

**SPECIALE (MASTEROPPGAVE) I DRAMATURGI
INSTITUT FOR KOMMUNIKATION OG KULTUR
AARHUS UNIVERSITET
2017**

POST-DANCE

Et opprør for en rehabilitert danseforståelse i det frie scenekunstheltet

av: AMANDA ØIESTAD NILSEN (201503519)

ABSTRACT:

POST-DANCE: A rebellion for a rehabilitated dance knowledge in the contemporary performing arts field.

Post-dance is a "source concept" for a new and expanded dance. The term was first presented in 2015 at the conference *POST-DANCE: Beyond the kinesthetic experience and back* at MDT in Stockholm – although just as a "source concept". In this thesis, I aim to explore the term further, to give it a content and a context. I have chosen to view and discuss post-dance as a rebellion for a rehabilitated dance knowledge in the contemporary performing arts scene. The rebellion takes form as an emancipation for dance and choreography, both as an emancipation from each other, and an emancipation from theatre and the postdramatic as an interdisciplinary umbrella. I explore the relationship between theatre's development from dramatic to postdramatic, and dance's development from movement based to not necessarily based on movement – from dance to post-dance.

The post-dance book was published earlier this year (2017), but still with the aim of keeping post-dance as a "source concept", the articles in the book discuss more what post-dance could be, than what post-dance is. In this thesis, I try to come closer to an understanding of what post-dance is, and what the term contributes to and how it challenges our traditional knowledge of dance. I focus on post-dance as a rebellion for dance as an inferior art form, especially as a rebellion against (postdramatic) theatre and dance dramaturgy's self-proclaimed agency to contextualise (post-) dance, but not necessarily on dance's own premises. I see post-dance as an opportunity for dance to take ownership of and reflect on the development towards a more diverse expression of dance. Post-dance is not necessarily something that comes after, but a beyond for dance and what dance could be.

In the thesis, I try to answer what post-dance is through an analysis of Mette Edvardsen's four latest's performances, *Black* (2011), *No Title* (2015), *We to be* (2015) and *Oslo* (2017). Edvardsen works choreographically with text as a way of writing in time and space. She does not dance, but works in a dance context, challenging what dance is or could be, and is therefore an artist placed right in the middle of the post-dance discussion, where she contributes both as an artist, but also as a theorist and as a co-editor of the post-dance book.

INNHALDSFORTEGNELSE

1: INNLEDNING

1.1 Innledning	4
1.2 Problemstilling	7
1.3 Begrepsavklaring	7
1.4 Metode: Et antropologisk dramaturgisk blikk	9
1.5 Kontekst: Det frie scenekunstfeltet	12

2: POST-DANCE

2.1 Post-dance: Et ikke-etablert begrep	14
2.2 En ny danseforståelse	17
2.3 Opprøret	19
2.4 Den tenkende danser	22

3: Å KOREOGRAFERE TEKST

3.1 Dansedramaturgi	24
3.2 Distinksjoner	26

4: METTE EDVARSDEN

4.1 Mette Edvardsen	30
4.2 Triologi + 1	31
4.2.1 <i>Black, No Title, We to be</i>	32
4.2.2 <i>Oslo</i>	35
4.3 Minimalisme	36
4.4 Konseptuell dans	39
4.4.1 Dansens "rester"	40
4.5 Å koreografere tekst	42
4.5.1 En koreografs arbeid med tekst	43
4.6 Er det (post-)dans?	44

5: MOT EN REHABILITERT DANSEFORSTÅELSE

5.1 Dagens dansefelt (på Ravnedans)	46
5.2 Fremtidens danser	47
5.3 Mot en rehabilitert danseforståelse	49
5.4 Oppsummering	50

6: KILDER

6.1 Forestillinger	53
6.2 Henvisninger	53
6.3 Bakgrunns litteratur	54
6.4 Generelle nettsider	55

1: INNLEDNING

1.1 Innledning

"**What we know is that dance is no longer enough**", skriver Mårten Spångberg i sin artikkel "Post-dance, An Advocacy" (Andersson mfl. (red.), 2017: 350).

Post-dance er en reaksjon på en danseforståelse som blir ansett for å være for snever til å kunne romme hva dans er i dag. Post-dance er ikke nødvendigvis en betegnelse for hva som kommer *etter* dansen, men et begrep som ønsker å romme en bredere og utvidet danseforståelse. I tittelen på denne masteroppgaven har jeg betegnet post-dance som et **opprør** og mitt argument er at post-dance både er et opprør for hva dans er og kan være, men også et opprør for dansens verdi, betydning i samfunnet og posisjon kunstfeltet.

Post-dance begrepet dukket først opp i 2015 på konferansen, *POST-DANCE: Beyond the kinesthetic experience and back*, på MDT (tidligere Moderna Danseteatern) i Stockholm, initiert av kunstnerisk leder ved MDT, Danjel Andersson. Konferansen resulterte så i boken *Post-dance* redigert av Andersson, Mette Edvardsen og Mårten Spångberg, som ble utgitt tidligere i år (2017). Til tross for både konferanse og bok eksisterer post-dance begrepet kun som et "source-concept", og diskusjonen omkring begrepet sirkulerer mer rundt hva begrepet kan eller burde være, enn hva det er. For meg fungerer post-dance som et begrep som kan kontekstualisere de vage skillene i den frie scenekunsten ved å utvide vår danseforståelse til å kunne romme både den tradisjonelle og eksperimentelle dansen, slik at den eksperimentelle dansen får et sted å høre hjemme, og ikke står i fare for å bli forvekslet med eller spist opp av (postdramatisk) teater og performance.

I denne masteroppgaven ønsker jeg å komme nærmere en forståelse av hva post-dance er og hva en utvidet danseforståelse vil bety for dansefeltet, og den frie scenekunstkonteksten den eksperimenterende dansen, samtidsdansen og post-dance faller inn under. Diskusjonen rundt hva dans er og kan være har pågått over lengre tid. Allerede i boken *Critical Moves* fra 1998 forklarer den amerikanske danseren og sosiologen Randy Martin et behov for en rekonseptualisering av dans.

"It could be said that, until recently, the specifying point of reference for dance had been body movement. Now, however, the departure from this definitional base must be conceptualized" (Martin, 1998: 183).

Post-dance begrepet prøver, i tråd med det Randy Martin etterspurte allerede for 20 år siden, og kontekstualisere en danseforståelse frigjort fra og utvidet utover dans forstått som *kun* "body movement". Martins etterspørsel av en rekonseptualisering dukker så opp igjen ti år senere hos en av de fremste teoretikerne i det "alternative" dansefeltet, André Lepecki, i hans bok *Exhausting Dance* fra 2006, hvor han etterspør en rekonfigurering av dans.

"[The] theoretical dialogue departs from the observation that the dances that refuse to be confined to a constant "flow or continuum of movement" indicate a reconfiguration of dance's relationship to its coming into presence"¹ (Lepecki, 2006: 5).

Denne rekonseptualiseringen av dansen, som Randy Martin etterspør, ekkoet av Lepeckis rekonfigurering, har jeg i denne masteroppgavens problemstilling valgt å betegne som en **rehabilitert** danseforståelse. Jeg har valgt rehabilitert fordi jeg forstår en rehabilitering som et mer tålmodig og positivt vinklet begrep/prosjekt, som tar større hensyn til det opprinnelige materialet som skal endres/forbedres, enn det en rekonseptualisering eller en rekonfigurering gjør.

Med min bakgrunn fra teatervitenskap og dramaturgi har jeg valgt å trekke linjer mellom og sammenligne utviklingen fra dans til post-dance, med utviklingen fra teater til postdramatisk teater med referanse til Hans-Thies Lehmanns *Postdramatic Theatre* (2006). Den postdramatiske teaterforståelsen har etablert seg som en utbredt forståelse for teater som noe annet/mer enn kun tekstbasert, og representerer med det et godt sammenligningsgrunnlag for den manøveren som post-dance begrepet forsøker å etablere ved å utvide dans til å kunne være noe annet/mer enn kun bevegelse. Postdramatisk teater kan på mange måter sees som en forgjenger for og et eksempel for post-dance, men også som en "trussel" som post-dance må gjøre opprør mot, da overlappingen mellom dansebasert teater og tekstbasert dans ofte kan være vanskelig å oppspore, og ofte har en tendens til å falle inn under den postdramatiske paraplyen.

¹ André Lepecki henviser (2006: 1) til en anmeldelse i New York Times hvor anmelder Anna Kisselgoff oppsummerer danseåret 2000. "Stop and Go. Call it a trend or a tic, the increasing frequency of hiccupping sequences in choreography is impossible to ignore. Viewers interested in **flow or a continuum of movement** have been finding slim pickings in many premieres" (Kisselgoff, New York Times, 31.12.2000).

I maktforholdet mellom (postdramatisk) teater og (post-)dans, faller ofte dans inn under teaterets "storebrorrolle", spesielt i et vitenskapelig perspektiv og med etableringen av dansedramaturgen. Dansedramaturgens etablering på 1980- og 90-tallet har i positiv forstand skapt mer fokus på den utvidede og eksperimenterende dansen, men i negativ forstand ikke alltid på dansens egne premisser. Likevel er det særlig i litteraturen omkring dansedramaturgi at jeg har funnet kunnskap om det utvidede dansefeltet, selv om litteraturen har en tendens til å i større grad fokusere på utvidelsen av dramaturgi og dramaturgens rolle. Det har vært en styrke for meg i arbeidet med denne masteroppgaven at diskusjonen omkring dansedramaturgi ser ut til å ha momentum i det teatervitenskapelige (og sikkert også dansevitenskapelige) feltet. Det ble for eksempel kun i 2015 utgitt ikke mindre enn tre bøker om emnet; Katalin Trencsényis *Dramaturgy in the Making* (2015), Katherine Profetas *Dramaturgy in Motion* (2015) og Pil Hansen og Darcy Callisons (red.) *Dance Dramaturgy – Modes of Agency, Awerness and Engagement* (2015).

Post-dance er som nevnt et nytt og egentlig et ikke-etablert "source-concept"/begrep. Litteraturen omkring begrepet er derfor begrenset til den ene boken som er utgitt, og den bærer i hovedsak preg av å være et tankekart mer enn et teorigrunnlag. Unntaket er dog dansekunstneren Mårten Spångbergs bidrag med artikkelen "Post-dance, An Advocacy" (Andersson mfl. (red.), 2017: 349-393), da den er mer utfyllende enn de andre artiklene og både teoretiserer behovet for og eventuelle virkninger av en utvidet danseforståelse kalt post-dance, med en opprørsånd helt i tråd med min problemstilling. Videre ser jeg de allerede nevnte utgivelsene, Randy Martins *Critical Moves* (1998) og André Lepeckis *Exhausting Dance* (2006), samt en rekke av hans andre bidrag til diskusjonen, som forgjengere for og en opptakt til post-dance bevegelsen, og de danner sånn sett sammen med *Post-dance* boken denne oppgavens teorigrunnlag.

Som analysemateriale har jeg valgt Mette Edwardsens fire siste forestillinger, *Black* (2011), *No Title* (2014), *We to be* (2015) og *Oslo* (2017). Mette Edvardsen plasserer seg midt i post-dance diskusjonen, både som kunstner og teoretiker, blant annet som medredaktør for boken *Post-dance* (2017). I de utvalgte forestillingene arbeider Edvardsen med tekst, men på en koreografisk måte og med avsett i hennes bakgrunn og tilhørighet til dansefeltet. Forestillingene plasserer seg sånn sett midt i konflikten omkring hvor grensene går mellom dansebasert teater og tekstbasert dans. Jeg vil gjennom min analyse arbeide mot en

forståelse av hennes tekstbaserte forestillinger som dans, ved å analysere det kunstneriske produktet, så vel som hennes kunstneriske praksis og konteksten verkene og praksisen faller inn under.

Tidslinjen fra Randy Martin i 1998 til dagens post-dance diskusjon viser at utviklingen fra en tradisjonell danseforståelse, forstått som "dans som bevegelse", til post-dance, "dans som noe annet/mer enn kun bevegelse" har pågått over lengere tid, likevel synes det å mangle en konklusjon som kan knytte den tradisjonelle og utvidede danseforståelsen sammen, som til sammenligning den postdramatiske teaterforståelsen har etablert seg som for teatret. Spørsmålet for denne masteroppgaven blir så om post-dance kan være det begrepet som kan utvide dansen, og om dagens dansefelt er dem som skal vippe vekten over fra en tradisjonell til en utvidet danseforståelse.

1.2 Problemstilling

Problemstillingen for denne masteroppgaven ligger i en reformulering av oppgavens tittel. Enkelt kunne jeg spurt, hva er post-dance? Men i og med at post-dance sånn sett ikke er noe bestemt enda, men et "source concept", har jeg heller valgt å spørre: **Er post-dance et opprør for en rehabilitert danseforståelse?** Dette spørsmålet kan så deles opp, 1) er post-dance et opprør? 2) er post-dance et forsøk på å rehabilitere en utdatert danseforståelse? Jeg har derimot valgt å sammenføre dem fordi det er i friksjonen eller spenningsfeltet som oppstår mellom et opprør og en rehabilitering at jeg finner post-dance begrepet spesielt interessant.

I tittelen har jeg også valgt å tilføye "... i det frie scenekunstheltet". For å oppklare vil jeg presisere at jeg ikke ser post-dance som noe som er begrenset til kun det frie scenekunstheltet, men det er en avgrensning jeg har valgt å tilføye for å sette en kontekst for oppgavens problemstilling og analysemateriale.

1.3 Begrepsavklaring

Denne oppgaven er på mange måter en begrepsavklaring i seg selv – en begrepsavklaring av post-dance. Eller Post-Dance, postdance, post-dans eller postdans, ikke en gang begreps skrivemåte er helt fastsatt. Jeg har valgt å bruke post-dance, fordi det er denne skrivemåten som går igjen hos flest teoretikere. Jeg kunne også valgt å oversette begrepet, hvilket jeg tidvis også gjør i oppgaven, og da har jeg valgt å holde på bindestreken, altså post-dans.

Post-dance er et komplekst begrep, for en kompleks og mangfoldig dansekunst. For å kunne forstå eller etablere post-dance som begrep, er det derfor noen andre begreper som jeg først vil få avklart, og som på mange måter legger grunnlaget for post-dance diskusjonen.

Post-dance er en betegnelse for en utvidet danseforståelse. En danseforståelse som ikke nødvendigvis er knyttet til dans som kroppslig bevegelse som det sentrale omdreiningspunktet for dans som kunstform. For å avklare vil jeg her presisere at dans som kroppslig bevegelse og en kroppslig bevegelse er to ulike ting, for man kan bevege kroppen uten at det er dans. Spørsmålet er hvor dette skillet går; når er bevegelse dans og når er bevegelse kun bevegelse, eller eventuelt en handling? Det å danse, altså å bevege seg, er så knyttet til vår forståelse av dans som kunstform at det er vanskelig å skille dem fra hverandre, dog er dette også et argument for at vi nettopp har behov for et post-dance begrep som kan løsne på dette forholdet. Jeg har på bakgrunn av dette, funnet det nødvendig å presisere når jeg snakker om dans som det å bevege seg og dans som kunstform gjennom oppgaven, for å ikke skape forvirring. Jeg har også, i et forsøk på å skape et oppklarende skille mellom kroppslig bevegelse som dans og mer hverdagslige og allmenne bevegelser, valgt å ta i bruk ordet handling for å betegne det sistnevnte. Jeg forstår det å reise seg fra en stol, gå rundt eller krabbe, som handlinger mer enn dans, i hvert fall når de nevnte handlingene ikke får fokus eller iscenesettes som dansebevegelser, men fremstilles som intuitive hverdagshandlinger, som er tilfellet i Mette Edwardsens forestillinger.

I mitt valg av Mette Edwardsen som analysemateriale finner jeg det også nødvendig å avklare min tekstforståelse, fordi tekst er omdreiningspunktet for alle de fire forestillingene jeg har valgt å bruke i denne oppgaven. Edwardsen arbeider koreografisk med tekst og arbeider med tekst som et materiale som ikke kun formes på papir, men i rom og tid. Jeg forstår i denne sammenhengen tekst ut i fra et utvidet tekstbegrep, eller som Knut Ove Arntzen betegner det, ny-tekstualitet, hvor "teksten dermed et satt fri fra det normative og oppnår en selvstendighet på sine helt egne premisser" (Arntzen, 2007: 112). Jeg var lenge usikker på om jeg burde skille mellom språk, ord og tekst, men har valgt å bruke tekstbegrepet som samlende for det som tales fra scenen, uavhengig av om teksten er muntlig, nedskrevet som dramatik som i *We to be* (2015), eller en oppramsing av ord gjentatt åtte ganger som i *Black* (2011).

