

I AMBIVALENSENS TIDEVARV

Av Karl Svantesson

Karl Svantesson (f. 1974) är kritiker/frilansjournalist/lärare på gymnasiet, og medlem i europeiska kritikerkollektivet Writingshop.

Karl Svantesson har efter att ha recenserat Danseinformasjonens bok *Bevegelser - Norsk dansekunst i 20 år* (2016) blivit kontaktad därifrån av redaktör Sigrid Øvreås Svendal för att i en ny publikation ge ett utifrån perspektiv på danskultur i Norge. Karl tackar ja men hamnar i en återvändsgränd efter att ha insett sin begränsade kunskap inom området, svårigheten med att sammanfatta och påbörjar ett brev.

Kära Sigrid

'Do you want to hear my theory of secrets?' 'Do I have a choice?' 'My theory is that identity consists of two contradictory imperatives.' 'OK.' 'There's the imperative to keep secrets, and the imperative to have them known. How do you know that you're a person, distinct from other people? By keeping certain things to yourself. You guard them inside you, because, if you don't, there's no distinction between inside and outside. Secrets are the way you know you even have an inside. A radical exhibitionist is a person who has forfeited his identity. But identity in a vacuum is also meaningless. Sooner or later, the inside of you needs a witness. Otherwise you're just a cow, a cat, a stone, a thing in the world, trapped in your thingness. To have an identity, you have to believe that other identities equally exist. You need closeness with other people. And how is closeness built? By sharing secrets.'

Jonathan Franzen, *Purity: A novel* (New York, 2015), s. 275

Det började egentligen på Dansens Hus i Stockholm 1992. Carolyn Carlson koreograferade Cullbergbaletten i *Sub Rosa*. Gavin Bryars musik. Yvan Auzely i titelroll som vilsen poet med den blå elden brinnande i centrum bland fladdrande rosa skuggor. Jag var hänförd. Blev beroende. Såg alla föreställningarna. Följde med på tåget till Östersund. Såg föreställningen där. Kände mig som ett Cullbergbaletten-fan. Förstod inget, men upplevde för första gången i mitt 18-åriga liv att allting äntligen hörde sam, hängde ihop. Att det fanns ett språk som bevisade och gjorde närvaron möjlig, meningsfull.

Nästa år besökte Pina Bausch och Tanztheater Wuppertal Dansens Hus med *Café Müller* och *Våroffer*. Det rädde nu inget tvivel. Utan dansens språk gick det inte att förklara, förstå någonting alls. Utanför scenen väntade alltid vardagen och dansen tvingade mig nu att börja skriva, försöka förklara vad jag upplevt och sett, men jag visste redan då Sigrid, 18 år gammal, att det inte var någon idé. Aldrig skulle jag kunna ge rättvisa med mina egna ord vad mina sinnen fått uppleva. Dansens språk förblev den enda plats där fullkomlig meningsfullhet kunde råda, växa och utvecklas. Därför sökte jag mig alltid tillbaka dit. Och jag som inte ens kunde dansa.

Många gånger har jag sen återvänt till dessa första föreställningar. Dels i egenskap av den konstnärligt höga kvalitét de höll, både i tekniskt utförande och inneboende konstnärlighet, men även som en grundläggande förståelsehorisont för mig själv som skrivande danskritiker. Hur börjar allting egentligen? När bestämmer vi oss Sigrid, för det vi bara *måste* göra?

Idag, 2019, många, många år senare, har jag inte blivit ett dugg klokare. Dansens värld är fortfarande likadan. Den hänför, är beroendeframkallande som ingen annan konstart och går inte att leva utan. Och ändå är det vad jag gör, till större del. För väl tillbaka där i mörkret på bakre raden, fullständigt beredd, öppen, vet jag att ögonblicket kommer att ta slut innan det börjat och jag kommer tvingas återvända till mitt egna liv. Berikad, ifrågasatt, berörd och aldrig besviken. Men, lämnad ensam till min egna vardag och det är aldrig samma sak, på samma sätt.

