

Mål och mening med dansimprovisation

”...då kan man ju inte säga att någonting är rätt eller fel, fast det kanske man kan...”

Helena Jönsson

Examensarbete, 15 högskolepoäng
Malmö, december 2008

Handledare: Anna Houmann

Sammanfattning

Titel: Dansimprovisation, ”...då kan man ju inte säga att någonting är rätt eller fel, fast det kanske man kan...”

Författare: Helena Jönsson

Handledare: Anna Houmann

Syftet med denna studie är att undersöka mål och mening med undervisning i dansimprovisation. I studien har jag genomfört fyra kvalitativa intervjuer med informanter som undervisar i ämnet.

Genom litteratur och intervjuer belyser jag dansimprovisationen som begrepp och fenomen. Informanterna ger en bild av hur deras undervisning går till, vad det innebär att improvisera samt beskriver vilka mål de vill uppnå med undervisningen.

Resultaten visar att dansimprovisation innefattar både uttalade och outtalade syften. Undervisningen syftar till att utveckla dansare maximalt inom sin konstform men är även karaktärsdanande och personlighetsförändrande till sin natur. Improvisationen kräver ett speciellt förhållningssätt inte bara till dansen utan till allt man möter i livet och idealet för improvisatören är en självförverkligande, kreativ människa som beskrivs som fri.

Nyckelord: Dansimprovisation, frihet, kreativitet, postmodern dans, danspedagog

Abstract

Title: Dance improvisation, "...then you can't say that anything is right or wrong, but then again maybe you can..."

Author: Helena Jönsson

Supervisor: Anna Houmann

The purpose of this study is to examine the goals and intentions of teaching dance improvisation. In this study, I have made four interviews using qualitative method with informants who are teaching the subject.

Through literature and qualitative interviews, the study sheds light on dance improvisation as a concept and as a phenomenon. The informants give a picture of their teaching methods and of what it means to improvise in dance. They also describe what goals they want to achieve with their teaching.

The results illustrate that dance improvisation includes both explicit and implicit aims. The teaching of dance improvisation aims at developing the dancer to a maximum in the art of dance, but its nature is also to build character and to change the personality of the dancer. The improvisation demands a special attitude not only towards dance but towards everything one meets in life. The ideal for the improviser is to become a self-actualized, creative person who in the study is described as being free.

Keywords: Dance improvisation, freedom, creativity, post modern dance, dance teacher

Innehållsförteckning

INLEDNING	1
SYFTE	3
LITTERATUR.....	4
HISTORIK	4
Postmodern dans	5
Judson Dance Theater	6
The Grand Union	6
Dansimprovisation och frihet	7
DANSIMPROVISATION SOM BEGREPP.....	8
DANSIMPROVISATION FÖR ALLA – DEN OSKOLADE DANSAREN	9
LEDARROLL	9
METOD OCH ATMOSFÄR	11
VERBALT REFLEKTERANDE	11
MÅL OCH MENING MED DANSIMPROVISATION.....	12
Hitta originellt material för komposition	12
Karaktärsdaning för gruppen	12
Karaktärsdaning för individen	13
Spirituella upplevelser och upplysning	15
Improvisationen och samhället	16
Improvisationen i sig	17
SCENISK IMPROVISATION	18
Processen och produkten	18
Improvisatören och improvisationen	18
Improvisatören och publiken	19
Improvisatören och formen.....	19
Improvisatören och kvaliteten	19
KREATIVITET, FLOW OCH AHA-UPPLEVELSEN	20
SAMMANFATTNING AV FOKUSOMRÅDET	22
MATERIAL OCH METOD	24
KVALITATIV METOD	24
Kvalitativ intervju	24
STUDIENS GENOMFÖRANDE	25
Informanter	25
Intervjuerna	27
STUDIENS VALIDITET	28
ETISKA ÖVERVÄGANDEN	28
RESULTAT	29
DANSIMPROVISATION – ATT VARA I NUET.....	29
DANSIMPROVISATION FÖR ALLA – DEN OSKOLADE DANSAREN	30
LEDARROLL	31
METOD	33
ATMOSFÄREN	34

VERBALT REFLEKTERANDE	35
RÄTT ELLER FEL?	36
DANSIMPROVISATION – TERAPI	36
MÅL OCH MENING MED DANSIMPROVISATION	37
Rörelsevokabulären - Artikulationen.....	37
Medvetenheten.....	38
Scenisk improvisation.....	39
Komposition	41
Frihet och självförtroende.....	41
KVALITET – EN LYCKAD IMPROVISATION	42
KREATIVITET, FLOW OCH AHA-UPPLEVELSEN	42
DISKUSSION.....	44
MÅL OCH MENING MED DANSIMPROVISATION	44
DANSIMPROVISATION SOM BEGREPP.....	46
LEDARROLL	47
ATMOSFÄR	47
RÄTT ELLER FEL?	48
DEN OSKOLADE DANSAREN.....	49
DANSIMPROVISATION FÖR ALLA	49
DANSIMPROVISATION UNDER 2000-TALET	51
IDEALET - DEN FRIA MÄNNISKAN	52
IDEALET – DEN FRIA IMPROVISATÖREN PÅ SCEN	54
IDEALET – DEN FRIA, PROCESSFOKUSERADE IMPROVISATÖREN	54
IDEALET – DEN FRIA DANSAREN	56
SLUTSATSER	57
VAD INNEBÄR DANSIMPROVISATION?:	57
HUR BESKRIVS FENOMENET OCH VAD ÄR DESS NATUR?:	57
VAD ÄR MÅLET MED DANSIMPROVISATION?:	57
VAD ÄR DET PEDAGOGER I ÄMNET STRÄVAR EFTER OCH VAD ÄR DET MAN VILL UPPNÅ MED SIN UNDERVISNING?	58
FÖRSLAG TILL VIDARE FORSKNING:	58
REFERENSER	60

Inledning

Jag har undervisat i dans under flera år både i Sverige och i Kina. Improvisationen har gradvis tagit mer och mer plats i min undervisning. Mitt första möte med dansimprovisation var på den dansstudio där jag tränar och det var en erfarenhet som öppnade en ny värld för mig. Känslomässigt blev det en stark upplevelse eftersom ledarens ickebedömande inställning kändes äkta och befriande. Senare bestämde jag mig för att söka Musikhögskolans Rytmikpedagogutbildning för att kunna bredda min kunskap inom musik, dans, sceniskt arbete och utveckla min konstnärliga förmåga. Min dansträning har jag alltså fått i Malmö men också i Kunming, i Kina, där jag dessutom i flera år arbetat med kultur och internationella projekt. Rytmikpedagogutbildningen i Malmö har dansträning på schemat men jag upplever att man skiljer på begreppen dans och rörelse. Man ser dans som en konstform för sig, med särskild teknik och egna ideal. Rörelse ses som något personligt och naturligt, vilket uppmuntras att utforska. Dans definieras i Nationalencyklopedin som ”rörelser till rytm och melodi, rörelser som ges en speciell form och utförs i viss tid och visst rum.” (Ståhle, www.ne.se) Jag anser att dans även kan utföras i tystnad. För mig innefattar dansen en mängd rörelser och olika ideal. Jag upplever begreppet *dans* som mer inkluderande än *rörelse* har varit på Musikhögskolan, där ett tydligt men outtalat stilideal avgränsat möjligheten till fri rörelse för mig. Rytmikutbildningen arbetar med att utveckla kreativiteten hos studenterna genom improvisation, som tillsammans med kompositionsövningar, utgör en stor del av undervisningen. Åren på musikhögskolan har gett mig många verktyg för att utmana kroppen, musiken och konsten hämningslöst och lekfullt.

Som danslärare arbetar jag internationellt och har använt improvisation i workshops och projekt där dansare från olika länder och med olika bakgrund träffats. Jag har bland annat lett dansprojekt i Kambodja, Kina och Palestina. Jag har mött dansare som utbildats i traditioner där dansarvet är viktigt och där dansarna endast reproducerar klassiska danser eller danser koreograferade av utvalda mästare. Dansen och kulturen i sig kan ha en politisk uppgift och dansarna är antingen förvaltare av en gammal tradition man vill bevara eller representanter för en tradition någon vill skapa. I dessa fall har dansarna själva inga möjligheter att personifiera eller ifrågasätta dansen och i många fall motarbetas de som försöker skapa någonting nytt eller eget. Dansarna har skolats in i en kulturtradition utan kritiskt tänkande eller reflektion. Att få möta dessa dansare och utmana dem till att improvisera har fascinerat mig och fått mig att fundera över improvisationens natur och funktion. Min egen syn på dansen och dess betydelse för samhället och individen blir tydlig när vi tillsammans diskuterat dansen roll och mening. Tydliga blir också skillnader i uppfostran och kulturideal. De flesta dansare som aldrig uppmuntrats till eget skapande i ett samhälle där eget skapande förtrycks uttrycker oftast inget behov av det. Själv ser jag självförverkligande genom konsten som statusfyllt och något att sträva efter. Jag upplever att jag uppmuntrats till detta sedan barndomen, både i hemmet, skolan och i samhället. När jag möter dansare från länder som förespråkar kollektivet och reproduktionen inser jag kraften i improvisationen och att den påverkar personligheten hos den som håller på med den. Men öppnar den upp för förvirring och problematik, eller för frihet och medvetenhet? Har improvisationen något att erbjuda alla människor och samhällen?

Många av mina elever tycker om att improvisera på scen och de får en ”kick” utav känslan att skapa här och nu. Jag har lett en dansgrupp under fem års tid som arbetat upp en nära gemenskap, trygghet och ett gemensamt rörelsespråk som gruppen tar tillvara i sina sceniska improvisationer. Jag fascinerar av deras mod och tillit och vid samtal kring improvisation hör

jag hur de talar om hur deras självförtroenden stärkts både i dansen och i vardagen och att deras inställning till improvisationen förvandlats från tvivel och oro till frihet och flöde. De har gemensamma ideal både vad det gäller rörelser och vilken stämning de vill ha i gruppen och de uppmuntrar varandras skaparglädje. Den goda stämningen i gruppen har fött improvisationen och samtidigt har improvisationen närt stämningens fördjupande. Ofta använder dansgruppen improvisation i ett led mot komposition och vice versa. Dansimprovisationen har gett dem alla en förmåga att övertygat koreografera själva och inte endast vara dansare och reproducera någon annans koreografi. Jag tror att möjligheten att arbeta så tätt ihop under såpass lång tid och med många långa resor och uppdrag har varit en gynnsam grogrund för en improvisationsgrupp.

Jag funderar ofta över målet med min undervisning i dansimprovisation. När jag undervisar väver jag in improvisationen i all undervisning och den har blivit ett redskap jag använder på många olika sätt. Jag är medveten om att jag i min undervisning har ett personligt engagemang för det jag gör och att jag har ideal, både i rörelse och i beteende som jag strävar emot. Framför allt vill jag använda dansen och improvisationen som ett sätt att skapa starka, empatiska, öppna människor som kan se kvalitet i andra människors rörelser och uttryck. Det är viktigt för mig att mina elever tar sig själva och sitt skapande på allvar och är helhjärtade för jag tror att det kommer att ge dem en inre styrka. Jag vill att de ska vara lyhörda och känna sig fria och trygga, samtidigt som de ska vara uppmuntrande och generösa i sin dans och sin inställning till meddansare. Som koreograf vill jag ge mina elever möjlighet att utforska den stil som jag vill förmedla, alltså mitt eget rörelseideal. Samtidigt som jag även vill ge dem tid, plats och möjlighet att hitta sina egna uttryckssätt. Då vill jag undvika att påverka deras skapande. Här blir jag dock ofta medveten om hur lätt ens eget stilideal skiner igenom och eleverna och gruppen tar efter mina värderingar. Samtidigt som jag överför ett rörelsemässigt ideal till mina elever, inser jag att jag även överför min människo- och samhällssyn på dem. Detta är något jag vill men samtidigt ifrågasätter jag vad jag har för rätt att göra det. Denna balansgång har många gånger fått mig att ifrågasätta och problematisera min ledarroll och min undervisning. Är det egentligen improvisation jag håller på med? Borde jag kalla det någonting annat?

Syfte

Syftet med min undersökning är att belysa dansimprovisation, som det inte har forskats mycket kring tidigare. Dansimprovisationen är del av en ickeverbal tradition vilket har medfört en brist på forskning kring dess natur och innebörd. Jag vill med min studie sätta ord på vad undervisning i dansimprovisation innebär och vad pedagoger i ämnet har för vision av att följderna av undervisningen ska bli. Min egen undervisning utgår väldigt mycket från mig själv och mitt hjärta. Jag arbetar utifrån en personlig övertygelse och undrar hur andra går till väga och vad de har att säga om samma ämne. Idag finns improvisation och komposition som en kurs på gymnasiet för dem som går estetisk dans. Min egen erfarenhet är att eleverna ofta inte finner ämnet meningsfullt utan snarare flummigt och till ingen nytta. Improvisation kan man oftast inte heller finna som kvällsaktivitet eller kurs på dansstudios. Varför inte? Är den för abstrakt eller för svårbeskrivbar för att få dignitet i dagens teoretiserade samhälle? Har den fallit utanför den intellektuella diskussionen eftersom utövarna upplevt det som för svårt att förklara och verbalisera dess effekter? Eller är den onödig och irrelevant i vår tid? Vad är egentligen målet med ämnet och är det svårbegripligt eller meningslöst? Vad innebär dansimprovisation och är det en egen genre och stil i sig eller ett generellt begrepp som kan appliceras på all dans? Har det överhuvudtaget med dans att göra? För att förstå min egen lärarroll vill jag undersöka vad som sägs och skrivs om ämnet. Jag vill undersöka verksamma lärares uppfattningar om sin undervisning i dansimprovisation. Hur framställs ämnet och hur beskrivs det av pedagoger som undervisar i det idag? Vilka mål har pedagogerna med sin undervisning och vad vill de att eleverna ska lära sig? Vad handlar om dans och vad handlar om karaktärsdaning? Vad menar man när man säger att inget är rätt eller fel men samtidigt bedriver undervisning som strävar mot att studenterna ska utvecklas? Vad är det de ska utvecklas till och vad innebär det att vara en skicklig improvisatör? Vilka ideal finns inom dansimprovisation idag?

Mina forskningsfrågor är:

- Vad innebär dansimprovisation?
- Hur beskrivs fenomenet och vad är dess natur?
- Vad är målet med undervisning i dansimprovisation?
- Vad är det pedagoger i ämnet strävar efter och vad är det man vill uppnå med sin undervisning?

Litteratur

Termen ”dansimprovisation” går inte att finna i uppslagsverk som Nationalencyklopedin eller Encyclopedia Britannica. Däremot finns ordet ”improvisation”, som beskriver främst musik eller teater. I NE beskrivs improvisation som ”ngt som utförs utan förberedelser med tillvägagångssättet framväxande under arbetets gång” (Kjellberg, www.ne.se). Improviserade inslag i dans förekommer inom många dansstilar. Den dansimprovisation som jag ämnar beskriva är den som växte fram ur modern och postmodern dans i USA från 1960-talet och framåt. Jag kommer inte att skriva något om improviserade inslag i andra dansgenrer, så som tango eller flamenco, och inte heller beskriva freestyle inom hip hop och breakdance. Här kan man också tala om improvisation, men jag vill undersöka undervisning i den improvisation som säger sig försöka utgå från ”personliga, naturliga” rörelser istället för att improvisera eller ”battla” i en viss stil. Litteraturen kommer att lägga fram olika åsikter om målet med, samt förhållningssätt till dansimprovisation idag. Jag kommer vidare att redovisa vad litteraturen beskriver som dansimprovisation och mera ingående beskriva vad dansimprovisation innebär och vad som är utövare och pedagogers mål med konstformen. Vissa av författarna använder ordet rörelseimprovisation, andra dansimprovisation. I denna studie har jag valt att jämställa dessa båda begrepp. Jag är dock medveten om att det finns både likheter och skillnader mellan begreppen. Jag inleder nedan med en historisk genomgång. Syftet med den är att sätta dansimprovisationen i ett sammanhang genom att beskriva hur den uppkommit och hur utvecklingen skett fram till idag. Det möjliggör att sätta min undersökning i ett vidare perspektiv.

Historik

Klassisk balett har varit en dansform dominerad av koreograferat material. Curtis L. Carter (2000) skriver i sin artikel, ”Improvisation in Dance”, att det dock funnits utrymme för improvisation även inom den klassiska baletten. Improvisationen gällde främst solisterna som själva valde hur han eller hon framställde sin karaktär och utnyttjade rollen för att uppvisa sin tekniska virtuositet. Under skapandet av koreografi för baletten har improvisationen länge utnyttjats som ett sätt att utöka genrens rörelsevokabulär. Den amerikanska dansaren och koreografen Loïe Fuller (1862-1928) experimenterade under slutet av 1800-talet med en stil som uppmuntrade till utforskande, interpretation och fria val av rörelser. Hennes dansare använde sig av vardagsrörelser, så som att gå, stå, hoppa eller springa och man uppträdde ofta utomhus. Hon förutspådde redan då att improvisationen, den fria rörelsen och idealet av den oskolade dansaren skulle spela större roll för dansens utveckling under 1900-talet (Carter, 2000).

Under tidigt 1900-tal blev dansimprovisationen än mer experimentell och användes mycket av koreografer för att förbereda och utveckla material som skulle komma att ingå i koreografier. Musikpedagogen och tonsättaren Emile Jacques-Dalcroze (f1865-1950) betonade den kroppsliga rörelsens betydelse i musikpedagogiken och fokuserade även han på rörelseimprovisationer sprungna ur naturliga rörelser som att gå, springa eller hoppa. Dalcroze lade grunden för rytmikmetoden, vilket är en musikpedagogisk metod där rörelsen och improvisationen spelar en central roll för den musikaliska och personliga utvecklingen. Dalcrozets undervisning innehöll tre mål; att utveckla rytmkänsla och gehör i hela kroppen, att skapa känsla för ordning och balans genom att öva upp de motoriska anlagen samt att utveckla kreativiteten (Wählin, 2006).

Den ungerske dansaren, koreografen och dansteoretikern Rudolf Laban (f1879-1958) utvecklade en egen dansnotation och en teori om koreografi. Han menade att all dans kan beskrivas genom olika termer som eukinetic; läran om dansen dynamik, rytm och fras, samt choreutic; som är studier av den spatiala formen och rymden kring dansaren (Athreya, 2001). Laban ville frigöra dansen från beroendet av musikaliska strukturer och låta den formas efter sina egna förutsättningar och fraser. Hans kompani och organisation var demokratiskt uppbyggt vilket skilde sig från det tidigare toppstyrda ideal, där koreografen var auktoritär ledare och dansarna endast framförde koreografens verk. Labans improvisationer innehöll gemensamma beslut, fattade av dansarna i stunden, samt en fri, utforskande inställning till kropp och rörelse. Laban använde även sina improvisationsmetoder på amatörer och lät dessa delta i föreställningar, vilket tånjde på gränserna mellan tränade och oskolade dansare (Carter, 2000). Enligt Carter (2000) var det här en början till det demokratiska ideal som senare kom att genomsyra dansimprovisatörers arbete.

Postmodern dans

Mary Wigman (1886-1973) var elev till både Dalcroze och Laban och utvecklade improvisationen genom att använda begreppet tid på ett nytt sätt samtidigt som hon ville frigöra dansen ännu mer från musikens regler (Carter, 2000). För att hennes dansare skulle ha möjlighet att genomföra improvisationer krävdes både mental och fysisk styrka samt vighet. Hon ansåg att den oskolade dansaren var för svag och för begränsad för att klara av improvisation. Wigman avvisade tanken på improvisation som scenkonst. David Gere (2003) beskriver att många koreografer ansåg att improvisationen endast var till för personlig reflektion och eget upptäckande av nytt material. Därefter följdes bestämda regler för att omvandla det nya materialet till koreografi. Viktiga stilbildare inom den moderna dansen under senare del av 1900-talet är Isadora Duncan (1877-1927), Martha Graham (1894-1991) och Merce Cunningham (1919-). De har alla satt djupa spår i danshistorien och deras personliga uttryckssätt har skapat egna stilar. Postmodern dans kom som en motreaktion mot den moderna dansen på 1960-talet. Modernismen inom dansen var expressiv och djupt personlig (Carter, 2000).

The initial differentiation of postmodern dance from modern dance lay not only in particular techniques associated with the new dance-self-reflexiveness, for instance, or the employment of pedestrian and athletic movement vocabularies -but also in the changed political and social context in which performers and spectators lived. The techniques of postmodernism were in themselves changes in social practice, articulating newly emerging senses of self and community, of experimentation, and of political dissent among urban, middle-class, college-educated artists and intellectuals (Novack, 1992, s. 54-55).

Cynthia Novack (1992) påpekar att den postmoderna dansen berörde främst den vita, utbildade medelklassen i Amerika. Den påverkade människors syn på samhället och sig själva och varje människas rätt och möjlighet till rörelse. Den oskolade dansaren och kollektivet var en del av rörelsens ideal. Gemenskapen gällde dock till stor del bara dem som tillhörde den vita medelklassen i städerna.

Anna Halprin (1920-) är den dansare och pedagog som under 1960-talet förde in improvisationen på scen som ett alternativ till fast koreografi. Hon sysslade med något som kallas "open choreography" eller "situation-response composition" (Banes, 2003, s. 78). Halprin förespråkar än idag en konstnärlig bredd och kreativa samarbeten mellan

konstutövare. Hon ser barnets lek som grunden för improvisation och vill bryta den traditionella gränsen mellan åskådare och dansare. Hon inkluderar gärna dansarnas improvisationer och spontana rörelser i sina koreografier. På så sätt blir dansarna medskapare och det rörelsematerial som framförs kommer inte längre bara från koreografen själv. Carter (2000) beskriver hur Halprin ser dansarens personliga utveckling som en viktig del av improviserandet och konstutövandet. Halprin (1991) menar att de postmoderna dansarna frigjorde sig från de moderna koreografernas stil. Den postmoderna eran utvecklade regler och verktyg för dansens fortsatta utveckling och möjligheten att använda den för att hjälpa människor i samhället. Den postmoderna dansen var både en stil och en filosofi, enligt henne. Dansarna ville inte längre berätta berättelser, utan integrera personliga eller sociala livsfrågor i dansen. Enligt Halprin var stilen att inte ha någon stil, och rörelsematerialet plockades upp från vardagen. Hon ser den postmoderna dansen idag som en viktig del av samhället för att skapa ritualer som hjälper människan att hantera sin omvärld och säger; "how can you do dances about being inventive and cute and funny when our planet is in such a danger and eight- and nine-year-olds are being raised knowing sex has to do with AIDS" (Halprin, 1991, s. 53). Hon menar att dansen i dag bör vara en kreativ väg att möta destruktiva krafter i världen och ge en möjlighet till tröst och smärtlindring i det nutida samhället.

Judson Dance Theater

Robert Ellis Dunn (1929-1967) var både musiker och dansare och betonade ett brett konstnärligt ideal hos konstutövaren (Carter, 2000). Under 1960-talet inspirerades han av Bauhauskonsten i Tyskland, Zenbuddismen i Japan och experimentella musiker som John Cage. Den postmoderna dansen utvecklades under 60-talet i alltmer kreativa, improvisatoriska former mellan konstnärer, musiker, poeter och dansare. Dunn undervisade i danskomposition på Cunningham Studio i New York och ville få sina elever att beskriva musikaliska verk utan att bedöma dem som bra eller dåliga. De skulle endast beskriva form, struktur och metod. Enligt Joyce Morgenroth (1987) gav detta arbetssätt eleverna ett nytt förhållningssätt och en utforskande ande åt analyserna, eftersom kritik inte gällde det personliga framförandet utan bara konstaterade vad som skedde. Eleverna kunde då mer fritt våga experimentera med sina egna uttryck, utan att oroa sig för en bedömning av dem som person. Dunn var själv ingen koreograf men han ville hjälpa koreografer att hitta nytt material till sina verk. Hans arbete ledde fram till grundandet av *Judson Dance Workshops* och *Judson Dance Theater* i New York, som blev ett center för postmodern dans och dansimprovisation. Den var en demokratisk och kooperativ paraplyorganisation vars deltagare började omvärdera estetiken och de sociala och politiska parametrarna inom danskonsten. Ickeskolade dansare och konstutövare från olika genrer deltog i verksamheten. Steve Paxton (1939-), som kom att utveckla kontaktimprovisationen, var en av deltagarna hos Dunn (Carter, 2000).

The Grand Union

Dansimprovisationen som egen konstform stadfästes av Yvonne Rainer (1934-) och hennes kompani *the Grand Union* på 1970-talet. Dansare som Steve Paxton och Trisha Brown (1936-) ingick i detta sällskap. Deras föreställningar hade ofta politiska budskap och skedde utan repetitioner och liksom hos andra postmoderna rörelser stod processen i fokus (Carter, 2000). Processen bestod i ett improvisatoriskt och gruppdynamiskt risktagande som visades upp för publik. Nyfikenheten och kreativiteten fick flöda och "altogether created the feeling that the stage was a place where anything could be imagined and tried out." (Banes, 2003, s. 80).

Steve Paxton, som var en del av *the Grand Union* fortsatte sedan att utveckla kontaktimprovisationen som kännetecknas av kroppskontakt, balans, tillit och "partnering". Detta innebär att man ofta jobbar två och två och balanserar varandras vikt på olika sätt i lyft, hopp och grepp. Paxton ansåg att dansen skulle vara som den mänskliga leken och att människor skulle överraskas av sig själva. Han värderade lekfullheten, friheten, spontaniteten, autenticiteten och gemenskapen högt. Inom kontaktimprovisationen fick kvinnor vara starka och lyfta andra kvinnor eller till och med män och männen fick möjlighet att utforska sin känslighet och arbeta ihop med andra män på ett varsamt sätt. På detta sätt utmanade man könsroller och könsskillnader i samhället (Banes, 2003).

Carter (2000) nämner Richard Bull (1931-1998) som den koreografiska strukturella dansimprovisationens fader. Foster (2002) skriver att Bull använde improvisationen blandat med känt material vid föreställningstillfällen. Han började använda termen "structural improvisation" för att dra likheter till hur jazzmusiker utnyttjar sin gemensamma kunskap om rytm, tonart, form och melodi som grund och ram för improvisation. Bull tog även politisk ställning med sina danser och koreograferade bland annat 1968 verket "War Games" som en protest mot Vietnamkriget.