En utvidet danseforståelse fordrer også en utvidet forståelse av danseren. Mette Edvardsen betegner seg selv som utøver, ikke danser eller koreograf, muligvis fordi hun finner dem for begrensede. Å utøve kan knyttes til det engelske "to perform". Jeg opplever at mange kunstnere i det frie scenekunstheltet betegner seg selv som performere. En betegnelse som fungerer internasjonalt, men som på norsk kan skape forvirring i henhold til kunstfaglig tilhørighet, fordi en performer på norsk skaper tilknytning til performance som kunstform. Det å omtale seg som utøver frigjør en danser fra dans som kroppslig bevegelse og en tradisjonell danse-/danserforståelse, men skaper også en viss distanse til dans eller post-dance som kunstform, dog er jeg usikker på om det vil fungere å kalle seg en post-dancer/post-danser. En utøver, utøver noe eller uttrykker noe uavhengig av kunstnerisk tilhørighet. Mårten Spångberg definerer i sin artikkel "Post-Dance, An Advocacy" dans som "expression", altså som uttrykkelse og ikke som bevegelse, som en alternativ måte å løse på forholdet mellom dans som kroppslig bevegelse og dans som kunstform (Andersson mfl. (red.), 2017: 370). Mitt spørsmål blir så om betegnelser som utøver og uttrykkelse skaper et for distansert forhold til dans som kunstform, eller post-dance som kunstform, da jeg forstår post-dance som et forsøk på å romme og ta eierskap for en utvidet forståelse for både hva dans er og hva en danser gjør.

1.4 Metode: Et antropologisk dramaturgisk blikk

I mitt perspektiv er den antropologiske og den dramaturgiske metode ikke så ulike. Som antropolog undersøker man mennesker og deres sosiale og kulturelle forskjeller og fellesskaper. Som dramaturg gjør man omtrent det samme. Kunst og kultur handler for meg om mennesker og deres skapende krefter, som en måte å uttrykke noe om seg selv på og/eller det samfunnet man er en del av.

I antropologien skiller man mellom det empiriske objekt og det analytiske objekt. Det empiriske objektet er der den første undren oppstår, der det åpner seg et undersøkelsesfelt. I Kirsten Hastrups introduksjon til boken *Ind i verden: En grundbog i antropologisk metode* forklarer hun den empiriske fordring slik:

"Den empiriske fordring innebærer, at antropologien beskæftiger sig med (konkrete, kendte og navngivne) menneskers handlinger og oppfattelser av deres eget liv og virksomhed; den innebærer også en interesse for den måde, hvorpå mennesker

skaber og reproducerer sig selv i fællesskabet, og hvis handlinger hele tiden udsætter det sociale felt for nyfortolkning og for forandring" (Hastrup, 2003: 20).

For meg er kunst, spesielt den frie kunstscenen, synonym med nyfortolkning og forandring. Disse nyfortolkningene og/eller forandringene kommer fra den kunstneriske praksisen, og vi som teoretikere henger sånn sett alltid et lite steg etter den kunstneriske praksisen vi forsøker å teoretisere. Som Kirsten Hastrup forklarer det i sin tekst: "Samfundets kompleksitet opstår altså i praksis – den findes ikke i et abstrakt system eller regelsæt" (Hastrup, 2003: 24). For meg er det derfor viktig å se praksis og teori som forlengelser av hverandre, fordi en distinksjon mellom dem ikke vil skape et helhetlig bilde av den situasjonen eller tendensen jeg ønsker å undersøke.

Det empiriske objektet for denne masteroppgaven fant jeg i mitt møte med det grenseløse frie scenekunstheltet. Allerede under Oktoberdans ved Bergen Internasjonale Teater (BIT)-Teatergarasjen i 2014 begynte dette masterprosjektet å ta form. Festivalen blir presentert som en dansefestival, som vekselvis alternerer med teaterfestivalen Meteor. Programmene på de to festivalen er derimot ikke styrt av hva som er dans og hva som er teater, men hva som er nytt og spennende på det internasjonale frie scenekunstheltet på festivalenes tidspunkt, og er sånn sett med på å utfordre vår forståelse av både teater og dans i deres overseelse og bortvelgelse av kategoriske skiller. En av forestillingene som gjorde størst inntrykk på meg under Oktoberdans i 2014 var Mette Edwardsens forestilling *No Title*. En forestilling som utfordrer hva dans er eller kan være. Jeg så *No Title* igjen i mars 2017 på Dansehallerne i København, og sammen med tre andre av hennes forestillinger, *Black* (2011), *We to be* (2015) og *Oslo* (2017) danner den grunnlaget for denne oppgavens analysemateriale.

Det analytiske objektet er avgrensningen som setter rammene for forskningsprosjektet, og jeg vil nå kort skissere hvordan jeg har tenkt i forhold til denne oppgavens avgrensning. Jeg har valgt å bruke post-dance som innfallsvinkel til å forstå dagens frie dansescene, eller som et "source concept", som initiator for Post-dance konferansen (2015) og boken (2017), Danjel Andersson beskriver begrepet. Videre har jeg tenkt at jeg vil prøve å gi begrepet noe innhold, eller motsatt prøve ut om begrepet kan kontekstualisere noe innhold. Slik jeg ser det, er Mette Edvardsen en av de fremste eksperimenterende dansekunstnerne/koreografene på dagens frie dansescene. Jeg har valgt å bruke hennes

forestillinger, *Black* (2011), *No Title* (2014), *We to be* (2015) og *Oslo* (2017), samt hennes betraktninger over sitt eget kunstnerskap og hennes arbeidsmetoder. Jeg har valgt å bruke Mette Edvardsen både fordi hennes forestillinger utfordrer hva dans kan være, men også fordi de utfordrer ved at hun bruker tekst som omdreiningspunktet i forestillingene sine. Med min bakgrunn fra teatervitenskap og dramaturgi har jeg en tekstkompetanse og jeg har derfor valgt å velge danseforestillinger som er "avvikende" fra dans ved bruk av tekst, fordi disse forestillingene lettere kan sees i sammenheng med det postdramatiske teatret, og i forlengelse av dette derfor skaper et spenningsfelt mellom dans og teater som jeg finner spesielt interessant.

Den viktigste arbeidsmetoden for en antropolog er feltarbeid. Feltarbeid fordrer at man som forsker trer inn i den verden man undersøker. Jeg ønsker i dette masterprosjektet å male et bilde av et dansefelt i utvikling, både i forhold til hva som er skrevet om det, men også hva som skjer i feltet og hvem det er som er en del av det. Jeg har ønsket å supplere det teoretiske materialet jeg har valgt med noe innhold og kontekst. For meg fungerer Mette Edvardsens forestillinger som innhold for post-dance begrepet, men det er delvis i kraft av den konteksten både Mette Edvardsen og miljøet setter for hennes forestillinger. Det at noe forstås eller kan forstås som dans har for meg mye med kontekst å gjøre, hvem som står bak forestillingen og hvor vi ser den er for meg viktige faktorer for hva vi forstår den som.

Å være dramaturg handler for meg om å ha et aktivt blikk. I feltarbeid er man som antropolog, ikke så ulikt en dramaturg, både innenfor og utenfor på en gang. Man tar del i en verden, men med et observerende og aktivt distansert blikk. Det handler for meg om å se delene og helheten og spenningsfeltet mellom dem. Jeg er både en del av det frie dansekunstfeltet og utenfor det. Jeg er aktiv i dansefeltet, men min inngang til feltet har vært gjennom teatret. Jeg synes det perspektivet setter meg i en posisjon til å kunne se sammenhenger, men også kontraster og friksjoner mellom de to kunstfeltene. For meg er det tydelig at det handler om et maktforhold og det er ut ifra dette synspunktet at jeg ser på post-dance som et opprør. Teaterets "storebrorrolle" har, slik jeg ser det, på mange måter dominert og skapt et mindre spillerom for dansens utvikling, blant annet ved å spise seg inn i den. For å eksemplifisere vil jeg i løpet av oppgaven trekke frem etableringen av dansedramaturgen som en rolle som kommer fra teatret og har gitt teaterteoretikere mandat til å undersøke dansen, men ikke nødvendigvis på dansens premisser.

Å være en del av og oppleve feltet samtidig som jeg skal observere og se feltet utenfra, er en krevende balansegang som også preges av at det frie scenekunstheltet er, som Knut Ove Arntzen ville betegnet det, et marginalt felt (Arntzen, 2007). Jeg har blant annet valgt å ikke intervju kunstnere, teoretikere og publikummere som en distanseringsmanøver. På grunn av feltets størrelse er ofte disse menneskene også en og samme person. Mette Edvardsen er for eksempel en aktiv del av det frie dansekunstheltet, både som skapende kunstner, men også teoretiker med stipendiat ved Kunsthøgskolen i Oslo.

1.5 Kontekst: Det frie scenekunstheltet

Scenekunst kan per definisjon forklares som kunst som foregår på en scene. I praksis blir likevel begrepet scenekunst brukt særlig om dans og teater (og alle sjatteringene mellom dem), selv om kunstformer som musikk også i stor grad er sceneavhengig (dog i størst grad instrument/lydavhengig). Begrepet scenekunst utfordrer også hva en scene er, et spørsmål som blir særlig relevant i forhold til performancekunst og performanceorientert scenekunsts mer løse og eksperimentelle scenebegrep. I Norge bruker vi scenekunst som et samlebegrep for teater, dans og delvis performance, men begrepet scenekunst blir i høyest grad tatt i bruk når vi snakker om den frie scenekunsten, forstått som den ikke-institusjonelle scenekunsten. Det frie scenekunstheltet stammer sånn sett tilbake til etableringen av *frigruppenes* etablering som en motsats til institusjonskunsten, som særlig ble utbredt med postmodernismens inntog på 1960-tallet.

Det frie scenekunstheltet er altså en utbredt betegnelse for den scenekunsten som beveger seg i feltet utenfor institusjonene, og som i kraft av det er frigjort fra institusjonenes krav og regelsett, og derfor fri til å kunne være mer eksperimentell og marginal i sitt uttrykk. I sin bok *Det marginale teater* beskriver Knut Ove Arntzen marginalitet som noe som "... befinner seg i utkanten av et sentrum og dermed er blitt en del av en "periferi" eller er en del av en sirkels omkrets" (Arntzen, 2007: 14). Marginalitet er per definisjon motsatsen til det som blir ansett som *mainstream* (hovedstrøm). Arntzen tegner i sin bok et bilde av en by der hovedgaten symboliserer hovedstrømmen og sentrumsfiksering, mens det marginale foregår i de mindre befolkede og tidvis bortgjemte sidegatene. Institusjonene er i dette bildet hovedstrømmen (og ofte plassert midt i sentrum av byen), mens den frie scenekunsten beveger seg i utkanten av og ofte står i kontrast til institusjonskunsten (Arntzen, 2007: 14-15).

Skillene i det frie scenekunstheltet er i kraft av feltets eksperimentallitet vage, og noen ganger kan de oppleves som utvisket. Skillet mellom utøver og teoretiker, sal og scene, fiksjon og virkelighet og mellom sjangre og kunstformer, kan være vanskelige å oppspore, forstå og forklare. En av utfordringene for å kategorisere og sette grensene for hva som er dans og hva som ikke er det, er at dansen beveger seg på tvers av de overnevnte skillene – noe som kompliseres ytterligere av at det også er gjeldende for de andre kunstformene i det frie scenekunstheltet.

For å trekke videre på linjene mellom den dramaturgiske og antropologiske metode, vil jeg igjen henvise til Kirsten Hastrups artikkel *Den antropologiske metode*. Hun skriver at man i (den engelskspråklige) antropologien ofte skiller mellom "small-scale" og "large-scale" samfunn. Tradisjonelt sett ble "small-scale" sett på som mindre komplekse enn "large-scale" samfunnene. Hastrup argumenter altså mot at størrelse og grad av kompleksitet er synonymt med hverandre, fordi hun mener at absolutte skiller mellom "small-scale" og "large-scale" ikke eksisterer (Hastrup, 2003: 18-22).

"Målestok handler ikke kun om størrelse og udstrækning, men også om sammenheng og dynamik, medleven og omgangsform, gjensidige forventninger og forpligtelser.

Spørsmålet om målestok, som nesten alltid tænkes kvantitativt, har med andre ord også en kvalitativ signifikans" (Hastrup, 2003: 19).

Det frie scenekunstheltet er et marginalt felt som består av flere marginale kunstformer som må sees i sammenheng og dynamikk med hverandre. Mitt primære undersøkelsesfelt er den frie dansekunsten (post-dance), men for meg er den uløselig knyttet sammen med det frie scenekunstheltet i sin "medleven og omgangsform, gjensidige forventninger og forpligtelser" (Hastrup, 2003: 19) med de andre kunstformene i feltet (teater, performance). Dette gjør den frie dansekunsten, som er et "small-scale" felt, mer komplekst og det gjør en grensesetting av kunstformens innhold utfordrende.

2: POST-DANCE

2.1 Post-dance: Et ikke-etablert begrep

Post-dance ble først "lansert" som et begrep eller "source concept" under konferansen *POSTDANCE – beyond the kinesthetic experience and back*, som fant sted på MDT i Stockholm høsten 2015². Konferansen ble initiert av kunstnerisk leder for MDT, Danjel Andersson, som i innledningen til boken *Post-dance*, som ble publisert i etterkant av konferansen, forteller at begrepet post-dance kom til ham i en drøm. Hva begrepet skulle inneholde holdt han derimot relativt åpent, derav betegnelsen "source concept", og han skriver i boken, "Instead of saying what Postdance is, we invited a wide range of thinkers to fill the concept with us" (Andersson mfl. (red.) 2017: 13-17). Flere anerkjente "tenkere" har bidratt til å fylle konseptet, både på konferansen og i boken, som blant annet Mette Ingvarsen, Mårten Spångberg, Bojana Kunst, Bojana Cvejić, André Lepecki, Mette Edvardsen, Myriam van Imshoot, Jonathan Burrows og Hooman Sharifi, for å nevne noen.

Post-dance føyer seg inn i rekken av *post*-begreper som postmodernisme, poststrukturalisme og postdramatisk teater. Er det den samme *post*-en? Har disse *post*-begrepene noe til felles, eller er de kun produkter av en mulig begrepspopulistisk tendens? Marvin Carlson reflekterer omkring *post*-begreper i sin artikkel "Postdramatic Theatre and Postdramatic Performance".

"No more popular prefix has emerged in the critical discourse of the last fifty years than post. Aside from stressing the contemporary quality of the phenomenon in question, all the post terms have in common a sense of rejecting certain key elements of an established tradition. There is often the added suggestion that the tradition being moved beyond had a fairly settled and monolithic character, which an important part of the post movement seeks to destabilize" (Carlson, 2015: 578).

Ordbøkene definerer prefikset *post* som *etter*, i motsetning til noe som kommer forut for, *pre*. Likevel virker det som at det er en uklarhet rundt hvordan *post* egentlig blir tatt i bruk

² Konferansens program: <http://mdtsthlm.se/archive/175/>

Jeg var ikke tilstede på konferansen og ble først kjent med begrepet i researchfasen til denne oppgaven.

og hva det indikerer. I boken *The Postmodern Explained* forklarer Jean-François Lyotard *post* slik:

"One point about this perspective is that the "post-" of postmodernism has the sense of a simple succession, a diachronic sequence of periods in which each one is clearly identifiable. The "post-" indicates something like a conversion: a new direction from the previous one", (Lyotard, 1997: 76).

Det kan virke som at den avvisningen ("rejecting") eller det tydelig bruddet fra noe til noe som er identifiserbart annerledes, som prefikset *post* per definisjon indikerer oppleves som et for absolutt skille å sette – og et *post* kan derfor ofte oppleves som et negativt fortegn, et perspektiv Mårten Spångberg reflekterte omkring i sitt foredrag på konferansen "Post-dance, An Advocacy"³.

"During the last few days here at the conference I've picked up a vibe that the post in post-dance is understood as something negative, something that restricts dance from what it can be, or amongst the less open, what dance should be. Therefore, what I attempt to propose is not an advocacy for post, but instead for dance in or through post-dance. " (Andersson mfl. (red.), 2017: 351).

Han fortsetter så argumentet med å senere i foredraget, konkludere med at "Post-dance is a celebration of dance" (2017: 391). Post-dance kan sånn sett forstås både som *etter*-dans og som et begrep *for* dans. Spørsmålet jeg så vil spørre blir; er det den samme dansen? Slik jeg forstår det er post-dance et begrep som prøver å utvide hva dans kan være *etter* "dans som kun bevegelse" ("body movement"), og i den bevegelsen også utvider hva dans i så fall kan være og ekspanderer vår forståelse av dans – og er derfor også et begrep *for* dans. Danjel Andersson anerkjenner i sin introduksjon til *Post-dance* at begrepet er et "clumsy project", og fortsetter: "you might get a sense that something is missing: post...something...dance" (Andersson mfl. (red.), 2017: 15). Til sammenligning med postdramatisk teater som begrep, så er det tydeliggjort i selve begrepet hvilken teatertradisjon/-forståelse begrepet bryter med eller kommer *etter*, nettopp det dramatiske teatret. Post-dance har ikke denne tydeliggjøringen eller spesifiseringen innlagt i begrepet som sådan, og det kan skape

³ Foredraget kan både leses i boken *Post-Dance* (Andersson mfl. (red.), 2017: 349 – 393), og sees i sin helhet via denne linken: <https://vimeo.com/151532717> [Nedlastet: 26.05-2017].

forvirring til begrepets innhold og hvordan det skal tas i bruk. Til gjengjeld kan det da også argumenteres for at postdramatisk teater muligens var et litt for enkelt begrep å ta i bruk, fordi begrepet spredde seg forttere enn teorien bakom det⁴.

