skaper en vesensgjenkjennelse som fremstår viktigere en beskrivelse av en karakter. Barnet i hennes fremstillinger blir voksne i miniutgave og inneholder dermed et urovekkende og til tider grotesk uttrykk. På samme måte får danserne i koreografien til Bausch infantile handlinger og bevegelsesimpulser. Noe som kan gi seg til uttrykk i alt fra det komiske uventede, til det redselsfulle, groteske i all sin grenseløshet. Bausch sier i et intervju at hun ikke er interessert i å betrakte barn som barn i lek eller annen aksjon. Det er når de voksne agerer barn, at noe kommer frem som interesserer henne. Dette noe går hun ikke videre inn på, men lar det stå åpent, som jeg oppfatter i samsvar med at det nettopp er dette som er det underliggende metodiske i hennes fremstillinger. Med dette mener jeg at hun nærmer seg innstuderingen med undring og åpenhet, og som speiles gjennom hennes scenebilder, og dermed kan tolkes i mange retninger. Pina Bausch sier det slik, i et intervju med Cristina Duran:

In the way I work and do the pieces, difference always appears. It is this: my way of working always makes things happen differently. It is as if it were every time a different piece and at the same time one, unique. It is hard to say how or where anything changes, because it is all very organic. The changes happen without the need to wake up with an idea. Everything can change suddenly. (Fernandes 1994: 25)

Både Pina Bausch og Lena Cronqvist bruker barnet som erindringer fra oppveksten og det barnlige som tema og effekter i sin kunst. Jeg har søkt å finne parallelle erfaringer og teorier som kan gjøre tvetydigheten i fremstillingsmåtene mer forståelig. Med tvetydigheten mener jeg at det barnlige i bildene og koreografiene blir trukket mot den voksne verden både som en betrakter til den og som en forsterkning mot det groteske, det ensomme og det sublime.

Dramatikeren og teaterfornyeren Jacques Lecoq har i sitt arbeid vært opptatt av det han kaller ”den poetiske kroppen”. Han utviklet figurer/vesener som kalles *Bouffones*. Det er en studie i rendyrking av de frie impulser og instinkter med kroppen som utgangspunkt, som beveger seg i temaer fra det groteske til mysteriet. Prosessen startet med at han lot elevene lage tegninger av hva de mente var sin *Bouffon* uten noen videre referanse rammer. På den måten kunne de frigjøre seg ved å omforme hele kroppen slik at den fikk en ny gestalt. Transformasjonen består i bla.å bygge om kroppen ved å stoppe den ut i forskjellige fasonger. Lecoq deler *Bouffones* inn i tre grupper: Det mystiske, det groteske og det fantastiske. Ved å fristille mennesket fra de tilvante impulser og identitet, blir de til vesener som agerer ut fra instinkter og gruppetilhørigheter, hvor de finner sin naturlige plass. Jeg trekker en parallell til dette som fenomen mot Cronqvist og Bausch på bakgrunn av det Lecoq sier om barnet: *No one is more of a child than the buffon and no is more of a buffon than a child*, (Lecoq 2000: 124) *Bouffons* beveger seg i kvaliteten av situasjoner eller temaer og finner tilbake til basale følelser som det å være krevende, besatt av noe, være leken, det komiske, den ensomme osv. Han lar barnet i *Bouffons* leke at de er voksne, og den voksne *Bouffon* spiller barn. På denne måten kommer kvaliteten/karakteren i vesenet tilsyne. Alle ulike sider ved mennesket blir presentert med en distanse til det menneskelige og dermed blir mer tydeliggjort. Dette kommer til uttrykk gjennom både ubehag og glede.

Et eksempel fra en scene i 1980 hvor dette fenomenet trer tydelig, frem er i tablået hvor kvinnen som kysser mannen fremtrer som en voksen kvinne i kjole og høghelte sko. Men i det hun gjentar handlingen ved å påføre leppestift på sine lepper for å sikre avtrykket i han ansikt, oppstår noe absurd og barnlige som et element i handlingen. Hun agerer på en måte som gir

assosiasjoner til leken og en vilje som er basert på barnets evne til å ville fullføre en ide eller innskyttelse som tilsynelatende virker grunnløs. Som om hun tenker, *Å så spennende at jeg kan dekke hele ansiktet hans med røde merker, hvordan vil han se ut til slutt?* Det andre aspektet ved dette er at hun som voksen har kontroll og røper ikke følelser eller intensjonen med kysse, handlingen blir dermed mystisk og tvetydig. Det er i spennet mellom handlingens absurde galskap og den kontrollerte vilje dette barnevesenet trer frem og skaper en foruroligende stemning, fylt av både komedie og tragedie.

Lecoq deler inn *Bouffones* i hovedfamilier som kalles mysteriegruppen, styrkegruppen, og vitenskapsgruppen. Disse har hovedkategorier som det mystiske, det groteske og det fantastiske. Dette er betegnende for adjektiver man ville bruke på Bausch og Cronqvists kunst. Som nevnt tidligere skjer det en frigjøring i bildene til Lena Cronqvist, fra visuelle referanser til virkeligheten, og som kommer sterkere til uttrykk etter møtet med Bausch. Figurene i bildene trer i større grad frem med en distanse som gjør dem mer nakne og på samme måte som Bouffone-vesener, trekkes essensen nærmere tilskueren. Et eksempel på dette er malerier på 1990 tallet hvor motivene kan være små piker som torturerer dukkene (foreldrene). Med dette mener jeg at innholdet i Cronqvists bilder nærmer seg det "Bouffonske" vesens utilsørte instinktelement.

I maleriet *Kysen II* har Cronqvist brakt inn barnet i rommet/scenen sammen med paret. Ved den lille pikens tilstedeværelse forandrer stemningen i bildet til å like gjerne å handle om den voksne kvinnen. Kvinnen blir til den lille piken som betrakter seg selv. Hun står godt beskyttet med en katt foran seg som, som kvinnen står med mannen foran seg. Ansiktet til piken uttrykker noe som er hinsides det søte barnet, og dreier i retning av noe urovekkende. Dette er en tolknings mulighet og en måte å oppleve det på som ikke samsvarer med Sune Nordgrens beskrivelse av det samme maleriet. Det er vanskelig å tyde hva Cronqvist har ment med denne versjonen av kysset ettersom hun ikke har en klar "undertekst" i sine bilder. Denne versjonen av *Kysen* kan gi et inntrykk av at selve barnet og det tvetydige i handlingen (selve kysset) blir av en mer symbolsk karakter. I *Kysen II* er rollene byttet i forhold til nakenhet, nå er det hun som er påkledd og mannen er ikledd Adams drakt. Han fremstår derfor mer sårbar enn i *Kysen I*, og hun er mer "beskyttet" i sitt kostyme og med oppsatt hår. Hun strekker seg ikke lenger opp på tærne for å nå han med leppene (som *Kysen I*), men skodd i et par røde høghelte sko som gjør henne høy nok og på den måte også mer uanstrengt. Til forskjell fra *Kysen I* er barnet materialisert i bildet, og dermed kan man flytte fokuset fra tolkningen om barnet som en del av

den voksne (som i *Kyss I*) til barnet som den tredje person i familien eller som en symbolsk figur i en psykologisk fremstilling. Barnet som bilde på både mannens og kvinnens sårbarhet og lengsel etter kjærlighet og anerkjennelse som menneske. I *Kysset I* fremtrer barnet som det jeg velger å kalle et urvesen (det barnlige som i Lecoqs Buffoner) i kvinnens skikkelse. Hun er avskrellet alt kvinnelig ekstriør og kunne være et lite barn ikledd bare en blå truse som løfter seg opp på tærne for å nå opp til den voksne mannen. Barnet blir da til et stort menneske (monster) som tar kontroll noen, og /eller krever og tar for seg av sitt nærhets -og ømhetsbehov og er ikke lenger den modne kvinnen som må ta hånd om mannens eventuelle problemer og bader ham i hengivelse og kjærlighet for å gi ham trygghet.