Dansimprovisation och frihet

Sally Banes skriver i en artikel om dansens historia, att målen för improvisationen sedan 1960-talet varit "spontaneity, self-expression, spiritual expression, freedom, accessibility, choice, community, authenticity, the natural, presence, resourcefulness, risk, political subversion, a sense of the connectedness of playfulness, child's play, leisure, and sports" (Banes 2003, s. 77). Banes menar att utövarna under 1960- och 70-talet betonade frihet och gemenskap och att detta var politiska värderingar som improvisationerna skulle förkroppsliga. Det här gällde för dansen men även för andra konstformer som musik och måleri. Konstutövarna ville involvera den djupt liggande kreativiteten inom varje enskild person till att uttrycka kroppslig, tankemässig och politisk frihet. Enligt Carter (2000) blev improvisationen under 1970-talet;

...a model for rethinking personal growth and human relations in a broader scope. In this context, the movement fosters a belief that individual growth is a function of free exploration of relationships with respect to physical action and sensual responses. Democratic values and a collaborative model of social action emerge as a prescription for a harmonious social order (s. 187).

Dansarna ansåg att individen växte genom det personliga utforskandet i gruppen och att varje improvisatör fick uppleva samarbete på samma gång som personlig frihet. Carter (2000) menar att ett demokratiskt ideal genomsyrade dansarnas syn på improvisationen och att utövarna ansåg att improvisationens struktur borde överföras på hela samhället för att skapa social harmoni. Medan dansarna under 60- och 70-talet såg improvisationen och den öppna koreografin som ett sätt att uttrycka frihet och gemenskap började man under 80- och 90-talen att tvivla på betydelsen av dessa värderingar (Banes, 2003). Dansare hade under de tidigare decennierna haft mycket tid till utforskande och lek, medan improvisationerna under 80- och 90-talet blev hektiska, frenetiska och brådska. Banes (2003) beskriver att unga dansare på 80- och 90-talet hade en carpe diem-inställning och en vilja och längtan att få ut det mesta av varje stund. Tankar om harmoni och hälsa byttes i östra USA ut mot ett ideal av fysiska risktaganden medan det i västra USA, där Anna Halprin undervisar, fanns ett mera holistiskt närmande till dansimprovisationen. Här finns än idag klara kopplingar till terapeutisk

verksamhet och här har även *DanceAbility* utvecklats, en utforskande dansform där rörelsehindrade dansar tillsammans med icke rörelsehindrade (Banes, 2003). Enligt Banes påminner detta om 60-talets drömmar om ett egalitärt samhälle och en demokratisk dans där alla kroppar får plats och där rörelsehindrade blir styrkta genom att få erfara att deras rörelser är lika unika och värdefulla som andra dansares (Banes, 2003).

Dansimprovisation som begrepp

Joyce Morgenroth (1987) beskriver i ”*Dance improvisations*” att improvisation i dans innebär en blandning av medvetna val och spontan reaktion. Hon beskriver sitt arbetssätt inom metoden ”strukturell dansimprovisation” och dess två sidor; konceptualisering och handling. Dansarna fokuserar mot ett gemensamt mål genom en problemformulering och reagerar samtidigt simultant på meddansares rörelser. Strukturell dansimprovisation i grupp betonar en integrationsprocess inom tre områden, individen med gruppen, nya färdigheter med gamla samt fysisk uppfinningsrikedom med strukturell intuition (Morgenroth, 1987). Danspedagogen Georgette Schnee (1994) skriver i ”*Movement Improvisation*” om sina metoder inom rörelseimprovisation. Att improvisera är enligt henne att extemporera, att utföra något direkt, att komponera något oförberett. Det är informellt, spontant, impulsivt, fritt och orepetrat. Enligt henne improviserar vi alla dagligen det vill säga att hela livet är en improvisation. Rörelseimprovisation är en fysisk respons på stimuli. Att sätta samman något kreativt, oftast utan förvarning, ses som svar på ett behov (Schnee, 1994). Improvisation är enligt Blom & Chaplin (2000) i ”*The Moment of Movement*” ett förkroppsligande av den kreativa processen. Att genomgå den kreativa processens fyra steg, förberedelse, utforskande, upplysning, formande och formulerande, resulterar i en kreativt framgångsrik improvisation. Blom & Chaplin beskriver improvisation som ’*creative movement of the moment*’ (s. x) och som spontanitet med riktning. Fenomenet är detsamma som fri association i tanken, vilket enligt författarna är den mest spontana, primitiva, naturliga och kreativa processen. De nämner också ett ideal, nämligen att lita på sin intuition och att vara en kanal för att låta ”universum” tala genom en. Kreativiteten är ett verktyg för att utvecklas och nå längre i sin improvisationsförmåga. Improvisation beskrivs som en process som inte leder fram till en produkt möjlig att utvärdera, men att processen i sig däremot är möjlig att utvärdera (Blom & Chaplin, 2000). Författarna betonar att inga rörelser är rätt eller fel, utan att den personliga responsen på en impuls alltid är accepterad så länge den sker spontant och ärligt. Författarna menar att processen inte ska leda fram till ett mål, men att processen i sig kan förfinas genom träning. Det finns alltså en strävan att utvecklas som improvisatör.

Miranda Tufnell och Chris Crickmay (2006) skriver i ”*Body Space Image, Notes towards improvisation and performance*” om improvisation som utforskande, seende och lyssnande. Att improvisera är att ändra på begränsningarna genom vilka vi ser världen (Tufnell & Crickmay, 2006). Improvisation medför alltså att utövaren förändrar sitt synsätt på sin omvärld. Ann Cooper Albright (2003) håller med och skriver att improvisation är en livsfilosofi och ett förhållningssätt till rörelse och erfarenhet, ”a willingness to explore the realm of possibility, not in order to find the correct solution, but simply to find out” (s. 259). Improvisationen är enligt Albright en ständig nyfikenhet på allt i livet, det är en del av ens personlighet och karaktär.

I ”*Spela fritt, Improvisation i liv och konst*” ger Stephen Nachmanovitch (1990) en bild av improvisationens karaktär inom alla konstformer och även i livet självt. ”Improvisation är aktiv intuition” (s.16) och leken är idealet för improvisatören. Fokus ligger på processen och

inte på produkten, och processen ger tillfredsställelse i sig själv. ”Improvisationens kärna är medvetandets fria lek” (s. 16-17) och spontan kreativitet kommer från djupet av vår varelse och det undermedvetna. Att improvisera är, enligt Nachmanovitch, vår natur men vi måste först undanröja det som hindrar oss från att släppa fram det ur oss. Han beskriver den skapande processen som en andlig väg och en religiös insikt och upplevelse. Att ärligt och utan baktanke kapitulera ifrån sig själv, sin vilja och sin kontroll samt att avvisa sitt behov av att uppnå något är en förutsättning för att vara fri i improvisationen (Nachmanovitch, 1990). Nachmanovitch skriver att ”Det skapande arbetet består inte i att få utsagan att framträda, men att undanröja hinder för dess naturliga flöde” (s. 17) och menar att improvisation är naturlig för oss som människor.

Dansimprovisation för alla – den oskolade dansaren

I en dansimprovisation dansar man (oftast) inte förbestämda steg, som någon förevisar, utan man reagerar istället fritt med den egna kroppen på stimuli utifrån eller inifrån. Stimuli kan till exempel vara musik, ord eller ickeverbala impulser. Att improvisera i dans innebär att människor i grupp eller enskilt rör sig i en ickeverbal kommunikation med sig själv, meddansare, musiker eller omvärlden. Blom & Chaplin (2000) menar att varje människa är unik och en skapande varelse som försöker forma och organiserar sin omvärld för att skapa mening och innehåll. Morgenroth håller med Nachmanovitch om att vi alla improviserar dagligen och lever i ett ickeverbalt samspel med varandra (Morgenroth, 1987). Författarna är överens om att det inte krävs några förkunskaper för att improvisera i dans. Blom & Chaplin (2000) håller med om detta men beskriver ett ideal för improvisatören som är att ha ”a willingness to physically commit yourself to the movement, to take chances, to respond authentically to kinesthetic and sensory impulses, and to make a fool of yourself if need be” (s. 29). Vem som helst är alltså kapabel att improvisera i dans, men det finns en inställning och ett förhållningssätt att sträva efter. Samtidigt finns det även ett improvisatörsideal som Blom & Chaplin beskriver som ”a highly trained dancer’s body, responding to the free improvising spirit with a consciously crafting sensibility” (s. 29). Dansimprovisation är något man kan utvecklas inom och bli skickligare i även om det inte är det uttalade målet eller meningen med improvisationen. Schnee (1994) påpekar att både dansare med erfarenhet och människor som aldrig dansat kan improvisera. Improvisationen är tillgänglig för alla människor och förmågan till improvisation bär alla människor på och den tränas upp genom erfarenhet.

Ledarroll

Ledaren bör skapa en stimulerande atmosfär som gör utforskande möjligt. Författarna är överens om att ett stort ansvar vilar på ledaren för att få en improvisation att fungera och vara meningsfull. Han eller hon bör ha dansbakgrund, vara kreativ och ha humor (Blom & Chaplin, 2000). Morgenroth (1987) menar att ledaren har ansvaret för att skapa ett mål för varje improvisation och även i ett längre perspektiv om gruppen träffas flera gånger. Kreativiteten hos dansarna kan inte tvingas fram men ledarens uppgift är att uppmuntra och motivera dem att utforska nya sätt att röra sig samt att locka fram kreativiteten ur dem. För att skapa en sådan atmosfär krävs, enligt Blom & Chaplin (2000), tillit till ledaren och till de övriga dansarna. Det är alltså ledarens uppgift att med ett medvetet mål för varje session planera övningar som öppnar elevernas sinnen för utforskande. Till exempel kan en övning ge

olika förhållningssätt till tid, rum, energi eller kraft. Den kan vara begränsad till användandet av en viss kroppsdel eller utgå från text, musik eller tystnad. Undervisningen sker oftast i grupp men utforskandeprocessen kan vara individuell ändå, eller utgå från pararbete eller trios. Under delar av lektionen kan vissa av dansarna kliva ur improvisationen för att få en bild av den utifrån. Efter avslutat pass följer oftast en diskussion då man verbaliserar vad som skett under lektionen (Blom & Chaplin, 2000). Enligt Morgenroth (1987) bör ledaren se till att diskussionen inte handlar om vad som var rätt eller fel, utan att göra dansarna medvetna om vilka konsekvenser deras val fick. Liksom analyserna hos Dunn på 60-talet bör fokus inte ligga på värderingar av vad dansarna upplevde, utan mer konkret på konstateranden av vad som skedde och varför.

Ledaren ska under improvisationen vara strukturerad men samtidigt flexibel eftersom instruktioner som ges kan uppfattas på olika sätt beroende på grupp och situation. Det är ledarens uppgift att vara öppen för vad som sker och kreativt föra improvisationen framåt eller leda dansarna tillbaka till det ursprungliga spåret om så önskas. Ledaren är en trygghet och en guide som står utanför men leder processen framåt i diskret ledning. Han eller hon har kontroll och ansvar ifall improvisationen medför att en dansares sökande leder till ett möte med känslor han eller hon inte var beredd på. Då måste ledaren finnas till hands som en säkerhet (Blom & Chaplin, 2000). Författarna ställer stora krav på ledaren av dansimprovisation och enligt litteraturen hänger dansarnas utveckling tätt samman med ledarens förmåga att vara kreativ och improvisatorisk i stunden. Enligt Blom & Chaplin (2000) är det ledarens uppgift att föra dansarna genom den kreativa processen. Ledaren ska vara strukturerad men flexibel, guidande, känslig, objektiv och tålmodig. Dansarnas behov av att lita till ledaren gäller även i möjligheten att göra bort sig. Dansarna bör uppmuntras att chansa, våga följa sina impulser och idéer. Trots att det oundvikligen är så att ledarens estetiska preferenser kommer att påverka dansarna bör han eller hon inte uppfylla sina egna kreativa behov genom gruppen. Istället bör utvecklingen av dansarnas egen kreativitet vara i fokus. Ledaren bör också vara känslig för den tid dansarna behöver på sig för att genomföra sina improvisationer, och inte hetsa igenom utforskandet (Blom & Chaplin, 2000). I "Moment of Movement" (Blom & Chaplin, 2000) ges fem exempel på hur instruktioner ges vid en dansimprovisation.

1. Kontinuerliga riktlinjer; Ledaren följer med i improvisationens utveckling och dansarna får instruktioner simultant med utförandet.
2. All information given innan start; Enkla instruktioner ges, som kan kommas ihåg under improvisationens gång.
3. Gruppdiskussion innan start; Gruppen diskuterar själva fram en form för genomförandet.
4. Demonstration och teknisk genomgång; Gruppen får vissa bestämda rörelser att förhålla sig till, kanske behöver dessa tränas in innan improvisationen kan börja.
5. Öppet innehåll och öppen struktur: Inget innehåll till improvisationen introduceras och impulserna kommer inifrån dansarna själva.

Ledaren kan agera på olika sätt beroende på gruppens behov och välja att använda olika ingångar till sina lektioner för att variera undervisningen.

Metod och atmosfär

Atmosfären vid en improvisation ska vara tillåtande och utan jämförelse med andra (Schneer, 1994). Tillit är nyckelordet för att skapa en atmosfär av undersökande, experimenterande och risktagande (Blom & Chaplin, 2000). Man får inte skratta åt varandra under en improvisation, utan atmosfären måste värna om varje dansares säkerhet och tilltro till att man kommer att skyddas från sådant. Varje deltagare bör känna sig trygg i gruppen, och vara säker på att någon kommer att finnas tillhands och hjälpa och stötta, om behov skulle uppstå (Schneer, 1994). Under improvisationen tränas en mängd olika möjliga sätt att röra sig. Invanda rörelsemönster undviks och kroppen lär sig utforska andra sätt att svara på stimuli. Rörelsevokabulären utökas på så vis och valmöjligheterna för kroppen att uttrycka sina idéer ökar. Ledaren ger dansarna olika begränsningar och regler, så som att bara använda vissa kroppsdelar, eller experimentera med rum, tid och energi. Dessa begränsningar kan även kallas verktyg och är bestämmelser för vad som ska utforskas vid ett specifikt tillfälle (Blom & Chaplin, 2000). Genom att ha blivit utmanad av läraren att till exempel bara arbeta med en kroppsdel utforskar dansarna olika möjliga sätt att förhålla sig till sin begränsning och utökar valmöjligheterna för framtida, friare improvisationer. Målet är att hela tiden försöka upptäcka något nytt och medvetandegöra detta för att kunna bära det med sig som både kroppslig och medveten kunskap. Improvisatören utvecklas genom att bli mer och mer artikulerad i sina rörelser, modigare och mer experimentell. Samtidigt blir dansaren mer medveten om kroppens ständiga sökande efter form och sammanhang. Då dansaren blivit självmedveten och fått ett starkt självförtroende kan han eller hon börja relatera till andra i gruppimprovisationen. I den måste man tänka på andra och ta ansvar, samt svara på andras impulser. Tilliten, empatin, intimiteten och undersökandet blir mer och mer fördjupad ju längre gruppen improviserar tillsammans (Blom & Chaplin, 2000).

Verbalt reflekterande

Efter avslutad improvisation diskuterar deltagarna vad som hänt för att verbalisera upplevelsen och för att föra erfarenheten till ett förståndsmässigt plan. Kroppen har bearbetat minnen och intryck som den fört upp till medvetandet genom dansen. Efter improvisationen sätter deltagarna ord på sina upplevelser och når på så sätt en ökad förståelse om sig själva (Blom & Chaplin). Schneer (1994) har ingen diskussion efter sin undervisning, då hon menar att kunskapen och erfarenheten inte behöver jämföras, förklaras eller försvaras med någon annan. Improvisatören vet själv vad som skett och bär det med sig och vinner självförtroende genom detta. Han eller hon behöver ingen annans godkännande för sitt handlande och detta självförtroende bärs vidare in i det vardagliga livet (Schneer, 1994). Schneer är unik i sin undervisning då hon inte låter deltagarna diskutera sina upplevelser. De övriga författarna menar att diskussionen är central för utvecklingen som improvisatör. Schneer skiljer sig även från de andra då hon skriver att rörelser får vara mimik, medan övriga författare menar att dansarna bör sträva efter stiliserade rörelser och inte vara teatraliska. Schneer kallar sin improvisation för rörelseimprovisation, istället för dansimprovisation och kanske ligger det ett synsätt bakom ordvalet som innebär att rörelse inte har samma ideal eller stilkraav som dans. Vad gäller diskussion efter lektionen har den ingenting med stilen på improvisationen att göra, utan hur upplevelsen av improvisationen behandlas, och här skiljer sig alltså Schneer från de övriga. Hon menar att självförtroendet ökar genom den personliga upplevelsen och övertygelsen improvisationen gett. Denna upplevelse skulle enligt henne förminskas om den

jämfördes och diskuterades med andra. Dansimprovisationsupplevelsen är för Schnee strikt ickeverbal och personlig.

Mål och mening med dansimprovisation

Jag kommer här att redovisa vad litteraturen beskriver som mål och mening med dansimprovisation. Mål för dansimprovisation kan vara att hitta originellt material för improvisation, vara karaktärsdanande för gruppen och individen eller att uppnå spirituella upplevelser och upplysning. Ett annat möjligt mål för improvisation är att improvisatören ska utveckla förmågor som kan brukas samhälleligt eller politiskt. Improvisationen kan även vara ett mål i sig själv samt användas som scenisk konstform.

Hitta originellt material för komposition

Att hitta originellt material till nya kompositioner och koreografier har enligt min historiska översikt varit ett mål för improvisation och länge den enda anledningen att improvisera. Improvisatören Nancy Stark Smith beskriver den stund som uppstår i en improvisation då man inte längre vet var man är utan har tappat den mentala kontrollen över sina rörelser och låter kroppen välja själv. Dansaren hamnar då i vad Smith kallar "the Gap" (Tufnell & Crickmay, 2006, s. 64). Från denna position har dansaren ett större antal möjliga riktningar att välja mellan än då han eller hon själv medvetet försöker styra sina rörelser och ur "the Gap" kommer det oväntade och originella. Det är originellt därför att det kommer i stunden och utanför de ordinarie vanemönstren av rörelse. Rörelsematerialet har en särskild komplexitet och är oväntat, då det inte kunde ha planerats eller skapats på ett logiskt sätt, och ses därför som originellt. Dansimprovisation kopplas till komposition även i den svenska läroplanen för gymnasiet (www.skolverket.se). Målet för undervisningen i improvisation på gymnasiet är då bland annat att lära sig metoder och verktyg för att genomföra improvisationer som leder fram till material man sedan komponerar ihop till koreografier.

Karaktärsdaning för gruppen

De mål som litteraturen beskriver tydligast är utvecklandet av egenskaper hos dansarna. Dessa kan vara mod, självförtroende, empati, tillit och kreativitet. Målet är också att ge dansarna ett förhållningssätt och en inställning till alla impulser utifrån. Inställningen ska vara nyfikenhet och undersökande, vare sig impulserna kommer under en improvisation eller i en livssituation. Litteraturen beskriver även att målet är en erfarenhet som inte kan verbaliseras fullt ut, det är en tyst kunskap som bygger på erfarenhet som förändrar dansarens person. Målet för en improvisation är att dansarna ska få lära sig utforska, experimentera, leka, forma och skapa. Likaså är det att få varje dansare att lita på sina intuitiva val, att lita på sig själv och respektera sig själv och sina impulser (Blom & Chaplin, 2000). Dansarna ska nå och förkroppsliga insikten av att det inte handlar om att visa upp något utan om att känna, söka och våga välja sin egen väg i rörelsen. Ingenting är rätt eller fel så länge man reagerar ärligt. I improvisationen bör dansaren ta risker, vara sårbar och lära sig mer om sig själv. Schnee (1994) menar att man förstår sig själv bättre och växer som människa av att improvisera. Omedveten kunskap som finns i kroppen blir medveten genom att det kommuniceras till en själv och andra. Dansarna blir starkare i sina personliga övertygelser, då de manifesterats i kroppen och medvetandegjorts (Blom & Chaplin, 2000). Därtill får dansarna ökade

självförtroenden, lär sig att lita till sig själva och stå för sina val. Stressade människor eller människor med prestationsångest blir befriade från stress under den icke-bedömande, icke-jämförande atmosfären under improvisationen (Schneer, 1994).

Gruppimprovisationen handlar om att involveras i en process, ge upp medveten kontroll och medvetna val samt att bli modigare. I gruppimprovisationen kan det uppstå en telepatisk kontakt mellan utövarna, en prekognition som skapar ett flöde i rörelserna och i samarbetet. Blom & Chaplin (2000) menar att förmågan att förutse meddansarnas rörelser och beslut grundar sig på intuitiv kommunikation och kan inte frammanas med intellektet eller medvetandet. Nachmanovitch (1990) jämför förhållandet mellan människor i en gruppimprovisation med den direktkommunikation och intimitet som finns mellan älskande. Han benämner målet *entrainment*, en synkronisering av två eller flera dynamiska system i en och samma puls och menar att dansarna omedvetet kommer att förhålla sig till varandras rytm och skapa ett sammanlänkat system samt uppnå en känsla av att vara en enda varelse. Schneer (1994) använder ordet *magi* för att beskriva det som uppstår då dansarna svarar på varandras fantasi och stil och samtidigt bryter de egna tanke- och rörelsemönster som tidigare begränsat dem. Dansarnas koncentration ska vara så total att reaktionen blir automatisk. Då är strukturen klar, fantasin alert och all tidigare träning har blivit till instinkter. Då detta uppnåtts är det möjligt att dansarna brister ut i spontana applåder eller skratt efter avslutad improvisation (Schneer, 1994).

Gruppimprovisationen är också en övning i teamwork och i att ta socialt ansvar, då gruppen är beroende av individerna för att utvecklas och fungera som helhet. Den enskilde dansaren bör ta hänsyn till de andra och deras initiativ och viljor, samtidigt som han eller hon själv tar initiativ och har mod att fullfölja sina egna impulser. Målet är förmågan att dansa spontant, utveckla en inre observatör, få kinestetisk känslighet och empati samt att bli medveten om de andras spatiala behov. Den kinestetiska empatin (Blom & Chaplin, 2000) innebär att dansaren förstår meddansarnas rörelser och kan svara på dem. En improvisatör blir tränad i att relatera till andra. Kontroll och frihet bör kunna balanseras och variationen av tid, rum, energi och form varierar intuitivt (Blom & Chaplin, 2000). Tillit och respekt till andra och sig själv samt känslan av frihet och fysisk och psykisk kontakt med andra människor är andra frukter av gruppimprovisationen (Schneer, 1994).

Karaktärsdanning för individen

En grundförutsättning för dansimprovisation är att det inte finns något sätt att röra sig på som är rätt eller fel, men det krävs av dansaren att han eller hon är hängiven improvisationen, ärlig, öppen och tror på den (Blom & Chaplin, 2000). Det krävs en vilja att utforska både sig själv och rörelsen i stunden. Genom att vara närvarande och ge sig hän åt improvisationen nås lättare det flöde och den kreativitet som är två viktiga delar av processen. Albright (2003) skriver att improvisationen är en livsfilosofi och ett förhållningssätt, någonting som integreras med dansarens personlighet. Miranda Tufnell och Chris Crickmay (2006) beskriver hur man genom improvisationen lär sig att göra sig av med förutfattade planer, bilder och sociala beteenden. Man blir receptiv, utforskande, närvarande och tillåtande, man ser misstag som möjligheter och accepterar att gå vilse (Tufnell & Crickmay, 2006). Nachmanovitch (1990) håller med om att improvisationen tränar dansaren i att se misstag som oförutsedda möjligheter. Improvisatören lär sig att det inom improvisationen inte existerar några misstag utan att oförutsedda händelser ger möjlighet till nya mönster som kreativiteten leder vidare. Målet för improvisatören är att detta ska ske i stunden, i ett flöde. Nachmanovitch beskriver

hur målet i improvisationen är att uppnå samma totala kapitulation som man gör i kärleken. I den kapitulationen finner människan sig själv på nytt. Målet är att vara en medkännande, känslig och tålmodig människa i både dansen och livet. Att våga släppa kontrollen blir en erfarenhet och en del av dansarens karaktär och personlighet. Att släppa kontrollen har i dansimprovisationens historia tolkats som att dansarna skilt kropp och sinne åt (Foster, 2003). Detta har lett till en låg status för improvisationen i ett samhälle där förnuftsbaserad kunskap är det som värderas högst. Koreografen och dansare Susan Leigh Foster (2003) menar att man inte kan skilja sinne och kropp (mind and body) åt då man talar om improvisation och att man inte ska beskriva kroppen som det okända och sinnet som det kända. Hon anser att all kroppslig artikulation kräver sinnesnärvaro (mindfulness).

Each body segment's sweep across space, whether direct or meandering, is thought-filled. Each corporal modulation in effort thinks; each swelling into tension thinks; each erratic burst or undulation in energy thinks.//Conceptualized in this way, bodily action constitutes a genre of discourse. (Foster, 2003, s. 7)

Förutom denna kroppens egen sinnesnärvaro följer även tanken med i kroppens improvisation. Ibland före rörelsen, ibland samtidigt som den sker och ibland efter att den skett. Foster kallar dansarens medvetandenivå för ett *hypermedvetande*. Hypermedvetandet innebär att dansaren är medveten om relationen mellan den direkta rörelsen och den övergripande formen, mellan vad som ska ske, vad som sker samt vad som kommer att ske. Samtidigt utvecklar improvisatören en medvetenhet om när det som sker blir stereotyp och invariant samt ett mod för att välja nya vägar. Albright (2003) beskriver hur improvisationen "works to release the body from habitual responses, whetting one's curiosity about 'what if's'" (s. 261). Denna förmåga är enligt Albright (2003) en viktig tillgång i dagens samhälle.