I forordet til Hans-Thies Lehmanns *Postdramatic Theatre* forklarer Karen Jürs-Mundby *post*'en i postdramatisk teater slik:

"... 'post' here is to be understood neither as an epochal category, nor simply as a chronological 'after' drama, a 'forgetting' of the dramatic 'past', but rather as a rupture and a beyond that continue to entertain relationships with drama and are in many ways an analysis and 'anamnesis' of drama", (Lehmann, 2006: 2)⁵.

"Beyond"-perspektivet kan forstås som en avvæpning av *post* som et tydelig brudd, men et "beyond"-perspektiv åpner også opp for et mer romlig, og ikke så temporalt skifte fra noe til noe identifiserbart annerledes. Ved å forstå post-dance som en betegnelse på en dansebevegelse som beveger seg utover rammene av eksisterende danseforståelser, som en utvidelse av hva dans er eller kan være, altså som et "beyond", kan begrepet forstås som en betegnelse på en danseforståelse som har utvidet seg, men som også gir rom for fortsettende utvidelse. *Post* forstått som *etter* kan til sammenligning fort bli forstått som et epokeskifte, som et temporalt skifte fra før til nå, men med lite plass til fremtidige utvidelser, som et "beyond" kan romme. "Post-dance is a dance that acknowledges that times change", skriver Mårten Spångberg (Andersson mfl. (red.), 2017: 390), som et begrep som anerkjenner at dans over tid har endret seg, men som også forstår at fremtidig endring vil forekomme. Et *post* forstått som *etter* kontekstualiserer hva noe er *nå* i et brudd med hva det har vært *før*, mens et "beyond" i tillegg gir rom for fremtidig endring eller utvidelse. Slik jeg ser det handler det ikke om en "forgetting" av den dansehistorien og danseforståelsen som er pre post-dance, fordi jeg forstår fortid, nåtid og våre anelser om fremtid som størrelser som sameksisterer. Et *post*-begrep gir, slik jeg ser det, kun mening i relasjon eller

⁴ Det tok syv år fra boken *Postdramatisches Theater* ble utgitt i 1999, til oversettelsen *Postdramatic Theatre* ble utgitt i 2006 (oversatt av Karen Jürs-Mundby). Begrepet ble dog flittig tatt i bruk, også av det ikke-tysktalende publikum lenge før boken ble oversatt, hvilket har ført til, som Marvin Carlson argumenterer for "... that anything like a coherent and consistent definition of the term has become quite impossible" (Carlson, 2015: 578).

⁵ Karen Jürs-Munby henviser her til et sitat av Jean-François Lyotard: "You can see that when it is understood in this way, the "post-" of "postmodern" does not signify a movement of comeback, flashback, or feedback, that is, not a movement of repetition but a procedure in "ana-": a procedure of analysis, **anamnesis**, anagogy, and anamorphosis that elaborates an "initial forgetting"', (Lyotard, 1997: 80).

friksjon med det som er pre *post*-begrepet, og kan derfor forstås som et brudd. Men et "beyond"-perspektiv kan i tillegg romme fremtidig utvikling og utvidelse, og eliminerer med det behovet for et *post-post*-begrep om et par år.

2.2 En ny danseforståelse

Post-dance er et begrep eller prosjekt som forsøker å bryte med en danseforståelse og utvide eller skape en ny danseforståelse i én og samme bevegelse. Det uklare, slik jeg ser det, er hvilke danseforståelser det er snakk om? Hvilken danseforståelse har blitt utdatert, og hvordan skal vi utvide den eller definere en ny? Og hvordan gjør vi i så fall det?

Hva dans er, er uløselig knyttet sammen med hvordan vi forstår dans, eller hva vi forstår at dans er, derav begrepet danseforståelse. Hva dans er må derfor sees i sammenheng med vår kunnskap om dans, eller vår forståelse av vår kunnskap om dans – dansens epistemologi.

"For something to be enabled, to be given a function in reality, to be acknowledged and subject to change, to be located etc., this something needs be inscribed in knowledge. It need to participate in forms of knowledge and is accordingly inscribed in some or other form of epistemology" (Andersson mfl. (red.), 2017: 354).

Det er først når vi har kunnskap om noe at vi kan forstå noe, men også kan endre eller utvikle noe ("subject to change"), forklarer Måten Spångberg. Det kan være en vitenskapelig kunnskap eller en erfaringsmessig, eller som ofte er tilfellet i dans, en kroppslig forankret kunnskap. Det kan være flere tilganger til, eller det finner hvert fall flere forsøk på å forklare hva dans er. Randy Martin foreslår, "... dance is whatever people call dancing" (Martin, 1998: 6). Han beskriver så svaret som lite tilfredsstillende i dets undergraving av spørsmålet, men han har også et poeng, og jeg synes svaret på mange måter tegner et relevant bilde av en kompleks dansescene der flere danseforståelser er i spill samtidig, til det nivå at det tidvis kan oppleves som at alle har sin egen. "Hva er kunst?" er et spørsmål som blir stilt om og om igjen, og som det finnes utallige svar eller manglende svar på – er det like vanskelig å svare på, "hva er dans?". Randy Martin foreslår i løpet av *Critical Moves* flere ulike tilganger for å definere dans, for eksempel en tautologisk tilgang. En tautologi er en logisk formel sammensatt av minst to enklere utsagn som til sammen skaper en sannhet, uansett utsagnenes sannhetsverdi, som for eksempel "art is what artist do" (1998: 187), eller i denne

sammenheng, dans er det dansere gjør/dansere gjør dans. Men betyr det også at dansere gjør dans, også når det de selv oppfatter som dans ikke oppfattes som dans av andre?

Kan en tredje tilgang være å snu spørsmålet, "hva er ikke dans?", altså å bruke negasjon for å komme frem til svaret? Det ville for eksempel være kraftfullt, og et opprør i seg selv, å si teater er ikke dans eller performance er ikke dans. Men hva så med stillhet, kan det være dans? For Randy Martin er ikke negasjon tilstrekkelig: "It is insufficient, however, merely to state what dance is not. To delineate a field called "dance" requires a positive construction as well" (Martin, 1998: 6). Det kan kanskje oppleves som en klisjé, men man kommer som regel lengre med positivitet enn negativitet, spesielt i en oppbyggende fase, som vi må forstå en rehabilitering av en danseforståelse som. Igjen vil jeg trekke linjer til Hans-Thies Lehmanns begrep om det postdramatiske teatret. Begrepet kan sees som en avvisning av det dramatiske, som noe negativt, men det kan også sees som en positiv oppbygging og anerkjennelse av teater som noe mer enn kun dramatisk. På samme måte som jeg oppfatter post-dance som en oppbygging av dans som noe annet/mer enn kun bevegelse, og ikke kun en avvisning av bevegelse. En utfordring i denne sammenhengen kan være at ordet for aktiviteten – å danse, som forstås som å bevege seg og ordet for kunstformen er det samme. Å skille bevegelse fra dans kan derfor oppleves som å fjerne selve essensen av hva dans er. André Lepecki forklarer det slik: "... it challenges absolutely the very "saleability" of the dance object by withdrawing quite often from it what should be its distinctive (market) trait: dance" (Lepecki, 2004: 177).

Jeg forstår post-dance som et forsøk på å kontekstualisere hva dans er nå, i dag, hva dans kan være i fremtiden og hvordan vi kan åpne opp for og romme dansens utvikling. Det er derimot ikke et forsøk på å endre hva dans har vært, men heller et forsøk på å oppdatere vår danseforståelse slik at den henger sammen med dagens og kan henge med på fremtidens dansepraksis. Post-dance er sånn sett en strategi for å kunne romme og ta eierskap over dansen, utover en tradisjonell og diskutert utdatert danseforståelse – dans som kun bevegelse, som objekt, teknikk. Det er et forsøk på å romme den tenkende danseren som kan noe mer og noe annet enn kun bevegelse og teknikk, og kan være noe mer enn kun estetisk vakker underholdning. Dette stemplet er muligens utdatert for lenge siden, men jeg vil argumentere for at den posisjonen dans har hatt fremdeles preger den danseforståelsen

vi har i dag. I *Dramaturgy in the Making* forklarer Katalin Trencsényi dansens posisjon som kunstform slik:

"Architecture and dance are usually regarded as the most ancient of all the arts. Yet, throughout the history of art, dance has held the lowest rank. It has often been regarded as a merely decorative entertainment. It was not considered a serious art form and has been excluded from the major aesthetic systems" (Trencsényi, 2015: 195).

Hun fortsetter argumentet med å henvise til Hegels *Estetikken* hvor han beskriver dans på denne måten: "We do not dance in order to think about what we are doing; interest is restricted to the dance and the tasteful and charming solemnity of its beautiful movement" (Hegel, 1975: 495). I et historisk perspektiv har dansen vært eller i hvert fall blitt forstått som en underlegen kunstform, ikke i dens underholdningspotensiale, men i dens manglende slagkraftighet og dens politiske og samfunnsmessige påvirkningskraft, som i stor grad har vært tilknyttet språket og teksten i litteratur og teater, ikke kroppslig bevegelse, som dans lenge har vært begrenset til. Og selv om dette perspektivet for lengst er utdatert og ikke-tekstlige uttrykk i dag kan ha like stor slagkraft som de tekstlige, er det likevel et spennende perspektiv sett i forhold til dansens motivasjon for å ty til teksten, eller vike fra kun bevegelse som uttrykksmåte.

2.3 Opprøret

Post-dance er et opprør for dans og koreografi, for danseren og koreografens skaperkraft og evne til selvrefleksjon. Post-dance er en etablering av eierskap og en makt(over)takelse. Et opprør for dansens verdi som kunstform og dens politiske og samfunnsmessige potensiale. Mårten Spångberg forklarer det slik:

"Because in fact what we need to do is to rescue dance from its historically anchored position, unchain it from its legacy. Learn to speak dance from a new set of circumstances, situations and environments and allow it to gain new kinds of agency that resonate with its being here and now today and into the future" (Andersson mfl. (red.), 2017: 351-352).

Post-dance er et opprør med dansens historiske posisjon som "lowest rank" og "decorative entertainment" (Trencsényi, 2015: 195). Et opprør med dansens posisjon som en useriøs

kunstform som ikke har fått plass i og blitt oversett i kunstdiskusjonen. Et perspektiv Heidi Gilpin, en pioner innenfor dansedramaturgi, reflekterer over i sin artikkel "Shaping Critical Spaces: Issues in the Dramaturgy of Movement Performance".

"It is fascinating that the process of dramaturgy, specifically for movement performance, has been largely overlooked by literary and theatre critics: it seems to me crucial to explore critically the work of artists who are working within many disciplines at once in order to find and develop a contemporary language to express human experience" (Gilpin, 1997: 85).

Sitatet er fra 1997, og reflekterer sånn sett ikke dagens dansepraksis- og diskusjon, men hennes argument er likevel ikke helt utdatert. Gilpin etterspør et større fokus på dramaturgi for "movement performance", og kanskje er det i størst grad fokus på dramaturgien for, mer enn praksisen for "movement performance" hun etterspør, fra litterære og teatervitenskapelige kritikere. Hva med dansekritikerne? Er de utelukket fra diskusjonen fordi de ikke har mandat til å si noe om dramaturgi, også når den omhandler dansedramaturgi, eller er de utelukket fordi de ikke fantes, eller var en slagkraftig nok størrelse på det daværende tidspunktet (1997)? Selvfølgelig fantes det dansekritikere, men fantes det dansekritikere som kunne si noe om den dansekunsten som var "avvikende" eller lå utenfor en tradisjonell danseforståelse?

Mårten Spångberg skriver i sin artikkel "Post-dance, An Advocacy", "... dance history is written by the wrong people" (Andersson mfl. (red.), 2017: 390). Dans har tradisjonelt sett ikke hatt en like etablert vitenskapelig praksis, som for eksempel teater, litteratur og visuell kunst har hatt og fremdeles har. Dansevitenskap er en liten praksis og den overlapper ofte, både i positiv og negativ forstand, med teatervitenskapen. Med det mener jeg at det er positivt at teatervitenskapen setter søkelys på dansen, men at det er negativt at det ofte ikke gjøres på dansens premisser, og at vi derfor fremdeles har behov for en mer veletablert dansevitenskapelig praksis. Dansens fravær av fysiske "rester" eller et håndfast arkivmateriale har utsatt den dansevitenskapelige praksisen, som en praksis som først inntok en vitenskapelig posisjon da det ikke-arkivbare, det øyeblikkelige og kroppslige ved dansen ble ansett som et legitimt forskningsmateriale. En utvikling som kan knyttes sammen med teatervitenskapens utvikling fra en tekstbasert praksis til en mer performativ praksis i skifte fra dramatisk til postdramatisk teater. Overlappen mot teatervitenskapen, og spesielt med

etableringen av dansedramaturgen, har ført til en diskusjon omkring hvem som egentlig har mandat til å teoretisere eller kontekstualisere dans. Spesielt i dag, hvor den dansevitenskapelige praksisen er i vekst og dansere og koreografer i større grad enn ved dansedramaturgens etablering tar del i og setter dagsorden i diskusjonen omkring dans og post-dance.

I boken *Dance Dramaturgy: Modes of Agency, Awareness and Engagement* spør Pil Hansen og Dracey Callison (red.), hvem som har "agency" (mandat) til å teoretisere dans og dansedramaturgi. Et mandat som Myriam Van Imschoot i sin artikkel "Anxious Dramaturgy" argumenterer for at er knyttet til en angst eller usikkerhet rundt dramaturgens etablering i dans og ikke-dramatisk teater.

"The discourse on the new dramaturgy (be it theatre or dance related) is mostly structured around a couple of tropes, or to put it another way, anxieties: the generic anxiety (where does the dramaturg come from?), the definitional anxiety (what is a dramaturg?), and a more general lack of anxiety (what is it we need a dramaturg to compensate for?)" (Van Imschoot, 2008: 58).

Hva trenger vi en dramaturg til å kompensere for, spør Imschoot. Hun forklarer det som en mangel på angst, men jeg vil argumentere for at det spørsmålet også kan vendes og er knyttet til en angst omkring hvilke mangler andre aktører, som for eksempel en koreograf, har i sitt "behov" for en dansedramaturg. Man kan argumentere for at dansedramaturgen har kompensert for koreografens manglende tradisjon for å teoretisere sitt arbeid, og med det, hvert fall i dansedramaturgens etableringsfase og muligens fremdeles, ble sett på som et velkomment tilskudd som satt søkelys på dans og dansevitenskap. Denne overlappen mellom teatervitenskap og dansevitenskap, som dansedramaturgen er en representant for, kan også sees på som bakgrunnen for det jeg har valgt å betegne som et opprør mellom teater og dans, eller mer presist, mellom postdramatisk teater og post-dance. I boken *Dramaturgy in Motion* reflekterer dansedramaturg Katherine Profeta omkring Hans-Thies Lehmanns forsøk på å kontekstualisere eller avskaffe "interdisciplinary work" som begrep, ved å lansere postdramatisk som et alternativ og en ny (kunst)form⁶.

⁶ Med henvisning til Lehmann, 2006: 20.

"... Lehmann makes a good point when he argues against the "interdisciplinary" label and promotes instead consideration of a new form (but which, by calling it postdramatic, he unfortunately pins more decisively to its theatre legacy)" (Profeta, 2015: 28).

At det var Lehmanns intensjon å samle alt "interdisiplinær arbeid" under den postdramatiske paraplyen er nok et litt drøyt argument, men at begrepet har blitt eller kan bli brukt på den måten er det ingen tvil om – derav behovet for et motangrep eller motbegrep med dansens arv eller eventuelt et opprør med dansens arv som underlegen kunstform i fokus, nemlig post-dance.