Sakta, men säkert har jag så tvingats till insikt om att dansen språk för mig blivit nuets egna skrift; en rörelse som fortsätter utanför scenrummet. För varje bokstav jag skriver efter en föreställning, om föreställningen eller inspirerat därifrån, så ingår jag i föreställningens nu och får vara med och delta. Skriften blir så, till slut, mitt sätt att dansa.

Det har blivit svårare att skriva Sigrid, men jag försöker. Jag är kanske alltför medveten nu om min bakgrund i en tid av konstnärlig kritisk praxis. Alltför många skriver alltför många välskrivna, nydanande texter om kritik, dans och koreografi. Speciellt ur/av/kring en norsk och/eller nordisk kontext och jag upplever så starkt att jag inte har något väsentligt att tillägga eller bidra med. Min tänkande rör sig kring detta som en humla som funnit sin sommaräng efter en lång vinter och upptäcker att alla blommorna är upptagna. Det som får mig att fortsätta denna gång är minnet av [Ravnedansfestivalen 2017](#). Arbetsglädjen då i all mix up. Samtalen. Föreställningarna och de med artisterna och producenterna gemensamma morgonbaden i iskalla havet. Tänk vilken kooperativ kraft som finns i gemensamma morgonbad Sigrid. Nyvakna, prestigelösa och sköra kastar vi oss ut i morgondagens utmaningar. Tillsammans.

Ravnedansfestivalen
Sedan 2010 en samtida
dansfestival i Kristiansand.
I 2017 kurerad av
scenkonstnärerna Julie
Rasmussen, Tone Kittelsen,
Irene Theisen och
Maren Fidje Bjørneseth.

Jag blir ju som ett barn varje gång jag ser en föreställning. Fullständigt uppslukad. Oavsett. Denna form av kritik är kanske inte ens kritik utan mera en slags poetik, metamorfos? Alla mina längre artiklar har utformats så och inte sällan blivit kritiserade för sitt barnsliga och naiva språkbruk. Så säkert även här. Kanske felet vi begick du och jag (mest jag) var att fastna vid att artikeln skulle handla om danskultur i Norge. Jag blev så himla glad när du hörde av dig. Inspirerad och nyfiken och rädd. Jag vill utgå ifrån det jag sett och läst Sigrid, Ludvig Daae, Ingri Fiksdal, Oktober- och Ravnedansfestivalerna, Koreografi-böckerna och lite om och av Kulturrapporterna från Kulturrådet.

Har nu hittat något att pyssla med igen då fingrarna och hjärtat vill annat än leta sig över tangenter. En myntsamling. En plåtlåda full med osorterat som dök upp bara. Jag och min snart 10-åriga son sitter och plockar ihop gamla mustaschprydda generaler och kungar och älvlika, maktstarka drottningar i olika plastfickor och snackar om nationerna förr i tiden, om skillnaden mellan mynt och mynt, då och nu och allt tar tid. Tioåringar ställer svåra frågor. Som till exempel: Varför finns så många nya norska mynt, men inga nya tyska? I bakgrunden alla möjliga slags impulser utifrån världen. Krig. Sport. Mode. Hur hänger allt ihop egentligen? Hur går det att på ett transparent och ödmjukt vis förklara för sitt barn hur allt har, om inte en röd tråd, så i alla fall många, meningsfullt sammanflätade. Det är lätt att hemfalla åt sentimentalitet eller generella fördomar eller både och. Det är en ytterst svår tid, begreppsligt och strukturellt. Men det är vår tid. Din och min. Och alla andras också för den delen.

Visst är det lätt att glömma bort att vi inte är ensamma i försöket, Sigrid? Varför blåser vi upp oss så? Vad är det som gör oss så oförmögna att acceptera att alla våra misslyckanden också är lärdomar?