We are not looking for external performance of child-characters, nor for reversion to childiness, but for a genuine rediscovery of the childhood state. Its loneliness, its demand, its obsessions, its search for rules, these are all elements which we shall find at work in the buffonesque dimension. (Lecoq 2000: 124)

Også Pina Bausch strekker paradoksene mellom barnet og den voksne i lange linjer som forvandler øyeblikket slik at barnet blir voksen og den voksne blir barnet i løpet av denne samme scenen. I de sceniske forløp begrenser forvandlingene seg til å være i roller som mennesker. I motsetning til Lecoq tar Bausch i bruk den instiktive handling i situasjoner hvor det er vesentlig at kjønns- forskjellene er tydelige, og deres ofte absurde, og ekstreme tilstander forlater aldri de tydelige menneskelige referanser.

6.3 MANNEN OG KVINNEN, LIVET OG DØDEN

Pina Bausch har gjennom sine verk et gjennomgående tema; relasjonen mellom mann og kvinne, og utforsker det mannlige og kvinnelige, i sine kvaliteter og dilemmaer. Dette kommer til uttrykk i scene fra *1980* der mannen blir avkledd og omgjort via sminke og lange strømper til kvinne, er et eksempel i denne sammenheng. I utgangspunktet virker det som mannen opptrer forsvarsløs og uten egen vilje, kanskje fordi mann i kvinneklær ofte er forbundet med menn som fraskriver seg sin mannlighet. For Pina Bausch er det muligens mer et symbol på en anerkjennelse av mannen som i sitt vesen er like følsom som kvinnen.

Characteristically, men often wear women's clothes, signalling that Bausch consider them to be as sensitiv as women. In all her scenes, whether sarcastic, shrill, humorous, quiet, one feeling above all is expressed: the longing to be loved. (Bremser 1999: 26)

Denne lengselen etter å bli elsket er et sterk felles credo for Bausch og Cronqvist. Relasjonen mellom mann og kvinne er viktige temaer i begge disse kunstneres arbeider. I forbindelse med forestillingen *1980* blir mannen også fremstilt som det hjelpeløse barnet, eller opptrer som klovnen /idioten. Slik utfordrer hun konvensjonstenkning i en kjønnsrelaterte problemstilling. Pina Bausch sier selv i et intervju med Jochen Schmidt i 1978: Do you have themes?:

Well, I'd say they sort of more in a circle. It's always the same things or similar things. Actually the themes are always to do with man-women relationships, the way we behave or our longing or our inability, only sometimes the color changes. (Servos 1984: 227)

Gabrielle Cody skriver i sin artikkel "Women, man, dog, tree," at arbeidet og innstuderingen av koreografiene berører gjentatte ganger kvinne/mann relasjoner. Det som kommer tilsyne er atskillelse, utilfredsstillelse og avhengighet. Små fysiske tilnærminger, tilsynelatende uskyldige scener kan utvikle seg til sinne og frustrasjon. (Fernandes 2001: 66). I *1980* er tablået fra kysene en mimisk sekvens hvor det kommunikativt berører et mangesidig spenningsfelt som også berører det at kvinnen blir mishandlet/misbrukt av mannen. Dette blir fremstilt på en slik måte at det implisitt retter en kritikk mot kjønnsrelaterte konflikter noe som gjenfinnes i mange av koreografiene. Pina Bausch har fått kritikk fra feministisk hold om at hun ikke søker å løse situasjonene, eller komme med alternativer, (Cody 1998:123) eller viser et moralsk standpunkt.

I Lena Cronqvists malerier er motiver og temaer i stor grad preget av at kvinnen og piken er neglisjert og utsatt for prøvelser i sin rolle som barn, mor og samfunnsaktør. Hun fremtrer som den ensomme og utstøtte (*Förortsmadonna*) og bærende på mor i *Moderen* fra 1975. Kvinnene hun fremstiller bærer omsorgen for familien, men omfattes ikke av den selv. På samme måte som hos Pina Bausch lar Cronqvist figurene representerer noe som de ikke kan leve i, men som de blir pålagt i fremstillinger av en ytre kontekst. Castenfors skriver om Cronqvist:

Hennes konst befinner sig när den är som best alltid nära denna oroande gräns, där verkligheten inte längre känns vid seg själv. Det gäller lika väl de köttigt svullna förortsmadonnarna, de dramatiska mor-dotterbildarna, som det frusna instängt påpälsade barnet i isen. Vad händer egentlig när det kallfrusna brister? (Castenfors 2003: 143)

Uansett hvilke motiv som fremkommer, er en underliggende stemning av lengsel fremtredende i deres produksjoner. Både Cronqvist og Bausch er som tidligere nevnt begge influert og inspirert av maleren Edvard Munch. Han arbeidet med motiver som viser det intrikate i følelser som oppstår i spenningen mellom de to kjønn, noe som blir beskrevet med lidenskapen både i det fatale og det sublime. Malerier med titler som *Sjalusi*, *Adskillelse*, *Livets dans* og *Kyss* favner mye av motivvalgene og stemninger som man gjenfinner i de to kvinnenes verker. Det er et sterkt melankolsk uttrykk i mange av Edvard Munchs bilder som inneholder den dualiteten i lengselen etter nærhet og samtidig angsten for det samme.

Man kan se de tematiske likhetstrekk mellom Munch og Cronqvist blant annet serien av malerier som omhandler moren og farens død malt på 1980 tallet. Her skildrer hun nærværet av sykdom og død med seg selv som en av aktørene. I maleriene fra farens dødsleie, som *Augusti* (1986) (I og II) og *Vaknatt* (1980), viser Cronqvist en intens tilstedeværelse ved å femstille seg selv som pårørende. Det viser et underliggende oppgjør meg seg selv som både innebærer en nærhet og en distanse til den døende. Jfr. Edvard Munchs *Døden i sykerommet* (1892) og *Den døde moren* (1893). Et annet tema som man gjenfinner i Munchs malerier er mannen og kvinnen i et omfavnende kyss. I bildet *Kyss* fra 1890 tallet er mannen og kvinnen fremstilt i en lidenskaplig omfavnelse, hvor de begge er delaktige og skikkelsene trer frem som én gestalt. Til forskjell fra Lena Cronqvists i fremstilling av *Kyssen I*, hvor mannen er en passiv mottaker av hennes kyss.

I Munchs bilde *Døden og Piken* (1894) ser vi den samme omfavnelsen og nærhet som i hans *Kyss*, men her er mannen blitt til et skjelet, og det er nå døden som kysser henne. Nina Weibull kommenterer disse tematiske likhetstrekk slik:

Motivet är centralt i den nordeuropeiske renässänsekonsten, och förvaltas av koreografen Bausch. Även här etableras en innehållslig, närmast känslömässig skillnad mellan Munch och Cronqvist, som följer Pina Bausch. Hos Munch står kvinnan med sin nakna kropp i ett erotisk förhållande till döden; hon omfavnar och bejakar det mörker han kommer med. I "Kyssen" därimot är "döden" en kraftlös, melankolisk man i kritstreckrandig kostym som kvinnan med sin kropp och ömhet vill väcka till liv. För Munch är kvinnan farlig emedan hennes drift hör sammen med döden. Lena Crönqvist bryter upp denna tradisjonella koppling. I hennes konst är inte bilden för kvinnan i sig dödbringande. Momentet av död inträder i rummet mellan bilden för "jäg" och den kropp, eller blick, eller möjligen det begreppsliga sammanhang som har makt att förfrämliga. Döden gestaltas som ett innslag av förstelning i det som lever, oberoande av kön. I gengäld kan man spåra en paradoxal förskjutning av liv in i det som är bilder för dödens tillstånd. (Weibull 1987: 22-26)