Karin Johansson (2008) beskriver i sin avhandling om improvisation i orgelspel, att människor med improvisationsförmåga är en viktig tillgång i dagens globaliserade samhälle. Improvisatören har en förmåga att tänka i nya banor och vara flexibel, vilket skapar förutsättningar för nya problemlösningar. "It's for example supposed to combine adaptive, flexible and creative skills with intuition in order to make new ways of thinking and problem solving possible" (s. 5). Johansson hänvisar till en rapport om kreativitet inom högre utbildning som beskriver konstnärlig improvisation som en modell för hur kreativitet skulle kunna uppmuntras på andra högre utbildningar i Europa. Rapporten beskriver hur den konstnärliga improvisationen genomförs inom ramar givna av konstnärens arbete, att den är ett möte mellan planering och struktur och det inneboende skapandet. Improvisationen bygger på en erfarenhetsbaserad kunskap. Rapporten fastslår att i vår tid, då förändringar sker fort, har improvisatörer visat på förmågan att respondera effektivt på nya och oväntade situationer (Johansson, 2008).

Improvisatören är alltså en person som ständigt är nyfiken på nya vägar och nya upptäckter. Den humanistiska psykologin hävdar att människan bär på ett inneboende behov av att uttrycka och förverkliga sig själv (Maltén, 2000). Den förutsätter att människan besitter en rad potentiella utvecklingsmöjligheter och att vi utvecklas genom att vi får arbeta kreativt, självständigt och flexibelt. Den amerikanske psykologen Maslow har skapat en trappa för att illustrera mänskliga behov. Han förespråkade en självförverkligande människosyn. Behoven han beskrev är: fysiska behov, trygghetsbehov, sociala behov, behov av uppskattning och slutligen behov av självförverkligande. Enligt Maltén menade Maslow att behoven bygger på varandra och att de mer grundläggande behoven måste vara tillgodosedda för att nå den högsta nivån, vilket är det personliga självförverkligandet.

Maslow har beskrivit åtta möjliga sätt till självförverkligande:

1. Att uppleva tillvaron helt och fullt, koncentrerad och absorberad av den
 2. Att göra framåtsträvande val i livet
 3. Att tillåta sitt jag att synas och vara spontan
 4. Att söka svar inom sig själv och ta ansvar för dem
 5. Att lyssna till sig själv och våga vara annorlunda
 6. Att förverkliga sina resurser i en ständig process
 7. Att öppna sig själv, bli medveten om sina försvarsmekanismer och avstå från dem
 8. Att uppnå en "peak experience", ett sällsynt ögonblick av självförverkligande
- (Maltén, 2000, s. 32)

Dessa punkter stämmer väl överens med improvisatörens karaktär. Senare har Maslow dock omvärderat sina åsikter och menat att det kan finnas motsättningar mellan trygghet och stabilitet och självförverkligande. Han menar att en del människor väljer trygghet och säkerhet framför tillväxt och utveckling, därför att ett självförverkligande kan medföra ångest och oro. Maltén (2000) skriver om Saint, en arbetslivsforskare, som menar att utbildning och vidareutveckling inte bör påtvingas människor eftersom alla inte har ett behov eller lust till det. Dansimprovisatören, däremot, ska vara ständigt utforskande och nyfiken, ständigt skapa sina egna regler och bryta alla mönster och vanor han eller hon har. Enligt forskaren och koreografen Hagendoorn (2003) handlar dansimprovisation om frihet i val och frihet att skapa utifrån sig själv. "The issue, however, is freedom: freedom from constraints and freedom to choose" (Hagendoorn, 2003, s. 222).

Spiritueella upplevelser och upplysning

Nachmanovitch (1990) beskriver flödet i improvisationen som att vara en kanal för qi, den livsenergi som det talas om i asiatiska ideologier. Han beskriver sufiska dansare som hamnar i *entrainment* (Nachmanovitch, 1990) och ett spirituellt tillstånd och benämner improvisationen som en religiös upplevelse, där den skapande processen är en andlig väg och kreativiteten är mystik. För honom bör improvisatören nå *samadhi*, en "absorberande, självlös absolut koncentration" (Nachmanovitch, 1990, s. 57). Dansaren och koreografen Ellen Webb (2003) beskriver hur hon, liksom Nachmanovitch, praktiserar Zenbuddism och hur läran påverkat hennes förmåga att improvisera fritt. Hon säger att det gett henne en möjlighet att vara närvarande och koncentrerad i nuet, vilket även är något improvisationen kräver. Hon värderar inte längre varje situation på samma sätt som tidigare, utan menar att hon kan observera det som händer på ett mindre subjektivt sätt. Hon värderar inte sitt själv lika fixerat och hon är inte vad hon skapar. Webb upplever att möjligheten att distansera sig från sitt skapande ger henne friheten att våga överraskas av sig själv, vara mindre censurerande och svara mera direkt på impulser. "I feel more fluid and undefined, and part of my surroundings. At the very best of times I feel that I don't create the dance; the dance creates me" (Webb, 2003, s. 242). Webb menar att den Zenbuddistiska filosofins frukter liknar dansimprovisationens. Båda leder till en förmåga att låta en större energi flöda genom dansaren som är vid ett totalt medvetande, närvarande men samtidigt med möjlighet att distansera sig (Webb, 2003). Blom & Chaplin (2000) beskriver denna förmåga som en av de fundamentala förmågor man arbetar upp genom dansimprovisation. De kallar den för *passiv objektivitet* och menar att improvisatören pendlar mellan passionen och den skapande känsligheten och har en möjlighet till val i alla situationer som uppstår. Improvisatören

dansar, men har även förmågan att vara objektiv till sig själv och sina val genom att samtidigt befinna sig både i och utanför sitt eget handlande (Blom & Chaplin, 2000).

Kent De Spain (2003) beskriver även han att improvisationen kan leda till upplevelser som han vill kalla spirituella. Han citerar David Appel (De Spain, 2003, s. 37):

...there's a feeling in dancing that something is singing itself as I'm moving. I don't know whether it's me that's doing the singing, or whether, in fact, what I probably think it is, is that something is singing through me. There's a question of allowing myself to be a conduit for that. And at the same time, I'm noticing that I can be responsive to that song in some way. (s. 37)

De Spain beskriver hur människans medvetande i vanliga fall är låst precis som nerverna är låsta i kroppen. När man dansar berör kroppen världen utanför och känner att vi människor är en del av någonting större. Likaså är det med förståndet, i dansen anar förståndet konturer av gränser utanför vår kunskap (De Spain, 2003). De Spain försöker använda religiösa termer för att begripliggöra upplevelsen av dansimprovisation. Han menar att det tillstånd man kan nå och de upplevelser man kan få genom improvisationen liknar det vi i dagens samhälle brukar klassificera som religiösa eller spirituella. Liksom Nachmanovitch (1990) och Blom & Chaplin (2000) beskriver han hur improvisatören kan uppleva att han eller hon är en kanal för en högre verklighet som strömmar genom kroppen under improvisationen. Blom & Chaplin kallar det "universum" (s. x), Nachmanovitch qi, livsenergin, eller en primitiv skaparkraft och Albright (2003) energier som smälts samman i en magisk närvaro. Att sinnet under improvisationer ger vika för någonting annat leder alltså till olika uppfattningar om vad som tar över. Det kan vara kroppen själv eller en högre kraft, men någonting får förståndet att bli observatör istället för skapare. De Spain beskriver hur detta ger improvisatören en metafysisk upplevelse. Blom & Chaplin (2000) beskriver hur upplysning i form av en aha-upplevelse är en frukt av en lyckad improvisation. Dansaren når denna upplysning, genom att kroppen fått ta kommandot och genom dansen förmedlar kunskap och känslor till förståndet som blir medvetet om vad kroppen vill förmedla. Blom & Chaplin (2000) skriver "You are "aaaahhhaaaing" or "Oh yesssing" *while* you are moving" (s. 9). Denna aha-upplevelse nämner även Nachmanovitch (1990). Han beskriver den som upplysningens ögonblick, då sinnet kapitulerar och släpper kontrollen till kroppen. Schneer (1994) talar även hon om en "aha-upplevelse" då hon beskriver hur förståndet blir medvetet om vad kroppen vill förmedla. Aha-upplevelsen kan komma under en improvisation men den kan även infalla långt efter att den avslutats (Blom & Chaplin, 2000).

Improvisationen och samhället

Historiskt sett har dansimprovisationen påverkat och påverkats av politiken. Framför allt under 1960- och 1970-talet såg improvisatörerna sig som deltagare i den samhälleliga diskussionen kring bland annat krig, jämställdhet mellan könen och människors lika värde (Carter 2000). Improvisationen förespråkar frihet i uttryck och valmöjligheter och improvisationer har genomförts kring kontroversiella frågor. Carter (2000) beskriver hur improvisationen bidragit till danskonstens demokratiserande och utvecklandet av en öppen form utan auktoriteter. Frihet att välja är i improvisationen dansarens uppgift. Ann Cooper Albright (2003) beskriver "the Gap" som Nancy Stark Smith ansåg vara en stund av många valmöjligheter, som att vara hängande i ett fall, i både tid och rum. Improvisationen tränar människan i att bryta med invanda mönster och vanor. Albright anser att fall-metaforen är både bildlig och konkret, då man i improvisationen kan vara med om fysiska, fria fall. För att klara av att hantera dessa fria fall, både psykiskt och fysiskt, måste man träna bort rädslan för

att tappa kontrollen. Man måste ha en existentiell öppenhet, som gäller både kroppen och självet. Albright beskriver "the Gap" som en plats där man kan förändra sina invanda mönster och förändra sin situation. Vid en krissituation, som vid 9/11, hamnar människan menar Albright i ett sådant "Gap". Det kan medföra större generositet, gemensamma krafter för hjälpinsatser och medkänsla. Människan omvärderar sina val och sina prioriteringar (Albright, 2003). Att träna upp sitt mod att tappa kontrollen och hamna i "the Gap" ger människan fler möjligheter att göra nya val, våga omprioritera och prova nya vägar även utan att krissituationer behöver uppstå. Improvisatören tränar upp förmågan att hantera krissituationer och lösa problem som uppstår. Flexibiliteten och kreativiteten är något även Johansson (2008) tar upp som en tillgång i dagens samhälle. Albright menar att dansimprovisationen tillhandahåller dessa verktyg för att hantera politiska, samhälleliga och estetiska frågeställningar under 2000-talet. Idag är vi skickliga på att tala om kulturellt utanförskap, globala sammanslagningar samt att korsa gränser både geografiskt och på Internet. Albright anser att vi trots det här inte lyckats arbeta fram fysiska och intellektuella metoder för att klara av att leva i dagens samhälle. Hon anser att vi idag inte klarar av att hantera allt som händer runt omkring oss och att vi har många sociala problem i samhället. Hon menar att människor bör förändras, att vi bör bete oss på andra sätt än idag. Vad hon söker är en förmåga att känna ansvar och närvaro, empati och se möjligheter. Improvisation tränar upp disorientering, upplevelser av fall, snabba, kraftfulla rörelser där man tappar kontrollen och att röra sig genom sin rädsla. Den kan också träna bort invanda beteenden och oönskade reaktioner på stimuli. Den öppnar upp för alternativa erfarenheter, som manar fantasin vidare mot nya mål och utforskanden. Det innebär att människor som är vana vid improvisation och därigenom blir personlighetförändrade av den, blir en stor tillgång i samhället. Albright (2003) skriver:

Although this practice being with an attentiveness to corporal experience, it also develops a mental flexibility that can provide a sort of intellectual map with which to chart new pathways for negotiating awkward or difficult cultural crossings (s. 260).

Genom att arbeta upp en känsla av helhet med omgivningen i gruppimprovisationen, som hon kallar ett *ekologiskt medvetande* (Albright, 2003), anser hon att man blir medveten om möjligheterna till ömsesidighet. Inom improvisationen tränar dansarna upp både att föra och följa, att ta och ge initiativ. Denna ger en fördjupad känsla av ansvar gentemot andra och även känslan av att detta är en möjlighet och inte ett krav (Albright, 2003). Vad Albright menar är att de förmågor improvisationen tränar upp behövs i dagens samhälle. Hon nämner även i skämtsamt ton att improvisation skulle kunna vara en strategi vid politiska förhandlingar mellan världens ledare (Albright, 2003).

Improvisationen i sig

Kent De Spain (2003) skriver att improvisation ofta ses som ett redskap för att uppnå de mål jag beskrivit. Han anser dock att många improvisatörer improviserar bara för improviserandet i sig. "The primary purpose of improvisation is simply to experience themselves improvising. Even the movement that results is secondary" (De Spain, 2003, s. 27). Improvisationen är för dansarna ett sätt att vara närvarande i nuet, i stunden. Han kallar den medvetenhet som improvisationen kräver för "improvisational awareness" (De Spain, 2003, s. 27) och menar att detta är ett medvetande som utövarna tycker om att befinna sig i. Han menar också att improvisatörerna kan bära denna medvetenhet med sig och bruka i vardagen. Jag kan då tycka att De Spain direkt beskriver ett implicit mål med improvisationen. Denna nu-medvetenhet är en förmåga som improvisatören tränar upp genom improvisationen och som värderas som att det kan och bör nyttjas även utanför improvisationssammanhanget, i vardagslivet. Även om

det inte kan räknas som ett direkt mål för improvisationen så är det ändå en följd av den. En biprodukt, som så många andra, och ett möjligt mål för en ledare att vilja att dansarna ska uppnå. Kanske är det inte dansarnas mening att de ska bära med sig något från sin session, men De Spain väljer ändå att beskriva att de kommer att göra det.

Scenisk improvisation

Processen och produkten

Då improvisation hamnar på scen förvandlas processen till produkt (Blom & Chaplin, 2000). Improvisationen kräver erfarenhet och skicklighet då publikens närvaro bidrar till en bedömning av improvisationsprocessen. Dansaren har väldigt svårt att koppla bort medvetenheten om att publiken granskar det han eller hon gör. Det ickebedömande processtänkandet, där inga rörelser är rätt eller fel, försvinner. För improvisation på scen finns ett ideal som beskriver en syn på kvalitet inom konstformen (Blom & Chaplin, 2000). Dansen ska vara intressant och värd att sätta på en scen, inför en publik som ska värdera den som konst. Det som är unikt för improvisationen är att den innehåller det oväntade. Den är en balansgång mellan frihet och passion och hantverk och kontroll. Både publik och dansare vet att framförandet bara sker en enda gång och är unikt för dem i stunden (Blom & Chaplin, 2000).

Improvisatören och improvisationen

Dansaren har till uppgift att fånga impulser i nuet och forma och utveckla dem i disciplinerad spontanitet (Blom & Chaplin, 2000). Enligt Blom & Chaplin (2000) är hantverket i att improvisera inför publik att bemästra de parametrar som konstformen bygger på. Idealet för improvisationen på scen beskrivs som ett uppvisande av det oväntade och spontana, själva processen i ett nötskal. Denna bör innehålla en variation av tid, rum, kraft, energi och form och även kinestetisk medvetenhet. Koncentration och närvaro är viktiga egenskaper hos improvisatören, liksom behärskande av fraserings, formskapande, övergångar, relatering och abstrahering (Blom & Chaplin, 2000). Foster (2003) anser att dansimprovisationen felaktigt beskrivs som en dansform som på grund av sin spontanitet inte kräver någon teknik av dansaren. Hon menar att improvisationen har höga krav på artikulation i uttrycket av det kända och okända. Samtidigt måste improvisatören arbeta upp en enorm kunskap om komposition då hon extemporerar och arrangerar i stunden. Dansimprovisatören måste alltså vara medvetet allsidig, smidig, stark och kroppen mentalt och fysiskt förberedd för vilka rörelser som helst. Det kräver en enorm bredd hos dansaren (Foster, 2003). Desto mer möjligheter och förmågor kroppen tränat upp, desto lättare blir det för kreativiteten att flöda genom den. Likaså har lång erfarenhet av improvisation fått kroppen att bli fri från sina invanda mönster och prövat otaliga vägar, vändningar och rörelser som nu finns som potentiella val i varje stund, tillsammans med förmågan att överraska sig själv med det oväntade än en gång (Blom & Chaplin, 2000). Den vanliga känslan av frihet och spontanitet kan lätt försvinna i det utsatta läget på scen. Kravet på improvisation kan kväva den så viktiga tilliten och kreativiteten. Morgenroth trycker på förmågan till full koncentration i improvisationen. Koncentrationen, involveringen och fokuseringen skall vara så total att alla rörelsesvar på impulser kommer automatiskt och instinktivt (Morgenroth, 1987).

Improvisatören och publiken

Enligt Blom & Chaplin (2000) är den största faran för improvisatören att "it can get b-o-r-i-n-g fast: it goes on and on/lacks reason for being//or has no internal structure". (s. 121) Publiken hamnar utanför skeendet och dansen verkar intern och utan mål och mening. Ett sätt att motverka detta är att ge en icke-improviserande person kontroll över improvisationen, antingen en guide, eller en diskret handledare vid sidan av scenen som för improvisationen mot ett slut då denna tycker att det är dags. Improvisationen kan också ha vissa förutbestämda regler, såsom ett bestämt antal takter i musiken, en alarmklocka som ringer efter en viss tid, livemusikernas timing och fraserings eller att improvisationen avslutas av något annat förutbestämt (Blom & Chaplin, 2000). Improvisation kan också vara som en del i en annars färdig koreografi. Då finns ett stort mått av förplanerade rörelser som en ram för improvisationen. Improvisatörerna kan även blanda in publiken i skeendet, då både de, dansarna och omgivningen är en del av stunden och inspirationen för dansarna. Publiken kan få ge ett tema eller ord som dansarna sedan behandlar eller utgår ifrån och blir på så vis ännu mer involverad i det som sker på scen. Dansarna kan till och med bjuda upp människor ur publiken att delta i och bli en del av improvisationen (Blom & Chaplin, 2000). Det betonar det interaktiva i föreställningsformen och att publiken är ett viktigt element i improvisationen vars utformning är beroende av allt som kan ge input. Publiken är alltid en del i dansen och även om de inte medverkar med kropp eller röst så är deras närvaro ett element som förhöjer risken och skärper dansarnas närvaro och koncentration (Blom & Chaplin, 2000).

Ett problem med improvisationen som scenkonst är enligt Carter (2000), att det är svårt att utvärdera eller avgöra vad som är rätt eller fel vid en improviserad dansföreställning. Termer som flow och risktagande har börjat användas och blir värderade då man försöker kritiskt granska en improvisation. En annan svårighet för improvisationsdansare är att en föreställning aldrig går att upprepa. Det finns då en risk att man tappar det historiska sammanhanget eftersom koreografin inte är beständig och inte kommer att kunna återuppsättas och tolkas av andra dansare. Enligt Carter blir det även svårt att uppehålla ett intresse hos publiken eftersom dansen lätt blir introvert och ett självändamål för dansarna på scenen. Fokus ligger på processen och publiken kan lätt tappa sammanhanget och meningen med uppförandet.

Improvisatören och formen

Formen är de ramar som omger improvisationen, förtydligar innehållet och organiserar rörelserna. Människan är enligt Morgenroth (1987) en formsökande varelse, vilket är orsaken till att både publik och dansare behöver formen för att ge dansen ett sammanhang och göra den begriplig. Formen hjälper improvisatören att fullfölja sina intentioner och inte hoppa mellan olika idéer. När dansaren behärskar formskapandet är en ytterligare utmaning att jobba utan formen (Schneer, 1994). Övergångar mellan delar i formen kan ske på en mängd olika sätt. Den tränade improvisatören har under otaliga improvisationer provat olika sätt att ta sig från en rörelse till en annan. Genom att öva på dessa övergångar separat bygger han eller hon upp en repertoar av möjliga vägar att välja i improvisationsögonblicket.

Improvisatören och kvaliteten

Nachmanovitch (1990) skriver att "för att kunna spela fritt måste vi behärska teknik". Tekniken, övningen i att prova alla möjliga former, övergångar, vägar och respons på input,

samt den breda fysiska förutsättningen är den ”teknik” som dansimprovisatören tränar upp. Idealet är den tränade dansarens kropp med fri improviserande ande, medvetenhet och känslighet för skapandet (Blom & Chaplin, 2000). Det finns inga rörelser som är rätt eller fel, men inställningen måste vara en total kapitulation och en tro på processen (Nachmanovitch, 1990). Kvaliteten i improvisationen beskriver Nachmanovitch som möjlig att identifiera men omöjlig att definiera. Mästaren kan inte lära ut konsten utan eleven måste själv uppleva och finna den. Då eleven uppfylls av konsten bildas en resonans mellan improvisatören och publiken. Denna upplevelse är obeskrivbar, men den känns igen när det sker, menar Nachmanovitch. Liksom i kärlek är den ett hjärtats resonans, omöjlig att förklara, men möjlig för publiken att erfara. ”Kvalitet är skärpa, införlivande, genklang och flöde” skriver Nachmanovitch (s. 168) och Carter (2000) anser att den sceniska dansimprovisationen är för komplicerad att utvärdera eller kritisera för att behålla publikens intresse. Carter menar att ord som flöde är för subjektivt för en publik att orka hantera i det långa loppet. För Nachmanovitch däremot handlar det om att improvisatören måste vara sann och ärlig och varken sträva efter att vara till lags eller att försöka vara originell. Då dansaren är äkta i sin improvisation och kapitulerar från egenuppfyllande tankar om estetik kommer äktheten att beröra publiken. ”Det är vad kvalitet handlar om: sanning” (Nachmanovitch, 1990, s 172).

Kreativitet, flow och aha-upplevelsen

Den kreativa processen beskrivs av Blom & Chaplin (2000) som grunden för dansimprovisation. Kreativitet beskrivs i Nationalencyklopedin som ”förmåga till nyskapande, till frigörelse från etablerade perspektiv” (Smith, www.ne.se). J.P. Guilford använde begreppen divergent tänkande. Det divergenta tänkandet innebär förmågan att lösa problem genom okonventionella tillvägagångssätt (Smith, www.ne.se). Kreativitet definieras av Blom & Chaplin (2000) som ”bringing something new into being” (s. 7) och innefattar fyra steg som även en framgångsrik dansimprovisation ska innehålla.

1. Förberedelse, att utsättas för konstformens element
2. Utforskning, att ge upp medveten kontroll
3. Upplysning, aha-upplevelse, ett nytt medvetande om en idé potential
4. Formering och formulering, att ge en yttre form till sin inre bild och idé.

Denna uppdelning stämmer väl överens med G Vallas PIIV-teori från 1926. P står för preparation, I för inkubation, den andra I:et för illumination och V för verifikation. (Rasmusson & Erberth, 2008). Aha-upplevelsen och upplysningen är som tidigare beskrivits en viktig del av improvisationen och enligt Blom & Chaplin (2000) är det ledarens ansvar att strukturera improvisationen så att dansarna går igenom de fyra stegen i kreativitetsprocessen. Aha-upplevelsen kan inträffa långt efter att improvisationen avslutats men är en viktig del i improviserandet. Upplysningen innebär att en ny kunskap tydliggjorts hos dansaren och den kan sedan verbaliseras eller formas i bild eller rörelse. Rutger Ingelman (1996) skriver om Arthur Koestler som 1989 lanserade begreppen; ”Aha!, HaHa och Ah...” (s. 21). Aha! är när man förstår något, när pusselbitarna faller på plats. HaHa beskriver upplevelser av humor och Ah...den positiva känsla och upplevelse av hänförelse när man blir överväldigad av musik eller konst (Ingelman, 1996). Nachmanovitch (1990) jämför improvisationskonstens aha-upplevelse med Zenbuddismens upplevelser av genombrott och upplysning. Schmeer beskriver att kroppen påminner en om ickeverbala minnen som lagrats i det undermedvetna. Genom att låta kroppen reagera direkt på ett ord eller stimuli kan människan röra sig och samtidigt uppenbara för förnuftet vad kroppen ville förmedla. Detta lyfter kunskapen till en

annan medvetandenivå, något som kroppen redan visste, en tyst kunskap, till en aha-upplevelse för medvetandet (Schneer, 1994). Den individuella upplysningen, och den inre förståelsen leder vidare till fjärde steget i kreativitetsprocessen då man verbaliserar eller formar sin idé för andra och sig själv. Att låta en verbal diskussion genomföras efter improvisationen ger dansarna möjlighet att uttala och förnuftmässigt förstå och utveckla sina egna och andras idéer. Genom detta utvecklas de som improvisatörer och erfarenheterna blir konkreta och medvetandegjorda (Blom & Chaplin, 2000).

Blom & Chaplin (2000) beskriver det *kreativa medvetandet* som en färdighet man övar upp under lektioner i improvisation. En kunskap om den kreativa processen är enligt dem en förutsättning för att utvecklas som improvisatör. Kreativitet är enligt Nachmanovitch (1990) något naturligt för oss och idealet för den skapande människan är barnet och dess utforskande sinnelag. Nachmanovitch ser kreativitet som att genomskåda underförstådda förmodanden som samhället gett oss och identifiera vad som finns framför näsan. Den är alltså även ett led i den karaktärsdanande processen.