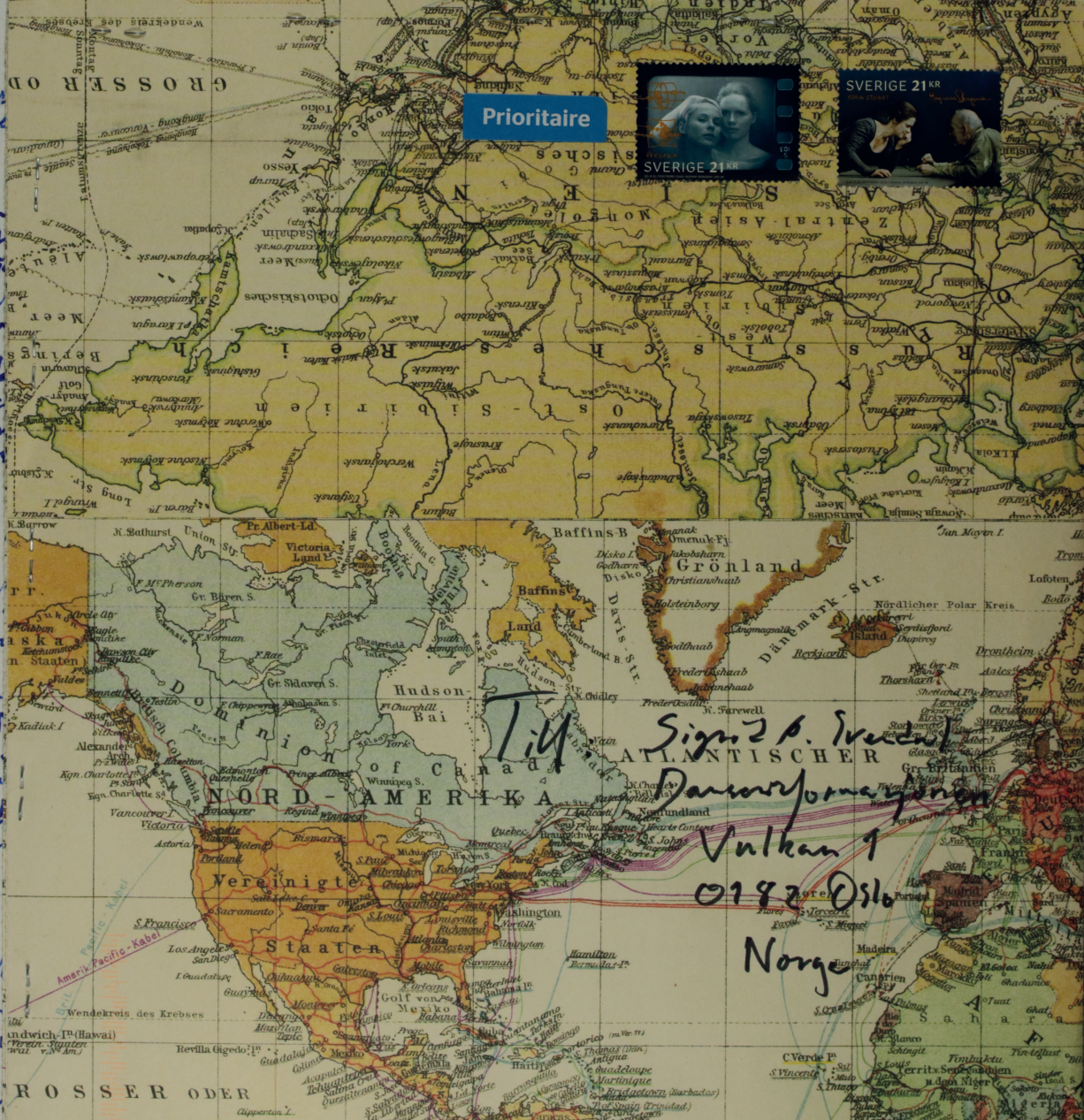
Foto: Dansseinformasjonen

Samtidigt med den dansexplosion som kom i början av 2000-talet växte en parallell rörelse fram. Koreografer och dansare började forska alltmer i textform. Allt sedan John Cage bröt upp begreppen i konstmusiken hade partituret, både inom dans och musik, blivit ett konstverk i sig och i Norge har denna tradition att skriva dans, forska dans i skrift, synnerligen blomstrat upp från enskilda händelser och pågående trender till att bli ett eget fenomen. Av de otaliga skrifter som utgivits vill jag nämna två sammanhängande publikationer och genom dem försöka belysa fältets mångfald och kvalitet. Publikationerna *Koreografi/Choreography* utgavs 2016 och 2018 och innehåller i båda ett hopkok av fri text om, ur, kring dans. Artikelförfattarna kommer från olika bakgrunder och miljöer men sammanflätas vid en samläsning och bidrar alla till det totala intrycket av vitalitet, skaparglädje och framtidstro just genom mångfalden av sina helt egna, pågående självständigheter. Här återfinns texter om behovet av en förändring inom strukturen av konstnärlig utövning; begreppsutredningar; koreografiska anteckningar; dagboksanalogier; #metoo rörelsens historia i dansfältets Belgien; och ingenstans har en överredigering skett eller på något vis en agenda styrt över innehållet. Här råder samarbete tvärs genom hela fältet och det är mäktigt imponerande att läsa i en tid då så mycket text ofta hamnar specialiserat under en alltför tydlig, antingen rent konstnärlig eller alltför akademisk kontext. Här blandas det sam och får på så sätt vingar. De återkommande redaktörerna, Solveig Styve Holte, Ann Christin Berg Kongsness, Venke Marie Sortland och Runa Borch Skolseg, har gjort ett Sisyfosarbete med detta och jag hoppas verkligen böckerna sprids utanför Norge då de är utgivna på både norska och engelska. De är för mig, helt unika som dokument från danslivet i Norge, Norden, Världen ja men framför allt då i sitt tillvägagångssätt, sitt kollektivt fria uttryck av det dansande ordet, bär de upp vad ordet innovation borde innebära i framtiden: nytänk tillsammans med representerade enskildheter, och dessutom ödmjukt. Bravo!