Weibull setter dette i sammenheng med Munchs tendens til å fremstille kvinnen på en måte som gjør henne til noe skremmende, med en tiltrekningskraft som er forbundet med driftslivet og seksualiteten. I *Piken og døden* blir det erotiske en strøm mot en undergang for kvinnen, og tilstanden beskriver en fremmedgjøring av det som vanligvis oppfattes som et symbol på det levende. Men det kan også tolkes som en tilføring av liv som blir mannen tildelt, og som man finner i Cronqvist bilde *Kyssten I*. Her er kvinnen aktiv, med sin oppmerksomhet rettet mot mannen som fremstår som kraftløst og passiv. Kvinnen skaper det nesten paradoksale, det gledelige ved at det som er livløst og sorgfylt blir berørt. Hun handler på tross av hans passivitet og på tross av at han kanskje ikke ser henne. Det er ingen virkelig interaksjon mellom de to, men paret er fremstilt slik at møtet, kysset er bildets fokus og gjennom det ligger de underliggende temaer skjult. Kvinnen fremstår som sårbar, avkledd og åpen, dette provoserer til noe urovekkende, men man kan også se det som et uttrykk for mot, selvstendighet og styrke. Lena Cronqvist fremstiller ikke kvinnen som det passive objektet for mannen i sin kunst. Hun beskriver derimot ofte kvinnen på en selvransakende måte som gjør henne til sin egen fiende eller begrensning.

I *Kyssten 1*” är det kvinnan som är aktiv, på en gång vädjane och uppmaande till gemenskap, men också tröstande. Hon, nästan naken, överöser den impotente mannen, klädd i krittstrecksrändig kostym, med illröda kyssar. Det liknar mest en konstgjord anding. Eller är han bara handfallen när han inte är erövraren? (Nordgren 1990: 32)

Det kan se ut som om hun i kvinnerollen er skjebnemessig forbundet til han, men uten å representere døden og driften som i Munchs kvinnefremstillinger. Pina Bausch viser på samme måte som Cronqvist en konstant søken og undring etter kvinnens ulike roller. I hennes koreografier oppstår det ofte en kamp mellom mannen og kvinnen som hele tiden utlignes eller avbrytes som en umulig sammenføyning. Hun ønsker å vekke mannen til live eller til følelsesmessig nærvær ved å kysse ham tyve ganger som i scenen fra *1980* eller som i scenen der kvinnen tar mannen i armene og trøster han som et barn.

I forestillingen *1980* er døden et sentralt tema ettersom Pina Bausch nylig hadde opplevd det å miste sin nære venn og kollega Rolf Borzik. Journalisten Anna Kisselgoff skrev i en anmeldelse fra 1984 i *New York Times* at forestillingen handler om døden, men har et fokus som hun mener bruker energien på å beskrive aspekter ved livet, og at Bausch klarer å berøre temaet døden på en underholdende og lystig måte. Budskapet eller agendaen døden, anser hun som relativt subtilt vevet inn i det man får oppleve gjennom forestillingen, og at den er underlagt

aspekter ved livet som en understrøm. Også hun knytter dette opp til Pina Bausch nære personlige og profesjonelle samarbeidspartner Rolf Borzik død.

The entire stage is covered with Long island grass in strips of sod. A few strips are rolled up at one point as a symbolic grave when the performers line up as at a funeral. There is relevance to Pina Bausch's stage floor. Grass is green, it symbolizes life and rebirth. The sod below is where most are laid to rest.

Who, if anyone, dies here? Shortly after the piece begins, a group faces a woman. Each person bids her farewell with platitudes. Three and a half hours, and a multitude of re-enacted life-phases later, the group stares her again in the face. Blackout. It is clear now what her journey was about. And since the stage has been so full of life in the interim, the farewell has the effect of a healing moment in an organic process. There is no sadness. (Kisselgoff 2006: New York Times)

Når man leser anmeldelser og tolkninger av Bausch koreografi, kan man få en opplevelse av at det ikke er eksakte føringer og eller pedagogiske overbygninger som vil si betrakteren noe i klartekst. Men en stemning og en understrøm av sorg og vemod er den fornemmelsen som kan deles av mange. Denne vemodsfølelsen kan man også gjenfinne i maleriet *Kysen I*.

Kapittel 7. Den skapende prosess, det skjulte og det synlige

7.1 KONKLUDERENDE BETRAKTNINGER

Denne oppgaven har hatt sitt fokus med utgangspunkt i en konkret overføring fra et kunstverk til et annet. Konsekvensene av denne handlingen har ført til dette komparative studiet, hvor jeg har ønsket å se nærmere på overføringen fra et medium til et annet og kartlegge situasjoner som er forbundet med både den praktiske siden ved å skape samt den kunstneriske prosessen. I den komparative studien har det vært viktig å hele tiden forsøke å vende tilbake til utgangspunktet, nemlig de konkrete kunstverk. Denne kilden, som var en faktisk hendelse fra 1984 har hatt flere faglige forgreininger som har hjulpet meg i å kunne se hendelsen og verkene ut fra flere vinklinger. Kunstuttrykkene i sine respektive disipliner er ekspressive og begge kunstnerne formidler følelser og stemninger knyttet de ulike aspekter ved mennesket. Når Vasily Kandinsky presenterer sine tanker om motsetningsforholdet mellom den ytre og indre forms elementer, er det viktig å fornemme de mangetydige uttrykk i balansen mellom det synlige og

usynlige. Han vektlegger formens innhold som det vesentlige. Det er for ham den indre nødvendighet av å skape som er selve klangbunnen i det formspråket som blir gjeldende.

Kandinsky var sterkt opptatt av at hans samtid skulle ta imot og åpne seg for den abstrakte dimensjon som var et genuint møtepunkt mellom realismen og abstraksjonen. Dette møtepunktet mener jeg man gjenfinner i Bausch og Cronqvists lek med former og uttrykk hvor innholdet er utvidet bilde på det konkrete og abstraherte i sine fortellinger som både er synlige og usynlige. *De former, ånden har tatt ut av materiens forrådsammer, lar seg lett ordne mellom to poler: Den store abstraksjon, Den store realisme. Disse to er poler veier som tilslutt fører til et mål.* (Kandinsky 1965: 21) Kandinsky beskriver det slik at ved å gå gjennom en prosess kunne man komme frem til den innerste mening eller det han kalte ”den indre klang”. Klangen betegner Kandinsky som formens sjel og i motsetning til de ytre betingelser for formens eksistens som tid og rom, er det *den indre klang* som gir innholdet et uttrykk. (Kandinsky 1965: 13-14)

Koreografien og maleriet omfatter en hel rekke temaer som er forbundet med hverandre på mange plan. Det ferdige produktet er en speiling av prosessen og dennes teknikk og metode. Bakenfor dette igjen er kunstnerens intensjon for å arbeide med en idé/impuls på et bevisst viljesplan eller/og i en ubevisst refleksjon. Disse berøringspunkter i det skapende ved en produksjon fra begynnelse til ferdigstillelse av verket, er en kontinuerlig forvandlingsprosess som ikke stanser i møte med tilskueren, men kan beveges videre til nye former. Kunst kan sees på som et fenomen av overskridelser m.h.t. å utforske og utfordre ”gitte” erkjennelser, følelser og verdier. Kunst er å åpne for nye erkjennelser for oppfattelse av virkelighet. De forskjellige kunstdisipliner har visse rammer, men den tverrkunstnerlige sammenheng baserer seg på ideen om et grunnleggende slektskap. Ved å se på Bausch og Cronqvists felles interesse i tematikk og deres ekspressive formspråk, kan man trekke linjer mellom de skapende elementer som lever i ideen, prosessen og det intuitive som overskrider de kunstfaglige grenser.