Bodil Erberth och Viveka Rasmusson (2008) skriver om den amerikanska psykologen Rollo May. Rollo May hävdar att kreativitet måste få utmaningar och press ”Skapande uppstår i människans kamp med och mot det som begränsar henne” (s. 48). Det innebär att människan måste konfronteras med sina gränser, annars finns det risk för att hon blir egoistisk och utan förmåga att engagera sig. Att skapa i grupp ger en kontakt med medmänniskor som växer och skapar tillsammans. Individerna lär sig att engagera sig och att mogna. Rollo May betonar även ensamhetens betydelse för kreativitetsprocessen. ”Det viktiga arbetet äger rum inom varje människa, liksom all undervisning av betydelse aktiverar eleverna till självständigt tänkande och arbete” (s. 47). Han beskriver hur kreativiteten kan vara ett hot mot det välkända och trygga och att ensamheten är något människor i dagens samhälle är rädda för. En kreativ människa kan dock även använda sin kreativa förmåga till att utveckla till exempel destruktiva massförstörelsevapen. Detta etiska perspektiv är lärarens uppgift att vara medveten om, menar Rasmusson & Erberth (1996). Samma bok hänvisar till Bäckman, Cecaec och Kruuse som menar att en kreativ människa:

- har hög perceptionsförmåga, utnyttjar sina sinnen, är uppmärksam på nya intryck och förändringar i omgivningen
- har god kontakt med sitt känsloliv
- är orädd och är benägen att lyssna till sina inre impulser snarare än att förlita sig på andra
- har föga behov av att gå i försvar
- inte är rädd om sin prestige, vågar ta risker
- har ett rörligt och öppet intellekt
- har ett lekfullt sätt att närma sig en uppgift
- har ett starkt behov av att uttrycka sig
- engageras mer i processen än produkten när det gäller att lösa en uppgift
- har en sökande, experimenterande hållning till allt vad hon företar sig

(Rasmusson & Erberth, 1996, s. 36)

Kreativitetsforskaren Csikszentmihály (1992) använder begreppet flow som kännetecknande för det tillstånd då man glömmer tid och rum och helt och fullt går upp i sin uppgift. Han anser att tillståndet är gynnsamt för eller en förutsättning för kreativitet. Csikszentmihály har undersökt upplevelsen av flow hos människor från olika delar av världen. För att nå en upplevelse av flow krävs att människan frigör sig från den sociala kontrollen och finner

belöning i ögonblickets skeenden. Detta påminner om Stark Smiths tal om "the Gap" (Albright, 2003). I "the Gap" tappar dansaren kontrollen och hamnar i ett tillstånd som ger honom eller henne möjligheter att göra nya val, våga omprioritera och prova nya vägar. Flow, flödet i rörelsen, uppstår då kroppen får skapa rörelse utifrån sin egen logik utan medveten planering. Genom att låta tanken kapitulera och låta kroppen leda vägen blir flödet i rörelserna dynamiskt och naturligt (Blom & Chaplin, 2000). Improvisatören lär sig att våga släppa kontrollen och ge sig hän, vilket är en förutsättning för att nå "the Gap" och möjligheten till flow. Nästesjö beskriver att Csikszentmihály håller med Albright om att erfarenheten av att ha hamnat i detta tillstånd ger människan en bättre förutsättning för att klara av att hantera sitt liv (Nästesjö, 2007). Med det menar Csikszentmihály (1992) att människor varje dag slösar bort energi på saker som gör dem passiva och därmed modfällda då de inte är utmanande eller komplexa nog. De optimala stunderna är stunder av handling som kräver en sådan total koncentration att man glömmer allt annat.

Sammanfattning av fokusområdet

På 60- och 70-talen utvecklades den postmoderna dansen som ville utgå från vardagsrörelser och skapa danskompanier med demokratisk uppbyggnad. Improvisationen blev en konstform med frihet, gemenskap och tillgänglighet i fokus (Carter, 2000). Den oskolade dansaren deltog i uppträdanden på scen och kontaktimprovisation växte fram som en gren, där könsroller omkullkastades och närhet och tillit hamnade i centrum. De postmoderna dansarna vände sig mot de moderna koreografernas berättande koreografier och teknik och menade att vardagliga människor och vardagliga rörelser kunde sättas på scen.

Improvisation genomförs oftast i grupp med en ledare som bär ansvar för gruppens trygghet och atmosfär, som måste vara bejakande och tillåtande. Dansarna får olika uppgifter, begränsningar som gör att de fokuserar på vissa områden, till exempel kroppsliga eller rumsliga. Det krävs inga förkunskaper för att improvisera och inga rörelser sägs vara rätt eller fel. Samtidigt finns det många saker en improvisatör kan träna upp och ideal de kan sträva efter. Albright (2003) beskriver att improvisation är en livsinställning och ett förhållningssätt som innebär att man ständigt söker nya vägar och möjligheter. Hon menar även att de förmågor improvisatören lär sig är användbara i dagens globala samhälle, och hon uttrycker en önskan om att ett improvisatörsperspektiv skulle användas vid politiska förhandlingar (Albright, 2003).

Mål för eller resultat av dansimprovisation kan vara att hitta originellt material för improvisation, vara karaktärsdanande för gruppen och individen eller att uppnå spirituella upplevelser och upplysning. Ett annat möjligt mål för improvisation är att improvisatören ska utveckla förmågor som kan brukas samhälleligt eller politiskt. Improvisationen kan även vara ett mål i sig själv eller så kan den sättas på scen.

En väl genomförd improvisation beskrivs av Blom & Chaplin (2000) som en genomgång av den kreativa processen. I improvisationen finns möjlighet att uppnå flow, ett tillstånd av att glömma tid och rum. Efter genomförd improvisation bör man diskutera vad som skett och vad man upplevt. I dagens dansimprovisation finns två tankesätt. Dels att den är till för att sätta kroppen fri och låta kroppen förmedla en aha-upplevelse, en upplysning för förståndet. Förståndet beskrivs här som passivt under improvisationen (Blom & Chaplin, 2000). Dels hävdar Albright (2003) att det inte går att skilja sinne och kropp åt och att de är i ständig samverkan. Genom improvisation tränas ett hypermedvetande upp hos dansaren som ger

honom eller henne möjligheten att vara medveten i skeendet samtidigt som kroppen är i ett flöde. Webb (2003) beskriver denna medvetenhet som att vara närvarande men samtidigt vara distanserad och Blom & Chaplin kallar det passiv objektivitet (Blom & Chaplin, 2000). Kreativitetsprocessen betonas av flera författare och den amerikanske psykologen May (Rasmusson & Erberth, 1996) menar att skapande och kreativitet utmanar människor och lär dem att mogna och bli engagerade. Han beskriver även hur kreativiteten kan vara ett hot mot det välkända och trygga och att ensamheten, vilket enligt honom är ett krav för kreativitet, är något många människor i dagens samhälle är rädda för. Den humanistiska filosofin och Maslow (1954) menar att självförverkligande är ett inneboende behov hos alla människor. Maslow placerar det överst på sin behovstrappa samtidigt som han och Saint skriver att kravet på självförverkligande kan skapa oro och ångest hos människor, som hellre väljer stabilitet och trygghet i sina liv.

Vad man lär sig och upplever i improvisationen är erfarenhetsbaserad, tyst kunskap som måste upplevas för att förstås. Improvisationen kräver även ett mått av tro på processen för att få ut något av den. På senare år har fler försök till teoretisering framkommit, vilket det tidigare varit brist på, beroende på genrens ickeverbala dimension,. Vad är det man kommer fram till när man teoretiserar dansimprovisationens natur? Vad är det människor beskriver som målet och meningen med improvisationen? Vad är det man vill uppnå med undervisning i ämnet och vad är det för egenskaper som eftersträvas hos improvisatören? Om det inte finns något rätt eller fel, varför ska man då bedriva undervisning i ämnet? Vad är det för ideal som ligger och lurar bakom alla fina formuleringar om frihet och personliga val?

Material och metod

Mitt material består av litteratur om dansimprovisation samt intervjuer med koreografer och pedagoger som undervisar i dansimprovisation. I detta kapitel kommer studiens vetenskapliga perspektiv och metod att beskrivas och jag kommer att redogöra för det kvalitativa arbetssätt jag valt att använda för studien. Slutligen följer en presentation av informanterna och etiska övervägande för urvalet och genomförandet av intervjuerna.

Kvalitativ metod

Studien har ett hermeneutiskt perspektiv vilket innebär att jag kommer att tolka och förstå mina informanter genom deras språkliga utsagor i form av intervjuer. Hermeneutik betyder tolkningslära och är en existentiell filosofi som innebär att man försöker förstå människans existens genom att studera och tolka dess skrifter, utsagor och handlingar (Patel & Davidsson, 1994). Under 1600- och 1700-talet var hermeneutiken en metod för bibeltolkning och senare användes den för att tolka alla typer av texter. Under 1800-talet ville man göra hermeneutiken till den allmänna metodologin för humanvetenskapen. Metoden har under 1900-talet börjat användas inom många olika vetenskapliga discipliner för att tolka människans existens. Hermeneutiken står idag för en kvalitativ forskning där forskaren ses som subjektiv, engagerad samt försöker se helheten. Detta sker genom att forskaren pendlar mellan objektets och subjektets synvinkel och mellan att se delarna och helheten av det studerade. På detta sätt försöker forskaren förstå och tolka människors livssituation och ser sin förförståelse och subjektivitet som en tillgång och ett verktyg i forskningen (Patel & Davidsson, 1994). Inom hermeneutisk forskning försöker forskaren oftast inte nå fram till en heltäckande teori. Enligt Patel & Davidsson (1994) kan man istället betona det unika i ett flertal olika tolkningar.

Begreppen kvalitativ och kvantitativ metod beskriver hur forskaren väljer att analysera och bearbeta den information som samlats in. Inom den kvalitativa metoden finns många unika sätt för forskaren att bearbeta sitt material (Patel & Davidsson, 2003). Ofta innebär kvalitativ bearbetning att forskaren på djupet undersöker en mängd insamlad information och använder sig av verbala analyser. Materialet består oftast av text, till exempel en bok, dagbok eller anteckningar från observationer. Den kvantitativa forskaren samlar in fakta och analyserar dem statistiskt. Då denna studie ämnar ta reda på pedagogernas åsikter och jag vill ha möjlighet att få personliga, verbala svar av informanterna om deras förhållningssätt och metoder ämnar jag att använda kvalitativ metod vid mina intervjuer. Jag vill också kunna vara flexibel i intervjusituationen. Dansimprovisationen i sig rör känslomässig, upplevelsebaserad, ickeverbal kunskap och jag ser det som en tillgång att få ta del av informanternas personliga definitioner och formuleringar inom ämnet.

Kvalitativ intervju

Jag kommer i studien att redovisa ett antal kvalitativa intervjuer. Kvalitativa intervjuer utmärks av att man ställer enkla, raka frågor som får komplexa, innehållsrika svar (Trost, 1997). Intervjuerna har en medelgrad av standardisering vilket innebär att de är fria samtal där ordningsföljd och följdfrågor formuleras beroende på tidigare svar (Trost, 1997). Det finns dock en stomme av frågor som jag strukturerar samtalet kring och återför informanten till om vi skulle komma ifrån ämnet. Vid en hög grad av standardisering är alla frågor förbestämda,

kommer i samma ordning samt är formulerade på samma sätt vid varje intervju och inga individuella utvecklingar förekommer. Vad gäller strukturering så innebär hög strukturering att informanten inte har möjlighet att ge ett personligt svar, utan att svarsalternativ redan är bestämda. Mina intervjuer däremot är ostrukturerade och informanterna har inga fasta svarsalternativ utan formulerar sina svar själva.

Trost (1997) beskriver Kvales sju stadier av kvalitativa intervjustudier (s. 29-37):

1. Tematisering
2. Planering
3. Intervjusituation
4. Utskrift
5. Analys
6. Verifiering
7. Rapportering

Genom den kvalitativa intervjun har jag försökt få beskrivningar om informanternas livsvärld och få fram centrala teman. Kunskapen har uttryckts verbalt och deskriptivt och jag har sökt beskrivningar av specifika situationer. Jag har försökt att gå in i intervjusituationen med öppenhet för nya oväntade händelser och varit medveten om möjligheter till förändring av eller motsägelser i informanternas utsagor. Min egen förståelse är att jag i flera år undervisat och undervisats i ämnet dansimprovisation. Jag är medveten om att jag kommer att vara tvungen att vara tydlig då jag presenterar ämnet så att jag inte förutsätter ämneskunskap hos läsaren. Jag måste även vara tydlig med begrepp och termer som används inom konstformen, för att ge läsaren en bild av vad det är jag ämnar beskriva. Mina intervjuer har varit fokuserade på vissa teman, så som målet med undervisning, kreativitetens betydelse, behovet av förkunskaper och undervisningsmetoder. Jag har försökt få varje intervju till en diskussion och är medveten om att intervjusituationen är ett speciellt möte där både jag och informanterna är medskapare av samtalet. Kvale (1997) skriver att intervjun kan vara en berikande upplevelse för den intervjuade, som kan leda till ny insikt.

Studiens genomförande

Jag har genomfört fyra intervjuer och spelat in samtalen. Jag har valt att inte filma, utan bara använda verbala beskrivningar i min forskning. Intervjuerna har skrivits ned och skickats till informanterna för godkännande. Jag har sedan tolkat informanternas utsagor och sammanfattat dem i resultatkapitlet. Jag har även valt ut en del citat som redovisas där. I diskussionen jämför jag mina resultat med teoribakgrunden och ger förslag på framtida forskning.

Informanter

Jag har gjort ett strategiskt urval som innebär att de individer jag valt ut är representativa för pedagoger i dansimprovisation. Jag har valt fyra informanter som alla någon gång undervisat i ämnet improvisation. De har alla undervisat inom det svenska skolväsendet, på en högre utbildning, såsom gymnasieskola eller musikhögskola. Två av dem är utbildade danspedagoger, en är rytmikpedagog och en är koreograf. Eftersom man i Sverige inte kan utbilda sig till pedagog i dansimprovisation specifikt, har jag valt att se hur människor med dessa olika dansbakgrunder förhåller sig till ämnet. Informanterna är av olika ålder och kön.

Tre av dem är kvinnor och en är man. Jag har främst valt dem utifrån deras arbetserfarenhet i ämnet. Jag har själv undervisats av tre av informanterna, vid Musikhögskolan i Malmö. Detta innebär att jag har en relation till intervjupersonen och har försökt vara extra tydlig med att ställa följdfrågor och bett dem förklara sina arbetsmetoder. En extra dimension till min förförståelse är att jag själv undervisar i dansimprovisation. Jag har därför en klar bild av vad informanterna talar om och de begrepp de använder. Jag har försökt skapa distans genom att be dem förklara vad de menar med olika termer och begrepp som kommit upp under intervjuerna. Jag har även försökt ställa frågorna som om jag inte hade någon förförståelse utan som om det vore första gången jag hörde talas om ämnet. Vissa kunde referera till saker vi varit med om eller upplevt tillsammans, eller säga ”du vet”, om något som jag har kunskap om men som jag bad informanten definiera. Relationen gjorde även att intervjuerna blev fria och samtalslika, vilket jag ser som en fördel i undersökningen. Den intervju som gjordes med en informant jag inte kände sedan tidigare blev mer övergripande och denna informant var extra tydlig i sina beskrivningar av sin undervisning och om vad dansimprovisation egentligen var. Denna informant var dock den som var minst personlig och delade inte med sig lika mycket av sina personliga ställningstaganden. Det tror jag har att göra med att informanten inte kände mig.

Då det inte finns någon pedagogutbildning inom ämnet är de medverkande med sina olika bakgrunder representativa för lärare i dansimprovisation. Jag ser dem som fyra unika röster om undervisning i ämnet.

Informant A började studera sång på folkhögskola och inriktade sig emot jazzgenren. Informanten sysslade då mycket med improvisation i sången, vilket fördes över på rörelsen då informanten började på rytmikpedagog-utbildningen vid Musikhögskolan i Malmö. Informanten har även studerat på Laban Centre i London och mötte där Labans *choreological studies* och hade improvisation som tillval. Informanten har också undervisat i bland annat rörelseträning, dans, improvisation och komposition på dansutbildningar samt på Musikhögskolan i Malmö.

Informant B började utbilda sig på Balettakademin men tyckte att deras tänkande kring danskonsten var för konservativ och rigid. Istället gick informant B koreografutbildningen på Statens Teaterskola i Köpenhamn. Där studerade studenterna improvisation och kontaktimprovisation under fyra år. Undervisningen gällde både improvisationen för den personliga dansutvecklingen samt improvisation som scenisk form. Nu arbetar informanten som frilansande koreograf men även som lärare på dansutbildningar.

Informant C är utbildad på Danshögskolan i Stockholm i huvudämnena jazz och fridans. Efter avslutad examen reste informanten till USA och tog en Master of Arts i dans. Då mötte informanten den moderna dansen och blev starkt påverkad av en lärare i komposition som använde sig mycket av improvisation. Informanten kom här även i kontakt med Laban. Tillbaka i Sverige ingick informanten i en grupp dansare, koreografer och musiker som hade föreställningar och improvisationsjam. För tillfället undervisar informant C på Danshögskolan i Stockholm i improvisation, komposition, modern- och nutida dans. Informanten är huvudlärare för improvisation och komposition på danspedagogutbildningen.

Informant D är utbildad på Danshögskolan i huvudämnena fridans och barndans och har arbetat som dansare i Sverige och Danmark. Nu arbetar informanten som sjukgymnast och lärare i bland annat modern dans och improvisation.

Intervjuerna

A - Intervjun genomfördes hemma hos informanten och varade ungefär en timme. Intervjun var informell och vi fikade samtidigt som vi samtalade.

B - Intervjun genomfördes på ett bokcafé i centrala Köpenhamn. Vi samtalade över en kopp kaffe, i ungefär fyrtio minuter.

C - Informanten var i Hanoi då intervjun genomfördes, och vi samtalade via Skype, vilket försvårade kommunikationen. Fördröjningar och ekon på ljudet gjorde det svårt att föra ett normalt samtal. Intervjun varade i cirka fyrtio minuter.

D - Intervjun tog cirka femtio minuter och genomfördes hemma hos mig, under avslappnade former.

Alla intervjuer genomfördes under oktober månad 2008. Informant C intervjuades via Skype, eftersom informanten undervisade i Hanoi vid tillfället för undersökningen. Det försvårade intervjuarbetet lite, men hos de tre övriga fick jag ta del av kroppsspråk och minspel, vilket kommer att kommenteras senare i studien. Eftersom det var problem med inspelningen under C:s intervju har en fråga skett via mail, då Informanten svarade skriftligt.

Jag upplevde själv att intervjuerna tog mycket på krafterna och att det krävdes mycket närvaro för att göra samtalet öppet och avslappnat samtidigt som jag fick in de frågor jag ville ställa. En dag genomförde jag två intervjuer vilket bidrog till att den andra inte blev lika lång som den första. Det blev svårt att uppbåda ett lika stort intresse för frågorna så nära inpå den tidigare intervjun. Eftersom ämnet handlar om utsagda förhållningssätt och uppfattningar och jag inte hade möjlighet att göra en studie av informanterna i undervisningssituationer var jag tvungen att försöka täcka så mycket som möjligt under bara ett intervju-tillfälle. Ofta har jag i efterhand velat göra en andra intervju för att kunna ställa följdfrågor. Jag är medveten om att informanterna säkert hade utvecklat sina tankar mer om de haft längre tid på sig eller suttit i en diskussion med andra pedagoger. Så här i efterhand önskar jag att jag hade varit lite striktare med mina frågor så att jag verkligen fått mer material till studien. Ibland drog informanterna iväg med frågan och började prata om sig själva eller något annat och i efterhand ser jag att de inte riktigt svarade på vad jag frågade, även om det kändes som ett svar i stunden. Jag trivdes väldigt väl med intervjuformen och känner att informanterna var villiga att berätta om sin uppfattning, om än lite nervösa ibland. Jag upplevde alla intervjuer som en dialogsituation då vi tillsammans reflekterade över improvisation. I varje möte har det funnits stunder då det kändes som att vi "kom på" saker. Det föddes alltid nya infallsvinklar, vilket stödde mig i att vara öppen med vad jag själv observerat eller reflekterat över. Varje möte var personligt och intressant och alla informanter var spännande personligheter med stort intresse för ämnet. Jag har upplevt en positiv reaktion hos alla mina informanter, som tyckte om att få diskutera ämnet. En av dem uttryckte tydligt att hon efter intervjun insåg hur mycket hon saknade att själv få improvisera.

Studiens validitet

Efter att intervjuerna genomförts har jag transkriberat dem och sänt dem till informanterna för genomläsning och godkännande. Jag har inte tagit med samtalsljud och liknande, eftersom jag inte anser att det påverkade intervjun. Vid större avbrott som ett barn som vaknade eller en telefonkontakt som brusade, har jag tagit med det. Jag har transkriberat ordagrant vad informanterna sagt, vilket inneburit mycket ”hm” och ”eh”. I viss mån har jag skrivit ned rörelser som hörde till ord och då informanterna visade med kropp och ljud vad de menade. Informanterna själva var besvärade över resultatet och jag har försökt att ta med avsnitt som är lättförståliga. En informant uttryckte att hon valt dansen just därför att hon har svårt att uttrycka sig verbalt och hennes intervju består av mycket meningar som går in i varandra och ljud och rörelser som ger uttryck för känslor och upplevelser. Jag försökte hålla mig tyst under tiden informanterna fick formulera sina svar, för att inte påverka deras tankegång och för att tvinga dem att formulera sina svar i ord.

Jag har läst igenom mitt material flera gånger och har sedan jämfört informanternas svar för att finna teman och mönster. Vissa saker kommer upp hos alla, medan vissa saker skiljer sig markant. För att besvara studiens frågeställningar har jag i analysarbetet lyft fram ett antal rubriker med syftet att belysa informanternas uppfattningar om dansimprovisation. För att illustrera dessa teman på bästa sätt har jag använt mig av olika underrubriker.

Etiska överväganden

Då en av informanterna valt att vara anonym har jag valt att låta alla vara det. Eftersom jag vill fokusera på dansimprovisationen och olika teman inom ämnet och inte informanterna har jag valt att kalla dem informant A-D. Detta anser jag gör deras personligheter mindre dominerande i sammanhanget. Jag ämnar inte jämföra deras olika personer som pedagoger utan olika röster om dansimprovisationens mål och mening.

Efter intervjuernas genomförande har jag skrivit ned samtalen inom en vecka och skickat tillbaka dem till informanterna för godkännande. Jag har även frågat om de önskar vara anonyma eller inte. Alla informanterna var medvetna om att intervjuerna skulle användas i ett vetenskapligt sammanhang. Jag har valt ut citat med omsorg och är mån om att inte kränka någon. Om något varit känsligt har jag valt att inte använda det i studien. Jag är medveten om att intervjun skett vid ett specifikt tillfälle under en relativt kort stund och att mina frågor inte täckt alla möjliga aspekter på pedagogens syn på sin undervisning eller på improvisation. Därför gäller deras svar bara en begränsad del av deras person och deras åsikter och det är möjligt att de kommer att ändra uppfattning och åsikt om flera frågor i framtiden.

Resultat

Här följer sammanställningen av de intervjuer jag gjort med fyra lärare i dansimprovisation. Jag presenterar intervjuerna i olika teman som jag tycker sammanfattar och tydliggör deras likheter och skillnader i synen på dansimprovisation. Jag kommer att benämna mina informanter Informant A, B, C eller D, då jag beskriver dem i texten.

Dansimprovisation – att vara i nuet

Alla informanterna använder ordet ”nuet” i sina definitioner av dansimprovisation. Informant B säger ”nästan i nuet” för att betona att det inte handlar om det direkta nuet trots att det är ett ord som ofta sammankopplas med improvisation. Informant A ifrågasätter särskiljandet av dansimprovisation från annan improvisation. För denna informant har improvisation löpt som en röd tråd genom eget musicerande och på rytmikutbildningen på musikhögskolan fördes den väldigt naturligt över på rörelse och dans. Informant A beskriver dansimprovisationen som ett aktivt, medvetet handlande, då man fångar idéerna, omsätter dem i kroppen och styr dem. Improvisation är enligt informant A:

...att fånga idéerna när de kommer och sätta i kroppen, i nuet och styra det, i nuet.(A)

Informant A:s ord beskriver hur idéerna bokstavligt talat svävar runt i luften runt dansaren, som fångar upp dem på sin väg genom rummet. Informant B beskriver precis som informant A hur improvisationen handlar om ett medvetet ställningstagande i de valsituationer dansaren ideligen ställs inför. Informant B beskriver dansimprovisation som:

Dans som skapas nästan i nuet//improvisation är dans där man väljer hela tiden. Där man hela tiden ställs inför vägval som du tar ställning till, som du hela tiden bejakar, förnekar eller förhåller dig till.(B)

Informant B beskriver dans som funktionen mellan tid och rum och improvisationen handlar om val man gör i tiden och rummet. Enligt informant A och B är det improvisatören som medvetet väljer och styr sina val i nuet. Informant C beskriver improvisationen som ett undersökande av ramar som givits, och betonar att det inte behöver leda till någonting annat. Ramarna ges av en ledare eller av improvisatören själv och kan handla om form eller begränsningar av olika slag, till exempel i tid eller rum. Informant C trycker på att improvisationen är utan bedömning och bara handlar om nuet. Hon säger att det handlar om att man:

...i stunden undersöker och leker och förhåller sig till ramar som givits. Det är utan bedömning och det är inte tanke på att jag ska ha det komposition eller någonting annat//jag gör det här bara för att det handlar om just nu och inte för att jag ska ha det till något annat.(C)

Informant C betonar också att improvisation inte behöver vara i grupp, utan kan vara för ens egen skull, för improvisationens egen skull, i nuet. Informant D har svårast för att beskriva det hela men nämner ord som atmosfär, totalt öppnande, naket och befriande. Informanten betonar också att det handlar om att vara i nuet och att kunna uttrycka sig genom att utgå från sig själv och sitt eget jag. Det har inget med teknik att göra, menar C utan kommer ur ett renodlat jag. Det har inget med dansteknik att göra. Det handlar alltså om ett personligt uttryckssätt och att hitta sin egen rörelse. Informant D nämner inte det medvetna valet eller att

styra något. Informant D talar mer om att släppa kontrollen och våga bara vara. Då vår intervju är över och vi fortsätter att samtala om improvisation uttrycker informant D det som att improvisation kan jämföras med en religiös upplevelse eller erotik. Det är något man erfar och upplever men som är svårt att sätta ord på och förklara för den som inte varit med om det själv. Improvisation är ett naket och befriande görande och rörande, en närvaro i detta nu mitt i ett samhälle där alla ständigt är på väg någonstans. Då är improvisationen att bara vara och röra sig i nuet. Informanten ser alltså improvisationen som en fristad i dagens stressade samhälle som alltid kräver ett mål och en mening med det som sker.