Men lykt sig og
 kjemper ut som
 en plikt. (2)
 Men lykt sig og
 kjemper ut som
 en plikt. (3)
 Men lykt sig og
 kjemper ut som
 en plikt. (4)

want to hear my theory of secrets?
 "There's the important
 secrets,
 how do
 you know
 if you
 are
 really
 a home
 or
 on the
 other
 side
 of
 the
 mountain

equality
 how
 do
 you
 know
 if
 you
 are
 really
 a
 home
 or
 on
 the
 other
 side
 of
 the
 mountain



Prioritaire



Signor S. Sverre
 Danverjornen
 Vulkan 1
 0187 Oslo
 Norge

I mitt möte med danskulturen i Norge har det ofta uppstått diskussioner kring detta med hur liten gruppen med utövare faktiskt är och om deras ständiga kamp för statsmedlen. Alltid är det någon som antingen ansöker, har ansökt, skall ansöka eller arbetar med ansökningarna. Detta är inte unikt för Norge på något sätt men låt mig ändå kalla det överskådligt och tydligt. Bidragen, vare sig det gäller produktionsstöd, basstödet eller projektbidraget är alltid med på bordet, diskuteras och utreds. Vid Oktoberdans 2018 lyckades jag delta passivt i ett samtal om hur vida kollegor måste kämpa om samma medel för att överleva och om detta var en naturlig sak, en ansträngd sådan eller något där emellan. Märklig stämning rådde. Vid ett annat, inte lika infekterat, diskuterades hur all kraft läggs på själva ansökningsprocessen, speciellt vid projektbidragen, vilket gör att när medlen väl kommer, om de kommer, så upplevs halva projektet redan vara i land och kan just därför, farligt nog, punkteras helt på all kreativ kraft och lust, och detta innan det ens startat. Hur underlätta själva ansökningsprocessen? Hur skapa självständighet kring det administrativa och göra det enkelt för utövarna? Tänk inte bara Norge här Sigrid, många länder har samma problem med detta. EU-bidragen inte minst!