I den utvalgte scenen fra koreografien av Bausch og maleriet fra Cronqvists hånd, kan man si at fremstillingen av kyssene mellom han og henne har gått gjennom en prosess som etterstreber et ønske om å forene en tilstand i et kunstnerisk uttrykk som er uavhengig av en ytre form. Det vil si at motivet er nærværende i en indre nødvendighet hvor noe har oppstått gjennom det erfarte sansbare, satt inn i en kunstnerisk kontekst som får sin berettigelse i møte med det allment menneskelige. Det mystiske og uforutsigbare forblir våre dypeste hemmeligheter, men blir

uttalt i en ”språk kode” som alle kan tyde uten at det representerer det samme, og har en individuell karakter. Formen og uttrykket har fått en sjel, som i følge Kandinsky står i et motsetningsforhold til ytre betingelser i tid og rom. Den sceniske fremstillingen har ingen tilsynelatende klar dramaturgisk oppbygging og den billedmessige (maleriet) har ingen klar beskrivende kontekst. Begge kunstuttrykkene speiler tilstander som blir tilført substans gjennom en prosess, i et kunstnerisk arbeid og søken mot et indre meningsbærende innhold. Dette manifesteres ved et konkret synlig uttrykk som eksisterer for tilskueren i deres indre definisjoner av det som avspilles i tid og rom.

På hemmelighetsfullt, gåtefullt, mystisk vis oppstår det sanne kunstverket «av kunstneren». Når det har revet seg løs fra ham, får det selvstendig liv, blir til en personlighet, et uavhengig, åndelig åndene subjekt som fører et materielt konkret liv, som blir et vesen. Det er altså ikke noe likegyldig, og tilfeldig oppstått fenomen, og det hviler ikke indifferent i det åndelige liv, det besitter som ethvert vesen videreskapende aktive krefter. (Kandinsky 2001: 135)

De to menneskene i bildet *Kysen I* og tablået fra forestillingen *1980*, er i utgangspunktet knyttet opp til en gjenkjennbar menneskelig handling, som forsterkes i ekspressiv form hvor det er fokus på forlengelse av øyeblikket. Med dette mener jeg at kunstnerens uttrykk, en nærmest karikert fremstilling, berører en emosjonell streng i mange assosiative retninger. Kysset er knyttet til mange følelser som rommer elementer av fortellende, symbolsk og sanselig art. Både det billedlige og sceniske språket har det uventete og ukonvensjonelle i seg. I maleriet er kvinnen avkledd, noe som kontraherer fremstillingen av mannen i slips og dress (kan assosieres med det formelle, representative og patriarkalske) som igjen kontraherer den passive og anonyme fremtoningen hans. Bildet gir ingen klare føringer for en situasjon som kan tolkes ut fra umiddelbare psykologiske og sosialiserte koder som for eksempel mann slår kvinne, kvinne slem mot mann, forførerinnen, kvinne prostituerer seg, kone kysser mann som skal på jobb, avskjed eller et kjærlighetsmøte mellom to. Relasjonen og handlingsøyeblikket forblir en hemmelig verden som så blir overgitt tilskueren og dennes subjektive tolkning. Den sceniske fremstilling av tablået der hun kysser er på samme måte som maleriet, skjult og tydelig på samme tid. En mann og kvinne kommer inn på scenen, begge er pent kledd og er gjenkjennelige i sine roller og kostymer. Det er når selve handlingen utvikler seg at scenen går ut over sine rammer gjennom sitt nesten rituelle og minimalistiske forløp. Kvinnen påfører seg leppestift for hver gang hun kysser, nettopp for å lage avtrykk. Hun gjentar handlingen og bevegelsen på en slik måte at det sendes ut et signal om et forventet resultat, som at mannen skulle reagere på en

eller annen måte, Scenen blir drømmeaktig og mystisk og retter seg ikke etter noe fornuftsmessig som at kyssene skulle føre til logiske reaksjoner/resultater. Denne gjentakende handling går igjen i mange av Pina Bausch koreografier; dette at en persons forsiktige berøring utvikler seg til vold/voldsomheter hvor offeret ikke forsvarer seg. Det er på en måte smilet som vrenses til den stygge grimasen, det gode blir til det onde i forlengelsen av en handling. Når en handling har et crescendo og en styrket gjentakelse kontraheres gjerne situasjonen og tilstanden. I scenen fra kyssene aksepterer man form og forløp fordi den er rammet inn av en hel forestilling, men tablået kan også trekkes ut av sammenhengen og fungere selvstendig som en performance.

Noe av det maleriet og det sceniske tablået har tilfelles, er at de formmessige uttrykkene skjuler og åpenbarer noe på samme tid. Noe blir abstrahert og tildekket samtidig som en reminisens av det gjenkjennelige synliggjøres. Når tilskueren blir presentert et ferdig verk, er det samtidig den bakenforliggende kunstneriske prosessen som er en del av opplevelsen. Dette kommer til uttrykk gjennom den form verket blir presentert i. Lena Cronqvist og Pina Bausch har begge i stor grad et autentisk materiale og grep i sine arbeider, som forvaltes på en måte som er preget av egen stil og en original komposisjonell sammensetning.

Merleau -Ponty skriver om en form for hemmelig vitenskap, noe som skaper liv i det medium (for ham maleriet) som fra kun å være et objekt, scenisk eller malerisk, utgjør en ny dimensjon som kan synliggjøres. Han bruker begrepet forvandling som han mener er uavhengig av de konkrete, fysiske hendelser; en skapende impuls som knytter kroppens væren i en enhet med det sanselige og kinetiske. (Ponty 2000: 15) Denne skapende dimensjonen åpner for at når kroppen er til i rommet og tiden, blir bevisstheten en tilstand som frigjør den handlende fysiske kroppen og forvandler den til et helhetlig samspill med sanser og bevegelser. Jeg oppfatter det slik at Merleau -Ponty oppfatter bevisstheten som en mulig sanselig og intuitive aktør «frigjort» fra rommet og tiden, en bevissthet som blir en forlengelse av den autentiske impuls som fantes ved begynnelsen i den skapende prosess. Man kan si det slik at det er gjennom kroppen denne kommunikasjon forløses og formen blir synlig for kunstneren selv.

Det er ved å låne verden sin kropp at maleren forandrer verden til maleri. For å forstå disse forvandlingene må man finne tilbake til den handlende og konkrete kroppen, ikke kroppen som et stykke av rommet, ikke som et sett av funksjoner, men kroppen som en sammenfletning av syn og bevegelse. (Merleau-Ponty 2000: 15)

For så vidt som jeg har en kropp og handler i verden gjennom den, er rommet og tiden for meg ikke sum av sideordnede punkter, og for øvrig heller ikke en uendelighet av relasjoner, hvis syntese min bevissthet utarbeider og hvori den involverer min kropp; jeg er ikke i rommet og tiden, jeg tenker ikke rommet og tiden; jeg er til i rommet og tiden, min kropp hefter seg til dem og favner dem. (Merleau-Ponty 1994: 94)

Kandinsky og Merleau-Ponty har begge begrepet det ”opprinnelige” som en vesentlig del av sin kunstretorikk. Merleau-Ponty mener at malerens kropp forvandles til verden ved at verden ”får låne den”. Dette fremstår som en inkarnasjon av skapende impulser som allerede finnes i cellenes hukommelse. For Kandinsky er den indre Klang som setter i gang vibrasjoner disse oppstår ut fra en indre nødvendighet og tilhører både et individ og en universell energi som kanaliseres gjennom kunstnerens møte med sitt medium. Kandinsky hevdet at en enkel bevegelse var fylt av den rene klang, når man ikke kjente motivet eller målet for utførelsen. Han anså det som en gåtefull prosess, hvor mulighetene i bevegelsen kom til syne. Det han kalte den ”nye” dansen skulle favne den indre mening *i en bevegelse i tid og rom*. (Kandinsky 2001:126) Dette var et uttrykk for sjelelige tilstander eller vibrasjoner i motsetning til emosjoner. (det han kaller materielle følelser)

Pina Bauschs fremstillinger av mennesket i bevegelsen og dansen kan sees på som en beskrivelse av tilstander og følelser, men som inneholder den dimensjonen i det Kandinsky kaller en gåtefull prosess. Man kan si at Bausch transformerer konkrete følelser og problemstillinger til en abstrakt dimensjon, og det som kommer til syne som abstraherte ”bilder” blir til en mulig gjenkjennbar og konkret situasjon.