Dansimprovisation för alla – Den oskolade dansaren

Informant A anser att inga förkunskaper krävs för dansimprovisation och att det oftast är lättare att jobba med nybörjare eftersom de inte har några förutfattade meningar. Det enda som krävs för att improvisera är nyfikenhet. Nybörjare har inte så mycket uppfattningar om hur det ska vara och är därför väldigt öppna. Informanten beskriver sina egna första möten, som nybörjare, med improvisationen:

...vad häftigt det var, det var som ett helt nytt universum, som ett helt nytt språk och jag var helt hög på det. Och det behövs egentligen inte så mycket, egentligen bara ett rum och lite musik och några uppmaningar, så kan det hända väldigt spännande grejer.(A)

Även om dansbakgrund inte är ett krav för informant B tycker denna att det är viktigt att det, vid scenisk improvisation, finns teknisk ”näring” att plocka ur för dansaren i sitt arbete. Vad gäller förkunskaper tycker B att det beror på i vilket sammanhang man använder improvisationen. Informanten började själv improvisera innan denna hade teknisk grund eller kunskap om sin kropps möjligheter. B beskriver att dennas kropp inte var stark eller smidig nog och att B själv heller inte var medveten om vad kroppen kunde. Det innebar att improvisationen ofta blev pantomim eller teater, vilket B tycker är typiskt för en nybörjares improvisation. Schneer (1994) har inga problem med mimik och teater hos sina elever. Informant B menar däremot att dennas eget rörelsemönster förändrades till det bättre då denna utvecklades tekniskt.

Ju mer jag tränade, ju mer kunde jag börja använda min teknik i mitt improvisationsarbete, där jag kunde göra medvetna val under vägen. Jag kunde conceptualisera min improvisation och säga ”nu är jag på releve”, ”nu ska jag vara nere på marken”, ”nu ska jag arbeta utifrån en fjärdeposition”, ”nu ska jag arbeta med kurvor”, ”nu så...”, alltså på det sättet. Jag tror att det är väldigt viktigt om man vill arbeta med improvisation som en komposition, som en scenisk form så tror jag att det är väldigt viktigt att det finns en teknisk näring som det går att plocka ur, i arbetet.(B)

Informant B vill också förtydliga att denna oftast jobbar med dansare vars mål är att bli professionella dansare med dansen som yrke. Informanten menar att undervisningen på en sådan nivå blir annorlunda än med elever som har andra framtidsplaner.

Informant C håller med om att inga förkunskaper krävs för improvisation.

...så självfallet kan man vara helt nybörjare när det gäller dans och improvisera. Viktigt är att man vill röra på sig och att man gillar rörelse. Jag har gjort improvisation med pensionärer, studenter i helt teoretiska ämnen och de fick en dansupplevelse även om de inte har dansat i den bemärkelsen tidigare.(C)

Informant D håller med om att det inte krävs någon bakgrund för att improvisera och inte heller någon speciell teknik. Informanten har tidigare arbetat på en förberedande teaterutbildning med blandade grupper av elever och dansbakgrund.

Och mitt konstaterande, vad jag konstaterade just där var att de som var, hade lättast för att improvisera och hitta saker som man får (stryker sig över armen) gåshud av, det var de som inte hade dansat! För de som hade dansat, det blir det där, du vet, de började genast gå med tårna före och sådär. Och de som inte hade dansat, de hittade, de hade inga bilder, så det blev så rent på något sätt!(D)

Informant D beskriver att nybörjarna har en frihet i sina rörelser eftersom de inte har några bilder av "dans" med sig. Informant A håller med om att nybörjare är lättare att jobba med eftersom de inte har några förutfattade meningar. De uttrycker en längtan efter rörelser som inte är påverkade av tidigare dansteknik medan informant B tycker att teknisk träning ger näring åt improvisatören och skapar möjligheter till en bättre improvisation. Det är inte tydligt här om de talar om improvisation i samma sammanhang. Informant B verkar tala om en improvisation som ska visas upp på scen, eller en improvisation som sker för att leda till en dansteknisk utveckling. Informant D beskriver i sitt citat en improvisation under ett lektionstillfälle, men talar om händelsen som något som skapar en känsla hos en bedömare utifrån. Informant D ser som ledare dansarnas rörelser utifrån och gör en bedömning av vilka som hade "lättast för att improvisera". Det var de som inte använde dansrörelser. Informanten beskriver dessa icke-dansiga rörelser som "rena".

Ledarroll

Informant A ser sig som en icke-auktoritär lärare som påminner studenterna om att det är de personliga rörelserna som är de rätta. Utforskande och experimenterande är det som intresserar informant A, som inte vill att studenterna ska fundera på vad läraren vill att de ska göra, utan att de ska inse att det inte finns något facit när det gäller dansimprovisation. För A är det viktigt att det finns en tvåvägskommunikation under lektionerna. Denna ser sig själv som en icke-auktoritär lärare som ska uppmuntra till att utforska och vill förmedla en glädje och skapa nyfikenhet. Samtidigt ger A verktyg och försöker få eleverna att våga testa saker som de inte skulle gjort själva.

Man är här för att hjälpa till på något sätt. Man ger en kick i baken ibland kanske(A)

Informant D beskriver, precis som informant A, sig själv som en icke-auktoritär lärare och tycker att en auktoritär lärare inte skulle passa för improvisation. D beskriver sig som en "puffare" som delger kunskap och erfarenhet utan att komma med en sanning. D är ofta med och improviserar själv. Då kliver D ut och in ur improvisationen och säger ingenting under tiden som den pågår. D ser sig själv som en i gruppen. När D klivit ur improvisationen ger D kommentarer och uppmaningar för att hjälpa dem som är med och improviserar och förhöja upplevelsen. D tycker att väldigt mycket idéer bör komma ifrån studenterna själva och att ledaren måste vara lyhörd för att våga lita till att de fixar det och kan hitta på saker som är bra och intressanta. Enligt D är "bra saker" något som ger åskådaren gåshud eller en intuitiv "hah!-känsla". Denna beskrivning liknar Koestlers begrepp; "Ah..." (Ingelman, 1996, s. 21). Ingelman beskriver "Ah..." som den positiva upplevelse av hänförelse människan får då denna blir överväldigad av musik eller konst.

Under D:s improvisationer får eleverna kliva ur improvisationen och ställa sig utanför och titta på om de känner för det. D tycker att det är viktigt att ingen känner sig tvingad till att vara med och att Informanten blir som ”en i gruppen”.

Informant C ser sin roll som lärare som om att det är C som ger förutsättningar, en yttre ram åt improvisationen. C kommer med idén om vad som ska undersökas och lekas med under lektionen och ger vissa ingångar och ramar till den. C är närvarande i det som sker och ger nya infallsvinklar och verktyg om det behövs, men helst ser C att improvisationen flyter på under hela lektionen, utan stopp. Då blir C bara åskådare till det som sker.

Jag tycker om, om det går, att liksom behålla improvisationen som en helhet, så jag bara ger nya ingångar medans vi håller på och jobbar så att det inte blir massor med stopp emellan.(C)

Det är viktigt för C att inte bli en bedömare av det som sker, utan att förmedla att elevernas egna rörelser är bra nog och räcker till. Samtidigt är C hård med att det är allas skyldighet att följa de regler som finns i rummet, samt att hela tiden vara fokuserade på improvisationen som är igång. Eleverna får inte störa improvisationen som pågår, men får lov att ta en paus om man behöver och ställa sig vid sidan av och titta på.

Att visa på att det studenterna gör är, är nog så bra. Så att det räcker, så att säga.//När jag pratar om vad de har gjort så får ju inte jag komma in i någon slags bedömnings-beteende heller. Så det är verkligen, man måste hela tiden vara enormt positiv.(C)

Sen också brukar jag liksom få dem att förstå att, att det är, att det man gör är tillräckligt, men att det också är ens skyldighet att följa de regler som vi satt upp.(C)

Informant B ser sig som den som kommer med feedback och instruktioner. B vill inte förvandlas till en hejarklacksledare utan tycker att det är viktigt att ifrågasätta eleverna och få dem att reflektera över sitt sätt att röra sig och stå för sina val. B tycker att det är viktigt att förhålla sig sakligt till saker och ting och att mycket av arbetet handlar om att eliminera det emotionella och istället introducera vetenskapen i det.

B ser som sin uppgift som lärare att:

...guida eleverna, sätta upp ramar för arbetet, att strukturera arbetet, att komma med feedback, komma med instruktion, inspirera, vete fan...Jo, det ska man ju alltid göra, men//som lärare i improvisation ska man ju inte vara någon slags hejarklackledare, utan det är väldigt mycket, jag tror att det är väldigt viktigt att man ifrågasätter det eleven gör, för att eleven ska börja tänka själv och börja reflektera över sitt eget sätt att röra sig. (B)

B vill få studenterna att reflektera själva och stå för de val de gör. Genom att ifrågasätta dem och diskutera det som händer tror B att de kommer att bli mer medvetna om sina val. Medvetenheten B söker påminner om det Informant A pratar om. Informant A och D beskriver läraren i dansimprovisation som en ”som ger en kick i baken”, en ”puffare”. A och D beskriver även båda två läraren som en icke-auktoritär sådan. Informant B tycker att uppgiften är att få eleverna att förhålla sig sakligt till sina val. Alla beskriver ledaren som den som kommer med ramar och verktyg för arbetet som ska utföras.

Metod

Informant A säger att utforskandet är dennas metod. A brukar börja sin undervisning med någon typ av uppvärmning för att sätta igång kroppen. Det kan vara styrda övningar eller en improvisation kring det tema man ska jobba med den gången. Det kan också vara en fri improvisation. A har alltid en tydlig idé om vad som ska arbetas med under varje pass och är sedan öppen för vad som händer under lektionen. A tycker det är spännande och levande att se vart övningarna tar eleverna. Under en lektion jobbar dansarna med olika verktyg såsom riktningar, dynamik och form. Ibland rör det sig om ”luddiga saker” som att känna in utrymmet bakom sig och ibland om väldigt konkreta arbetssätt. Övningarna under lektionen leder oftast fram till en slutövning, en komposition eller en mer formerad improvisation. Det behöver dock inte vara så. Det behöver inte heller finnas en röd tråd i lektionsplaneringen. Under tiden eleverna improviserar kommer A med verktyg för att eleverna ska gå djupare in i utforskandet och överraskas av sig själva.

Det finns ju en massa input man kan ge. Alltså, när man håller på själv med sitt eget kan det komma någon sorts uppmaning, verktyg utifrån, som gör att man får en annan vinkling på hur man gör eller att man kan byta spår eller utöka, låta det ta en oväntad vändning, det man gör. Överraska sig själv.(A)

Alla informanterna betonar att undervisningen blir olika beroende på vilken nivå, bakgrund och mål studenterna har. B använder improvisation i sina vanliga teknikklasser med dansarstudenter men har även jobbat studenter utan dansbakgrund. När B jobbar med dansare utgår denna från deras dagliga tekniska träning.

...och så relatera till väldigt enkla övningar som egentligen är väldigt komplexa. Att arbeta med en kroppsdel i två timmar eller arbeta med en hastighet eller så.(B)

Studenter med mindre dansbakgrund har B arbetat mer konceptuellt med och där baserat undervisningen på olika idéer och improvisationsmodeller. B har då givit mer historisk bakgrund till genren och inte gått in lika mycket på fysisk teknik.

Även Informant C jobbar med olika teman med sina elever. C beskriver hur denna kan välja att jobba till exempel med temat tid. C delar upp tiden i snabb tid, långsam tid och medel-tid. Sedan får eleverna undersöka dessa tider och ta det till det extrema för att uppleva hela registret av olika tid. Efter det läggs det på förhållningsregler, som att lägga till pauser, möten, konstraterande tid och så vidare. C ser helst att improvisationerna flyter på som en helhet, utan avbrott och att instruktioner ges under tiden.

Informant D menar att hon inte jobbar utifrån någon specifik metod men brukar börja med att studenterna får utforska närmiljön, de får börja med sig själva. De får testa vad deras kropp kan göra utifrån vissa regler, alltså sätt att undersöka och utforska olika nya sätt att röra sig. Efter att eleverna fått utforska sin egen kropps möjligheter får de experimentera med kroppen i rummet, kroppen i tiden, kroppen tillsammans med andra och så olika energier. D kallar det en ”öppen metod”. Ett exempel kan vara att eleverna får tänka sig att de är inuti en smal tub och sedan får utforska hur man kan röra sig i tuben.

till exempel att vi leker att ”nu är du i en tub” och det här, ”du kan bara röra dig i den här tuben” (visar), och sedan kan man ju- ”nu har tuben blivit större” (visar), eller ”tuben har blivit smalare och vad kan man göra då?”(D)

Sedan lägger D på andra parametrar som att hamna i interaktion med de andra i rummet. Det är av vikt för D att atmosfären under improvisationen är bejakande och trygg och D menar att det är allas ansvar, både elever och ledaren, att den är det.

Trots att informanterna inte säger sig arbeta med en speciell metod finns det vissa drag som återkommer hos dem alla. De låter sina elever arbeta med olika verktyg eller teman, som kan vara förändringar eller begränsningar i till exempel rum, tid eller energi. Utforskandet sker sedan medan ledaren kommer med förhållningsregler eller uppmaningar. Improvisationerna kan hålla på länge, upp emot en timme i sträck.

Atmosfären

Informant A försöker få sina studenter att känna att det är något naturligt att improvisera och påminna om att det inte finns några rätt eller fel. Det är varje persons egna rörelser som spelar roll och att det är det personliga som är rätt. Så här säger A om atmosfären i rummet:

...det här rummet är en experimentverkstad, här får man utforska, här får det bli hur dumt som helst, det är helt ok, det är ingen annan som ser oss.(A)

Det är dock viktigt för A att man tar sig själv, de andra och improvisationen på allvar och inte skrattar bort det som sker i rummet. Det får inte bli en stämning i rummet där man skrattar bort saker och på så sätt trycker ner sig själv. Det får gärna finnas glädje och skratt och plats för skoj och lek men man får inte skratta bort det man gör.

Informant C försöker också skapa en trygg atmosfär som är utan bedömning men har vissa bestämda regler för hur man betar sig under en lektion. Man får inte störa de som är igång och improviserar, utan måste respektera det som sker på golvet. C beskriver att denna tar det väldigt lugnt i början av sina kurser, för att alla ska kunna känna sig trygga i improvisationen. Informanten börjar ofta med olika typer av lära-känna varandra övningar de första lektionstillfällena för att skapa en atmosfär av tillit. C uppskattar att det brukar ta ungefär tre gånger för studenterna att slappna av under lektionerna och släppa sin nervositet. Den trygga atmosfären tar flera lektionstillfällen att komma åt. Informanten börjar med att informera studenterna om att:

...i det här rummet så lämnar man allt som kallas för bedömning eller fult eller rätt eller fel eller snyggt, allt sådant lämnar man utanför. Så när man stängt dörren in till improvisationslektionen så stannar det utanför, för man kan inte bedöma, man kan varken bedöma dig själv eller någon annan som improviserar, utan man måste vara väldigt öppen för vad som kan hända.(C)

I C:s danssal har alla skyldigheter att följa regler som föreskriver att man bland annat alltid är fokuserad på improvisationen på golvet, även om man har rätt att ta en paus och ställa sig vid sidan av improvisationen eller gå på toaletten. Är en student vid sidan av begrundar denna och tittar på det som händer i improvisationen. C:s lektioner börjar med att denna presenterar sin idé för dagen och ger några ingångar till improvisationen. Dessa uppmaningar blir till en uppvärmning.

Atmosfären under improvisationen måste vara bejakande och trygg och det är allas ansvar, anser Informant D. Det är viktigt att alla ser varandra och att ingen känner sig tvingad utan kan avstå om man känner för det. D tror att det hjälper atmosfären att denna själv deltar i improvisationerna. Detta är inget någon av de andra informanterna nämner. Om man vill ta

paus under improvisation hos D, ställer man sig utanför och tittar, tills man väljer att gå in igen och någon annan går ut istället. Liksom hos informant C får man lov att ta en paus för att ställa sig vid sidan av. Men man får inte störa improvisationen och de som deltar i den. Informant B säger sig försöka relatera sin undervisning till studenternas dagliga teknikträning och berättar inte närmare om atmosfären under improvisationen. Övriga informanter beskriver mer ingående att det är viktigt att skapa en trygg plats för improvisationen.

Verbalt reflekterande

Informant A önskar att hon skulle vara bättre på att hinna med mera verbalt reflekterande efter improvisationen. A tycker att det är viktigt att studenterna får ventilera vad de sett och upplevt och får sätta ord på erfarenheten, för att förtydliga den och öka sitt medvetande kring vad man själv gjort och vad som skett. A menar att då hamnar erfarenheten på en annan medvetandenivå hos dansaren. För A är det viktigt att eleverna strävar efter att förtydliga och artikulera sina idéer. A säger:

Det är ju inte jag som ska sitta och hålla låda, utan att, att de som håller på ventilerar vad de ser, att man får sätta ord på vad man ser. För det är också ett sätt att förtydliga.

Int: Det man ser hos andra?

Ja, det man ser hos andra och det man ser hos sig själv. Upplever hos sig själv.

Int: Varför är det viktigt?

Därför att det också är ett förtydligande. Att sätta upp det på en annan medvetandenivå.(A)

För Informant B är det viktigt att studenterna tänker efter och fattar beslut själva. Ofta bollar B de frågor som ställs under en lektion tillbaka till eleven som ställt den och respekterar sedan det beslut studenten fattat, även om B förklarar sin egen syn på saken. B ställer mycket frågor under sina lektioner, för att få studenterna att formulera individuella svar och bli medvetna om vad som händer. Liksom för Informant A är det viktigt för B att dansaren är medveten om vad den gör och vilka val han eller hon tar. Även B tycker att det är av stor vikt att samtala om och diskutera vad som hänt under improvisationerna. Informanten menar att detta görs för att skapa medvetenhet om vad man faktiskt gör och varför. Ju mer verktyg för improvisation som en grupp får desto mer inser de vad de gör och kan förklara sina val.

I slutet av varje lektion har Informant C en cirka femton minuter lång diskussion kring vad som hände under improvisationen. Även Informant D tycker att den verbala diskussionen kring improvisationen är viktig. Själv har D svårt att sätta ord på upplevelserna och säger sig därför ha valt just danskonsten och improvisationen som uttrycksmedel, istället för att behöva använda ord. D tycker att det kan kännas krystat att försöka diskutera vad som upplevts under en improvisation, men tycker ändå att det är bra att stanna upp, tänka efter och försöka finna orden för upplevelsen. Alla informanter avslutar alltså sina improvisationer med en diskussion kring vad som skett. De gör detta för att studenterna ska öka sin medvetandegrad kring vad de gjort under improvisationen och vilka val de tagit. Informant B försöker ständigt ifrågasätta eleverna för att de ska ta ställning till vad de gör under lektionerna.

Rätt eller fel?

Då Informant B som koreograf använder improvisationen finns det tydliga regler för vad som är rätt och fel att förhålla sig till. B har då en klar bild av vad denna vill åstadkomma och vill att dansarna ska se och förstå. I en gruppimprovisation är B inte säker på att det finns något rätt eller fel. Samtidigt tvekar B och tycker att det kanske det finns i alla fall.

...om man arbetar med gruppimprovisation till exempel, då kan man ju inte säga att någonting är rätt eller fel, fast det kanske man kan.//Det finns inget rätt eller fel, men det finns en känsla av att "neej, det var någonting med att du var för långsam där, du hittade inte samma impuls som mig", och sådana där grejer.(B)

B arbetade själv med en improvisationsgrupp som brukade filma sina improvisationer och sedan analysera dem och diskutera vad som fungerade eller inte fungerade. B upplever att det kan finnas en känsla av vad som fungerar eller inte. Informant A beskriver:

...det finns inget rätt eller fel, utan det är du och ditt personliga som är rätt.(A)

Här hävdar A att inget är rätt eller fel, men menar samtidigt att någonting faktiskt är rätt, nämligen den personliga rörelsen. Informant D beskriver också hur viktigt det är att eleverna hittar sitt eget rörelsespråk och vågar stå för det. Vad D beskriver som rörelser att ta avstånd ifrån är "dansposer" och steg och gester som man lärt sig av dansfröken.

...det ser man ju också när man börjar med nybörjare är det lätt i sådana där dansposer, blir det ju lätt. Och det är det man vill liksom komma förbi och få eleven och studenten att liksom våga själv, experimentera handlar det mycket om och leka med för att hitta det här språket.(D)

Informant C menar att eleverna måste bli uppmärksammade på sina vanerörelser och bryta med dem. Precis som de andra menar C att det handlar om att hitta en annan typ av rörelser än dem man har brukat göra.

Dansimprovisation – Terapi

Informant B betonar att Dansimprovisation inte är terapi. B drar en skarp gräns mellan terapi och improvisation och tycker att det är viktigt att veta vad studenterna ska ha improvisation till i framtiden.

...så att inte improvisationen blir att man går upp i trance, alltså att det blir en meditativ form, då börjar man komma in på någonting som kanske handlar om dansterapi eller så.(B)

Jag skulle inte vilja gå in och undervisa bara för att det är mysigt eller för att det är trevligt utan för mig så är, det är därför jag är konstnär och inte en sådan som beskådar konst.(B)

Informant D berättar om en erfarenhet vid en improvisation där flera studenter började gråta.

Alltså, det blev så naket så det var flera som började gråta.//om det var situationen eller det jag sa, eller, alltså det blir ju ett samspel, men där är det ju väldigt viktigt att kunna bryta och kunna stanna upp och prata, "vad händer här" och, utan att det blir terapi. Och då som när man leder det, att man själv liksom tänker, alltså, "vad gjorde jag", "kan jag ha utlöst detta" och "vad måste jag tänka på i fortsättningen"//för det var ju inte mina avsikter, det bara blev så.(D)

Det är viktigt för D att dansimprovisationen inte blir terapi trots att den är personlig och utelämnande. Det är enligt D ledarens ansvar att se till att undervisningen inte blir terapeutisk, och D menar att det är viktigt att det är kunniga människor som håller i undervisningen, ifall studenterna skulle komma i kontakt med oväntade känslor. D beskriver att dansimprovisation är något väldigt personligt och att man kommer varandra väldigt nära och ”klär av” folk totalt och utelämnar dem. Det innebär att det vilar ett stort ansvar på ledaren att kunna hantera de situationer som uppstår.

Vissa övningar, som vi var inne på tidigare, kan tänga att öppna för mycket och att man är inne och tassar på terapiområdet. Om det då är okunniga människor som leder, eller, då kan det bli katastrofalt.(D)

Mål och mening med dansimprovisation

Rörelsevokabulären - Artikulationen

Informant A har olika mål för sin undervisning beroende på vilken typ av klasser denna undervisar. Primärt är målet med dansimprovisationen att eleverna ska få utforska sitt personliga rörelsemönster och utöka sin rörelsevokabulär. A vill få eleverna att sträcka sig lite längre förbi sina gränser än vad de skulle göra på egen hand och ge dem verktyg för detta. Då A undervisade dansare på en dansutbildning fann A att de var ovana vid improvisation och ofta var fast i traditionellt ”dansklass-tänkande”. Där var A:s mål att frigöra dem från detta. Målet blev att släppa de givna ramarna och att utforska andra typer av rörelser.

...improvisation är det bästa sättet att vitalisera dansen och personifiera dansen, även om det är en satt koreografi som man ska dansa, för att få fram det personliga uttrycket. Det personliga uttrycket får man fram genom att utforska sitt eget material och lita på sin dans, sin egen rörelse, att den duger.(A)

Enligt A kan improvisationsövningar hjälpa en oskolad elev att finna en artikulation i rörelserna.

Artikulation av idéer, artikulation i kroppen, rent fysiskt av artikulation i utvecklingen av sin egen rörelsevokabulär är så himla viktig.(A)

Int: När du säger artikulation så menar du...?

Då menar jag förtydligande och utveckling.(A)

Vad som gör improvisation mest intressant för A är artikulationen av idéer i kroppen, där artikulation innebär förtydligande och utveckling.

Därför att det hjälper till att förtydliga det man gör, den här artikulationen. Jag tror verkligen på det, att ha ett medvetande, en ökad medvetandenivå, ett spontaninsläpp, att fånga idéer. Det är då det kan bli riktigt bra improvisation till slut.(A)

Målet för Informant C är också att dansstudenterna ska få möjlighet att bli mer artikulerade i sina rörelser. C beskriver hur man som dansare har en viss förkärlek för vissa typer av rörelser och tempi. Improvisationen tränar förståelsen och upptäckten av dessa invanda rörelsemönster. Studenterna utmanas sedan i improvisationen att undersöka och förstärka de sidor som de oftast inte utnyttjar. Genom att göra det blir dansarna mer artikulerade.

Ja, alltså målet är att bli mera artikulerad och få förståelse för de vanor man har och på det sättet undersöka och bli, utmana sig själv och leta och försöka stärka de sidor som man inte gör då, som dansare. Det vill säga, man har ju en förkärlek, som jag sa, till vissa rörelser, till vissa rumsliga beteenden.//jag måste också undersöka och göra de här sakerna och leka med de här sakerna som jag inte känner mig så bekväm i. Så att jag blir så artikulerad som möjligt.(C)

C beskriver utveckling i improvisationskonsten som att:

när jag börjar att improvisera och är ny i det så gör jag gärna det jag känner mig bekväm i. Men att bli bättre i improvisation det är att utmana mig själv på de delar som man inte väljer automatiskt, utan att man utsätter sig själv för att expandera det man inte är lika artikulerad i (C)

Informant D:s mål med improvisationsundervisning är att studenterna ska hitta sin egen form för sitt eget rörelsespråk och våga utforska det. D beskriver hur nybörjare använder gester och steg som man har lärt sig av en lärare då de ska improvisera fritt och det vill D att studenterna ska komma bort ifrån. Istället bör de själva våga experimentera och leka för att hitta sitt eget språk som sedan kan användas i olika kreativa former, till exempel för att skapa danser. Det finns olika sätt att gå vidare med sitt rörelsematerial då man nått denna punkt. Just nu undervisar D gymnasieelever på dansgymnasium. Genom olika utforskande övningar låter D där studenterna hitta nya sätt att röra sig för att utöka sin rörelsevokabulär.