2.4 Den tenkende danser

Tidligere i oppgaven har jeg definert *post* ut i fra et *etter*- perspektiv og et *beyond*-perspektiv. Mårten Spångberg foreslår en tredje definisjon i sin artikkel "Post-dance, An Advocacy", "Post instead is when something gains knowledge about itself" (Andersson mfl. (red.), 2017: 389-390). Post-dance er et uttrykk fra og for et dansemiljø som aktualiserer og diskuterer sin praksis og sitt produkt – "Post-dance is a celebration of dance" konkluderer Mårten Spångberg (Andersson mfl. (red.), 2017: 391). Post-dance er et begrep for et dansefelt i ending, både sett som en utvidelse av hva dans er eller kan være, men også et dansefelt i diskusjon med seg selv, som reflekterer over seg selv. Denne endringen finner derfor sted både på og av scenen. Endringen er med andre ord ikke kun et produkt av en ny dans, men også et produkt av en ny danser – en tenkende danser, og et nytt dansefelt med nye konstellasjoner mellom dansens aktører, og helt nye aktører som for eksempel dansedramaturgen. André Lepecki fremhever Pina Bausch som en pioner for en slik utvikling i dansen.

"I like to locate the founding moment for the collapse of the neatly divided dance field when Pina Bausch dared to ask dancers a question. By positioning the dancer in the place of producer of knowledge rather than passive recipient of previously elaborated steps, and by allowing the dancers' expressivity to escape from the self-contained realm of "pure movement", Bausch was changing the entire epistemological stability of the dance field. (Other "disturbing" elements in her process of working also contributed for further dismantling such stability, most

notably the intrusion of the dramaturge in the dance studio). The shift proposed by Bausch was not only compositional, aesthetic or dramaturgical. Its maximum impact was primarily epistemological: by asking questions and listening to answers, she transformed the field of dance by redistributing the position of "who detains the knowledge" (Lepecki, 2001: 2)

Post- dance gir ikke bare rom for den bevegende danser, men også den tenkende danser. En danser som utfordrer dans som kunstform, som tar til ordet og som inntar en samfunnskommenterende posisjon – en danser som vil bli hørt både i prosessen og produktet, ikke kun sett. Når Mette Edvardsen koreograferer tekst og ikke bevegelse, tar hun et standpunkt som ikke kun får virkning på hennes praksis og produkt, men som også plasserer seg som et verk i diskusjonen omkring dans som kunstform og felt. Når Mette Edvardsen helst vil betegne seg selv som utøver, og ikke danser eller koreograf, tar hun et standpunkt som distanserer henne fra en tradisjonell danseforståelse – og gir et frempek til at hun forstår beskrivelsen danser som for begrenset, eller for knyttet til bevegelse og derfor for distansert fra hennes kunstneriske praksis.

Når Mette Edvardsen snakker til publikum er hun sikker på å bli hørt. Jeg opplever likevel ikke at hun streber etter å bli forstått, men ved å ta i bruk ord istedenfor bevegelse minimerer hun tolkningsrommet mellom seg selv og publikum, fordi publikums avlesning av et ord er en mer direkte kommunikasjon enn ved avlesning av en bevegelse. I mitt møte med tenkende, talende dansere og tekstbaserte danseforestillinger, har jeg flere ganger spurt meg selv; tar danserne til ordet for å bli hørt, for å bli forstått, og for å kommunisere med sitt publikum på en mer konkret og ikke så abstrakt måte? De siste årene har det for eksempel utartet seg en biografisk trend eller tendens i scenekunsten, både i teater- og dansefeltet. En trend som ikke kun etablerer en tenkende eller talende danser, men også en fortellende danser som vil bli hørt. Den biografiske trenden kan også linkes opp mot et større fokus på tilstedeværelse og fravær av representasjon i det frie scenekunstheltet, der danseren eller utøveren ikke etablerer et fiksjonslag mellom seg selv og publikum. Når Mette Edvardsen står på scenen gjør hun det som Mette Edvardsen.

Pina Bausch utvidet dansens grenser på mange måter, som André Lepecki fastslår i det overstående sitatet. Hun utvider danserens rolle fra nikkedukke til tenkende, skapende og kunnskapsrik – og ikke lenger avhengig av en koreograf eller dramaturg. Dette forholdet

skaper så et skifte i dansefeltets aktørkonstellasjoner og hierarki, for den som sitter med kunnskapen sitter også med makten.

3: Å KOREOGRAFERE TEKST

3.1 Dansedramaturgi

Dramaturgens eller dramaturgiens posisjonering i dansefeltet kom først til syne på 1980-tallet, med pionerer som Raymond Hoghe, dramaturg for Pina Bausch, Marianne Van Kerkhoven, dramaturg for blant annet Anne Teresa Keersmaecker, og Heidi Gilpin, dramaturg for William Forsythe. Dansedramaturgen etablerte seg som en synlig rolle i dansefeltet utover 1980- og 90-tallet, og diskusjonen rundt dansedramaturgi er fremdeles et aktuelt tema på konferanser og seminarer, i tidsskifter og bokform, eksemplifisert med utgivelser som Katalin Trencsényis *Dramaturgy in the Making* (2015), Katherine Profetas *Dramaturgy in Motion* (2015) og Pil Hansen og Darcy Callisons (red.) *Dance Dramaturgy* (2015). Diskusjonen har dog en tendens til å handle mer om enn utvidelse av dramaturgi enn av dans. Kanskje ikke så merkelig, da det i hovedsak er (danse)dramaturger som skriver om dansedramaturgi.

Synne Behrndt skriver i sin artikkel "Dance, Dramaturgy and Dramaturgical Thinking":

"But if the migration of dramaturgy into dance has invited discussion about how we can begin to re-articulate dramaturgy and the dramaturg, it is, if inadvertently, the changing nature of dance that brings dramaturgy into dance in the first place"
(Behrndt, 2010: 187).

Dansedramaturgidiskusjonen kan sees fra to ståsteder, fra dramaturgien og fra dansefeltet. Det blir litt som å spørre: Hvem kom først? Høna eller egget? – Dansedramaturgen eller dansens utvidelse? Som med høna og egget, ville ikke den ene eksistert uten den andre, men for å utfolde tankeeksperimentet: Var det dansedramaturgen som skapte dansens utvidelse mot noe annet/mer enn kun bevegelse, eller var det dansens utvidelse som skapte rom for dansedramaturgen?

Post-dance, eller dansens utvidelse mot noe annet/mer enn kun bevegelse, åpner for en likestilling av dansens virkemidler, slik som likestilt dramaturgi gjorde for teatret⁷.

⁷ Likestilt dramaturgi er et universalt prinsipp i det postdramatiske teateret. Likestilt dramaturgi er ikke alltid postdramatisk, men det postdramatiske er alltid likestilt (parataxis/non-hierarchy) (Lehmann, 2006: 86-87).

"Some time in the early 1990s, it became transparent for a whole generation of choreographers and dancers that those parameters, notably the isomorphism between dance and movement, and the emphasis on dance's autonomy with regard to the verbal, had set up an ontological and political trap for dance" (Lepecki, 2004: 170)

Nedbrytningen av hierarkiene; tekst som dominerende for teater, og bevegelse som dominerende for dans, er på mange måter forutsetningen for at dansedramaturgi som disiplin og post-dance som felt/begrep eksisterer. Den har gjort dramaturgen fri fra teksten, slik at dramaturgi kunne utvides til å også romme det ikke-tekstlige, og dansen fri til å kunne sentralisere andre virkemidler enn kun bevegelse. Dansens utvidelse åpner sånn sett opp for en annen virkemiddelbruk og derfor også for nye funksjoner i dansefeltet, som dansedramaturgen – og/eller utvider de allerede etablerte funksjonen i dansefeltet, danseren og koreografens perspektiv og funksjon, som uttrykt i tanken om å koreografere tekst.

I denne oppgaven fokuserer jeg på (post-)dans som bruker tekst eller ord som det sentrale virkemidlet, som Mette Edvardsen gjør i sine forestillinger. Jeg vil se på forholdet mellom bevegelse og tekst, og anser etableringen og diskusjonen rundt dansedramaturgi som en naturlig innfallsvinkel til emnet, nettopp fordi den sammenfaller med eller indikerer et skifte i dansefeltet, et skifte som vi i dag kan kalle post-dance. Et perspektiv som utfordrer diskusjonen om forholdet mellom dansedramaturgi og dans, tekst og bevegelse, er at dans i post-dance landskapet kan være tekstbasert til et slikt nivå at dansen utfordrer både hva dans er, men også hva dansedramaturgi er eller kan/skal være. Dansedramaturgidiskusjonen handler i hovedsak om en utvidelse av dramaturgi, om en frigjørelse fra teksten og om å finne det narrative i bevegelse og i det ordløse. Men, hva så, når dansere eller koreografer jobber med tekst eller ord, og ikke bevegelse – hvor passer så dansedramaturgen inn? Bojana Cvejić reflekterer rundt dansedramaturgens (u)nødvendighet i sin artikkel "Dramaturgy: A Friendship of Problems".

"The dramaturg's appearance in contemporary dance from 2000 on is all the more curious for the fact that choreographers themselves have never been more articulate and self-reflexive about their working methods and concepts" (Cvejić, 2010: 46).

Dansens utvidelse har ført til at koreografen (og danseren) har tilegnet seg nye kompetanser, perspektiver og arbeidsmetoder. Muligvis inspirert av dramaturgen, muligvis til den grad at dansedramaturgen står i fare for å bli (/er) overflødig. Cvejić presiserer:

"My assumption is that we can begin to talk about dance dramaturgy, and try to make this notion thicker, only when we accept that it isn't a necessity, that dance dramaturgy isn't necessary" (Cvejić, 2010: 46).

Hennes argument er muligens vanskelig for dansedramaturger å stille seg bak, da de fort står i fare for å bli arbeidsledige. Dog, peker også argumentet hennes mot en utvidelse av koreografen og danserens rolle og funksjon. I post-dance landskapet står koreografen fritt til å koreografere tekst og danseren kan velge å ikke bevege seg, men fremdeles ansees som en danser. Enkelt kan vi i denne sammenheng konkludere med at dansens utvidelse også fordrer en utvidelse av blant annet dansens aktører (inkludert dansedramaturgen), arbeidsmetoder og publikum, og dermed skaper noen nye og/eller rehabiliterte forhold mellom koreografi og dans, koreograf og danser, og mellom koreografi og dramaturgi, (post-)dans og (postdramatisk) teater.

3.2 Distinksjoner

Post-dance er et forsøk på å kontekstualisere, ramme inn eller skape forståelse for den utvidede dansen. Et forsøk som også er forsøkt tidligere, blant annet ved en rehabilitering eller reformulering av forholdet mellom dans og koreografi, forstått som uavhengige praksiser. En tankegang som også etablerer nye forhold, til for eksempel teater, dramaturgi og performance, fordi dans og koreografi adskilt fra hverandre åpner opp for eksperimentering med andre kapasiteter/praksiser, utover hverandre, som for eksempel møte mellom koreografi og tekst er et eksempel på. Denne manøveren fører, som jeg har vært inne på tidligere i oppgaven, til en utvisking av grenser, eventuelt en etablering av nye grenser eller en bevisst bortvelgelse av grenser, som uttrykt i begreper som crossover og "interdisciplinary".

Man kan velge å samle på bakgrunn av likheter, eller skape skiller ved å trekke frem forskjeller. Øvelsen jeg nå vil foreta er å se på distinksjonene, forskjellene, som en inngang til å forstå den utvidede dansen (og koreografien) på dansens egne premisser. Det kan diskuteres om grensesetting er veien å gå, spesielt i dagens samfunn. Mitt argument er

likevel at vi for å kunne forstå og ta i bruk post-dance som begrep må kunne definere begrepet innenfor noen grenser, rammer eller parametere. Så kan vi heller i etterkant eventuelt gjennomføre en mer bevisst grenseutvisking.

Noen distinksjoner, som for eksempel den mellom teater og tekst, er tilstrekkelig formulert i hvert fall i forhold til rammene av denne oppgaven. Distinksjonen mellom dans og bevegelse er derimot ikke like etablert – altså post-dance. En inngang til en rehabilitering av forholdet mellom dans og bevegelse, som ikke lenger forstått som et kausalt forhold, er å etablere en distinksjon mellom et annet antatt kausalt forhold, det mellom dans og koreografi.

"There is a common understanding that choreography and dance are causally related, meaning that choreography is the means and dance the end" (Andersson mfl. (red.), 2017: 358).

Mårten Spångberg argumenterer i sin artikkel "Post-dance, An Advocacy" for en tosidig skilsmisse mellom koreografi og dans, og mellom dans og koreografi. Han betegner det som et frigjøringsprosjekt ("emancipation"), der begge parter, både koreografi og dans, må forstås som to distinkte kapasiteter med ulike egenskaper. En slik skilsmisse betyr dog ikke at kjærligheten er tapt, men at friheten er funnet. Friheten til at koreografi og dans kan arbeide sammen, men også hver for seg. Spångberg definerer koreografi som en strukturerende kapasitet eller kunnskap, og dans som ""pure" expression" – som et råmateriale, som oppstår utenfor vår mulighetsforståelse/det forståelige.

"If choreography is a structuring that needs to apply itself to an expression to gain tangibility, dance is "pure" expression that needs to latch on to some or other structure in order to gain sustainability in the world, to gain recognizability and thus be introduced into the realm of the possible" (Andersson mfl. (red.), 2017: 370).

Det "nye" er, at koreografi ikke kun kan strukturere dans, og at dans står fritt til å eksistere som råmateriale, eller kan struktureres av andre kapasiteter, som for eksempel dramaturgi eller eksistere i gitte kontekster som for eksempel som sportsdans, selskapsdans og kampsport. Jeg vil også påpeke at Spångberg ikke definerer dans som "movement" i sitt resonnement, men som "expression". Distinksjonen som ligger mellom å bevege seg ("movement") og det å uttrykke seg ("expression"), er ikke så lett å definere, men ved å foreslå at dagens danser uttrykker seg, og ikke beveger seg eller danser, er muligvis en måte

å distansere det å danse som definerende for dans som kunstform. I forlengelse av argumentet om en uttrykkende og ikke bevegende danser, forslår Spångberg en tredje distinksjon, mellom dans og performance. Han forstår performance som "a subject performing subjectivity" og dans som "a subject performing form" (Andersson mfl. (red.), 2017: 374). Her har Mårten Spångberg og jeg ulike synespunkt. Jeg er enig i en distinksjon mellom dans og performance, mellom en danser og en performanceartist, men jeg er ikke enig i at en danser ikke kan uttrykke subjektivitet. Det er en argumentasjon som jeg synes motsier hans foregående argumentasjon for en uttrykkende danser og som ikke rommer en min tese om den tenkende danseren og en tydelig biografisk trend på dagens dansescene. Spångbergs argument kan dog muligens forstås hvis man skiller, som han delvis gjør i sin artikkel, mellom dans som råmateriale og en som lager dans, "a dance maker", som en som strukturerer råmaterialet inn til noe forståelig, som ikke kun kan struktureres som form, men også subjektivitet. Men så blir kanskje heller spørsmålet hva som er distinksjonen mellom en "dance maker" og en performanceartist? Mitt bud er i så fall kontekst, som for eksempel hva den enkelte identifiserer seg som, blir forstått som og hvilket miljø verket og kunstneren inngår i (jf. det antropologiske blikket). Jeg trekker likevel frem tanken om en "dance maker", fordi det i så fall må forstås som en kapasitet som er distinkt fra koreografen – altså, en danser kan strukturere dans uten koreografi, og uten å betegne seg selv som eller forstås som en koreograf (Andersson mfl. (red.), 2017: 349-393).

Jeg vil så foreslå en fjerde distinksjon (og etter hvert en femte og sjette), mellom koreografi og dramaturgi. Som kapasiteter, kunnskaper eller verktøy er de begge strukturerende. I deres utvidede forstand der dramaturgi ikke kun strukturerer tekst, og koreografi ikke kun strukturerer dans (forstått som råmateriale), kan man spørre seg om de ikke overlapper? Dramaturg Sandra Noeth skriver i sin artikkel "On Dramaturgy in Contemporary Dance and Choreography":

"The intertwining and combinatory nature of research, conception, training, production, and dissemination in a performance not only has an effect on the shifting positions, and demands that artist themselves have to manage, but also reduce the need for a distinction of dramaturgical discourse from choreographic practice" (Noeth, 2015: 415).

Og hun foreslår i stedet for:

"I propose a space-time structure, formative principles and a dynamic and perception-oriented dialogue that speaks in and with choreography and that implies transcending and breaking the limits of the art form" (Noeth, 2015: 415).