Det opprinnelige i Lena Cronqvists malerier eksisterer ikke fra det øyeblikket hun ser scenen fra koreografien, men i det hun ser den, velger hun de spesifikke scener for å gjengi dem i sitt eget bilde, ut fra en gjenkjennelse. Eller er det et møte med en parallell form som kan sies å ligge i det Merleau-Ponty kaller det før værende? I lys av Merleau-Ponty begrep om den preobjektive verdensfornemmelse kan man betrakte kunstnerne i møtet med den rasjonelle tanke og det underbevisste. Hans fenomenologi hviler på den overbevisning om at det eksisterer en forutsigbarhet i vår bevissthet som kroppen/det sanselige hele tiden kjenner til, men som er skjult for den bevisste tanke. Denne preobjektive fornemmelse er en tilstand før våre erfaringer speiler seg i våre handlinger, men eksisterer som en potensiell energi mellom indre og ytre rom.(Ponty 2000:108) Det er sammenhengen mellom den materien kunsten skapes ut fra og den sammenfallende impuls som setter i gang prosessen. Merleau-Ponty ser på maleriet som et kunstuttrykk som ikke kan sammenlignes med noe annet. Han tilegner det ”en rå

mening” som går i ett med det værende i jeget. Dette er manifestert i at kroppen og denne bevegelses danner en helhet med synet. For Merleau -Ponty er manifestasjonen av hånden og den kunstneriske handling noe som skaper en tilsynekomst av tingene (hendelsene) og er på denne måten ikke kun tingene i seg selv. Maleren ”*gir synlig eksistens til det profane syn holder for synlig.*” (Merleau-Ponty 2000: 25)

En menneskekropp har vi når det kommer til en slags krysning mellom den seende og det synlige, mellom den berørende og det berørte, mellom det ene og det andre øyet, mellom hånd og hånd, når det sansende -sanseliges gnist fenger, når det blusser opp i den ild som ikke slutter å brenne før det hender noe med kroppen som løser opp det ingen hendelser alene ville kunne frembringe. (Merleau -Ponty 2000: 19)

Jeg leser Merleau-Pontys tekst som en beskrivelse av selve forvandlingen i skaperprosessen og at den kan knyttes opp til sceniske bilder, selv om Merleau -Ponty knytter sine tanker om det skapende til billedkunsten og maleren. I utgangspunktet for dansen som kunstform er kroppen underlagt tid og rom i koreografien. Hendelsen og bevegelsene blir bestemt og alle elementene må fungere i et samspill - som hos maleren i det han lar penselen berøre lerretet. Den fysiske bevegelsen bestående av ulike elementer som formes til en helhet - et bilde. Allikevel eller på tross av denne bestrebelsen på å bestemme de ytre rammer, kan disse hendelsene også sies å være løsrevet fra tid og rom. Rommet og tiden er materialiserte konsekvenser av den tilstand (væren) som har funnet sted i kunstneren. Som når Pina Bausch lar danserne finne sin form og uttrykk i speilbildet av seg selv. I det øyet treffer speilet reflekteres den impuls som var begynnelsen på bevegelsen. Danseren vil kanskje repetere den slik at bildet mest mulig samsvarer med det hun ennå ikke helt vet selv. Kroppens bevissthet kommuniserer nå med bildet i speilet og de andre danserne slik at komposisjonen kan utvikles videre og innta nye former. Merleau-Ponty bruker begrepet det værende som en tilstand på et bevissthetsnivå der han vektlegger synet som i sanseapparatet er nøkkelen til å forløse en tilstand av væren, den preobjektive verdensfornemmelse. Hans beskrivelse av kunstopplevelsen og selve skaperhandlingen er sammenvevet i flere lag, men samtidig ikke. Tilnæringsmåtene er vektlagt det helhetlige menneske syn, nemlig at alle våre funksjoner henger sammen i den sanselige bevissthet med kroppen som senter for hukommelsen:

- -disse gestene, disse anstrøk som han og bare han kan utføre, og som blir en åpenbaring for andre fordi de ikke har samme mangler som han- de forekommer han å utgå fra tingene selv, liksom tegningen fra tingenes konstellasjoner. Han og den synlige bytter rolle. Det er derfor mange malere har uttalt at det er tingene som betrakter dem. (Merleau-Ponty 2000:29)

Den komparative analysen har bestått i å lete gjennom mulige møtepunkter og/eller forskjeller som i de formale virkemidler, elementene i komposisjonene og verkene i møte med publikum. Det finnes mange muligheter for teorier på hvordan en kunstner får en så sterk vilje til å uttrykke seg slik at det manifesteres i materien. Cronqvist former ut fra sitt kunstneriske medium som er maleriet. Maleriet kan sies å være underlagt den samme skaperenergi som fremkommer i andre kunstformer. Cronqvists utgangspunkt var som alle andre tilskuerne denne kvelden; en ny erfaring og opplevelse av en forestilling. Til forskjell fra de andre, skaper Cronqvist en forlengelse utover dette som allerede var skapt. Hun tilegner det sin egen verden og forståelse, for så å transformere et sanselig og spirituelt bearbeidet inntrykk tilbake til kunstarenaen i form av et maleri. Dette er ikke bare en bevisst handling, men en kombinasjon av en sansemessig opplevelse og møte med det underliggende tema i forestillingen. Skaperprosessen består blant annet av et mikro og makrokosmos der det lille blir til det store og det store blir til nærbilder.

Det som vi oppfatter som tilstand, er i høyeste grad en elektrisk situasjon. Men det som kjennetegner den, er at interessefokuseringen forflyttes fra å følge et transformerende, prosessorientert drama til å hengi seg til en vedvarende dramatisk intensitet; en situasjon som er der, og kun det. (Kruse 1995: 82)

Jeg har rettet et søkelys på møtepunkter mellom Kandinsky og Merleau-Ponty ut fra deres forståelse av de åndelige impulser og det fenomenologiske idégrunnlag. Dette kan også knyttes til de ulike omstendigheter og impulser som trekker kunstneren mot en opplevelse av kroppens hukommelse (Merleau- Ponty) og hvor det samtidig finnes en indre vibrasjon (Kandinsky) som er overskridende for kunstdisiplinene. I den indre og ytre energi er det en substans som holder noe sammen og lar mennesket i en skapende handling balansere mellom den bevisste viljen og sitt ubevisste jeg.

I denne oppgaven har jeg også villet uttrykke en glede ved kunstopplevelsen og gjennom disse to kunstnere og deres verk, har jeg erfart at noe som ble sett, kom til seg selv og ble synlig.

Litteraturliste:

_____Arntzen, Knut Ove (1993) ”Det ny-mimetiske spill, postmodernisme, Teatralitet og performance.” *Teatervitenskaplige grunnlagsproblemer* (red.) Liv Hov, Universitetet i Oslo, Institutt for musikk og teater, avdeling teatervitenskap.

Bremser, Martha (1999) *Fifty Contemporary Choreographers*. Routledge, London and New York.

Bell, Julian (1999) *What is painting? Representation modern Art*. Thames and Hudson Brown

Morrison, Jean (editor) (1979) *The vision of modern dance*, University of new Hampshire Princeton. New Jersey.