...nu har jag haft en improvisationskurs i ett år som då fortsätter lite till och i början har vi bara lajjat och lekt. Vi har varit ute i parken och hängt i träd och klättrat på stenar och lekt med skulpturer och dansat i vatten och så. Utan att det skulle leda till någonting. Det tycker jag, det känner jag inte att det behöver. Men nu känner jag att den här sista terminen att det, då skulle det i så fall mer styras upp och leda fram till någonting. Men mycket styrt av eleverna.(D)

Informant B trycker på att målet för improvisationen beror på dem B undervisar. Målet för dansarstudenter på dansutbildningen B undervisar på, där denna använder improvisationen i teknikundervisningen, är att få studenterna att utforska kroppens möjligheter och lära sig fatta beslut om deras egen teknik medan de rör sig. I en ren improvisationsklass är B:s mål att studenterna, genom att hela tiden göra val, ska upptäcka kroppens möjligheter och gränser.

Medvetenheten

Informant A vill ge sina elever en ökad medvetandegrad i sin improvisation. Improvisatören måste vara medveten om vad som händer och vilka val han eller hon gör under improvisationen.

...en ökad medvetandegrad till viss del. Eftersom improvisationen kräver det. Inte bara ett omedvetet "svisch" (visslar och visar med händerna hur något far runt utan mål eller mening) i nuet utan att det finns en medvetenhet, liksom, "det här händer". Det har olika möjligheter och någon sorts känslomässigt, snabb, (knäpper med fingrarna) snabbt plan någonstans.(A)

För Informant B handlar undervisningen också om att få studenterna att tänka efter själva och fatta beslut utifrån vad som sker.

de får information som de kan hantera och sen så genom att de har den informationen så kan de börja informera sig själva. Det handlar väldigt mycket om att hela tiden informera sig själv och hantera den informationen man får. Det är ingen idé att få någon information om du inte har några metoder för att hantera den. (B)

B beskriver det som att uppnå ett tillstånd av fullkomlig medvetenhet om vad man gör fast det som görs kommer på ett naturligt plan, innan förståndet hunnit reagera.

Det är ungefär som att vara inne i Matrix. Så att du hela tiden ser, att du hela tiden är fullkomligt medveten om vad du gör. Att du hela tiden tar val, men valen går så fort att ibland går inte valen upp till hjärnan, utan de går till ryggraden. Du vet som när man bränner sig, så går inte signalen upp till hjärnan som säger ”aj, ta bort handen”, det tar för lång tid.

Int: vad skulle vara det viktigaste som du tycker att de [eleverna] skulle ta med sig därifrån?

Att de kan navigera genom tid och rum. Punkt.

Int: Vill du utveckla lite? Navigera, hur menar du?

Att de kan styra sig själva, göra medvetna val, som går jävligt fort, vi snackar Matrix. Så när den där kulan kommer farande, och egentligen går det på en tusendels sekund, men de kan bryta ner tiden i små beståndsdelar//att man hela tiden ska söka efter någonting men att man aldrig kommer att hitta ett svar. Utan kanske kommer att hitta delsvär, liksom sådär, eller komma till konklusioner som hela tiden bär vidare, då tror jag, då är mitt, my work here is done.(B)

B vill att studenterna ständigt ska söka efter att komma vidare och vara medvetna om att de kanske aldrig når målet, men ändå kommer att finna delsvär eller konklusioner som kan bära vidare. B beskriver ett tillstånd som är som i filmen *The Matrix*, eller ett Nirvana, där man är fullkomligt medveten om vad man gör fast det kommer naturligt och att det är möjligt att analysera i efterhand.

Ja, men det är väl den här Matrix, den här Nirvana, att man är fullkomligt medveten om vad man gör, fast när man gör det kommer det på ett naturligt plan men att det också i efterhand går att analysera och titta på.(B)

Informanten refererar till filmen ”*The Matrix*” där huvudpersonen har möjlighet att reagera blixtnabbt eftersom hans medvetande kan bryta ner tiden och på så sätt fatta genomtänka beslut om hur han ska handla. Till exempel kan han ducka för pistolskott eftersom han hinner uppfatta dem och reagera på dem trots att det tycks gå i ett högt tempo. I huvudpersonens ögon går det hela i slow motion. Detta kallas för ”bullet time” och används som effekt i filmer och datorspel (Carlquist, 2003). En av huvudpersonerna i filmen beskriver *The Matrix*; ”Unfortunately, no one can be told what *the Matrix* is. You have to see it for yourself” (Ur filmen *The Matrix*, 1999). Precis som dansimprovisationen är *The Matrix* något som måste upplevas för att nå insikt om. B menar att eleverna bör uppnå förmågan att använda ”bullet time” då de improviserar. B ser det som viktigt att som improvisatör hela tiden utvärdera det man gör och inte förlora sig i nuet när man improviserar. Efter en improvisation bör dansaren kunna komma ihåg vad han eller hon gjorde under improvisationen. Dansaren måste alltså vara medveten om vad han eller hon gör hela tiden. För Informant C är det viktigt att studenterna blir medvetna om sina vanemönster och bryter med dem för att experimentera med artikulationen av nya rörelser.

Scenisk improvisation

Enligt Informant A är improvisation en konstform och den kan sättas upp på scen. Scenisk improvisation är dock inte det generella målet med improvisation för A:s undervisning. Det är viktigt att inte sätta upp improvisation på scen för tidigt, innan dansarna är redo för det, menar

A. Viljan att improvisera på scen måste komma i sin egen takt och improvisatören måste ha mycket erfarenhet för att det ska bli bra inför publik. För att en improvisation ska fungera på scen måste rörelsespråket och idéerna förtydligas.

Om man då pushar för mycket, driver upp det på scen för tidigt, då blir det inte lika intressant att titta på. Improvisation som konstform och scenkonst är nog något av det svåraste som man kan göra. Just för att man måste utveckla ett formtänkande, klara och tydliga idéer och allt det där måste bara finnas där, blixtnabbt i huvudet. Man kan ju leta efter någonting ett tag men sen så måste man ju liksom wrap it up så det inte bara åker runt i rummet, som rö för vinden.(A)

I undervisning som inte leder till scenframträdanden arbetar A mer med att öppna upp sig för olika idéer, medan de som ska framträda på scen tränas mer i improvisatoriska övningar utifrån form. Improvisation som scenkonst kräver enligt A träning i formtänkande. Formen är en ram att fylla med själva improvisationen. En form kan vara en dynamisk form, en tidsform eller andra typer av begränsningar som övar upp till exempel timing. Det som kännetecknar den sceniska improvisationen är enligt A att det är en improvisation som formats till en helhet.

Scenisk improvisation är ett möjligt mål, bland andra, för improvisationsundervisning enligt Informant B. Det finns då ett tydligt ideal:

...för mig är det en stark dansare som är väl medveten om vilka val han gör och man kan se att den här kroppen är, kanske inte skolad, jo, det är ju ett bra ord, fast det kan låta, det blir lätt att misstolka, men som har ett starkt fundament av kroppskunskap och danskunskap.(B)

B ser även den tekniska kunskapen som viktig för att scenisk improvisation ska bli intressant för publiken.

Jag tror att det är väldigt viktigt om man vill arbeta med improvisation som en komposition, som en scenisk form så tror jag att det är väldigt viktigt att det finns en teknisk näring som det går att plocka ur, i arbetet.(B)

Int: Varför då?

För att det är roligare att se något som är bra än att se något som är dåligt.(B)

Improvisation som sätts upp på scen är beroende av en helhetskänsla enligt Informant C. Improvisatören måste kunna alla verktyg, vara en driven dansare med scennärvaro men samtidigt vara fri att improvisera och kunna ge publiken en förståelse för vad de är med om. En risk är att improvisationen annars blir exkluderande och att dansarna glömmer bort publiken, som hamnar utanför sammanhanget. Improvisation är en ickebedömande situation enligt C, därför är det svårt att sätta den på scen, då en bedömningsituation uppstår.

Om man tänker sig att man sätter det på en scen, där folk kommer och sätter sig för att komma och titta på det, då, då, då måste det vara mycket bra för att det ska vara intressant/improvisation som jag ser det då, är ju en icke-bedömande situation. Men när du sätter det på scen så finns det dock en situation av bedömning, för det sitter ju en publik där.(C)

Scenisk improvisation kan vara väldigt hämmande tycker Informant D. D jobbar inte emot scenisk improvisation med sina elever. D kan dock låta studenterna använda improvisation som grund för att sedan fastlägga material som blir en koreografi, alltså använda improvisationen i komposition. Om denna komposition visas på scen är det viktigt för D att alla studenter känner att det är något de vill visa upp.

Komposition

Informant A undervisar också med komposition som mål för improvisationen. A ser dock improvisation och komposition som två skilda saker, vilket är viktigt att komma ihåg. Kompositionen är en väldigt fast form som kan användas både som resultat och metod för improvisation.

Improvisationens uppgift för mig är ju inte att det ska leda fram till en komposition. Den kan göra det, men den behöver inte göra det, det är inte dess uppgift. Improvisationen finns i sitt eget, har sin egen vikt, helt klart.(A)

Frihet och självförtroende

Undervisningen handlar för Informant A även om att ge eleverna självförtroende i det egna utforskandet och i den egna rörelsen. A:s mål är att eleverna ska bli överraskade av sig själva. A jobbar med att få eleverna att hitta sitt eget rörelsematerial, att våga uttrycka sig i rörelse och komma ifrån rätt och fel-tänkande, samtidigt som improvisationen också är ett redskap för att utveckla gruppdynamik. Då använder A improvisationen för att utveckla ”ögon i nacken” och ”tentakler” som gör eleverna bättre på att dansa ihop med andra människor. Då eleverna vågar släppa gamla, invanda mönster lär de sig att lita på sina rörelser och stå för dem.

Informant D tycker inte att undervisningen behöver leda fram till någonting. D säger att trots att denna arbetar med de mål som står i läroplanen finns det andra mål som är viktigare för D själv:

Att hitta någon sorts frimodighet och ett accepterande//att hitta ett språk för sig själv och våga leka med det. Det är väl det jag känner som mål. Och kunna behärska de här sakerna som tiden och rummet och rytmen och dynamiken som det står i läroplanen. Men annars, som jag känner är viktigt, det här, för eleven eller studentens del att hitta tilltro till sig själv. Som en rörande människa. En människa i rörelse.(D)

D talar även om att eleverna i improvisationen får lära sig att vara närvarande i nuet, något som är sällsynt i dagens stressade samhälle, där alla alltid är på väg någonstans.

Informant A nämner att en av frukterna av att hålla på med improvisation är att man blir en friare människa.

Det som innefattas av det är ju att man gör en massa medvetna val hela tiden i improvisationen. Jag väljer att göra så, så, så, så. Det är väl det som gör mig till en friare människa. Man kan även i vanliga livet göra mer personliga val, utifrån ”mig”, man vågar lita på ”mig” och sitt eget, sin egen röst, förhoppningsvis. Så man ska inte jobba med improvisation i kommunistiska stater. Det kan vara farligt.(A)

Informant B ser medvetenheten om förmågan till det fria, medvetna valet som målet med improvisationen. B för gärna en dialog med sina studenter och det viktiga för B är att eleverna tänker efter och fattar egna beslut. B ser även att det hårda arbetet i dansen är befriande för eleverna.

Jag tycker att extremer är intressant och jag tycker att arbete befriar. Det är så hemskt att nazisterna snodde uttrycket ”arbeit macht frei”, men det finns någonting väldigt intressant i det uttrycket. Arbete befriar.(B)

Kvalitet – En lyckad improvisation

Då jag bad informanterna beskriva en lyckad improvisation besvarade vissa frågan med att beskriva hur eleverna uppnått vissa förmågor. Andra beskrev en improvisation som beskådas utifrån, alltså en bedömning av improvisationen i sig. En lyckad improvisation enligt Informant D - alltså det som D beskrev som ”fina” eller ”bra saker” som studenterna skapar - var:

Ja, det är väl det där, ”hah!” (drar efter andan) Du vet, man får piggar på huden eller man ”hah”, känner ”oj”, ”ja, det!(D)

Väldigt enkla rörelser beskriver D som starka och berörande. En lyckad improvisation för eleverna beskriver D som när det uppstår ett flöde eller när folk blir rosiga på kinderna. Då man glömmer bort tid och rum, allting flyter på och man inte riktigt vill sluta fastän tiden är över.

Vad informant B beskriver som kvalitet är att eleverna ska nå Matrix eller Nirvana-tillståndet då de improviserar. Det eleverna skapar kommer då på ett naturligt plan samtidigt som de är fullkomligt medvetna om vad de gör. Vad B beskriver som kvalitet att titta på är en stark teknisk dansare med skolad kropp med ett fundament av kroppskunskap och danskunskap. Även för Informant A är en lyckad improvisation en artikulation av idéer och rörelser och en ökad medvetandegrad.

Därför att det hjälper till att förtydliga det man gör, den här artikulationen. Jag tror verkligen på det, att ha ett medvetande, en ökad medvetandenivå, ett spontaninsläpp, att fånga idéer. Det är då det kan bli riktigt bra improvisation till slut.(A)

A menar att utvecklandet och artikulationen av den personliga idén i rörelse är viktig.

...det är det som gör improvisationen intressant många gånger. Man ser det unika och så där.(A)

Informant C beskriver en lyckad scenisk improvisation som när en improvisatör förmedlar helhet och är fri att improvisera samtidigt som han eller hon förhåller sig till en ram och kan utnyttja olika verktyg i sin improvisation. Scennärvaro och en publikkontakt är andra viktiga delar av denna typ av improvisationen. I undervisningssammanhang menar C att en improvisation som flyter på av sig själv, där studenterna utmanar sig själva och söker nya vägar och sätt att röra sig är att sträva efter. Målet för C är:

...att försöka utveckla sig själv som dansare maximalt och då betyder det att jag måste undersöka och göra de här sakerna och leka med de här sakerna som jag inte känner mig så bekväm i. För att bli så artikulerad som möjligt.(C)

Kreativitet, flow och aha-upplevelsen

Informant A menar att kreativitet är ”borden” för själva improvisationen samtidigt som den är en del av dess natur.

Kreativitet är nyfikenhet, att utforska, skapa nytt i nuet, forma för framtiden, det är att vara öppen.(A)

A ser det som att kreativiteten kommer till uttryck till exempel då man arbetar med improvisation och sedan ”fryser” den för att utveckla materialet till en komposition. Då är det kreativa arbetet i kompositionen att utveckla de rörelser man improviserat fram.

...om man då twistar till den där eller twistar till den där, så kan man få en intressant komposition. Det är väl också en form av kreativitet. Man liksom tar ett steg längre. Tänker utanför boxen. Tänker nya tankar.”(A)

Informant C beskriver att improvisationen kan hjälpa dansaren till kreativitet och att en improvisation som man går helt upp i är nära den totala kreativiteten. C menar att man kan vara kreativ på många olika sätt, till exempel använder vi vår kreativa förmåga i vardagen då oväntade situationer uppstår.

Jag uppfattar någonting längre bort och jag plockar upp den som en idé och skapar någonting nytt och omvandlar någonting//så att det tycker jag väl att improvisation hjälper en till.(C)

För Informant B är kreativitet en grundsten och grundförutsättning för improvisation. ”Kreativitet är en kombination av skapande och nyfikenhet. Nyfikenhet inför skapandet skapar kreativitet”, säger B och beskriver hur ett flöde, flow, kan uppstå utifrån kreativiteten.

...när plötsligt allting bara flyter på. Det uppstår en slags flow. Man blir nästan hög på ens egen kreativitet och kreativiteten blir belöning nog, inte vad resultatet av kreativiteten är, utan att det man gör blir belöning nog, det är ju en fantastiskt grej. Det kan jag inte förklara.(B)

Improvisationen är kreativ och kan därför vara till gagn för människan menar B. Samtidigt tycker B inte att kreativitet i sig nödvändigtvis är någonting positivt. B menar att flow kan uppstå inom människor även då man tillverkar massförstörelsevapen då målet med arbetet inte är positivt. Tillverkarna har dock uppnått samma upplevelse i processen som i annan kreativ verksamhet. Kreativiteten är inte målet för B:s undervisning, det är en frukt på vägen mot målet.

...jag tror inte att kreativiteten kan vara ett mål, den måste vara en grundförutsättning. Och belöningen av kreativiteten är inte heller ett mål utan bara, det är bara en slags väldigt förädlad slaggprodukt. På resan liksom.(B)

Informant D har svårt att beskriva vad kreativitet är och säger sig uppleva sig själv som totalt okreativ. Till slut säger D dock:

Men, den här förmågan att på något sätt fånga idéer och göra, forma dem i någonting. Rörelse, happening-idé. Eller just det att fånga idéerna och sen våga göra någonting av dem, kan jag tänka mig att kreativitet är.(D)

Diskussion

I diskussionen kommer jag att jämföra mina resultat med mitt bakgrundskapitel. Jag kommer att diskutera dansimprovisationen utifrån olika rubriker jag anser förtydligar ämnet och presentera vad jag kommit fram till efter teori och resultatgenomgång.

Mål och mening med dansimprovisation

Då jag började min studie var jag intresserad av att hitta vad man beskrev som mål för dansimprovisation. Efter genomgången teori och resultatdel skulle jag vilja beskriva det som att det utöver ett antal olika mål även finns vad jag väljer att kalla syften med undervisningen. Målen är vad man arbetar emot vid lektionstillfällen, medan syftena är övergripande ideal och visioner att sträva mot. Jag kommer att belysa både de explicita och de implicita syften jag funnit.

Jag anser att dansimprovisationen har två syften. Det ena syftet är uttalat medan det andra oftast inte är det. Det första syftet är tredelat och handlar om fysisk utveckling. (1a) Att utvecklas maximalt som dansare genom att försöka uppnå vissa ideal som finns inom genren, i den kontext och tid dansaren befinner sig. Sådana ideal kan till exempel vara att vara välartikulerad och fysiskt mångsidig. Även vid framförande av en fastlagd koreografi kan improvisationen hjälpa dansarna att finna sitt eget uttryck i rörelserna samt att hitta sin egen stil och inte bara reproducera rörelse. Informant A beskriver hur improvisationen hjälper dansarna att personifiera sin dans och vitalisera den. En koreograf kan också genom improvisationer få dansarna att hitta koreografens stil och uttryck, såsom Informant B gör. Dansarnas improvisationer kan även inlemmas i koreografi på olika sätt. Vid teknikträning kan improvisation användas för att öka kroppsmedvetenhet och för att utforska olika tekniska moment. Improvisationen är alltså en metod för att utvecklas som dansare. Inom det första syftet ligger även dimensionen av (1b) att utvecklas maximalt som scenisk improvisatör. Om denna improvisatör ska framföra improvisation på scen finns det även där ideal att förhålla sig till, så som formtänkande, tidsuppfattning och publikaspekt. Den tredje delen av det första syftet är målet (1c) att utvecklas maximalt som improvisatör även utanför scen. Jag väljer att kalla detta för processfokuserad improvisation. Trots att man talar om att det inte finns rätt eller fel inom improvisation har jag ändå märkt en strävan hos lärare och inom dansformen att improvisatören ständigt bör utvecklas. Idealen här är att bli friare, modigare, mer medveten, kreativ, experimentell och benägen att tänka utanför ”boxen”. Jag har alltså valt att dela in det första syftet i tre delar som alla hänger samman med den fysiska, dansmässiga utvecklingen hos dansaren.

Det andra syftet med undervisning i dansimprovisation är oftast outtalat och hänger samman med det sistnämnda, processfokuserade, improvisatörsidealet. Ett ofta outtalat mål för undervisningen är, enligt mig, även att (2) utvecklas maximalt som människa. Idealet man vill uppnå är en fri, utforskande, kreativ, empatisk människa, med god självkänsla och förmåga att göra medvetna val och stå för dem. Dansimprovisationen förespråkar denna människotyp och skapar, genom att tvinga dansarna att ständigt göra nya, personliga val som de måste stå för, upplevelser och erfarenheter som integreras i dansarens person. Denna tysta kunskap internaliseras och praktiseras sedan på alla områden i livet. Syfte nummer två är det som gör dansimprovisationen intressant att använda i politiska, samhällseliga och pedagogiska

sammanhang. Karin Johansson (2008) beskriver hur en rapport rörande högre utbildning i Europa beskriver ett behov av kreativt tänkande människor i dagens samhälle, vilket man kan finna hos människor som sysslar med konstnärlig improvisation. I dagens västvärld strävar många länder efter ett liknande människoideal och vill även sprida det till övriga delar av världen. Man önskar utbilda demokratiska medborgare som gör medvetna val och tar ansvar för sig själva, sina liv och sina medmänniskor. Genom att belysa dansimprovisationens andra syfte blir man varse dess vikt för personlig utveckling. Inom improvisationsundervisningen lär eleven sig inte bara att själv söka efter och finna information om, eller lösningar på problem som en lärare dikterar. Improvisatören tvingas själv skapa allt det material han eller hon arbetar med, och ständigt vara redo att skapa nytt, tänka om eller byta perspektiv. En flexibel, blixtnabb och problemlösande förmåga utvecklas.

Jag skulle sammanfattningsvis vilja beskriva syftena med dansimprovisation som:

- 1 a. Utvecklas maximalt som dansare
- 1 b. Utvecklas maximalt som scenisk improvisatör
- 1 c. Utvecklas maximalt som processfokuserad improvisatör
2. Utvecklas maximalt som människa

Inom dessa syften finner man sedan de mål som litteratur och informanter nämner, såsom ökad medvetenhet och artikulation av rörelser. Jag känner dock att jag vill lyfta dessa två större syften en nivå över de uttalade målen, eftersom de är visioner på längre sikt, medan målen oftast är mer konkreta och nåbara. Informant B beskriver improvisationen som en strävan mot en vision med delmål på vägen. Det är dock svårt att dela upp syften och mål med dansimprovisation, då det är ett integrerat nät av aspekter som samverkar och som berör både kroppens och sinnets utveckling.

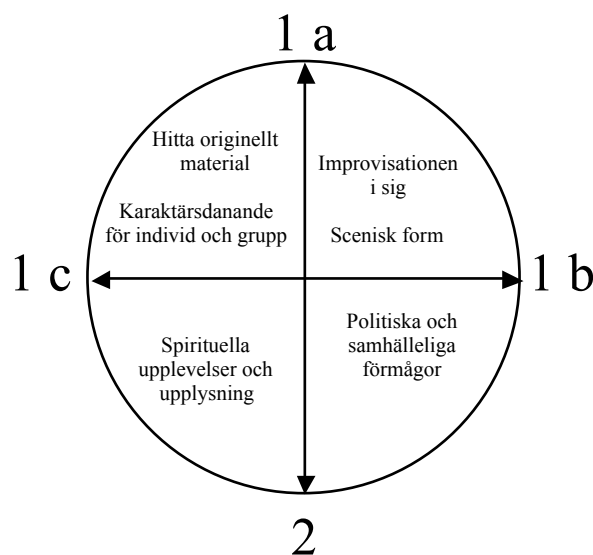


Fig.1

De mål som jag tog upp i teorikapitlet verkar inom cirkeln i figur 1, alltså inom improvisationsutövandet, i relation med varandra och med syftena. Syftena förverkligas genom dem. Målen hänger ihop med och berör varandra i en ständig samverkan. Litteratur och informanter ger en holistisk bild av människan. Allt hänger ihop, det som man har varit med om, det som upplevs i nuet, samt det man kommer att ske. Men blir man en friare

människa av att vara en skicklig improvisatör? Vad innebär det att vara fri, och är det ett ideal för alla?

Dansimprovisation som begrepp

Då dansimprovisationen är något som utförs utan bedömning men med regler och förutsättningar skulle jag även vilja dela detta begrepp i två delar. Först och främst är improvisationen (1) en inställning och ett förhållningssätt mer än en handling i sig. Man improviserar inte om man inte utforskar, för det är improvisationens natur. Så länge man är nyfiken finns inget rätt eller fel, men det *är* fel att inte vara hängiven improvisationen, för då ger man den ingen chans att påverka en och kan heller inte genomföra den på ett riktigt sätt. Som Nachmanovitch (1990) skriver måste utövaren tro på processen för att få något ut av den, samtidigt som han eller hon måste ha en vilja att låta improvisationen förändra och förundra en. I vårt samhälle talar vi, enligt mig, om tro och vetande som två motsättningar där en fysisk eller spirituell kunskap betraktas som icke-empirisk och därför inte som vetenskapligt bevisbar. Den tysta kunskapen kan man inte överbevisa en novis om, han eller hon måste ju uppleva och erfara improvisationen för att få kunskap om den. Wallén (2000) beskriver det som att *"kunskap sitter i kroppen"*.

Ann Cooper Albright (2003) beskriver improvisation som en livsfilosofi och ett förhållningssätt, "a willingness to explore the realm of possibility, not in order to find the correct solution, but simply to find out." (Albright, s. 259) Att improvisera är alltså en vilja. En vilja att utforska, en vilja att bli mer medveten och en vilja att upptäcka nya saker. Nyfikenhet och kreativitet på andra områden i livet blir en följd av att man lär sig improvisera i dans. Det man samtidigt tränar är förhållningssättet till livet. Dansimprovisationen skulle också kunna beskrivas som en metod för att utforska och experimentera, eller en metod för att bli bättre på att utforska och experimentera. Improvisationen är metoden och inställningen, själva processen, och råmaterialet i rörelsen säger man sig inte kunna bedöma. Informanterna talar om dansimprovisation som ett utvecklat medvetande, det som Foster (2003) kallar för ett hypermedvetande.

Den andra delen av dansimprovisationen är (2) själva utförandet. Informant A säger att det bara behövs ett rum, musik och lite uppmaningar för att vara igång. Informanterna beskriver hur de arbetar tematiskt med att utforska tid, rum, kropp, kraft, dynamik och energi och att de avslutar sina lektioner med diskussion kring vad som upplevdes. De hävdar att inga rörelser är rätt eller fel och att det är den personliga rörelsevokabulären som ska expandera. Jag skulle vilja likna improvisationen vid en kroppslig brainstorming. Alla deltagare känner till reglerna (inställningen) som är ett väldigt tydligt bejakande och uppmuntrande av idéer som kommer fram. Man bidrar med vad som helst, inget anses rätt eller fel, men man får inte vara negativ eller komma med negativa förslag eller kommentarer. På samma sätt bör man i improvisationen bära med sig ett "ja, det gör vi-förhållningssätt", till sig själv och sina meddansare. Alla idéer godtas, men de måste förtydligas och artikuleras väl. Dessutom måste dansaren hela tiden sträva efter nya idéer att presentera, eftersom improvisationens utforskande natur även innebär att ständigt tänka "utanför boxen", som Informant A sade, och komma på någonting nytt.