Man kunne kanskje utviske skillet mellom dramaturgi og koreografi til en "space-time structure", dog ikke kun på dramaturgiens premisser ("speaks in and with choreography"), som Sandra Noeth foreslår. På samme måte som "interdisciplinary work" ikke kun kan reduseres til noe postdramatisk (jf. Katherine Profeta, 2015: 28). Hvor distinksjonen går mellom koreografi og dramaturgi, begge forstått som "space-time structures", tenker jeg må ligge i koreografen og dramaturgens (distinkte) bakgrunn. De kan muligvis ha samme strukturerende funksjon, men deres uttrykk og metoder vil alltid være bundet i deres faglige og praktiske bakgrunn, der koreografen muligvis er mer praktisk orientert enn det dramaturgen er, som Sandra Noeth (muligens ubevisst) indikerer ved at hun definerer dramaturgi som en diskurs ("dramaturgical discourse") og koreografi som en praksis ("choreographic practice") (Noeth, 2015: 415). Distinksjonen mellom dem henger sånn sett tett sammen med en femte distinksjon, mellom (post-)dans og (postdramatisk) teater. En distinksjon jeg ikke skal utdype ytterligere her, fordi den allerede er presentert tidligere i oppgaven, og sånn sett på mange måter danner grunnlaget for min problemstillings opprørstanke.

En sjette distinksjon, eller en alternativ inngang til å forstå eller kontekstualisere den utvidede dansen, er Randy Martins distinksjon mellom dans som objekt og dans som praksis. En distinksjon som kommer til uttrykk i begrepet konseptuell dans, som et alternativ til eller en forgjenger for post-dance begrepet.

"Once dancing is established as a condition and not merely a location (or, in the case of dance, a given content), the issue of its production and its product is thereby raised. While dance lends itself to infinite readings, it presents itself as a discrete thing in need of interpretation; it remains an object of knowledge. Instead, the emphasis on dancing demands attention to an activity that must be produced through an incessant process where the product of that process is itself a cultural practice. This shift from object to practice, manifest in the conceptual priority of dancing over dance, is precisely what cultural studies has offered interdisciplinarity

that makes those foundations explicit and available for epistemological reflection and political commitment" (Martin, 1998: 204-205).

Ved å skape en distinksjon mellom dans som objekt og dans som praksis argumenterer Martin for en distinksjon mellom dansens produkt og prosess. Ved å sette fokus på dansens prosess og anerkjenne den som en egen kulturell praksis, etablerer Martin et større fokus på det å lage dans og dem som lager den.

"From the perspective of practice, it is no longer possible to insert human activity into a fixed landscape of social structure: both moments are formed in perpetual motion" (Martin, 1998: 205).

Skiftet fra dans som objekt til dans som praksis kan sånn sett også forstås som et maktskifte, et skifte fra produktet i fokus til prosessen i fokus, hvor prosessen (og dens aktører) i mye større grad skaper rom for eksperimentering og for forandring. På dagens dansescene, spesielt i det frie og eksperimenterende scenekunstheltet, må prosessen anses, som om ikke overlegen, så i hvert fall likestilt med objektet eller produktet – der veien til produktet mange ganger kan få større fokus enn produktet i seg selv, eller kan gi produktet større kunstnerisk anerkjennelse. Dette skiftet kan også sees i sammenheng med et skifte fra fokus på dans/danser (objekt) til koreografi (prosess), der koreografens konsept muligens har fått større oppmerksomhet enn dem som utfører konseptet. I Mårten Spångbergs argument for en tosidig skilsmisse mellom koreografi og dans, skinner et opprør mot et slikt fokusskifte gjennom. Han forklarer at koreografi allerede en gang på 1990-tallet satte i gang en frigjøring fra dans mens dansen ble hengende etter, og først de siste årene har igangsatt en frigjøring fra koreografi⁸ – som også kan forstås som et opprør for dansens egenverdi.

4: METTE EDVARSDEN

4.1 Mette Edvardsen

Mette Edvardsen er en danser og koreograf som arbeider i feltet mellom dans og performance, med et særlig fokus på tid og romlighet. Hun er også teoretiker med stipendiat ved Kunsthøgskolen i Oslo, samt medredaktør for boken *Post-dance* (2017). Edvardsen er

⁸ Henvisning til Mårten Spångberg: "The initiative certainly came from choreography, but lately, and especially the last five years, somehow since 2012, dance has caught up and is currently in the middle of its emancipation from choreography" (Andersson mfl. (red.), 2017: 359).

utdannet danser, og startet sin karriere som danser for belgiske Les Ballets C. de la B. i 1996. Siden 2002 har Edvardsen drevet med egen kunstnerisk praksis, og har siden da etablert seg som en markant stemme i den internasjonale frie scenekunsten. Selv betegner hun seg ikke som danser eller koreograf, men som utøver. Hun er alltid på scenen som utøver (som oftest alene) i sine prosjekter, og hun arbeider i, og ikke med, materialet, aller helst i studio. Edvardsen eksperimenterer med tid og rom, og det som over tid fyller rommet, som objekter eller, som i de siste fire forestillingene hennes (*Black, No Title, We to be, Oslo*), tekst. Fokuset på tekst har utfordret grensene for hennes praksis som dansekunstner, fordi hun skyver på den tradisjonelle forståelsen av dans, og en dansers eller koreografs praksis. Det oppstår en slags identitetskonflikt eller et spenningsfelt ved at Mette Edvardsen identifiserer seg med dans som kunstform og er en del av et dansemiljø, mens verkene hennes plasserer seg i utkanten (periferien) av hva dans er, eller trækker helt over grensen mot performance, teater eller dramatikk, som for eksempel med *We to be*, som er skrevet som et drama. Mette Edvardsen og særlig hennes fire siste forestillinger *Black* (2011), *No Title* (2014), *We to be* (2015) og *Oslo* (2017), som danner grunnlaget for denne oppgavens analysemateriale, plasserer seg sånn sett midt i post-dance diskusjonen som hun jo også, som teoretiker, er med å aktualisere.

4.2 Triologi + 1

Jeg vil nå presentere forestillingene, både sett hver for seg og som en triologi + 1. *Black* (2011), *No Title* (2014) og *We to be* (2015) er skapt som en triologi, mens *Oslo* (2017) er et enkeltstående prosjekt, som likevel har elementer som gjør at den kan sees som en forlengelse eller videreføring av triologiprojektet. Jeg vil først enkelt skissere forestillingenes handling, form og prosess, sånn jeg forstår dem som publikummer og teoretiker, samt med henvisning til Mette Edwardsens egen forståelse av og visjon for forestillingene. Mette Edwardsens perspektiv har jeg fått innsikt i gjennom forestillingsmaterialet (både utdelt etter forestillingene og tilsendt på mail), mailkorrespondanse, samt foredraget "Choreography as writing", som hun holdt på Dansehallerne i København 6. april 2017. Foredraget ble holdt i sammenheng med at hun også viste triologien, henholdsvis den 4. (*Black* og *No Title*) og 5. april (*We to be*), på samme sted. *Oslo* så jeg under Oslo Internasjonale Teaterfestival på Black Box teater i Oslo, 9. mars 2017. I tillegg så jeg også *No Title* under festivalen Oktoberdans på BIT- Teatergarasjen i

2014, og det var denne visningen som på mange måter satte i gang prosessen som skulle resultere i denne masteroppgaven, samt gjorde at jeg valgte Mette Edvardsen som analysemateriale i utgangspunktet. Jeg vil nå først presentere forestillingene kort, for deretter å kontekstualisere dem i et post-dance perspektiv ut i fra noen post-dance parametere.

4.2.1 *Black, No Title, We to be*

Den første forestillingen, *Black* (2011) kan sees som en forlengelse av eller reaksjon på Mette Edvardsens tidligere prosjekter, hvor hun arbeidet mye med objekter. *Black* markerer på mange måter derfor en overgang fra fokus på objekter til fokus på tekst, som siden *Black* har manifestert seg som hovedfokus for Edvardsens kunstneriske praksis. I *Black* arbeider hun likevel med objekter, men usynlig objekter, som kun eksisterer gjennom ord og handling – og publikums fantasi eller fortolkning. Hun arbeider med ord, som etterfølgende blir presentert som en tekst, ved at publikum får med seg et hefte hvor ordene som blir brukt i forestillingen blir ramset opp etter hverandre i store, sorte blokkbokstaver. Hun sier alle ordene åtte ganger i en åttendedels takt, hun starter med "TABLE, TABLE, TABLE, TABLE, TABLE, TABLE, TABLE, TABLE" og tegner opp eller indikerer at det foran henne på scenen står et bord. Ved siden av bordet står en "CHAIR, CHAIR, CHAIR, CHAIR, CHAIR, CHAIR, CHAIR, CHAIR". Repetisjonen av hvert ord skaper en rytme og gir ordet, i tillegg til å ha en betegnende karakter, en lydlig karakter. Repetisjonen gir også ordet tid og gir publikum tid til å ta inn informasjonen og skape seg et bilde av det usynlige objektet eller rommet som Edvardsen etablerer for oss. Mette Edvardsen er den eneste aktøren på scenen, og hun beskriver sin rolle på scenen som "a mediator between the audience and what is there"⁹, altså det rommet hun skaper gjennom ord og handling. Rollen som "mediator", på norsk mellomledd, tilrettelegger eller megler, gir uttrykk for et ønske om et medskapende publikum, der Mette Edvardsen i hovedsak ønsker å legge til rette for publikums fantasi og fortolkning, ikke føre den. Hun forklarer i foredraget "Choreography as writing", at det å skape noe eller få noe til å eksistere ved bruk av ord er en enkel manøver ved at det kun er ens egen fantasi som setter grensene. Når ordene skulle være tilrettelagt for at andre også skulle kunne skape noe eller se noe for seg derimot, ble det viktig å ikke overkomplisere, slik

⁹ Programtekst for *Black* (2011): <http://www.metteedvardsen.be/projects/black.html> [Nedlastet: 26.06.17]

at det skulle bli enkelt for publikum å følge handlingen eller det rommet som de, sammen med Edwardsen som "mediator", skaper. Edwardsen starter enkelt med å etablere et bord, en stol, en lampe, skygge og lys. Videre bygger hun på, setter ordene sammen til små handlingsforløp eller setninger, hun gjentar allerede sagte ord og gir med det en fornemmelse av at det hun skaper fortsetter å eksistere i rommet. Ordene kan betegne objekter og handlinger, som i starten av forestillingen, men også assosiasjoner, både relatert til et ords betydning eller dets lyd, eller tanker og minner. Ordene tar både form som kommandoer, ved at hun får noe til å eksistere, og de kan kommandere, ved at de fordrer en handling, at hun gjør noe. Hennes fysiske tilstedeværelse på scenen er begrenset til enkle bevegelser og handlinger, som enkle forflytninger i rommet til at hun på et tidspunkt krabber rundt på alle fire, som en "DOG, DOG, DOG, DOG, DOG, DOG, DOG, DOG". Forestillingen preges av en salgs veloverveid minimalisme, representert ved en tom scene, hennes grå og nedtonede bekledding, enkle ord og enkle bevegelser – men forestillingen skaper også rom for endeløs fantasi, der bordet, stolen og hunden kan ta akkurat den formen den enkelte publikummer ønsker. Til slutt lukker hun ned for mulighetsrommet, og hun avslutter forestillingen ved at hun lukker øynene og sier "BLACK", kun én gang, etterfulgt av en blackout.

No Title (2014), starter der *Black* slutter. Mette Edwardsen entrer den tomme scenen, i den samme nedtonede bekleddingen, med øynene lukket. Der *Black* skapte, fjerner *No Title* ved bruk av negasjon. I *No Title* kan alt forsvinne, hun starter forestillingen ved å si "the beginning – is gone", videre forsvinner rommet, døren, taket, lampene og høyttalerne ved at hun betegner dem som "gone". I programteksten påpeker hun dog, at for at noe skal kunne forsvinne, må det først eksistere, og teksten er derfor bygget opp slik at hun først betegner noe eller en setning – skaper noe, som i *Black*, og deretter forsvinner det, ved å være "gone"¹⁰. Utover i forestillingen eksperimenterer hun videre med dobbel negasjon, for eksempel ved å si "not alone", "not not alone", "not performing", "not not performing". Formmessig er *Black* og *No Title* like, bygget på ordets makt, til å få noe til å eksistere og videreført i *No Title*, til å få noe eksisterende til å forsvinne. Mette Edwardsens rolle som "mediator" er fremtredende i begge forestillingene, ved at det er hun som fører forestillingene framover og skaper rom for publikums fantasi og fortolkning. Der *Black*

¹⁰ Programtekst for *No Title* (2014): <http://www.metteedwardsen.be/projects/notitle.html> [Nedlastet: 26.06.17]

bestod av ord, består derimot *No Title* i større grad av en sammenhengende tekst. I foredraget "Choreography as writing", forklarer Mette Edvardsen at måten hun arbeidet med tekst på i *No Title* åpnet opp for spørsmål omkring henne egen praksis, blant annet med tanke på forholdet mellom tekst og dans. Et perspektiv som kan relateres til denne oppgavens kjerne i spørsmålet om hvor grensen mellom dans og teater går, særlig når tekst er det dominerende virkemidlet i en danseforestilling? – og hvordan det utfordrer danserens rolle og praksis. I *No Title* holder Mette Edvardsen øynene lukket, noe som skaper et distansert forhold mellom henne som utøver, og det hun sier/måten hun sier det på, og publikum. Hun adresserer ikke publikum, men i større grad rommet hun befinner seg i, hvilket hun i foredraget argumenterte for at gav teksten tilbake en romlig, og derfor koreografisk kvalitet.

I *We to be* (2015) utfordrer Edvardsen de spørsmålene som dukket opp i prosessen med *No Title* i enda større grad, og hengir seg på mange måter til tekst som medie, ved å skrive et dramatisk verk. *We to be* ble ikke skrevet med intensjon om å iscenesettes, men en slags iscenesettelse har likevel tatt form. I *We to be* sitter Mette Edvardsen blant publikum og leser opp sin dramatiske tekst for en tom scene, et lyttende publikum og for radio. Forestillingen er et spill med intermedialitet, der forestillingen foregår på tre nivåer samtidig – som et stykke dramatikk i en bok, som en iscenesettelse for et publikum og som en radiosending. Selve dramaet foregår også på tre nivåer, i nåtid, fortid og fremtid. Det er tre karakterer i stykket, en skuespiller, en regissør og en sufflør. Skuespillerens handling foregår i fortid, mens regissørens og sufflørens handlinger foregår i fremtid. Hun leser også opp scenhenvvisninger og lyder, i nåtid. Høytlesningen er tilpasset for det fysiske tilstedeværende publikummet, men også for radiopublikummet, blant annet ved at scenhenvvisningene og lydene blir lest opp, og at hun leser med en flyt og unngår for mange pauser. Forestillingen utfordrer dansepublikummets rolle, fra å være visuelt oppmerksomme til lyttende. Den utfordrer også hva scenekunst er, da forestillingen tar mer form som en høytlesning enn en forestilling – og i alle høyeste grad utfordrer den hva dans er. *We to be* eksisterer både som en forestilling/en iscenesettelse, og som et stykke dramatikk, som publikum får utlevert et eksemplar av etter forestillingen. Som dramatikk har *We to be* fått stor anerkjennelse, og Mette Edvardsen fikk i 2016 Ibsenprisen for stykket, som første representant fra dansefeltet til å motta Ibsenprisen, som er en dramatikerpris.

Trilogien representerer Mette Edwardsens utvikling og eksperimentering med tekst. Hun starter forsiktig i *Black* med ord som representerer enkle betegnelser, hvor det fremdeles er objektene, eller ordenes lydlige kvalitet og ikke teksten som nødvendigvis står i fokus – men hvor teksten heller blir et slags resultat av forestillingen. I *No Title* får teksten større spillerom, og i *We to be* debuterer Mette Edvardsen som dramatiker, dog en dramatiker i dansens tjeneste – som et eksperiment med tekst, dans og medialitet, og med hvor grensene går, både i forhold til hennes egen praksis og i et større danseperspektiv. Hun forteller i foredraget "Choreography as writing", at hun lenge var usikker på hvor veien skulle gå videre etter *We to be*, og hun forteller at hun blant annet var innom tanken på en forestilling uten publikum. Resultatet ble *Oslo*, en forestilling med publikum, men som i samme stil som triologien fortsetter leken med tekst, og med forholdet til publikum.