_____Cody, Gabrielle (1998) ”Women, Man, Dog, Tree: Two decades of Intimat and Monumental Bodies in Pina Bauschs Tanztheater.” TDR 42,no2 (<http://www.jstor.org>)

_____Cohan P.Robert (editor)(1993) ”The Dance Theater of Kurt Joos.” Choreograhya and dance an international journal Harwood academic publishers, Switzerland

Duchamp, Marcel (1993)) ”Den skapende handling.” *Kunstere om kunsten* Stian Grøgaard (red.) Oktober forlag A/S Oslo

Eggum, Arne (red) (1982) *James Ensor og Edvard Munch, masken og virkeligheten*. Ensor, J. & Eggum, A Munch. Museet

Estès, Clarissa Pinkola (1993) *Kvinner som løper med ulver*. Eide forlag. Oslo

Fernandes, Ciane (2001) *Pina Bausch and the Wuppertal Dance Theater, The Aesthetic of Repetition and Transformation*. Peter Lang, New York

Freedman, Russel(1998) *Martha Graham, A dancers life*. Clarion Books New York

Fer, Briony (1999) *Gender and Art*. Perry, Gill (editor) Yale University Press, New Haven & London

Goldberg, Rose Lee (1979) *Performance Art, from futurism to the present*. World of art, Thames and Hudson, London

Grotowski, Jerzy (1968) *Towards a poor theater*. Preface by Peter Brook, Amethuen Dramabook, St. Edmundsbury Press Ltd. Great Britain

Gatland Jan Olav (red.)(1998) *Teaterteori klassiske og moderne tekster*. Pax forlag, Norge

- Gotfredsen, Lise (1987) *Bildets Formspråk*. Universitetsforlaget AS, Oslo
- Hopkins, David (2000), *After Modern Art 1945-2000*. Oxford History of Art. Oxford University Press.
- Hoffmann, Ragnhild (1997) *Gjennom ild og luft, om kvinner, eventyr og drager*. Oslo Pax Forlag A/S
- Hedstrand, Sonia (2002) "Bilder är inga sanningar".
Dagen Nyheter, lørdag 12.januar (Stockholm) (se vedlegg)
- Jung, G.C (1975) *The collected works, volume 9, part 1*,
Routledge&Kegan Paul, London
- Kruse, Bjørn (1995) *Den tenkende kunstner* Universitetsforlaget AS, Oslo.
- Kandinsky, Wassily (2001) *Om det åndelige i kunsten*.
Artes. Pax forlag A/S, Oslo
- Kandinsky, Wassily (1965) *Formens problem*.
Gyldendals Uglebøger. Danmark
- Kandinsky, Wassily (1976) *Den Gule Klang*. Europæisk Avantgarde teater 1896-1930, Irland, Tyskland, Tekster kommentarer Redigert af Kela Kvam Odense universitetsforlag, Danmark
- Kaye, Nick (1996) *Art into theater/performance interviews and documents*.
Hardwood academic publisher. Northampton.Uk
- _____Kisselgoff, Anna (2006) "Dance: Premiere of 1980, a piece by Pina Bausch"
New York Times. <http://www.query.nytimes.com>
- Kjørup, Søren (2000) *Kunsten filosofi- en indføring i æstetik*.
Roskilde Universitetsforlag. Danmark
- Lind, Ingela (1994) *Lena Cronqvist, Målningar 1964-1994*.
Galleri Lars Bohman. Stockholm
- Lynton, Norbert (2003) *The story of modern art*.
Phaidon Press Limited. London
- Lecoq, Jaques (2000) with Jean-Gabriel Carasso and Jean-Claude Lallias
The moving body, Teaching creative theater. London: Methuen
- Merleau-Ponty, Maurice (1994) *Kroppens fenomenologi*.
Pax forlag A/S, Oslo
- Merleau-Ponty, Maurice (2000) *Øyet og ånden*. Artes.
Pax forlag A/S, Oslo

Marvin, Carlson (2004) *Performance -a critical introduction*.
Routledge. New York and London.

Castenfors, Mårten (2003) *Lena Cronqvist*.
Sveriges Allmänna Konstförenings årbok. Wahlstrom&Widstrand

Nordgren, Sune (1990) *Lena Cronqvist*. Kalejdoskop förlag. Sverige

_____ O'Mahony, John (2002) "Dancing in the dark."
<http://www.guardian.co.uk/books/2002/jan/26/books.guardianreview4>

Shakerley, Geoffrey (1978): photographs Moore, Henry: forword. Spender, Stephen:
"Skulptur in landscape, H. Moore," Clarkson N. Potter, INC/puplishers, New York

Servos, Norbert (1984) *Pina Bausch Wuppertal dance theater or the Art of Training a Goldfish
Excursions into Dance* (Ballett-Bünnen-Verlag Köln)

_____ Servos, Norbert (1995) *International balletttanz aktuell*, nr. 12,
Künstlerhaus Mousonturm, Frankfurt/Main

Schechner, Richard (2003) *Performance Theory* (New York, Routledge)

Sproccati, Sandro (1991) *Billedkunsten, Epoker og ismer gjennom tidene*.
Gyldendal Norsk Forlag. Oslo

Tunstrøm, Göran (1987) "Lena Cronqvist retrospektivt och aktuelt."
Sveriges allmänna konstförening

Tâpies, Antoni (1993) "Erklæring(1967)" *Kunstnere om kunsten*. S Grøgaard (red.)
Oktober forlag A/S Oslo

Veiteberg, Jorun (1983) *Kunst og kultur*. Årg.66,nr.2
"Skapning og gjenskapning. Nokre tolkningsproblemer i samband med Lena Cronqvist sine
bilete."

Wingaard, Jytte (1993) "Teatervitenskapens genstandsproblemer og andre
Genstandsproblemer", Teatervitenskaplige grunnlagsproblemer, (red.LivHov)
avd. teatervitenskap, Universitetet i Oslo

Walter, Susanne K.(1993) "Kurt Joos: The evolution of an artist"
Choreography and dance: an international journal nr.3

Illustrasjoner til oppgaven:

Malerier av Lena Cronqvist

(Teknikk: tempera og olje på duk).

- 1 *Kyssen I* (1984) 160x115
 - 2 *Kyssen 2* (1986) 172x126
 - 3 *Tändingen* (1985) 165x 127
 - 4 *Den autistiska* (1984) 169x135
 - 5 *Bärdan* (1986) 135x169
 - 6 *Tango* (1985) 187x127
 - 7 *Paret I* (1985) 44x39
 - 8 *Nejlikor* (1989) 43x38)
 - 9 *Den svarta spegelen* (1984) 187x153
 - 10 *Augusti* (1986) 120x150
-

Fotografier fra filmen av forestillingen *1980* av Pina Bausch

Bilder fra scenen som maleriet *Kyssen I* henspiller på.

Vedlegg:

Oversikt over forestillingen slik den fremtrer på video utlånt fra Senter for dansekunst i Oslo:

Filmopptaket er fra en forestilling i London (1982).

En oversikt over ensemble ved den aktuelle forestillingen i London:

Musikk: Dowland, Wilson, Beethoven, Debussy, Brahms, Elgar, Gamle engelske folkesanger.

Koreografien: *1980- Ein Stück von Pina Bausch.* av Pina Bausch, er en 3 1/4 timers forestilling. I

samarbeid med: Hans Pop, Klaus Morgenstern, Scenografi: Peter Pabst, etter en skisse av Rolf

Borzik. Kostymer: Marion Cito, Dramaturgi: Raimund Hoghe

Dansere/skuespillere: Anne Marie Benati, Lutz Förster, Mechild Grossmann, Hans Dieter Knebel,

Ed Kortlandt, Mari DiLena, Beatrice Libonati, Anne Martin, Jan Minarik, Vivienne Newport,

Nazareth Panadero, Isabel Ribas Serra, Arthur Rosenfelt, Monika Sagon, Jean-Laurent

Sasportes, Janusz Subicz, Meryl Tankard, Heide Tegeder.