Ledarroll

Både Informant A och Informant D beskriver sig själva som icke-auktoritära lärare. Ingen av informanterna beskriver att de arbetar efter någon speciell metod men D menar att man kan kalla dennas arbetssätt en ”öppen metod”. Informanterna är måna om att skapa en atmosfär som är ickebedömande och uppmuntrande. De beskriver sig själva som ”puffare” som ska ge ”en kick i baken”. Informant B menar sig inte vilja vara en hejarklacksledare, utan att ledaren bör ifrågasätta elevernas val av rörelser. Här skiljer B sig från de övriga. B bedömer inte, men lyfter fram vad som skett och ber eleverna själva beskriva och stå för sina val. Informant C betonar att ledaren inte ska vara en bedömare av vad som sker under improvisationen. Informant A säger att många elever bär med sig en inställning från det övriga skolsystemet, nämligen att eleven bör lista ut vad läraren är ute efter och sedan leverera detta facit. A vill få eleverna att improvisera för sin egen skull utan att vilja imponera på någon annan eller sträva efter en korrekt lösning på en uppgift. Informant D är deltagare i improvisationen på sina lektioner, vilket ger D en roll som deltagande ledare. Trots att D är ledare tror jag att denna då inte löper samma risk att eleverna ska uppfatta D som en bedömare av vad som sker.

Det är Informant B som mest skiljer sig från de övriga i sin syn på ledarskapet. B beskriver hur ”arbete befriar” och förmedlar en stark övertygelse och ett patos för dansen då han talar om den. B vill inte syssla med dansimprovisation för att det är trevligt eller mysigt utan vill eliminera det emotionella och se vetenskapligt på det som sker. Informant C arbetar också med dansarstudenter men beskriver en helt annan inställning till ämnet. För C är det av yttersta vikt att studenterna blir medvetna om att improvisationen inte behöver leda till någonting. Jag upplever att Informant B har en strävan efter att studenterna ska använda improvisationen till någonting i framtiden medan Informant A, C och D betonar att improvisationen räcker som den är i sig själv. Samtidigt önskar de att improvisationen skulle leda till en förändring av studenternas person och karaktär och att dessa skulle förvandlas till improvisatörer, nyfikna och kreativa. Min uppfattning är att Informant B siktar mer på syfte 1 (att utvecklas maximalt som dansare och improvisatör) än 2 (att utvecklas maximalt som människa) medan de andra tre sätter syfte 2 lite högre än syfte 1. Informant D nämner till och med hur denna tycker att det är viktigare att studenterna får tilltro till sig själva än att nå de tekniska mål som läroplanen beskriver. Det är alltså högst personligt hur informanterna handskas med ämnet dansimprovisation, och det kan innehålla många olika ledarroller.

Atmosfär

Enligt Informant D ska ingen student känna sig tvingad till improvisation, utan det ska vara ett fritt val. Det innebär att för att överhuvudtaget kunna improvisera måste dansaren redan till en början ha ”rätt” inställning, nämligen en villig inställning. Hur ska de studenter som inte har denna inställning uppnå den? Bör en ledare låta studenter slippa improvisera? Vad händer då man undervisar i improvisation som ett obligatoriskt ämne? Vad händer med improvisationen om en student tvingas till den? Antagligen kommer studenten inte att uppnå det personlighetsförändrande syftet med improvisationen, eftersom det krävs en tro på improvisationen (Nachmanovitch, 1990) för att nå detta. För att uppnå det karaktärsdanande syftet måste alltså dansaren först tillskansa sig ”rätt” inställning och förhållningssätt. Enligt informanterna erhålles detta förhållningssätt genom själva improvisationen, som ökar dansarens nyfikenhet inför att upptäcka mer. En dansare som inte har en improvisatörs inställning till att börja med och som, enligt D, inte får tvingas till improvisation kommer

alltså aldrig att utsättas för möjligheten att få en aha-upplevelse och få ”rätt” inställning och därmed uppleva viljan att improvisera. Om ledaren vill få alla sina studenter att improvisera är det alltså dennas uppgift att skapa en atmosfär där viljan att improvisera frodas och där den improvisatoriska inställningen närs. Kan det vara så att vissa studenter måste tvingas lite för att nå en upplevelse som får dem att tro?

Informant B säger inte särskilt mycket om att skapa en atmosfär för improvisation. B verkar inte oroad över ifall improvisationen, med sin utelämnande karaktär, skulle vara skrämmande för studenterna. B menar att improvisationen hör hemma i all dansundervisning, till exempel teknisk träning och ser det som en naturlig del av undervisningen. De övriga informanterna talar däremot mycket om hur de går till väga för att skapa en atmosfär som inbjuder till improvisation. De vill övertyga studenterna om att improvisation är något naturligt, något som vi alla gör varje dag som är en del av vår mänskliga natur (Nachmanovitch, 1990). Informant A, C och D beskriver hur de låter sina studenter få tid på sig att vänja sig vid sammanhanget och att de betonar att rummet som improvisationen sker i är ett annorlunda rum som förvandlas då man stänger dörren. Då transformeras rummet till en skyddad värld där ingen bedömning finns, inget är rätt eller fel och där man får leka i en experimentverkstad och vara hur fånig som helst. Trots den fria atmosfären beskriver informanterna att de har regler vilka är allas ansvar att följa. Informant A betonar precis som Schneer (1994) att det är viktigt att inte studenterna inte skrattar åt sig själva eller andra under improvisationen. En student får lämna improvisationen om denna inte vill vara med eller behöver ta en paus. Studenterna måste då visa respekt för de som håller på att improvisera och vara tysta åskådare vid sidan av. Det blir alltså även en del av ämnet att lära sig ta hänsyn till andra.

Rätt eller fel?

Informanterna nämner att improvisation är något som inte kan bedömas och att det som sker i improvisationen varken kan vara rätt eller fel. Vad menar de när de säger detta? Uppenbarligen vill de få sina elever att känna sig fria och ickebedömda. Informant A säger att det personliga är rätt, vilket direkt motsäger tanken på att inget skulle kunna vara rätt eller fel. Kan man hävda att ingenting är rätt, samtidigt som det finns vissa outtalade normer man väljer att rätta sig efter? A uttrycker att improvisationen är en metod för att utforska och söka sig bortom sina vanemönster. Att utforska är för A rätt, att vara sann och ärlig i sitt sökande är rätt. Det som uppstår kan man däremot inte värdera. Precis som Dunns elever kritiskt analyserade musikaliska verk genom att endast konstatera vad som skedde och inte värdera om det lät bra eller dåligt kan dansimprovisationen vara en form som kan utvärderas medan innehållet, rörelsen, inte bör utvärderas. Informanterna menar att artikulationen av rörelsen är det viktiga, och att dansarens idéer förtydligas, vilken rörelse det än gäller. Informant D beskriver hur studenterna kommer på ”fina saker” som ger henne gåshud. Det verkar vara något D eftersträvar eller i alla fall ser som positivt. Frågan är vem det är som får gåshud och vem, i en icke-scenisk improvisation, som får njuta av att se dansen utifrån. Hur upplever dansarna det? Strävar de efter ett ideal? Bör det finnas en estetisk aspekt i en icke-bedömande improvisation? Informant B är den enda informant som nämner ett rätt eller fel-tänkande i sin undervisning och ett ideal för vad som är bra och dåligt. Övriga informanter uttrycker att de personliga rörelserna är rätt och att ”dansiga”, eller invanda rörelser är något man vill frånga. Man kan ana ett ideal av den oskolade dansaren, vars rörelser är rena och sinnen utan förutfattade meningar. Detta ideal återfinner man under 60- och 70-talet (Carter, 2000).

Den oskolade dansaren

Av informanterna är det bara Informant B som anser att teknik hjälper den som improviserar. Informant D och Informant A uttrycker till och med att studenter som är nybörjare är att föredra. Informant D beskriver hur denna oftare får en "hah!"-upplevelse av improvisatörer som inte är vana vid dans. Informant A beskriver ett idealiserande av nybörjaren, som inte har några invanda beteenden eller förutfattade meningar. Informant C arbetar gärna med människor som aldrig dansat, bara de tycker om att röra på sig. Eftersom man jobbar med att i improvisationen frångå sina invanda rörelser kanske det finns en större sådan bank hos den som har en dansbakgrund, eller den som ofta använder sin kropp fysiskt på annat vis. Vi har vissa kinestetiska minnen som plockas fram då vi blir ombedda att "brainstorma" och fritt skapa rörelser. Kroppen måste plocka från sina minnen och erfarenheter. Sedan används kreativprocessen på dessa minnen och skapar nya sammansättningar, genvägar eller omvägar som gör att nya rörelser uppstår. Med hjälp av regler och begränsningar får kreativiteten mindre att arbeta med, och tränas mer och mer i att skapa mycket av det lilla. Att ha den oskolade dansaren som ideal påminner om den tidiga postmoderna dansens kontroversiella synsätt. Informanterna blir berörda av det enkla, det naturliga, det rena. Nachmanovitch (1990) skriver att det i improvisationen handlar om att vara sann och varken sträva efter att vara till lags eller att försöka vara originell. Då dansaren är äkta i sin improvisation och kapitulerar från egenuppfyllande tankar om estetik kommer äktheten att skapa genklang hos meddansare och en eventuell publik. "Det är vad kvalitet handlar om: sanning" (s. 172). Under 1960- och 70-talet var den oskolade dansaren ett ideal även i den sceniska improvisationen (Novack, 1992). Kvalitet, skärpa, genklang och flöde är ord som Carter (2000) beskriver som subjektiva och svårdefinierbara, men ord som använts för att bedöma scenisk improvisation. Carter menar att publiken har svårt att kritiskt granska och värdera scenisk improvisation vilket kan vara en anledning till att denna har minskat på senare år. Studiens informanter verkar inte heller tycka att scenisk improvisation är ett särskilt intressant mål för deras studenter. Istället förespråkar de en upplevelse av att få vara närvarande i nuet. Speciellt Informant D beskriver hur den processfokuserade improvisationen blir en erfarenhet som skiljer sig ifrån samhällets strävan efter produkt, där prestationer och stress är vanligt. Dansimprovisationen är ett alternativt sätt att vara och möta uppgifter eller utmaningar man får och som får följder i det vardagliga livet. Improvisationen är även tillgänglig för alla som vill, skolad som oskolad. Den sceniska improvisationen däremot blir lätt en spegling av samhällets krav på snabba resultat och prestation som ska värderas och granskas.

Dansimprovisation för alla

Är den fria dansimprovisatören ett ideal för alla människor? Dansimprovisationen och dansen tycker jag kan liknas vid frikyrkorörelsen som lämnade statskyrkan i Europa under 1800- och 1900-talet. Frikyrkans medlemmar menade att alla människor borde vara fria att uttrycka sin tro som de själva vill. Min upplevelse är att frikyrkorna ville lämna statskyrkans hårda ramar för religionsuttryck för att skapa en ny atmosfär av frihet och personliga tillvägagångssätt för tillbedjan. Att inte vilja uttrycka sin tro på ett nytt, kreativt sätt räknas då plötsligt som det onormala, trots att man från början inte trodde sig ha något rätt eller fel. Precis på samma sätt är det inom dansen. Att inte vilja utforska, det är fel. Att röra sig enligt sitt vanemönster, det är fel. Improvisationen handlar inte om frihet att göra som man vill, den handlar om att ständigt hitta på något nytt och öva upp sitt divergenta tänkande. Men är det divergenta

tänkandet alltid till nytta? Skapar valmöjligheter egentligen mer förvirring och ovisshet, istället för tillit och trygghet? Är inte detta ett problem som vi står inför i dagens samhälle? Bör man tvinga alla människor att bli ”fria”, i ett överflöd av val och möjligheter? Maslow (1954) beskrev själv att vissa människor blir oroliga och får ångest av självförverkligande och istället väljer stabilitet och trygghet i sina liv. Är vi idag så rädda för reproduktion att vi frångår människor möjligheten till den och till trygghet? Maltén (2000) beskriver arbetslivsforskaren Saint, som menar att utbildning och vidareutveckling inte bör påtvingas människor eftersom alla inte har ett behov eller lust till det.

Owe Wikström, professor i religionspsykologi vid Uppsala Universitet, skriver i ”Sonjas godhet” om sin syn på Sverige idag. Han beskriver hur ett individualistiskt samhälle, med ett överflöd av valmöjligheter skapar förvirrade människor i ständig strävan efter självförverkligande och en lycka man finner i böcker och massmedia. Därmed blir också en människas olycka ett personligt misslyckande och individens eget fel, vilket ökar förtvivlan hos den som inte uppnår dagens framgångsideal. ”Var går gränsen mellan den goda flexibiliteten och oförmågan att stanna upp” frågar sig Wikström (2006, s. 58). Han menar att många människor strävar efter en medveten närvaro och förmåga att ta kontrollen över sina liv, men att många misslyckas och döms ut, både av sig själva och av samhället. Samtidigt finns det inga idéburna rörelser att ta spjörn emot eller engagera sig i.

Då hänger mycket på individens egen kreativitet och styrka. Detta är på gott och ont. Tilltron till den enskildes möjligheter är enorm. En stark individualism länkad till optimism skapar förvisso kreativitet och framgång hos några få, de med starka personligheter och som har vuxit upp i stabila miljöer. Maskrosbarn har alltid funnits, men de förblir undantag. Och talet om att »du är din egen lyckas smed« blir cyniskt för den vars liv är nedsänkt i ett socialt rum där klass, kön eller etniska förhållanden utgör huvudorsaken till ens olycka och misär.” (Wikström, 2006, s. 59)

Å andra sidan menar Rollo May (Rasmusson & Erberth, 2008) att människan måste konfronteras med gränser och utveckla sin kreativitet, annars finns det risk för att hon blir egoistisk och utan förmåga att engagera sig. Att skapa i grupp ger människan kontakt med sina medmänniskor och man växer och skapar tillsammans. Det får individen att mogna, vilket här beskrivs som att vara mindre egoistisk och mer självständigt tänkande. Wikström menar inte att den fria tanken, viljan och det fria valet i sig leder till olycka, men påpekar ett problem vi finner i västvärlden, då individens frihet fokuseras mot den personliga, omedelbara tillfredsställelsen och gemenskaps- och solidaritetsperspektivet försvinner. Vem guidar oss genom våra val och vad händer med valet att inte välja? Existerar egentligen den fria människan?

Nachmanovitch upphöjer barnets förhållningssätt till verkligheten. Leken och barnet inom oss idealiseras, men samtidigt kräver vår sociala omgivning att vi beter oss som vuxna. Improvisatören och konstnären behövs i samhället menar Nachmanovitch, och enligt Albright även inom politiken och det globala samhällets många kulturmöten och gränsöverskridande projekt. Improvisationen handlar om människosyn och samhällssyn och improvisatören bygger upp ett samhälle där det blir väldigt fel att inte fatta beslut och göra val. Den humanistiska människosynen menar att människan utvecklas genom att vi får arbeta kreativt, självständigt och flexibelt.

Jag upplever att improvisationen ofta förknippas med frigörande dans och dansterapi, det ickeverbala och därmed ickevärderade i samhället. Detta är en egen reflektion efter att ha sysslat med ämnet. Det är tydligt att informanterna vill avgränsa sig från sammanblandning. Informant B och D uttrycker flera gånger att dansimprovisationen inte är någon terapi, trots

att den är inne och ”tassar” på samma område. Improvisationen förknippas enligt mig med konstnärer, abstrakt konst och svårförståliga performances. Idealet är den fria, självförverkligande människan som vågar vara den hon är och vågar ge sig hän åt sina impulser. Hon är ständigt kreativ och full av innovativa idéer men bär hon kanske med sig en aura av svårbegriplighet? Är hon skrämmande med sitt ständiga vridande och vändande av situationer och ting? Fungerar dansimprovisatören i affärsvärlden eller på juristfirman? Är det en framtida metod för politiker och ledare? På senare år har koreografer och dansare börjat försöka verbalisera, intellektualisera och forska kring dansimprovisationen. Kanske är det här ett steg mot att ge den en plats i samhället och en begriplig, vetenskaplig förklaring och teori. Dessutom tror jag att en verbalisering kommer att göra det lättare att våga ta steget ut i improvisationen för att få erfara den personliga upplevelsen, för den som är lite skeptisk och inte förstår meningen med improvisationen. Tyvärr blir mycket litteratur svårförstålig och kan verka flummig, nästan religiös eller fanatisk och exkluderande för den som inte är invigd. Språket är luddigt och utsmyckat och det är tydligt att man har svårigheter att fånga improvisationens erfarenhetsbaserade kunskap i ord. Informant B försöker hänvisa till filmen *The Matrix* som varit populär de senaste åren och därför är möjlig att referera till bland studenterna som B undervisar. Huvudpersonens ord, ”Unfortunately, no one can be told what the Matrix is. You have to see it for yourself”, passar in på vad en ledare i dansimprovisation vill uppmana sina elever till. Att själva uppleva vad improvisationen innebär.

Dansimprovisation under 2000-talet

Den moderna dansen fick under 60-talet en motrörelse hos de postmoderna koreograferna och dansarna. Det experimenterades fritt och de oskolade dansarna introducerades på scenerna. Demokratiska ideal, politiska budskap och kollektiva ideal frambars av danskompanierna. Under 80-talet utövades en hektisk improvisationskonst, som även delade upp sig i två läger, där det ena såg mer holistiskt på människan och värnade om den personliga utvecklingen. Denna gren ville och vill göra dansen möjlig för alla människor, oavsett kroppsliga förutsättningar. Det andra lägret var den risktagande, fysiska improvisationen som utmanade kroppens begränsningar till det yttersta. Vi är nu inne på 00-talet och mina informanter har olika förhållningssätt till och mål med sin improvisationsundervisning. Jag anser att Informant A, Informant C och Informant D värnar om improvisationens holistiska synsätt och poängterar att improvisationen inte behöver leda till någonting, eller bedömas på något sätt. De förutsätter alla ett utforskande, en artikulation och ett medvetande om vad som sker, men är ointresserade av att sätta improvisationen på scen. Det viktiga för dem är elevernas subjektiva upplevelse av att sträcka sig lite längre bortom sina trygghetsgränser än de gjort förr, att de ökar sin medvetenhet, sitt självförtroende och upptäcker nya sätt att röra sig på. Informant C och Informant D har båda varit aktiva som improvisatörer under 80- och 90-talet och de uttrycker att det inte är något de strävar efter hos sina elever. Istället trycker de på att ett sådant mål kan förstöra stämningen i gruppen och att det blir ett annat fokus och en estetisk bedömningsaspekt som inte hör improvisationen till. Informant A sammanväver sin undervisning med komposition ibland och ser scenen som ett möjligt mål för improvisationen, men inte nödvändigtvis. A anser att eleverna måste utveckla ett formtänkande vilket då blir vad hennes undervisning kommer att kretsa kring. Dessa tre informanter har processen i fokus, där expanderandet av rörelsemönstret är vad som kommer att hjälpa studenterna vidare i sina dansstudier. Kanske visar Informant C och Informant D en motreaktion mot vad improvisationen var då de själva var färdiga pedagoger och arbetade som dansare under 80- och 90-talet. Dessa tre informanter säger alla att det inte finns något rätt eller fel i en improvisation och att man inte kan bedöma den. Om de sedan har ett underliggande estetiskt

ideal är inte möjligt att klarlägga i denna studie. Blom & Chaplin (2000) menar att det oundvikligen är så att ledarens estetiska preferenser kommer att påverka dansarna i deras estetiska preferenser.

Informant B ser improvisationen som ett verktyg vid instudering av koreografier, för att lära känna stilen och komma i fas med B:s bild av slutprodukten. B tycker att man kan ha ett rätt-och-fel-tänkande kring detta men att det blir svårare att kalla något rätt eller fel när det gäller gruppimprovisation. B anser dock att man bör analysera det som hänt i en sådan, till exempel genom att filma den, för att efteråt kunna diskutera vad som känns rätt eller fel. B är den som skiljer sig mest från den andra i synen på dansimprovisationen och kanske beror det på att B är utbildad senare än de andra och inte vid en dans- eller musikhögskola i Sverige. B var på grund av sin unga ålder inte delaktig i dansimprovisationen under 80- och 90-talet utan är nyligen utexaminerad och själv aktiv dansare och koreograf. Kanske är det därför B ofta betonar sitt eget arbete, sin egen konst och inställning när jag ställer frågor om dennas metoder och förhållningssätt. B har ett tydligare kvalitetsanspråk i sin undervisning än de övriga. Dessutom är B:s studenter blivande dansare, och B menar att denna försöker förbereda sina studenter för ett hårt yrkesliv.

De som varit pedagoger längre, och som har en pedagogutbildning i grunden refererar hela tiden till studenterna medan Informant B gärna beskriver sin egen upplevelse och erfarenhet. B försöker på så sätt beskriva för mig vad denne vill uppnå eller vad B vill att eleverna ska sträva efter. B poängterar också att denna själv fortfarande söker sig mot målet, och alltid kommer att göra det. B:s beskrivning av sina egna val och åsikter sammanfaller väl med synen på vad B vill att eleverna ska uppnå. B ställer gärna frågor till studenterna och kräver att de ska tänka igenom sina egna åsikter och leverera ett svar som gäller för dem. Sedan kan de olika åsikterna diskuteras. B har uppenbarligen själv genomgått denna process och har därför vanan inne att verbalisera sina ståndpunkter och lägga fram dem, vilket märks under intervjun, där B är väldigt välformulerad. Improvisationens mål för B är att bli medveten om sina val och kunna stå för dem i förhållande till andra. Så länge B lyckas med det kommer studenterna att inte bara lyssna till B:s åsikter om hur saker och ting ska vara utan även medverka i diskussionen genom att lägga fram sina egna. Om B inte haft studenternas eget reflekterande som mål, skulle denna, med sina egna starka övertygelser, istället varit en mästare bland lärlingar som reproducerat B:s personliga val. Jag hade velat träffa informanternas studenter för att märka skillnader i deras verbalisering av sina upplevelser, och för att se hur de olika lärarnas personligheter påverkat dem i deras kunskapssyn och medvetenhet.

Idealet - den fria människan

Improvisationen öppnar upp tanken och upplevelsen av makten och möjligheten att göra sina egna val och hitta nya sätt att handla. Informant A säger att man inte ska syssla med improvisation i kommunistiska stater, där idealet är ett annat, och att det kan vara farligt. Eller är det just där man ska hålla på med dansimprovisation? Det dansimprovisationen lär människorna är inte bara dans, det är en livshållning och ett kreativt tanke- och förhållningssätt till allt i livet. Dansaren lär sig analysera sina egna val och ifrågasätta dem. Då han eller hon gjort det finns det i improvisationen den ständiga utmaningen att hitta på något nytt, att finna något man inte gjort förut, att ta vad man har och skapa något man inte erfärut innan. Kreativitetens konst är, som Albright (2003) skriver, att alltid säga "what if". Detta "what if" blir en del av personligheten och som Informant A säger ska man alltså inte

syssla med improvisation om man inte vill bli en friare människa. En fri människa är en människa som är medveten om sina invanda val, utforskar andra möjliga val och står för de val han eller hon gör. Albright beskriver hur improvisationen i det närmaste borde finnas på den politiska agendan vid toppmöten. Jag tror att om man har viljan att föra demokrati och valbarhet till människor som inte har den, då är dansimprovisation ett sätt, bland andra kreativa former.

Friheten att välja innebär, i improvisationen, förbudet att göra som man brukar, vill, eller har lärt sig. Dansimprovisatörens frihet innebär att tvingas skapa någonting nytt och originellt. Ledaren måste då ha förståelse och kunskap om vad han eller hon öppnar upp inför och hur man ska hantera en "friare" medvetenhet i ett samhälle som kanske inte accepterar detta. Ledaren måste vara medveten om vilken typ av "lycka" eller "frihet" man presenterar och ta ställning till varför och vad den innebär. Precis som Informant A säger, kan det vara farligt att bli medveten om sina val, eller sin avsaknad av val. Det kan även vara farligt att vara den som gör människor medvetna om det.

Blom & Chaplin (2000) skriver att ju mer man ärligt ger i improvisationen, ju mer får man tillbaka. Detta stämmer överens med Informant D:s beskrivning av att improvisationen är en atmosfär, ett totalt öppnande. Processen är i centrum och kan inte bedömas, det som tränas upp är inställningen och man får verktyg för att använda metoden för att söka nya upptäckter. Improvisationen hjälper dansaren att uppnå en medvetandenivå som kan bryta ner tid och rum, samt låter kroppens egen intelligens samverka med intellektet. Hypermedvetandet, enligt Foster, är det tillstånd då man inte är bunden av något utan är i fallandet, "the gap" och i flödet, "flow". Sinnet och kroppen altererar då mellan att föra och följa och upplevelsen beror, enligt kreativitetsforskaren Csikszentmihály, på hur mycket dansaren vågar experimentera och frigöra sig från den sociala kontrollen och finna belöning i ögonblickets skeenden. Enligt Albright kan denna upplevelse, som blir en erfarenhetsbaserad, tyst kunskap, hjälpa människan hantera dagens samhälle. Karin Johansson (2008) håller i sin avhandling med om att improvisationen är en viktig tillgång för människan idag. "It's for example supposed to combine adaptive, flexible and creative skills with intuition in order to make new ways of thinking and problem solving possible". (s. 5)

Människoidealet inom improvisationen är en fri, flexibel, lekfull, lyhörd, kreativ, modig, experimentell person. Denna inställning är en livsinställning som stämmer överens med både Malténs (2000) beskrivning av Maslows självförverkligande människa, samt vad Bäckman, Cecarec och Kruise (årtalet) beskriver som en kreativ sådan. Enligt Maslow söker den självförverkligande människan, bland annat, svar inom sig själv och tar sedan ansvar för dem. Hon tillåter även sitt jag att synas och är spontan. Improvisationen tränar upp kreativiteten och samtidigt är kreativiteten en grundförutsättning för improvisationen. Idealet för informanterna är den självförverkligande, kreativa människan, och målet för henne är att artikulera de nya idéerna i kroppen. Hon gör det därför att hon vill, inte för att någon tvingar henne, och viljan är en förutsättning för att hålla på med improvisationen, alltså något som också tränas upp genom den. Det kreativa idealet var något som ingen av informanterna nämnde om jag inte frågade dem om vad kreativiteten betyder för improvisationen. Det var en outtalad självklarhet att detta är ett ideal för att hålla på med improvisation. Informant A beskrev kreativiteten som en "bordon" för improvisationen och som både en förutsättning och något som improvisationen utvecklar. Jag anser att Maslows självförverkligande människa och Bäckman, Cecarec och Kruuses (1996) kreativa människa sammanfaller med dansimprovisationens ideal. Fri, uttrycksfull, i ständig process, koncentrerad på tillvaron och med vissa stunder av "peak experience", flow.