4.2.2 Oslo

Oslo (2017) er på mange måter mer tekstdrevet enn triologien, som i sine iscenesettelser er mer utøverdrevet, med Mette Edvardsen som en slags tilrettelegger ("mediator") for publikum. I *Oslo* er hun mer en tilrettelegger for teksten og dens bevegelse i rommet. Hun utfordrer tekstbegrepet ved at teksten på mange måter får hovedrollen i forestillingen og det er teksten, og ikke utøveren, som er senter for koreografien. Teksten er, i likhet med teksten i særlig *Black* og *No Title*, enkel, gjentakende og skaper rom for et medskapende publikum. Teksten består av enkle, mest korte setninger, som forteller om en manns enkle handlinger. Hun starter fra begynnelsen med, "a man walks into a room and the room is empty", og fortsetter "a man walks into a room and it's the beginning of a story". Men før hun i det hele tatt starter opplesningen av teksten, starter hun forestillingen med å fortelle en anekdotisk tekst, om sist hun stod på Lille Scene på Black Box teater i Oslo, og fortalte om at hun stod på en annen scene, i en annen by, og så en mann og hans barn gå ut av salen midt i en annen forestilling hun da var utøver i. Mannens barn mister en sko på scenen i det de lister seg ut av en lignende black box til den vi sitter i, og hun forteller om spenningen i dette øyeblikket, som et øyeblikk som åpnet opp for flere potensielle rom (eller handlinger). Hennes anekdotiske, muntlige fortelling står i kontrast med den etterfølgende tekstens presisjon. Men begge tekstene, eller fortellingene, sirkulerer rundt tanken om potensielle, mulighetsskapende rom. Slik som hun, i alle de nevnte forestillingene, *Black*, *No Title*, *We to be* og *Oslo* tilrettelegger gjennom tekst, eller lar teksten tilrettelegge for at publikum kan

skape egne potensielle rom gjennom deres fantasi og fortolkninger. Da jeg selv så *Oslo*, hadde jeg en klar visualisering av mannen, rommet, og etter hvert de andre elementene hun bygde på teksten med, som for eksempel en hund, eller mannens følelser og handlinger. Jo flere ganger noe ble gjentatt, jo tydeligere ble mine visualiseringer. Teksten begynner enkelt, og gir publikum tid til å etablere sine bilder. Etter hvert bygger hun på, og teksten flytter seg fra Mette Edwardsens klare stemme, til LED-skjermer hvor teksten glir over skjermen som røddlysende bokstaver. Så forflytter teksten seg ut i publikum og det vage skillet som har vært tilstede mellom scene og sal oppløses, ved at et forkledd kor med notene gjemt i programteksten, synger teksten flerstemt. Teksten bygges opp, skaper kaos, kontrolleres tilbake igjen og minimaliseres på et tidspunkt til kun teksten som flyr over skjermen/ene i et stille rom. Flere tekstlag blir presentert samtidig, og man blir som publikummer utfordret til å høre ulik tekst fra to ulike lydkilder (eller flere, om man teller med alle stemmene i koret), samt lese en tredje og fjerde tekst, som flyr over de to LED-skjermene som er plassert på scenen. I *Oslo* leker Mette Edvardsen med teksten, dens format og presentasjon, dens tid og rom. Det er teksten som er i fokus, men den er behandlet på en måte kun en koreograf, eller egentlig kun Mette Edvardsen kan få til, der hun flytter teksten inn i dansens (eller koreografens) univers.

4.3 Minimalisme

Uttrykket i Mette Edwardsens forestillinger er minimalistisk. Forestillingene er minimalistiske i deres fravær av unødvendighet. Scenen er tømt, ikke en gang de sorte sceneteppene får henge langs veggene og dekke for nøddlysene. Antall objekter på scenen er redusert til kun det nødvendige. Kostymene hennes er anonyme og ubemerkelige. Til og med antall ord hun bruker i tekstene er redusert, ved at hun gjentar og trekker ut sekvenser.

Forestillingenes minimalistiske bruk av scenografi, objekter, kostymer og ord, inngår i en forståelse av minimalisme som en estetisk reduksjon, som i billedkunst og arkitektur ofte tar form gjennom en redusering av farger, materialer og elementer. Minimaliseringen eller fraværet av dans som kroppslig bevegelse, er ikke kun en estetisk, men også et politisk standpunkt som, for å gjenta et allerede tidligere sitert sitat, "challenges absolutely the very "saleability" of the dance object by withdrawing quite often from it what should be its distinctive (market) trait: dance", fra André Lepeckis artikkel "Concept and Presence – The Contemporary European Dance Scene" (Lepecki, 2004: 177). Videre utdyper han:

"The emergence of stillness as a staple in contemporary European choreography has causes and implications, but its role as a resistance to the spectacular has to be seen not only as an aesthetic reduction (which would side it with minimalist concerns) but importantly as a political statement on the market value of the dance object – essentially a concern of conceptual art" (Lepecki, 2004: 178)

Mette Edwardsens forestillinger blir presentert som danseforestillinger ofte i en dansekontekst, som for eksempel på BIT- Teatergarasjens Oktoberdans eller på Dansehallerne i København. Hun betegner ikke seg selv som danser, men som utøver og hun danser heller ikke, i hvert fall ikke i en tradisjonell forstand, i sine forestillinger. Hennes bevegelser er redusert til kun enkle handlinger. Hun står, går, legger seg ned og reiser seg opp igjen. Hun er tilstede som kropp, men kroppen og dens bevegelser har ikke hovedfokus i hennes danseforestillinger.

Tilføyelsen av stillhet i dansen, utfordrer hva dans er eller kan være, på samme måte som tilføyelsen av stillhet som musikk utfordret hva musikk var eller kunne være, et uttrykk som særlig kom til syne i minimalistisk musikk på 1960-tallet, men som fremdeles er en aktuell sjanger som utfordrer musikkens grenser. David Cope oppsummerte i 1997 musikkens minimalistiske trekk eller verktøy i sin bok *Techniques of the Contemporary Composer* slik (Cope, 1997: 216):

- Silence
- Concept music
- Brevity
- Continuities
- Phase and pattern music

Trekkene han lister opp resonnerer med trekkene i de utvalgte forestillingene av Mette Edwardsen, og trekker linjer mellom 1960-tallets utfordring og utvidelse av musikk, til dagens (eller de siste 20 årenes) utfordring og utvidelse av dans. Trekket stillhet har jeg allerede reflektert omkring, og konsept eller konseptuell dans vil jeg ta for meg som et eget punkt senere i oppgaven. "Brevity", "Continuities" og "Phase and pattern", synes jeg særlig kommer til uttrykk i og kan brukes til å kontekstualisere Mette Edwardsens tekster (/forestillinger), da særlig *Black, No Title* og *Oslo*. For eksempel i *Black*, så er teksten eller

forestillingens mønster tydelig, ved at hun sier alle ordene åtte ganger. Dette gjør hun over tid, i en "continuity", som jeg forstår, ikke nødvendigvis som gjentakelse, men en kontinuerlig gjentagende sekvens, som ikke brytes, men som vedvarer. David Cope argumenterer så for at en slik kontinuitet, spesielt over veldig lang tid, kan føre til at publikum opplever hallusinasjoner, kjedsomhet og latter, og at den tester publikums konsentrasjon og tålmodighet. Eksempelet David Cope trekker frem er et musikkstykke der den samme tonen blir spilt sammenhengende i 24 timer, Mette Edwardsens forestillinger varer kun en times tid, men har likevel en essens av å utfordre publikum til selv å være medskapende og ta del i forestillingen, og hvor manglende deltaking absolutt kan føre til kjedsomhet, som et produkt av forestillingenes minimalistiske og kontinuerlige uttrykk. I *Oslo* starter hun nesten alle setninger med "a man ...", innslagene av "brevity", som Cope beskriver som korte, overraskende brudd, finner så sted når hun plutselig bryter med det mønstret eller den kontinuiteten hun har etablert, og starter setningen med "a dog ..." for eksempel, eller når hun avslutter *Black* med å si "black" kun én gang, og ikke åtte.

Post-dance kan dog ikke forklares som minimalisme, men minimalisme kan inngå som et trekk i post-dance, og David Copes opplisting kan være et verktøy til å forstå hvordan minimalisme kan ta form, også i (post-)dansen. I artikkelen "Concept and Presence – The Contemporary European Dance Scene" fra 2004, foreslår André Lepecki en liste over dagens, eller egentlig tidlig 2000-tallets, eksperimenterende dansescenes karakteristiske trekk. Listen baserer han blant annet på arbeidene til Jérôme Bel, Vera Mantero og La Ribot, som alle kan sees som forgjengere for, eller som en del av den samme dansescenen som Mette Edwardsen inngår i – post-dance scenen.

"A provisional listing of those characteristics would include: a distrust of representation, a suspicion of virtuosity as an end, the reduction of unessential props and scenic elements, an insistence on the dancer's presence, a deep dialogue with the visual arts and with performance art, a politics informed by a critique of visibility, and a deep dialogue with performance theory" (Lepecki, 2004: 173).

André Lepeckis karakteristikk inneholder en viss minimalisme, som i fraværet av representasjon og reduksjonen av ikke-essensielle rekvisitter og sceniske elementer. Jeg synes også hans karakteristikk rommer Mette Edwardsens praksis. Hun er tilstedeværende, i dialog med performancekunst, visuell og konseptuell kunst, og gjennom teksten, i dialog

med dramaturgi og teater. Og sist, men ikke minst, så er hun kompromissløs og tar standpunkt, som utfordrer, men mest utvider vår forståelse av den dansepraksisen hun er en del av – og teoretiserer den, både gjennom sin kunstneriske praksis og konsept, men også som teoretiker.

4.4 Konseptuell dans

Distinksjonen mellom dans og koreografi kan også sees som en forlengelse, eller i sammenheng med Randy Martins forslag om en distinksjon mellom dans som objekt og dans som praksis. Han forstår dans som praksis, eller dansens prosess som en egen kunstnerisk praksis, sett frigjort fra dansens objekt eller produkt. Mette Edwardsens forestillinger må sånn sett sees i forhold til både produktet de har resultert i, men også veien dit, sett både som to distinkte kunstneriske praksiser og i sammenheng med hverandre. I dagens frie scenekunst kan konseptet for et produkt nesten være viktigere enn produktet i seg selv, eller hvert fall gi produktet større kunstnerisk eller intellektuell anerkjennelse. Knut Ove Arntzen forklarer det slik i sin bok *Det marginale teater*.

"Periferi og marginalitet reflekterer noen annerledes premisser for kunsten enn de tradisjonelt håndverksmessige, slik som i det å kunne beskrive kriterier som i utgangspunktet ikke er estetiske, men kan inkluderes i en utvidet definisjon av det estetiske som omfatter både estetikk og kontekst (ref. Arntzen 2002). En slik perspektivering åpner opp for at en kan legge andre kriterier enn håndverksmessige til grunn for en kvalitetsbestemmelse av den kunstneriske handlingen" (Arntzen, 2007: 14-15).

Mette Edwardsens forestillinger er spennende i denne sammenheng, fordi de, hver for seg, som produkter plasserer seg i og utfordrer/utvider konseptet dans, men også fordi de, både sett som en samlet størrelse og isolert, er konseptuelt forankret i en eksperimentering med forholdet mellom dans og tekst, som en eksperimentering som også utfordrer/utvider en utøver, danser eller koreografs praksis med dans. Jeg forstår forestillingene, eller egentlig hele hennes kunstnerskap, som et vedvarende konsept, som hele tiden tar ny form og utvikler seg videre, og det var derfor viktig for meg å ta utgangspunkt i alle de fire forestillingene jeg har valgt ut, og ikke sirkle meg inn på én spesifikk, nettopp for å illustrere dette perspektivet.

4.4.1 Dansens "rester"

Mette Edwardsens bruk av tekst som sentralt virkemiddel i en dansekontekst gjør at hun skaper eller står igjen med en ny "rest" for dansen og utfordrer, som hun selv påpekte under foredraget "Choreography as writing", dans sin posisjon som kun noe flyktig og umaterielt. Hun forklarer i det samme foredraget sin undring omkring og eksperimentering med et verks tid, da særlig i forhold til "restene" et verk eller prosessen og konseptet rundt et verk produserer, det være seg materielle og/eller immaterielle "rester".

"When does a performance actually start and where does it end? What happens with the performance after it is over? I am interested in what traces a performance leaves and how it continues to live as an experience and materialises as a memory – and to challenge the notion of performance as transient and immaterial" (Edwardsen, "Choreography as writing", 06.04.17).

Begrepet "rest" har jeg lånt fra Rebecca Schneiders bok *Performing Remains – Art and war in times of theatrical reenactment* (2011). Hennes "rest"-begrep representerer et positivt alternativ til den forsvinnende, og derfor tidvis vitenskapelig ekskluderte, immaterielle scenekunsten.

«The question of the remains of performance, and the debate about whether and how performance disappears and/or remains, has arguably been one of the most fecund questions to result from the expansion of the study of performance into its broad spectrum, beyond the domain of textual primacy afforded previously by the study of drama, particularly in departments of literature» (Schneider, 2011: 96).

Jeg har tidligere i oppgaven vært inne på dansens flyktighet og manglende materielle "rester" som en utfordring for etableringen av dansevitenskapen. I dag har både det materielle og immaterielle status som legitimt forskningsgrunnlag (som kan sees i forlengelse med utviklingen mot postdramatisk teater og performance studies). Mette Edwardsen eksperimenterer så med dette forholdet mellom materielle og immaterielle "rester", mellom det som *er*, som i *Black*, og det som forsvinner, som i *No Title*. Etter *Black* får vi for eksempel utlevert et eksemplar av forestillingens tekst, som et resultat og en opplisting av det hun i forestillingen har skapt. Etter *No Title* derimot, får vi ikke se teksten, da hele poenget i *No Title* er at både teksten og det den representerer har forsvunnet i

forestillingen ved negasjon. Etter *Black*, som en forlengelse av konseptet for forestillingen og som innsikt i prosessen, blir også noen sortmalte objekter utstilt i foajeen. Objektene er malt sorte i et forsøk på å gjøre dem usynlige, på samme måte som vi på scenen ofte maler det som ikke skal få fokus sort, som for eksempel bordet projektoren står på.

Edvardsen knytter også kunstnerskapet sitt sammen, som et konsept i seg selv. Hun har blant annet utgitt et lite hefte hvor hun har oppramset alle objektene hun har hatt meg seg på scenen i sine forestillinger fra 2002 (*Private Collection*) til 2015 (*We to be*). Hftet blir et slags miniarkiv over hennes verks materialitet, dog med små innslag av immaterielle objekter, som når hun under *We to be* lister opp "no shoes". Sammenflettingen av hennes kunstnerskap som konsept kommer også til uttrykk i hennes valg om å skape en triologi, og hvordan hun fremdeles turnerer med hele sitt forestillingsarkiv, som et performativt arkiv som bor i henne, og som alltid ligger til grunn for den neste forestillingen, som uttrykt i spørsmålet hun spurte seg selv etter *We to be*, hva blir det neste.

Edvardsen har også arbeidet mye med minne og å lære seg ting utenat. I prosjektet *Times has fallen asleep in the afternoon sunshine* (2010) skaper hun, sammen med flere andre utøvere, et levende bibliotek ved at hun og de andre utøverne har lært seg deler av eller hele bøker utenat. Hver enkelt publikummer kan så plukke seg ut én og få den fremført av en utøver. Prosjektet har funnet sted flere ganger og er fremdeles aktivt. Da hun under foredraget "Choreography as writing" fortalte om prosjektet, snakket hun om det å lære seg tekst utenat i sammenligning med å lære seg koreografi utenat. Hun fortalte så at hun bruker kroppen i memoreringsprosessen, uansett om det er koreografi eller tekst, hvor kroppen blir et arkiv i seg selv, som uttrykt i begreper som for eksempel "embodied thinking" og "performance research". Man kan sånn sett snakke om dans som varig, gjennom kroppens minne eller kroppen som arkiv, men tekstens ettermæle i kraft av å kunne ta form som et fysisk materiale, representerer en mer håndfast varighet. *We to be* som er et innbundet drama, åpner for eksempel opp for en mer litterær etterfortolkning av forestillingen, som resulterte i at Edvardsen fikk utdelt Ibsenprisen for sitt arbeid. En slags bekreftelse på at det først er når en dansekunstner tilpasser seg tekstformatet at hun kan få anerkjennelse for sitt dramatiske verk, selv om et tekstarbeid også kunne eksistert kun som noe performativt, som en iscenesettelse, som er tilfellet i både *No Title* og *Oslo*, hvor forestillingens tekst ikke eksisterer som et tilgjengelig manuskript eller innbundet drama.

Mette Edwardsens tilgang til tekst, gjennom et danseperspektiv, via koreografi, er et politisk, så vel som kunstnerisk prosjekt, der hun kontekstualiserer nye måter å tenke på både tekst og dans på – blant annet uttrykt i hennes tilgang til koreografi som en måte å skrive på, som en tilgang hun også benytter når hun ikke arbeider med tekst.

4.5 Å koreografere tekst

Mette Edwardsens praksis må sees i en utvidet og frigjort koreografisk kontekst. Selv reflekterer hun over sitt forhold til koreografi slik i et intervju med *scenekunst.no* fra 2015.

"Koreografi er en måte å skrive på. Jeg skriver ikke med blyant på papir, men gjennom å komponere i rom og med tid. Begrepet koreografi gjør det også mulig å tenke på dans og forestillinger i en mer utvidet forstand. Siden jeg begynte å jobbe i dansefeltet, har begrepet koreografi og dets betydning stadig blitt utvidet. I dag finnes mange måter å definere koreografi på. Begrepet har blitt løsrevet fra form og prosess – altså trenger ikke resultatet se ut på en spesifikk måte. Men selv om jeg jobber med koreografi, og prosjektene mine er koreografiske, omtaler jeg ikke meg selv som koreograf" (Sortland, 2015).