Tryllekunstner: Ralf John Ernesto, **Fiolinist:** Arthur Sockel, **Turner på skrankeøvelse:** Max

Walther folkesanger, **Shakespearian songs,** Francis Lai, Benny Goodman, Franz Hohenberger,

Comedian harmonists.

Kvinne på stol tenner en ligther synger: Happy birthday to me, blåser lyset ut, teller 1, tenner det så igjen og gjentar så sangstrofen, dette skjer fem ganger i en uavbrutt strøm. Simultant på den andre siden av scenen står en kvinne sammen med tryllekunstneren Ernesto. Han viser henne et trylle nummer, strekker armene frem knytter hendene sammen, åpner dem igjen, som om noe skal komme frem i dem. Hun hermer hans bevegelser og når hun åpner sine hender ligger det to frukter i dem. Parallelt med dette igjen et annet sted på scenen, kler en kvinne av en mann og plasserer han på en stol, legger det ene benet hans over det andre, trer på han lange kvinne strømper, sminker ansiktet og brystvortene hans og på denne måten gjør han om til kvinne. Hun plasserer hendene hans over brystvortene, og plasserer et lys mellom hans tær som hun tenner mens hun synger happy birthday to you, Scenen med kysse: Et par kommer langsomt inn på scenen De stiller seg med ansiktene mot hverandre, hun påfører seg selv leppestift på leppene for så å kyss han tre steder i ansiktet, dette gjentar seg til det er 20 leppeavtrykk i hans ansikt, han står passiv og tar imot til hele ansiktet er fylt av røde avtrykk, hun forlater han der, han blir stående og stirre rett frem for seg, for så å forlate scenen. overgang til. Kvinne inn i fargesterk rød kjole, mens hun snakker om sin frykt, *jeg vil ikke være alene, jeg skal være tøff*, hun agerer nervøst og hysterisk, frenetisk, *det kommer til å*

komme noen, hva skal jeg gjøre? drar frem en pistol: *det er bare en ting å gjøre*, retter den mot hodet, går over til å agere suverent og rolig, som en vertinne i et selskap, henvendt til publikum: *hva gjør et bra menneske som deg på en plass som dette?* Så komplimenterer hun omgivelsene, naturen rundt osv. *kom å besøk meg en dag, jeg gjemmer meg bak treet*, intensiverer stemmen i styrke og gjentar: *ser om noen er bak meg, legger meg i sengen for å se om noen er etter meg*. Ny kvinne kommer inn hun som tar temaet videre: *jeg var så redd noen hadde gjemt seg i mitt rom*, ulike uttrykk for redsel, *se under sengen under bordet, legger meg i sengen brer tett rundt meg*, Ny kvinne begynner å snakke over den andre: *For mer enn tretti år har jeg vært virkelig forsiktig med å være i mørket alene, aldri noe steder reiser jeg alene*, Hun forteller episoder fra barndommen: *min nanny kom inn døren og slo meg*, repeterer ord og setninger rytmisk: *Jeg vil heller bli slått enn å være alene*. Mann inn forteller henvendt til publikum: *jeg har aldri vært redd for mørket, min storebror kom inn til meg og la seg i min seng, jeg sa til han: du trenger ikke være redd*, overgang: alle tilstedeværende løper ut av scenen. Kvinne inn i selskapskjole: *Good evening, Guten Abend, HelloFriends*, henvendt til publikum som en introduksjon/invitasjon, ny scene, Kvinne inn setter seg på en stol, tar en mann på fanget hun iført selskapskjole han i dress, hun vugger han i armene som et barn, akkompagnert av tysk vuggesang. Han reiser seg så opp, hun knepper opp buksa hans med en triumferende mine, legger han over knærne løfter på trusa for så å klappe han forsiktig på baken. Hun reiser seg, setter han på stolen fremdeles har han buksa, tar på han briller (så han kan se henne) går i avstand til han, setter seg på huk, vinker til han som om han er et lite barn, Kvinne i sort selskapskjole inn igjen med sin høylytte stemme: *Auf Wiedersehen* (gjentar) mens hun vinker til publikum, De to kvinnene og mannen ut av scenebildet. Ny kvinne inn, hun forteller publikum om opplevelse fra barndommen, om grusomme hendelser, som for eksempel at hun skulle slå i hjel en flue, men at hun kom til å knekke kjevebenet til bestemora isteden, og avslutter hver episode med *Men jeg kunne ikke hjelpe for det kunne jeg vel?* Men hun setter opp et uttrykk som er beregnede og uskyldig på samme tid. Simultant med dette kommer en mann og en kvinne inn, han kler av seg hun bærer med seg saueskinnsplask som han legger seg på, lik en klassiske babyfoto positur, hun gir han en ragle, og tar fotografierer av han fra forskjellige vinkler, han mumler: *mamma, pappa*, mens han rister på ranglen, ny overgang: Bord inn med kvinne som dverg på bord, (en er armer og ben bak, musikk, mange inn på scenen, en spyr i søppelbøtte, mann med potte eller suppeterin går rundt, en frenetisk kvinne kommer inn i svart strømpebukse og hun mangler en tann, og er iført en kort skinnjakke, mannen med potte drar frem en rull dopapir og setter seg i en krok for å drite, En annen mann i underbukse røker hektisk mens han sammenkrøpet stirrer paranoid rundt seg (alt med musikk) den høylytte

kvinnen i strømpebukse trer frem som en på en vulgær maskulin måte og gjentar *FANTASTISK!*: henvendt til en i publikum, *din kone? Fantastisk.! Hva har du å si?* Hun henvender seg mot en annen, vedkommende svarer: *ingenting*, Kvinnen repliserer : *FANTASTISK!*. Hun fortsetter med sitt superlativ til ulike objekter, inntil hun vender oppmerksomheten mot mannen med potta som nå sitter på en stol og holder i en skje: Hun: *en for?*, hans svarer: *mom*, hun: *FANTASTISK*, og *en for?* (*venter på svar*). Han svarer så: *pappa*: hun: *fantatisk*. Osv. Mann inn hvor han også roper høyt og gir superlativer. De to høyrøstet møtes på scenen, legger seg på gulvet og drar et teppe over seg mens de simulerer seksuell handling. Og hun roper fra under teppe: *FANTASTISK!* De to kommer seg opp fra gulvet og henvender seg til mannen på stolen som nettopp har klart å spise opp grøten sin.

Disse to begynner nå og forteller han absurde usammenhengende setninger som de gjentar og delvis i munnen på hverandre. Han: *På den tiden av kvelden , jeg var syk ,hadde feber*, -hun: *jeg ville aldri.....(gjentar)* osv. Ny scene: Seks menn kaster kvinne gjentatte ganger opp i luften, rolig overgang til at alle mennene tar av seg dressjakkene og begynner og vifte med dem energisk. Videre kommer jakkene på igjen idet ny kvinne står i midten av sirkelen de nå har dannet, de kaster henne mellom seg fra den ene til den andre, til en av mennene tilslutt legger henne ned på gulvet,- hun er motstandsløs,

En ny kvinne og mann inn, han holder henne i den ene armen og beinet og slenger henne rundt seg i en sirkel. Ny mann og kvinne inn som danser i mørket, kvinne kommer frem på scenen parallelt, hun gjør ulike tics rundt sitt ansikt og kropp, mens hun går frem på scenen, kutt.