Idealet – den fria improvisatören på scen

Varken Informant A, C eller D är särskilt intresserade av scenisk improvisation som ett mål för dansimprovisation. De menar att det rör sig om något annat än det man jobbar med i klassrummet, som ska vara prestationslöst och utan bedömning.

Blom & Chaplin (2000) beskriver idealet för improvisationen som att uppvisa det oväntade och spontana, själva processen, som bör innehålla en variation av tid, rum, kraft, energi och form. Informant A trycker också på att form är det viktigaste att behärska som scenisk improvisatör. Denna form ska sedan fyllas med direkt skapande. Då måste dansaren vara totalt närvarande och öppen för allt som händer. När Informant C beskriver kreativitet som att ha förmågan att uppfatta någonting längre bort och plocka upp det som en idé och omvandla det och skapa någonting nytt stämmer det precis in på vad man gör i en improvisation. Informant D och Informant A beskriver båda hur man ”fångar upp” idéerna och sätter dem i kroppen. Det krävs mycket tid och erfarenhet för att sätta improvisation på scen. Den måste då vara väldigt förtydligad och blixtsnabb.

Flera informanter beskriver att det som sker på scen måste vara en helhet, något som publiken kan ta till sig. Faran är, som Blom & Chaplin skriver, att ”it can get b-o-r-i-n-g fast: it goes on and on//lacks reason for being//or has no internal structure”. Scenisk improvisation kräver kvalitet och bedömning, och ofta beskrivs kvaliteten som att vara sann, ärlig och närvarande på samma sätt som i den processfokuserade improvisationen. Men samtidigt måste man vara mer beräknande och kan inte kasta sig ut lika hämningslöst i improvisationen. På scen är inte idealet att glömma tid och rum, utan att vara i hypermedvetande och samtidigt räkna in publiken som en aspekt. Informant B:s syn på improvisation passar väl in här. Och det är kanske en framtid som just sceniska improvisatörer och dansare han vill förbereda sina studenter för. Improvisation på scen skiljer sig alltså från den som sker i klassrummet, där man lämnar bedömning och värdering utanför dörren.

Idealet – den fria, processfokuserade improvisatören

De mål för undervisning i dansimprovisation jag beskrev i teoridelen var; att hitta originellt material för improvisation, vara karaktärsdanande för gruppen och individen eller att uppnå spirituella upplevelser och upplysning. Ett annat möjligt mål för improvisation är att improvisatören ska utveckla förmågor som kan brukas samhälleligt eller politiskt. Improvisationen kan även vara ett mål i sig själv.

De flesta av dessa mål finns även i informanternas beskrivningar av sin undervisning. De är noga med att påpeka att de undervisar på olika sätt i olika typer av grupper. Improvisation på scen tog jag upp i en egen punkt eftersom jag anser att den skiljer sig från den processfokuserade och har ett kvalitetsanspråk.

Den punkt som beskrivs mest är den karaktärsdanande för gruppen och individen. Specifikt spirituella upplevelser beskrivs inte mer än som en möjlig tolkning av de redan nämnda. Att använda improvisation för att hitta originellt material till komposition är något Informant A nämner, medan de andra inte direkt verkar utnyttja improvisationen till det. Informant B beskriver hur han använder improvisationen i sin teknikundervisning och Informant A hur

hon tycker att den hjälper dansarna att hitta sitt personliga uttryck även i reproducerad dans. Samhälleliga mål hör ihop med det karaktärsdanande målet för gruppen och individen, då den mänskliga karaktären omvandlas genom improvisationen och får till följd en demokratisk medborgare som tar ställning i olika frågor. Informanterna nämner inget om att använda improvisationen för politiska ändamål i olika frågor, vilket man gjorde på 60 och 70-talet. Att ha roligt och få fysisk träning vänder sig Informant B nästan emot då han säger, ”jag skulle inte vilja gå in och undervisa bara för att det är mysigt eller för att det är trevligt”. De övriga nämner det inte mer än att Informant A ger en väldigt positiv bild av vad hon upplevde då hon själv började med improvisation, att det var häftigt och gav henne en känsla av att vara hög.

Det är det karaktärsdanande målet som står i fokus för informanterna. De beskriver den ökade medvetenheten som det viktigaste målet för improvisationen. Foster (2003) beskriver det som hypermedvetandet. Dansaren är hypermedveten om relationen mellan den direkta rörelsen och den övergripande formen, mellan vad som ska ske, vad som sker samt vad som kommer att ske. Hypermedvetandet är min tolkning av det som Informant B kallar Matrix och den artikulation som Informant A beskriver. Morgenroth (1987) beskriver improvisation som en blandning av medvetna val och spontan reaktion, vilket stämmer överens med informanternas beskrivning. Informanterna önskar även att den spontana reaktionen blir medveten, eller att det val man gör medvetandegörs då det inträffat. Den verbala diskussionen hjälper dansarna att öka graden av medvetande. Samtidigt är även målet att studenterna ska våga lita på sig själva och stå för de val de gör. De ska också bli medvetna om sina vanor och bryta dem, alltså ständigt prova nya rörelser och tänka ”utanför boxen” och tänka divergent.

Nachmanovitch (1990) beskriver hur improvisation är helt naturligt för oss som människor. Vi ska inte försöka skapa något, utan bör istället undanröja de hinder som står i vägen för vårt naturliga, självklara skapande. Konstverket finns inuti klippan hela tiden, konstnären ska bara befria det. Vi ska släppa vår kontroll och vår vilja och låta kroppen ta över. Han talar i religiösa termer om vår livsenergi, qi, som flödar genom dansaren och hur kapitulationen är utgångspunkten för improvisationen. Att kapitulera och genom detta finna det naturliga skapandet, är att nå en högre medvetandenivå och frambringa resonans mellan hjärtan, beröra människor. Informant D beskriver det som en ”hah!”-upplevelse. Den uppstår när man är helt ärlig och avskalad, helt naken och utan vilja att estetiskt tilltala någon. Detta kan liknas vid Ingelmans beskrivning av Koestlers ”Ah...”. Detta ”Ah...” är den positiva upplevelse och känsla av hänförelse som människan får då hon överväldigas av musik eller konst. Nachmanovitch beskriver det som att varken vilja vara till lags eller att försöka vara originell. Informanterna menar att varken sinnet eller förståndet måste ta ett steg tillbaka i improvisationen, eller att målet med den är en aha-upplevelse där kroppen förmedlar en omedveten kunskap till dansaren. Morgenroth (1987) beskriver att hon försöker få fram minnesbilder genom somatiska övningar och ett kroppsligt förmedlande ur ett kinestetiskt minne. Blom & Chaplin (2000) beskriver improvisation som den kreativa processen. En improvisation ska förkroppsliga kreativitetsprocessens fyra steg och leda till upplysning, en aha-upplevelse som medvetandegörs genom dansen. Kroppen har alltså ett sätt att förmedla sig till förståndet och medvetandegöra minnen som ligger i det undermedvetna. Detta är en aspekt som informanterna inte nämner uttryckligen. För dem alla fyra handlar det om ett medvetandegörande och ett förtydligande sina reaktioner på impuls.

Informant B uttrycker att det inte är någon mening att få information från kroppen om man inte kan hantera den. Samtidigt säger informanterna att improvisationen handlar om att nå en högre medvetandenivå, vilket man skulle kunna tolka som att kroppen faktiskt ska förmedla kunskap till sinnet. Undervisningen informanterna beskriver syftar till att få kroppen att

upptäcka nya rörelser och möjliga val genom att förståndet och omgivningen ger kroppen olika utmaningar som den svarar på och som sedan registreras av förståndet. Informanterna delar inte på kropp och förstånd på samma sätt som till exempel Morgenroth gör. Deras syn liknar Albrights som menar att förstånd och kropp aldrig kan säras på. Framför allt Informant C betonar att eleverna genom improvisationen ska upptäcka och medvetandegöra vanor i sina rörelsemönster, för att sedan ta avstånd ifrån dem. Om man inte är aktivt medveten, utan låter kroppen göra jobbet själv verkar det svårare att nå samma insikt om vilka rörelser som är ens vanerörelser. Det går också emot improvisationens natur, som informanterna beskriver den, att inte ständigt utmana kroppen att hitta nya sätt att röra sig. Målet för improvisationen kan alltså vara antingen aha-upplevelsen som leder till psykisk utveckling genom att kroppen informerar sinnet, eller till fysisk utveckling, då man mentalt kontrollerar sin improvisation och försöker tygla den samtidigt som man ständigt försöker få den att expandera.

Idealet – den fria dansaren

Den fria dansaren är en dansare vars val är integrerade i hans eller hennes person och kommer naturligt samtidigt som han eller hon är medveten om vad som sker. Den fria dansaren plockar upp impulser från sin omgivning och omvandlar dem till rörelse genom ett utvecklat divergent tänkande. Han eller hon känner tillit till sig själv och andra, visar respekt och har en förmåga att distansera sig till det som sker, samtidigt som hon förkroppsligar det.

Blom & Chaplin (2000) beskriver ”a highly trained dancer’s body, responding to the free improvising spirit with a consciously crafting sensibility” (s 29). Informant B säger

...för mig är det en stark dansare som är väl medveten om vilka val han gör och man kan se att den här kroppen är, kanske inte skolad, jo, det är ju ett bra ord, fast det kan låta, det blir lätt att misstolka, men som har ett starkt fundament av kroppskunskap och danskunskap.(B)

Den fria dansaren dansar andras koreografier som om de vore skapade av dansaren själv, och improviserar fritt, ärligt och kreativt, både på scen och i klassrummet. Han eller hon har tagit till sig och låtit idealen inom konstformen integreras i sin karaktär, vilket märks både på scen, i klassrummet och i vardagen. Den fria dansaren har ett hypermedvetande, artikulerar sina intentioner och har brainstormingens positiva ”Ja, det gör vi-inställning” till sig själv och andra. Hon kan verbalt beskriva sina val och varför de tagits och är ärlig och äkta i det han eller hon gör. Han eller hon tänker alltid ”what if” och vågar hamna i ”the Gap” för att finna nya vägar. Hon ser ett misslyckande som en ny stig att pröva. Den fria dansaren är den fria människan, i rörelse.

Slutsatser

Vad innebär dansimprovisation?:

Dansimprovisationen innebär mer än bara dansundervisning och vill påverka människans varelse och livsuppfattning. För att lyckas som improvisatör måste man vara beredd att förändras som person, och få del av den erfarenhetsbaserade kunskap improvisationen ger. Att säga att inget är rätt eller fel inom improvisation gäller bara för en viss del utav utövandet. Jag har funnit att det i improvisationens natur finns ideal och syften som man strävar emot, även när det inte är uttalat. Improvisationen tränar upp ett hypermedvetande hos dansarna och en förmåga att lösa problem, göra val och reagera på plötsliga impulser och problem utifrån. Dansarna konkretiserar sina behov och sin vilja och tränar upp självförtroende, självbild och självständighet genom att stå för vad de gör och de val de tar. Efter avslutad dans diskuteras det som skett och verbaliseringen ökar medvetandet än mer. Studien visar att dansimprovisation är en inställning och ett förhållningssätt till rörelse men även till livet. Inställningen är "what if" och ett ständigt sökande efter nya problemlösningar, nya sätt att se på saker och ting och ett brytande med gamla vanor. Samtidigt är dansimprovisation även ett fysiskt utförande av rörelser som har sitt ursprung inom en, som ett svar på impulser utifrån eller inifrån.

Hur beskrivs fenomenet och vad är dess natur?:

Ann Cooper Albright (2003) beskriver improvisation som en livsfilosofi och ett förhållningssätt som innebär ett ständigt utforskande. Litteraturen och informanterna beskriver dansimprovisation som något som sker i, eller nästan i, nuet. Improvisationen handlar om att bli medveten om sina vanor och bryta dem för att finna andra sätt att röra sig. Utforskandet är i fokus och lärarens roll är att utmana studenterna till att prova saker de inte skulle ha gjort själva. Samtidigt är det studentens egen kropp som finner svar och lösningar på de problem de möter i övningarna och dansen räknas därmed som personlig. Rörelserna lagras i ett kinestetiskt minne och blir en rörelsebank att ösa ur vid en möjlig scenisk improvisation. Det är dock tydligt att den sceniska improvisationen inte är det primära fokuset för dansimprovisationsundervisning idag. Dansimprovisation innebär främst att öva upp en ständig nyfikenhet och förmåga att prova nya sätt att handskas med det som möter en. Detta gäller både i danssammanhang och i livet.

Vad är målet med dansimprovisation?:

Dansimprovisationen som den beskrivs av informanter och litteratur gör anspråk på att vara personlighetsförändrande och karaktärsdanande. Den förutsätter en vilja till självförverkligande och dess syfte är ofta outtalat. Jag har kommit fram till att detta förvandlingsarbete är tudelat, där den ena delen gäller primärt dansutveckling, där man utvecklas maximalt som dansare, scenisk improvisatör eller processfokuserad improvisatör. Den andra delen är att man utvecklas maximalt som människa. Dessa två syften går in i varandra och hänger starkt samman eftersom den utvecklade människan beskrivs som fri,

självförverkligande och kreativ, vilket även är idealen i improvisationen. Beskrivningar av dennas karaktär finner jag i Maslows självförverkligande människa samt i Bäckman, Cecarec och Kruuses kreativa människa. Samtidigt problematiserar jag behovet av självförverkligandet, vilket Saint och även Maslow själv gör. Det är inte säkert att dansimprovisation passar alla människor och sammanhang och ledaren måste vara medveten om vad som sker med studenterna då de får uppleva improvisation. Under och i de två övergripande syften har jag funnit mål, som är mer lättillgängliga och lättare att försöka uppnå. Målen jag fokuserat på är: att hitta originellt material för improvisation, vara karaktärsdanande för gruppen och individen eller att uppnå spirituella upplevelser och upplysning. Ett annat möjligt mål för improvisation är att improvisatören ska utveckla förmågor som kan brukas samhälleligt eller politiskt, vara ett mål i sig själv, eller användas som scenisk konstform. Improvisation på scen innebär att de grundläggande, ickebedömande dragen i improvisationen försvinner och att fokus läggs på ett visst hantverkskunnande vad gäller metoder, verktyg och formkunskap.

Vad är det pedagoger i ämnet strävar efter och vad är det man vill uppnå med sin undervisning?

Jag upplever att informanterna vill uppnå de två syften jag tidigare beskrivit, att deras studenter utvecklas maximalt både som dansare och som människor. Informant D är tydlig med att målet för undervisningen inte bara är vad läroplanen säger om dansmässig utveckling, utan även att studenterna ska bli frimodiga och ha tilltro till sig själva. Informanterna beskriver att de vill få studenterna att nå en hög medvetandegrad, att de ska frångå sina invanda rörelsemönster, utöka sin rörelsevokabulär och bli så artikulerade som möjligt. Informant B beskriver improvisatörens medvetande som det tillstånd huvudpersonen i filmen *The Matrix* är i då han kan bryta ner tiden i "bullet time" (Carlquist, 2003). Informant A säger att eleverna genom improvisationen lär sig att fatta beslut och göra personliga val som de står för. Detta gäller både i dansen som i vardagen. A menar också att dansimprovisation gör studenterna till friare människor.

Förslag till vidare forskning:

Jag blir nyfiken på vad studenterna till mina informanter säger om undervisningen de är med om. Skiljer sig deras uppfattning från lärarnas? Kan de se syften och mål med undervisningen? Lyckas ledarna förmedla det de tror att de förmedlar och vad bär studenterna med sig från improvisationslektionerna? Ser de en mening med ämnet?

Jag använder dansimprovisation då jag undervisar i kristna sammanhang, på gudstjänster, workshops, konferenser eller dansgrupper. I dessa sammanhang bygger jag ofta upp snabbkompositioner tillsammans med andra dansare, musiker eller konstnärer, eller så litar man till inspiration som skall leda en helimproviserad stund. Det är ett forum som är något annat än en sluten klassrumsimprovisation. Den inbegriper framträdanden inför något som skulle kunna liknas vid en publik men som inte har den inställning en "vanlig" publik har. Det är därför ett forum som faller utanför det man brukar kalla scengolvet med sitt strålkastarljus och sin bedömning. Jag upplever att dansarens inställning är en annan vid en kristen improvisation. Fokus flyttas bort från publikens bedömning och estetiska värderingar och målet är inte att vara skicklig eller imponerande. Improvisationen liknas vid en personlig bön

vilken inte bör bedömas utan bara uppmuntras. Församlingen är ett öga utifrån men även en deltagare och medbedjare. Jag anser att inställningen, idealen och traditionen man finner i kyrkan skiljer sig från andra sammanhang där man kan finna scenisk dansimprovisation. Jag skulle därför vilja undersöka hur människor med olika religiösa övertygelser ser på dansimprovisation.

En tredje inriktning rör den sceniska improvisationen och idealen man talar om där. Vilka inställningar finns hos koreografer, dansare och publik och vad är det man vill uppnå? Hur förhåller man sig till "Hah"-upplevelsen och är den något att eftersträva? Vilka ideal finns i olika kulturer och traditioner?

Eftersom jag har jobbat med improvisation med människor från andra kulturer skulle jag även vilja undersöka uppfattningar om improvisation om man aldrig utsatts för den förut. Hur uppfattar dessa dansare vad improvisation är och hur förhåller de sig till den? Hur sammankopplar de den till sin världsbild och människosyn? Framför allt skulle jag vilja undersöka dansare som utbildas i regimer där det egna valet exkluderas och reproduktion är det enda som räknas. Vad händer när en människa för första gången utsätts för valmöjligheter?

Referenser

Albright, A. (2003). Dwelling in Possibility. Ur: Cooper, A. & Gere, A. (Red), *Taken by Surprise. A Dance Improvisation Reader*. Middeltown: Wesleyan University Press.
ISBN 0-8195-6647-0

Banes, S. (2003). Spontaneous Combustion, Notes on Dance Improvisation from the Sixties to the Nineties. Ur: Cooper, A. & Gere, A. (Red), *Taken by Surprise. A Dance Improvisation Reader*. Middeltown: Wesleyan University Press.
ISBN 0-8195-6647-0

Blom, L & Chaplin, T. (2000). *The Moment of Movement, Dance Improvisation*. London: Dance Books Ltd.
ISBN: 1 85273 009 9

Csikszentmihály, M. (1992). *Flow, den optimala upplevelsens psykologi*. Stockholm: Bokförlaget Natur och Kultur.

De Spain, C. (2003). The Cutting Edge of Awareness, Reports from the Inside of Improvisation. Ur: Cooper, A. & Gere, A. (Ed), *Taken by Surprise. A Dance Improvisation Reader*. Middeltown: Wesleyan University Press.
ISBN 0-8195-6647-0

Erberth, B & Rasmusson, V. (1996). *Undervisa i pedagogiskt drama*. Lund: Studentlitteratur.
ISBN: 91-44-33592-X

Erberth, B & Rasmusson, V. (2008). *Undervisa i pedagogiskt drama, Från dramaövningar till utvecklingsarbete*. Malmö: Studentlitteratur
ISBN: 978-91-44-04733-1

Foster, S. (2002). *Dances that Describe Themselves, The Improvised Choreography of Richard Bull*. Middeltown: Wesleyan University Press.
ISBN 0-8195-6550-4

Foster, S. (2003). Taken by Surprise, Improvisation in Dance and Mind. Ur: Cooper, A. & Gere, A. (Red), *Taken by Surprise. A Dance Improvisation Reader*. Middeltown: Wesleyan University Press.
ISBN 0-8195-6647-0

Gere, D. (2003). Introduction. Ur: Cooper, A. & Gere, A. (Red), *Taken by Surprise. A Dance Improvisation Reader*. Middeltown: Wesleyan University Press.
ISBN 0-8195-6647-0

Ingelman, R. (1996). *Upplevelsepedagogik och äventyrsmetodik, Tankar om undervisning*. Solna: Ekelunds Förlag AB.
ISBN: 91-7724-736-1

Johansson, K. (2008). *Organ improvisation – activity, action and rhetorical practise*
Malmö: Malmö Academy of Music
ISBN: 978-91-976053-3-5

Kvale, S. (1997). *Den kvalitativa forskningsintervjun*. Danmark: Narayana Press.
ISBN 91-44-00185-1

Maltén, A. (2000). *Det pedagogiska ledarskapet*. Lund: Studentlitteratur.
ISBN: 978-91-44-01389-3

Maslow, A. H. (1954). *Motivation and Personality*. New York: Harper & Brothers.

Molander, B. (1996). *Kunskap i handling*. Göteborg: Bokförlaget Daidos AB.
ISBN 91 7173 039 7

Morgenroth, J. (1987). *Dance Improvisation*. Pittsburgh: the University of Pittsburgh Press.
ISBN: 0-8229-3550-3, 0-8229-5386-2

Nachmanovitch, S. (1990). *Spela fritt, Improvisation i liv och konst*. Göteborg: Bo Ejeby Förlag.
ISBN: 9188316351

Patel, R. & Davidsson, B. (2003). *Forskningsmetodikens grunder, Att planera, genomföra och rapportera en undersökning*. Lund: Studentlitteratur.
ISBN 91-44-02288-3

Patel, R. & Davidsson, B. (1994). *Forskningsmetodikens grunder, Att planera, genomföra och rapportera en undersökning*. Lund: Studentlitteratur.
ISBN 91-44-30952-X

Schneer, G. (1994). *Movement Improvisation, In the Words of a Teacher and Her students*.
USA: Human Kinetics publishers
ISBN: 0-87322-530-9

Trost, J. (1997). *Kvalitativa intervjuer*. Lund: Studentlitteratur.
ISBN 91-44-00374-9

Tufnell, M. & Crickmay, C. (2006). *Body Space Image, Notes towards improvisation and performance*. Plymouth, Devon: Latimer Trend and Company Ltd
ISBN 1 85273 041 2

Wallén, G. (1996). *Vetenskapsteori och forskningsmetodik*. Lund: Studentlitteratur.
ISBN 978-91-44-36652-4

Webb, E. (2003). For the Taste of an Apple, Why I Practice Zen. Ur: Cooper, A. & Gere, A. (Ed), *Taken by Surprise. A Dance Improvisation Reader*. Middeltown: Wesleyan University Press.
ISBN 0-8195-6647-0

Wikström, O. (2006). *Sonjas godhet – medkänsla i en självupptagen tid*. Stockholm: Bokförlaget Natur och Kultur.

Artiklar:

Carlquist, J. (2003). Berättelser i realtid. Ur: *Human IT: tidskrift för studier av IT ur ett humanvetenskapligt perspektiv*, vol 6, nr.4, pp.117-132 [2008-12-09]

Carter, C. (2000). Improvisation in Dance. Ur: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 58, no. 2, pp.181-190 [2008-10-08]

Hagendoorn, I. (2003). Cognitive dance improvisation: How Study of the Motor System Can Inspire Dance (and Vice Versa) Ur: *Leonardo*, vol. 36, no.3, pp. 221-221 [2008-10-08]

Halprin, A. (1991). What else is there? Ur: Daly, A. (Red.), *What has become of postmodern dance, Answers and Other Questions by Marcia B. Siegel, Anna Halprin, Janice Ross, Cynthia J. Novack, Deborah Hay, Sally Banes, Senta Driver, Roger Copeland and Susan L. Foster*, Ur: *TDR*, vol. 36, nr.1, pp. 48-69 [2008-11-02]

Novack, C. J. (1991). Old Forms, New Meanings? Ur: Daly, A. (Red.), *What has become of postmodern dance, Answers and Other Questions by Marcia B. Siegel, Anna Halprin, Janice Ross, Cynthia J. Novack, Deborah Hay, Sally Banes, Senta Driver, Roger Copeland and Susan L. Foster*, Ur: *TDR*, vol. 36, nr.1, pp. 48-69 [2008-11-02]

Film:

The Matrix, (1999). Warner Bros Pictures m fl.

Nätet:

Athreya, P. (2001). *Making Dance; A Choreological Approach*
<http://www.narthaki.com/info/articles/article66.html> [2008-10-10]

DNS1204 - Dansimprovisation och komposition
<http://www3.skolverket.se/ki03/front.aspx?sprak=SV&ar=0607&infotyp=5&skolform=21&id=2941&extraId=> [2008-09-14]

Kjellberg, E. <http://www.ne.se.ludwig.lub.lu.se/artikel/210743/210743> [2008-09-25]

Ståhle, A. G. <http://www.ne.se.ludwig.lub.lu.se/artikel/150528/150528> [2008-09-25]

Smith, G. <http://www.ne.se.ludwig.lub.lu.se/artikel/231236/231236> [2008-09-28]

Uppsatser:

Nästesjö, J. (2007). *Nyckeln till den positiva spiralen. En studie av musikers syn på sitt övande*. (c-uppsats, Musikhögskolan i Malmö, Lunds Universitet)

Wåhlin, H. (2006). *Rytmikaren och båtbyggaren. En studie om den tysta kunskapen inom rytmiken*. (c-uppsats, Musikhögskolan i Malmö, Lunds Universitet)

Intervjuer:

Intervju med A 2008-10-02. Utskrift i författarens ägo.

Intervju med B 2008-10-03. Utskrift i författarens ägo.

Intervju med C 2008-10-02. Utskrift i författarens ägo.

Intervju med D 2008-10-05. Utskrift i författarens ägo.