Jeg har tidligere i oppgaven presentert distinksjonen mellom dans og koreografi, hvor dans forstås som form (eller råmateriale), mens koreografi forstås som struktur. I forhold til Mette Edwardsens praksis, og spesielt i forhold til de utvalgte forestillingene, bruker hun koreografi til å i hovedsak strukturere tid, rom og tekst. Det er sånn sett uproblematisk i forhold til det utvidede koreografibegrepet, og post-dance begrepet åpner sånn sett opp for at en slik praksis kan forstås som (post-)dans. Bruken av tekst åpner også opp for behovet for å etablere en distinksjon mellom utvidet koreografi og utvidet dramaturgi. Jeg har drøftet forholdet/distinksjonen mellom koreografi og (danse)dramaturgi tidligere i oppgaven, som en distinksjon som kan sees i forlengelse med opprøret mellom (post-)dans og (postdramatisk) teater. Både den utvide dramaturgien og den utvidede koreografien har tidligere i oppgaven blitt definert som "space-time structures" (Noeth, 2015: 415), altså som to kapasiteter, kunnskaper eller verktøy med samme funksjon. Videre argumenterte jeg likevel for at de er to distinkte kapasiteter med ulike bakgrunner og kunstnerisk tilhørighet. Jeg vil nå prøve å kontekstualisere denne distinksjonen gjennom min forståelse av Mette Edwardsens arbeid med koreografi og med eksempler fra de utvalgte forestillingene.

Min opplevelse er at Mette Edvardsen, spesielt i de utvalgte forestillingene, ikke kun arbeider med, men i teksten. Hun skaper, først og fremst som utøver (som hun selv identifiserer seg som), men gjennom koreografi. Teksten som materiale, blir eksperimentert med, først og fremst, gjennom dens romlige og tidsmessige kvalitet – og dens evne til å (over tid) transportere en handling eller et publikum fra et rom til et annet. Hun arbeider med tekst, både ut i fra dens/dets betegnende funksjon, men også dens/dets lydlige, rytmiske, romlige og tidsmessige funksjon. I *Black* når hun sier alle ordene åtte ganger gir hun ordene en tid, en takt, rytme og lyd – tidvis til det nivå at ordet eller teksten opphører og kun lyden blir igjen. Eller når hun bruker gjentakelse, som hun gjør i alle de utvalgte forestillingene, til den grad at teksten nesten utsletter seg selv og mister mening. Hennes tilgang til å arbeide med tekst, er også romlig, da hennes arbeidsprosess foregår i et studio, på gulvet, og ikke på papiret eller i Word. I foredraget "Choreography as writing" forklarer hun at det å skrive ned, for henne kun er et verktøy for å huske, ikke for å utarbeide tekst (mest sannsynlig med unntak av *We to be*, som er et drama). For Mette Edvardsen er koreografi en måte å skrive på, og hun "... skriver ikke med blyant på papir, men gjennom å komponere i rom og med tid" (Sortland, 2015).

4.5.1 En koreografs arbeid med tekst

For en koreograf er tekst et "nytt" materiale å arbeide med, og koreografen har med det frihet til å eksperimentere med og etablere sitt særegne forhold til tekst og dens egenskaper og format. Dramaturgen er til sammenligning mer tyngt av den teksttradisjonen de kommer fra og har gjort opprør med siden 1960-tallet. Dramaturgen, og særlig, dansedramaturgen har brukt lang tid på å frigjøre seg fra tekst, men hva så når teksten dukker opp i dansen? Hvordan skal dansedramaturgen forholde seg til tekst i en dansekontekst? Akkurat det spørsmålet vil jeg ikke prøve å besvare nå, men også ubesvart, synes jeg det illustrerer et element ved distinksjonen mellom dramaturgi og koreografi, nettopp deres respektive bakgrunn. Koreografi vil ha et annet forhold til tekst og kunne behandle tekst annerledes enn en dramaturg, nettopp fordi koreografen ikke har en tung teksttradisjon i bagasjen. Mette Edvardsen bruker tekst som et materiale, som hun strekker ut til lange gjentakende sekvenser, eller reduserer til den grad at det kun er ordets lyd som gjenstår. For en dramaturg, særlig i en teaterkontekst, er tekst muligens heller et middel til noe, til handling og forståelse. Å arbeide med tekst som et materiale eller en form, slik som

Mette Edvardsen gjør, fordrer også en annen arbeidsmetode enn den som knytter seg til en tradisjonell tekstforståelse, der man først arbeider på papir, så på gulvet. Edvardsen jobber fra gulvet til papir. Hun har med andre ord helt fra starten av en annen inngang til teksten, enn det en dramaturg eller en med teaterbakgrunn vil ha. Hun øver med tekst på samme måte som hun tidligere har øvd på dans, og som koreograf plasserer hun teksten i rommet på samme måte som om det skulle vært dans. I *Oslo* beveger teksten seg fra muntlig til opplest, fra opplest til visuelt fremstilt på LED-skjermer og ut i publikum, fra opplesning til sang. Teksten har hovedrollen og det er den vi følger gjennom forestillingen, ikke den/dem som utleverer den.

Både koreografi og dramaturgi strukturerer form (over tid og rom), men koreografi har til forskjell også, i hvert fall tradisjonelt sett, en mer skapende funksjon. Tradisjonelt sett har koreografen laget dans, mens dramaturgen har vært rådgiver for en dramatiker, teatersjef eller regissør, eller som dansedramaturg for en koreograf eller danser. Distinksjonen mellom dans og koreografi reduserer på mange måter koreografi til kun å kunne strukturere, da koreografi ikke lenger er det eneste håndverket å lage dans med. Man kan for eksempel strukturere dans med dramaturgi, som så fører til en distinksjon mellom koreografi og dramaturgi. Koreografens bakgrunn er likevel mer skapende, og selv om ikke Mette Edvardsen selv definerer seg som koreograf (men en som arbeider koreografisk), jobber hun kunstnerisk tettere på materialet. Hun jobber i det og former det til et produkt, mens en dramaturg muligens har et litt mer distansert forhold til prosessen og materiale, selv om dagens dramaturger er mye mer delaktige i prosessen som skapere av et produkt nå enn tidligere.

4.6 Er det (post-)dans?

I kraft av at post-dance fremdeles er på "source concept"-stadiet, og muligvis alltid vil bli der om ikke noen tar på seg å konkludere diskusjonen eller setter noen grenser for begrepet, er det i utgangspunktet ubegrenset hva post-dance er og kan være, og dermed en enkel manøver å plassere Mette Edvardsens kunstnerskap og de utvalgte forestillingene *Black, No Title, We to Be* og *Oslo* innenfor post-dance begrepet. Mitt argument er dog, at post-dance må sees i kontekst eller relasjon med dans, som et begrep for en utvidet danseforståelse. Altså har post-dance noe med dans å gjøre, selv om den danseforståelsen som post-dance foreslår kan virke for avvikende fra vår tradisjonelle danseforståelse. Post-dance er et

"beyond" for den tradisjonelle danseforståelsen. Spørsmålet vi så står igjen med er hvor langt utover den tradisjonelle danseforståelsen vi kan gå, for at post-dance fremdeles skal kunne ha en relasjon til dans, på samme måte som postdramatisk teater eksisterer i relasjon til teater.

Det postdramatiske skiftet i teatret utvidet teaterbegrepet til et begrep som både kunne romme den dramatiske og postdramatiske teaterforståelsen, i hovedsak gjennom en likestilling av teatrets virkemidler og en sidestilling av teksten, som ikke lenger det dominerende omdreiningspunktet for teater. Min konkludering for denne oppgaven er derfor at vi på dansens side også har behov for å utvide vår forståelse av dans, til en danseforståelse som både kan romme den tradisjonelle danseforståelsen hvor dans som bevegelse er omdreiningspunktet for dans som kunstform, og en post-dance danseforståelse hvor det nødvendigvis ikke lenger er tilfellet, eller terskelen for hva som er dansebevegelse kan være minimalisert til tilstedeværelse, små handlinger og stillhet. Vi har med andre ord behov for en likestilling av virkemidlene i dansen, slik at forestillinger som dem Mette Edvardsen presenterer, altså tekstbaserte danseforestillinger, uproblematisk kan forstås som dans – og kanskje er det først da hun igjen kan kalle seg danser og ikke utøver. Post-dance begrepet er sådan et forsøk på å kontekstualisere den likestillingsprosessen, som i utgangspunktet er en prosess som har foregått lenge, blant annet gjennom crossover med teater og performance og etableringen av dansedramaturgi. Jeg vil argumentere for at likestillingen mellom dansens virkemidler sånn sett er etablert, men kanskje ikke tilstrekkelig kontekstualisert, i hvert fall ikke fra et dansevitenskapelig standpunkt (jf. spørsmålet om dansedramaturgens mandat til å kontekstualisere dans). Post-dance kan så muligens heller forstås som et forsøk på å gi dansefeltet, både det kunstneriske og vitenskapelige, eierskap for dansen i både tradisjonell og utvidet forstand.

Danseren står altså i utgangspunktet fritt til å ikke danse, men for eksempel arbeide med tekst. Likevel synes det å eksistere en grense for når denne tekstbruken beveger seg utenfor både det vi forstår som dans og post-dance. Jeg opplever for eksempel *Black, No Title* og *Oslo* som (post-)dans, *We to be* har jeg derimot større problemer med å plassere, det til tross for at alle forestillingene blir vist i en dansekontekst av en dansekunstner, eller hvert fall en utøver med dansetilhørighet. I forlengelse av den allerede presenterte teorien for oppgaven, vil jeg så spørre: Er det praksisen eller produktet (jf. distinksjon mellom objekt og

praksis), eller personen eller produktet (jf. det antropologiske blikket) som identifiserer tilhørigheten til en kunstform? Det at Mette Edvardsen identifiserer seg med dans som kunstform bør i utgangspunktet være et godt nok argument for at de produktene hun skaper er dans. Dette argumentet synes jeg til en viss grad holder for at *Black, No Title* og *Oslo* kan kategoriseres og forstås som dans. I *We to be* har Edvardsen derimot tatt avstand fra sin egen dansekunstneriske praksis, i en eksperimentering med og en hengivelse til teksten som medie. *We to be* ble først skrevet som et drama som ikke var planlagt iscenesatt. Prosessen for *We to be* har derfor ikke den samme tilhørigheten til dans, som *Black, No Title* og *Oslo*, som alle er forestillinger skapt i rom og tid. *We to be* var først og fremst en skriveprosess. Den iscenesettelsen som da likevel har tatt form, bærer så preg av å ikke kun utfordre hva dans er, men også hva scenekunst er, da forestillingen i størst grad tar form som en høytlesning og radiosending. *We to be* setter så spørsmålsteget ved både prosess, produkt og kunstnerens tilhørighet, eller hvert fall intensjon. Og det får meg til å undre, er det et problem at dansekunstnere, som Mette Edvardsen og mange med henne, har distansert seg fra tittelen danser og dermed dans som kunstform ved å omtale seg som utøver? Det er danserne som utvider hva dans er og kan være – det er danserne som setter dagsorden i dansefeltet. Hvor en utøver knytter sin tilhørighet er derimot mer uvisst.

5: MOT EN REHABILITERT DANSEFORSTÅELSE

5.1 Dagens dansefelt (på Ravnedans)

Å skrive masteroppgave kan være en ensom og isolert prosess. I slutfasen til denne oppgaven løsrev jeg meg fra tastaturet for å delta på dansefestivalen Ravnedans i Kristiansand. Der møtte jeg et dansefelt i dialog og/eller diskusjon med seg selv – et felt midt i en selvransakelsesprosess. Oppmerksomheten for min masteroppgave var stor, og jeg hadde utallige diskusjoner om dans og post-dance. Jeg fikk inntrykk av at alle hadde hørt om post-dance, et begrep som i min teater- og dramaturgiverden er et ukjent begrep for mange. Diskusjonen foregikk på et nivå som overrasket meg, og bekreftet i aller høyeste grad min argumentasjon for den tenkende og reflekterte danseren. Dansefeltet, bestående av dansere, koreografer, kritikere og teoretikere, som møttes på Ravnedans har i hovedsak samtidsdansutdanning- og/eller bakgrunn, og representerte som samlet masse særlig det norske samtidsdans-, eller som jeg helst vil betegne det, post-dance miljøet. Ravnedansprogrammet presenterte forestillinger fra både norske og internasjonale

kunstnere, og bestod både av et kunstnerisk og et faglig program med workshoper og seminarer. Det faglige fokuset på scenekunst- og dansefestivaler de senere årene viser en styrket faglig interesse i feltet, som knytter det kunstneriske og faglige sammen. Det faglige programmet tok blant annet form som samtaler med kunstnerne, som gir festivalens deltakere innsikt i prosessen så vel som produktet, eller som seminarer og workshoper, som på Ravnedans blant annet bestod av to kritikerworkshoper som satte søkelys på at en ny dans også har behov for en ny dansekritikk. Med min antropologiske metode i tankene synes jeg Ravnedans på mange måter representerte den dansekunstneren og det dansefeltet jeg i et halvt år har arbeidet med i denne oppgaven. Jeg møtte opplyste dansere som både på scenen og utenfor den utfordret og utvidet hva dans er og kan være, som tok del i diskusjonen og var like tilstedeværende på det kunstneriske så vel som det faglige programmet.

5.2 Fremtidens danser

En utvidet danseforståelse fordrer også en utvidet forståelse av danseren og danserens utdanning. Midt i mitt arbeid med denne masteroppgaven oppstod det en diskusjon omkring norsk samtidsdansutdanning på det norske nettstedet *scenekunst.no*, hvor dansekunstner og professor i kunstfagdidaktikk ved NTNU, Tone Pernille Østern, fikk kritikk for sin artikkel "Oppdragelse til nikkedukkedanser eller dansekunstner?" som ble utgitt i Danseinformasjonsens bok *Bevegelser – Norsk dansekunst i 20 år*. I innledningen til artikkelen forklarer Østern de norske samtidsdansutdanningenes problematikk slik¹¹:

"Den overgripende dansefaglige striden kan skrelles ned til om norske dansekunstnere skal utdannes til nikkedukke-utøvere som er trofaste mot speilet og som kan gå inn i store kompanier, eller om de skal utdannes til selvstendige, koreografisk og dialogisk tenkende kunstnere" (Østern, 2016: 279).

Hun fikk så kritikk, blant annet av dekan ved Balletthøgskolen ved Kunsthøgskolen i Oslo (KHiO), Suzanne Bjørneboe, som kritiserte artikkelen for å ende opp i "utdaterte og lite fruktbare motsetninger, der danseteknikk står i motsetning til det hun kaller "den reflekterte

¹¹ De norske samtidsdansutdanningene som er representert i Tone Pernille Østerns forskningsmateriale: Kunsthøgskolen i Oslo avd. Balletthøgskolen, BA i samtidsdans. Norges Dansehøgskole, BA i dans med pedagogikk med fordypning i moderne dans og samtidsdans. Universitetet i Stavanger, BA i dans. Skolen for Samtidsdans/ Høgskolen for dans (fra høst 2016), BA i dans. (Østern, 2016: 280-281).

dansekunstneren"" (Nordvåg, 2017). Videre fikk Østern også kritikk for å være feilinformert om undervisningstilbudenes programmer og at hennes gruppe med informanter var for få og hadde et for stort aldersspenn, som ikke nødvendigvis representerte dagens, men utdaterte utdanningsforløp.

Tone Pernille Østern gav så ut en ny artikkel basert på det samme forskningsmateriale, "Norske samtidsdansutdanninger i spennet mellom modernisme og postmodernisme", hvor hun kritiserer de norske samtidsdansutdanningene for å være fanget mellom modernisme og postmodernisme, representert ved en konflikt mellom et universelt og et individuelt perspektiv på danseren. En konflikt som kommer til syne i en av Østerns informanternes betraktning av forskjellen på en danser og en dansekunstner.

"Hun forklarer at en danser kan herme, kopiere, huske og gjøre avanserte bevegelser – en *dansekunstner*, derimot, initierer egne prosjekter, tenker, setter spørsmålstegn ved, undersøker og skaper bevegelse, og setter kommunikasjon med andre og med samfunnet, sentralt" (Østern, 2017: 15).

I distinksjonen som blir gjort mellom en danser og en dansekunstner, ligger det en kritikk av danseren som kopierende og ukritisk nikkedukke, mens en dansekunstner til forskjell er skapende og tenkende. Denne distinksjonen er helt klart satt på spissen, og Østern er også helt klar på at hun ønsket å skape diskusjon og åpne for refleksjon omkring de norske samtidsdansutdanningene, fordi, som hun selv påpeker, "en kritisk tilnærming kan hjelpe dansepedagogen til å reflektere, sortere og gjøre motstand mot tilstivnede diskurser" (Østern, 2017: 7).