”SOLBADSCENE” med hele kompaniet: Mann inn iført dress med et teppe på armen, han bretter ut teppe på gulvet og legger seg ned på maven, dekker hele seg med teppe bortsett fra rumpa, Utstoppet hjort og et gammelt orgel er rekvisitter på scenen. Kvinne inn, legger seg ned bretter opp kjolen for å sole bena, kvinne inn, setter seg og holder et papir (solrefleks) under ansiktet for å sole ansikt med kjolen på, kvinne i svart selskapskjole danderer seg for soling, mann inn med dress og veske tar frem drikke, kvinnen tar papir på nesens, kler delvis av seg, papirbiter på brystene, flere og flere selskapskledde mennesker inn som inntar ulike positurer, noen soler underlige deler av kroppen, en annen er i svøpt burka lignende drakt, hvor bare øyne og panne synes De smører seg inn og agerer i dyp konsentrasjon og alvor, tilslutt er scenen full av mennesker i de underligste positurer, (Musikk : *Over the rainbow.*) Overgang Ny Musikk: Hele kompaniet kler på seg, vandrer blant publikum i lang rekke med fast lekende bevegelsesmønster. På scenen holder tryllekunstneren et nummer med hvite duer for en gruppe mennesker, par mennesker serverer te i salen, Ny musikk (Klassisk) rekke med kvinner i

selskapskjoler på scenen går frem mot scenekanten, en mann kaster vann på hver å en, hvorpå kvinnene reagerer fysisk på ulike måte og skriker til. En kvinne trer frem for å fortelle hvor glad hun er for å være der og at moren har sydd kjolen, de fortsetter med å presentere seg som i en misskonkurranse. En mann kommanderer så alle til å vise bena, mennene kommer også til nå og stiller seg sammen med kvinnene, tett sammen og alle viser sitt høyre ben, ”lederen” setter nå i gang en herme forløp, hvor han plystrer til en og enhver for at de skal gjenta melodien. Dette utløser komiske situasjoner. En kvinne trer frem og begynner på en absurd regle som en og en gjentar med ulikt hell. Neste oppgave: *Vil du si to setninger når jeg sier dinosaurus*, mange absurde og humoristiske ulike forslag kommer på rekke og rad (henvendt til publikum og mens de hel tiden holder benet frem) Scene går så videre med at alle begynner å snakke i munnen på hverandre og sloss om å komme til ordet. De sloss så fysisk om plassen i rekken, situasjonen blir mer og mer kaotisk til de plasserer seg rundt på scenen, de siste blir flyttet av ”lederen” som om de skulle være barn. De fortsetter allikevel med og komme frem i sin innstendige fortellertrang, et par kvinner holder en lighter mot leggen, dette crescendoet avbrytes av en mann som står bak publikum, han kommanderer: *GÅ langsom bakover*, (plutselig stillhet) Hele gruppen snur seg mot bakre del av scenen mens de går sakte, han roper ut: *Hva er du redd for?* Slik spør han en og en, som svarer han med ryggen til publikum: som eksempel: *mørket, sjalusi, galskap, død, å bli senil, og miste beina, og tennene skal falle ut*, De stopper opp han ber de komme frem igjen, gå til høyre: *Beskriv så landet du kommer fra*. En og en går frem til mikrofonen og roper ut sine assosiasjoner, Overgang til hele gruppene igjen går i etter hverandre blant publikum med identiske armbevegelser etter rytmen til musikken (Vi ser Pina Bausch blant publikum, hun er alltid tilstede ved sine forestillinger.) Simultant gjør den gamle turneren skranke øvelser på scenen. Videre setter hele kompaniet seg ned i salen blant publikum. På scenen en kvinne beveger seg foran en vannstråle hun er kledd i en hvit liten kjole, bevegelsene har et gjentakende mønster, scenen har en barnlig uttrykk, (akkompagnert av vakker musikk) hun blir mer og mer våt mens hun danser. Tilsutt tar hun med seg vannsprederen og går ut av scenen. Inn kommer en kvinne og mann legger et pledd på gulvet hun legger han ned på teppet, tar teppe over hele ham som om hun dekker til et lik, flere par kommer inn og gjør det samme (musikken fortsetter i det sakrale) en mann inn å begynner å tuller med publikum mens dette skjer. Kvinnene setter seg ved mannen og drar armene han frem og tilbake som en gjenopplivning. mann på stol, sier: *mor pleide å ta meg på fanger*, mange parallelle ting forgår med stemmer og bevegelser. Kvinne inn til mann som snakker og setter seg på stolen er fortvilet og kaster ting rundt seg.

En annen mann agerer fugl, hele ensemble er nå i ulike absurde paraktiviteter, sammen i bevegelse på gulvet, kvinne som forsetter å sprette over mann som ligger. Kvinne går rundt å viser seg frem, en kvinne med kanin prøver å spiller på fløyte, kvinne roper ut et eller annet fortvilt, en annen har en fiske stang som hun fisker med. Kvinne ligger på gulvet og en mann dekket plastikk over hele henne, mann danser rundt med fingrene som leder, en kvinne drar en kasse etter en snor med et par sko på, kvinne med krone på hodet gnir en og en mann på halsen, kvinne bare sitter på stol, musikk stilner. Lydbildet forandres en kvinne spiller trekkspill og en annen synger til, alle sitter nå på stoler i ro rundt på scenen og ser litt melankolske ut. En kvinne røyker og drikker mens hun konverserer med en mann. Mannen som tidligere spilte leder er tilbake nå og scenelyset forsterkes, alle går mot mikrofonen. Spørsmålet er: Hvilke fysiske skavanker har du? En og en frem og forteller om de mer spektakulære skader og arr etter hendelser, (den ene verre en den andre.) Bilulykker, hundebitt, - i minste detaljer, til det absurde.

En mann tar mikrofonen og innleder til en konkurranse mellom tre kvinner, om hvem av de som har den verste skjebnen i livet. Sykdom, død, ulykker, mangel på penger, osv, en utnevnes til slutt som vinneren. De mottar pokaler og store blomsterbuketter. Overgang, (ny musikk rolig klassisk, barokk) En kvinne danser foran de andre som står i en halvsirkel rundt henne, bevegelser er enkle og naturlige. Alle begynner å synge nå (overtar musikken fra høyttaler). De nynner mens de fjerner seg fysisk fra henne. Hun forsetter å danse, mens de andre finner frem stoler å setter seg i en sirkel, fremdeles syngende, begynner å klappe rytme til, kvinnen danser fortsatt foran dem mens de begynner å leke en slags stol lek. Alle reiser seg så opp og lager et kaos med ulike situasjoner og innfall, et par krangler, en mann løper rundt med en strømpe over hodet og illuderer at han har en pistol som han truer med, en kvinne erter med en liten pose, alle uttrykker psykoselignede tilstander hvor de er virksomme i sine egne verdener. Et par på gulvet kysser, kvinnen vil ikke være nær han og løper vekk fra han, en annen kvinne overtar, men nå er det han som ikke vil ha henne, En annen kvinne har plassert masse plast kopper på gulvet som hun forsøker å drikke av, kvinne løper ned til publikum og kysser en mann på første rad. Som i det første tablået blir mann kledd av og kvinne sminker han (musikk sakral) parallelt med at kvinne kysser mann i hele ansiktet. Som tidligere nevnt begynner forestillingen med at en kvinne synger: *Happy birthday to me*, mens hun sitter på en stol og holder en tent lighter, blåser den ut og tenner på nytt, som om hun teller sine leveår. Slik avsluttes også forestillingen. Samtidig på en annen del av scenen står en tryllekunstner og viser en av de kvinnelige danserne et forsvinningsnummer med frukter, som hun forsøker å herme og lykkes med. Det som videre

skjer (et annet sted på scenen) er at en kvinne kler av en mann og setter ham på en stol, dette er akkompagnert av rolig klavermusikk. Hun tar så av ham sokkene og skoene for deretter å trer på hans høyre ben en lang damestrømpe. Han legger nå det ene benet over det andre. Kvinnen begynner nå med å påføre han lepestift på leppene, kinnene, markerer øyenbrynene, brystvortene, får så å legge hendene hans over brystvortene. Tilslutt fester hun små stearinlys mellom alle tærne hans, tenner hvert lys og synger: *Happy birthday to you*