Distinksjonen mellom en danser og en dansekunstner kan også sees i forlengelse med distinksjonen eller skilsmissen mellom koreografi og dans. I danserens frigjørelse fra koreografen, som har blitt ansett som den skapende og formgivende, har danseren fått en større kunstnerisk skapende frihet, frigjort fra å være koreografens nikkedukke. Perspektivet Østern så prøver å kontekstualisere er at danserens frigjøring fra koreografen fordrer en ny forståelse av danserens kunnskap og opplæring, dog er problemet at mange institusjoner henger igjen i en utdatert og ikke har tilpasset seg en utvidet danseforståelse, og derfor er fanget et sted mellom modernismens og postmodernismens idealer. Likevel kan det at diskusjonen omkring hva en samtidsutdanning skal være er igangsatt og skaper debatt,

forstås som et frempek på en endring i dansefeltet, hvor den utvidede dansen (post-dance) ikke kun eksisterer i det marginale og perifere, men også tar plass i og skaper endring for den institusjonelle forståelsen av hva dans er og kan være, dog med en viss motstand, blant annet fra kunstinstitusjonen over alle kunstinstitusjoner (i et norsk perspektiv), Kunsthøgskolen i Oslo.

5.3 Mot en rehabilitert danseforståelse

Institusjonenes interesse og/eller innblanding i det som lenge har blitt forstått som for marginalt eller avantgardistisk for mengden kan, som jeg allerede har vært inne på, forstås som en utvikling eller, mer forsiktig formulert, som et frempek på en utvikling fra det marginale til "mainstream". Et godt eksempel på et slikt frempek er for eksempel at Mette Edvardsen ble tildelt Ibsenprisen for *We to be* i 2016. Denne tildelingen kunne blitt forstått som en milepæl både for Ibsenprisens fornyelse og utvidede forståelse for dramatikk, og for en institusjons anerkjennelse av en scene- og/eller dansekunstners arbeid med tekst. Dog faller alt dette litt sammen i det Ibsenprisens jury begrunner hennes tildeling av prisen med et "men".

"We to be" springer ut fra Edvardsen som aktiv koreograf og danser, men juryen finner at teksten samtidig rommer et stort tolknings- og realiseringspotensiale utover henne som scenekunstner"¹²

Mette Edvardsen blir altså ikke tildelt Ibsenprisen i kraft av at hun er koreograf, danser og scenekunstner, men på tross av det, som om det er unormalt og ekstraordinært at en scene- og/eller dansekunstner fra det frie og marginale feltet kan skape noe som har et "stort tolknings- og realiseringspotensiale" utenfor den marginale kjernen de selv er en del av.

Å henge med i et kunstfelt i endring kan være utfordrende, som vi allerede har vært inne på, blant annet for utdanningsinstitusjoner og prisgivere. Det er kunstnere som utvider den kunstneriske praksisen, men igjen står institusjoner, pedagoger, publikummere, kritikere og teoretikere som ikke nødvendigvis klarer å henge med på utviklingen. En av Norges mest anerkjente scenekunstkritikere, Mona Levin, kritiserte blant annet Norges nasjonale kompani for samtidsdans, Carte Blanche og deres kunstneriske leder Hooman Sharifi, for å

¹² Kilde: <http://www.ibsenawards.com/ia/vinnere/mette-edvardsen/> [Nedlastet: 03.08.17].

"servere samtidsdans uten dans" i januar 2014 (Levin, 2014). For meg er det et godt eksempel på to danseforståelser i konflikt med hverandre, i et møte mellom to aktører med ulik kunstnerisk forståelse og bakgrunn. En ny eller utvidet danseforståelse vil ikke få manifestere seg utenfor de marginale rammer før hele kunstfeltet og dets publikum, og ikke kun kunstnerne anerkjenner og forstår utviklingen.

Det marginale kunstfeltet identifiseres/identifiserer seg selv som en motsats til, og ofte som i konflikt med "mainstream" og den institusjonelle kunsten. Det marginale dyrker sin annerledeshet, men er paradoksalt nok også avhengig av anerkjennelse for å overleve og styrke sin posisjon i kunstfeltet. Det marginale (post-)dansefeltet ønsker å bli forstått som dans, men også hele tiden utvide og utstrekke hva dans er og kan være. På veien mot en rehabilitert danseforståelse må derfor den tradisjonelle danseforståelsen og den utvidede danseforståelsen møte hverandre på halvveien. Mette Edwardsens Ibsenpris ble mottatt med stor begeistring fra hele Norges frie scenekunstfelt, villige nok til å overse tildelingen som et på tross av hennes virke som scenekunstner, fordi prisen i hovedsak styrket den frie scenekunstens posisjon og gav den oppmerksomhet utover dens marginale rammer. Å møtes på halvveien kan også gjøres ved at dansefestivaler som Ravnedans og dansekunstnere som Mette Edvardsen åpner opp for en faglig så vel som kunstnerisk diskusjon, og gir innsikt i deres prosess så vel som produkt. Med det bidrar de til en økt forståelse for deres utvidede dansepraksis. Ravnedans hadde, som nevnt, to kritikerworkshoper på programmet, som er et skritt i riktig retning mot å forene kunstner og kritiker under samme danseforståelse. I tillegg åpnet Ravnedans opp for samtaler mellom kunstnere og publikum, en praksis som har blitt vanlig på scenekunsthus- og festivaler de siste årene, og som skaper økt dialog mellom scene og sal, prosess og produkt.

5.4 Oppsummering

Det ville være rart å kalle dette siste punktet for en konklusjon, da denne oppgaven på mange måter stiller flere spørsmål enn den besvarer. Arbeidet med denne oppgaven har hele tiden utvidet min forståelse for dansekunst, til et nivå som tidvis har gjort det vanskelig å lukke ned eller konkludere. Jeg plasserer meg sånn sett derfor, litt motvillig, midt i den løse vitenskapelige holdningen et "source-concept" representerer, og som jeg paradoksalt nok helt fra starten av har kritisert for å være for åpent. Grensesetting fører alltid til ekskludering, eller i hvert fall en fremtidig ekskludering, og kan i sin natur ikke romme alt.

Det er en kvalitet og en varighet i å holde et begrep som post-dance åpent, men det er også en fare for at begrepet vil bli irrelevant og for stort for sitt eget, eller dansens beste. Det er tidvis uklart hva post-dance egentlig er og vil, et perspektiv jeg synes kommer fint frem i koreograf og danser, Snelle Halls forsøk på en oppsummering av post-dance konferansen.

"Post dance – after dance? The term is at once a provocation and proposal. Dance wants to find its own path, but then again, perhaps not, and not necessarily in the same way as before" (Hall, 2017)

I et forsøk på å likevel være litt konkluderende, vil jeg i forlengelse av Halls oppsummering, påpeke at post-dance har størst slagkraft og verdi som et opprør og en "provocation", ikke som et "proposal" og "source-concept". "Source-concept"-strategien fører kun til en forlengelse av en diskusjon som har ventet på en konklusjon i flere tiår. Hva dans er og kan være har vært en pågående diskusjon helt siden Pina Bausch brøt med hierarkiet mellom koreografen og danseren, dansedramaturgens etablering på 1980- og 90- tallet, og med Randy Martins *Critical Moves* fra 1998. Post-dance kan være begrepet som kan romme den utvidede danseforståelsen og gi dansen tilbake eierskap og makt over den dansen som tidligere ikke har fått plass i det vi tradisjonelt har forstått som dans. Slik jeg ser det er post-dance derfor i aller høyeste grad et begrep *for* dansen, som Mårten Spångberg så fint har formulert det, "post-dance is a celebration of dance" (Andersson mfl. (red.), 2017: 391).

Et *post*-begrep kan muligens virke negativt, truende eller som en avvisning av det som har vært. Jeg forstår post-dance som et begrep som utvider, et "beyond", som ikke tar noe fra dansen, men utvider den ved å gi den eierskap, ikke kun over den tradisjonelle, men også den utvidede dansen. I en anerkjennelse av post-dance som dans ligger en styrket posisjon for dansen, både kunstnerisk, representert ved en større kunstnerisk mangfoldighet, men også på et samfunnsmessig og politisk plan i forhold til for eksempel utvidede økonomiske støtteordninger for dansen, og en styrket dansevitenskapelig praksis.

Post-dance er et begrep for en utvidet og rehabilitert danseforståelse, men også en betegnelse for et nytt dansefelt og den tenkende danseren. Diskusjonen omkring hva dans er og kan være har pågått lenge, men forskjellen fra da til nå er et mer selvreflekterende og kritisk tenkende dansefelt, interessert i å ta diskusjonen. Det post-dance mangler er et konkluderende teoretisk verk, som til sammenligning Hans-Thies Lehmanns *Postdramatic*

Theatre (2006) (*Postdramatisches Theater*, 1999) har etablert seg som for den utvidede teaterforståelsen. Post-dance mangler et slikt referanseverk, som sier noe om hva post-dance er, og ikke kun hva det kan være eller kunne blitt.

6: KILDER

6.1 Forestillinger

Mette Edvardsen:

Black (2011): Sett 04.04.2017, Dansehallerne i København.

No Title (2014): Sett 18.10.2014, Oktoberdans, Bit- Teatergarasjen, Bergen.

Sett 04.04.2017, Dansehallerne i København.

We to be (2015): Sett 05.04.2017, Dansehallerne i København.

Oslo (2017): Sett 09.03.2017, Oslo Internasjonale Teaterfestival, Black Box Teater, Oslo.

6.2 Henvvisninger

Anderson, D., Edvardsen, M., Spångberg, M. (red.) (2017). *Post-Dance*. MDT, Stockholm.

Arntzen, K.O. (2007) *Det marginale teater*. Alvheim & Eide, Bergen.

Behrndt, S. K. (2010), Dance, Dramaturgy and Dramaturgical Thinking. *Contemporary Theatre Review*, Vol. 20 (2), 2010, side 185-196.

Carlson, M. (2015) Postdramatic Theatre and Postdramatic Performance. *Revista Brasileira de Estudos da Presenca*. Sept/Des 2015, side 577-595.

Cope, D. (1997) *Techniques of the Contemporary Composer*. Schirmer Books, New York.

Cvejić, B. (2010) Dramaturgy: A Friendship of Problems. *TkH Dance/Theories – Reloaded*, Vol 18, side 46-53.

Gilpin, H. (1997) Shaping Critical Spaces: Issues in the Dramaturgy of Movement Performance. I: Jonas, S., Proehl, G. S., Lupu, M. (red.) *Dramaturgy in American Theatre*. Harcourt Brace College Publishers, Orlando. Side 83-87.

Hall, S. (2017) *Postdance – a reorientation, dance-wise*. I: Fieldseth, M., Sibué-Birkeland, A-C. (red.) Programavis for Oslo Internasjonale Teaterfestival 2017. Black Box Teater, Oslo. Side 8.

Hansen, P., Callison, D. (red.) (2015) *Dance Dramaturgy – Modes of Agency, Awareness and Engagement*. Palgrave Macmillan, London/New York.

Hastrup, K. (2003) Introduktion: Den antropologiske videnskab. I: Hastrup, K. (red.) *Ind i verden: En grundbog i antropologisk metode*. Hans Reitzel, København. Side 9-33.

Hegel, G. W. F (1975) *Aesthetics: Lectures on fine art*. Clarendon Press, Oxford.

Lehmann, H-T. (2006) *Postdramatic Theatre*. Routledge, London/New York.

Lepecki, A. (2006) *Exhausting Dance – Performance and the politics of movement*. Routledge, London/New York.

Lepecki, A. (2004) Concept and Presence – The contemporary European Dance Scene. I: Carter, A. (red.) *Rethinking Dance History*. Routledge, London/New York. Side 170-181.

Lepecki, A. (2001) Dance without distance. *Ballettanz*, 01.02.2001. Tilgjengelig fra: <http://sarma.be/docs/606> [Nedlastet 24.02.17].

Levin, M. (2014) Carte Blanche serverer samtidsdans uten dans. *Aftenposten*, 21.01.14. Tilgjengelig fra: <https://www.aftenposten.no/oslo/byliv/i/G1qKq/Carte-Blanche-serverer-samtidsdans-uten-dans> [Nedlastet: 03.08.17].

Lyotard, J-F. (1997) *The Postmodern Explained*. University of Minnesota Press, Minneapolis & London.

Martin, R. (1998) *Critical Moves – Dance Studies in Theory and Politics*. Duke University Press, Durham & London.

Noeth, S. (2015) On dramaturgy in contemporary dance and choreography. I: Romanska, M. *The Routledge Companion to Dramaturgy*. Routledge, London/New York. Side 414-419.

Nordvåg, H. B. (2017) Hva skal en danseutdanning være? *Scenekunst.no*. Tilgjengelig fra: <http://www.scenekunst.no/sak/hva-skal-en-danseutdanning-vaere/> [Nedlastet: 27.07.17].

Profeta, K. (2015) *Dramaturgy in Motion*. The University of Wisconsin Press, Wisconsin.

Schneider, R. (2011). *Performing Remains – Art and war in times of theatrical reenactment*. Routledge, London/New York.

Sortland, V. M. (2015) Store spørsmål, enkle virkemidler. *Scenekunst.no*. Tilgjengelig fra: <http://www.scenekunst.no/sak/store-sporsmal-enkle-virkemidler/> [Nedlastet: 25.06.17].

Trencsényi, K. (2015) *Dramaturgy in the Making*. Bloomsbury, London/New York.

Van Imschoot, M. (2003) Anxious Dramaturgy. *Women & Performance: A Journal of Feminist Theory*, 13:2, side 57-68.

Østern, T. P. (2017). Norske samtidsdansutdanninger i spennet mellom modernisme og postmodernisme – Tidligere dansestudenters refleksjoner over påvirkningen av en danseutdanning. *På Spissen*, 2017 (2), side 1-23.

Østern, T. P. (2016) Oppdragelse til nikkedukkedanser eller dansekunstner – Hegemoni, diversitet og motstand i norske samtidsdansutdanningers dansefaglige forståelse. I: Svendal, S. Ø. (red.) *Bevegelser – Norsk dansekunst i 20 år*. Danseinformasjonen/Skald, Oslo. Side 279-308.

6.3 Bakgrunns litteratur

Barton, B. (2015) Interactual dramaturgy. I: Romanska, M. *The Routledge Companion to Dramaturgy*. Routledge, London/New York. Side 179-185.

- Berg, I. T., Balode, I. (red.) (2014) *Expeditions in Dance Writing – Writing Movement*. Danseinformasjonen, Oslo.
- Blazevic, M. (2015) Complex in-betweenness of dramaturgy and performance studies. I: Romanska, M. *The Routledge Companion to Dramaturgy*. Routledge, London/New York. Side 329-334.
- Bourdieu, P. (1995) *Distinksjonen*. Pax Forlag A/S, Oslo.
- Carlson, M. (2004) *Performance – a critical introduction*. Routledge, London/New York.
- Jones, A. (2013) Unpredictable Temporalities: The Body and Performance in (Art) History. I: Borggreen, G., Gade, R. (2013) *Performing Archives, Archives of Performance*. Museum Tusulanum Press, København. Side 53-73.
- Lehmann, H-T., Primavesi, P. (2009) Dramaturgy on Shifting Grounds. *Performance Research*. Bind 14, Hefte 3, side 3-6.
- Lehmann, H-T. (2007) Word and Stage in Postdramatic Theatre. I: Henke C., Middeke, M. (red.) *Contemporary Drama in English – Drama and/after Postmodernism*. Wissenschaftlicher Verlag Trier.
- Lepecki, A. (2016) Singularities – Dance in the age of performance. Routledge, London/New York.
- Schultz, L. L. (2015) Akademisk tænkning og kunstnerisk forskning i en performanceuddannelse. *Peripeti*, Vol 23, side 154-158.
- Sortland, V. M. (2017) Å skrive i tre dimensjoner. *Scenekunst.no*. Tilgjengelig fra: <http://www.scenekunst.no/sak/a-skrive-i-tre-dimensjoner/> [Nedlastet: 03.08.17]
- Trencsényi, K., Cochrane, B. (2011) *New Dramaturgy – International Perspectives on Theory and Practice*. Bloomsbury, London.
- Warner, V. S. Borderless dramaturgy in dance theatre. I: Romanska, M. *The Routledge Companion to Dramaturgy*. Routledge, London/New York. Side 348-353.

6.4 Generelle nettsider

Dansehallerne i København: <http://www.dansehallerne.dk/>

Danseinformasjonen: <http://danseinformasjonen.no/>

Mette Edwardsens hjemmeside: <http://www.metteedwardsen.be/>

MDT: <http://mdtsthlm.se/> (Post-Dance konferansen: <http://mdtsthlm.se/archive/175/>)

Ravnedans: <http://www.ravnedans.com/>

Scenekunst.no: www.scenekunst.no