Ofta återkommer jag till tanken om behovet av en internationellt aktad och nyanserad dansutbildning med fokus på klassisk och modern dansteknik. Om det inte finns dansare som kan dansa så tvingas koreograferna dansa sina egna stycken eller anpassa sina koreografier efter de dansare som finns tillgängliga, vilket jag tycker mig ha märkt på de föreställningar jag sett, allt ifrån grupper som Human Works till mer etablerade koreografer som Ingri Fiksdal. Om danskulturen blivit mer experimenterande i sin form och i sitt uttryck handlar det både om överlevnad, anpassning men också om att faktiskt välja. Många vill allt men kan inte allt. Många vill både ock, men får inte ihop det. Få kör på en väg och alla vill överleva. Jag tror att begrepp så som autentisk och auktoritet är viktiga här. Vem tillhör egentligen dansen, Sigrid? Utövarna? Publiken? Ofta är ju de flesta i publiken utövarna själva. Approprieringen av det autentiska uttrycket sker vid varje ny föreställning. Alla letar efter nya former, nya moves och grepp. Här blir **basstödet** till danskonstnärer intressant att kontextualisera inom ramen för pedagogik. Kan det ingå obligatoriskt pedagogiskt ledarskap som ett krav för att få basstödet; ett slags undervisningskrav för de som garanterats sina 12 år?

Norska kulturrådets basstöd till fria scenkonstnärer/ scenkonstgrupper blev etablerat 2007. Basstödetets syfte är att stärka den konstnärliga verksamheten, skapa en ekonomisk trygghet för att därmed kunna planera produktion och förmedling av scenkonst över tid. Stödet ges som ett fast årligt belopp i upp till fyra år. Det kan förlängas, vilket görs ofta, i upp till 12 sammanhängande år. 2017 mottog 14 scenkonstnärer/ scenkonstgrupper basstödet. Stödet uppgick till 46,5 miljoner norska kronor och var därmed det största stödet som givits inom scenkonstområdet.

Våren 2018 har Kulturrådet gjort ändringar i Basisfinansiering för frie scenkonstgrupper, og ordningen heter i dag Fri scenekunst – kunstnerskap. Med ändringen fulgte også nye retningslinjer. (Red. anm.)

Kultursfären har blivit så stor att den inte går att urskilja från sig själv, den är sin egen marknad och forskningslab, speciellt idag då relativiseringen av begreppen gått så långt att vi inte längre vet riktigt om vi talar om samma sak. Oavsett var, när, hur, vem eller varför. Här tycker jag danskulturen i Norge utmärker sig med sin höga tvärdisciplinära professionalitet, kvalitet och internationalitet. Det satsas mycket, det skapas mycket och det mesta är oerhört genomarbetat och medvetet. Men jag står fast vid att det är ett litet fält även om just det påståendet väcker förargelse hos kollegor. Alla känner till alla och alla ansöker om samma medel och inte bara det, många närmar sig Norge utifrån, med bidragsbehov i sinnet. Norge är en mötesplats för många hungriga nordiska kulturaktörer. Somliga, om du frågar mig, borde inte få uppbara det stöd de får från Norge. De utnyttjar systemet på bekostnad av andra, enligt mig så mycket mer välförtjänta lokala aktörer. Inga namn nämnda, men här vill jag vara så pass konservativ att påstå att om konstnärlig kvalitet går att bedöma borde även konstnärligt teknisk kvalitet ingå i den bedömningen. Och när det kommer till danskultur så bör även dansens tekniska kvalitet finnas med. Detta kan endast säkerställas av en hög kompetens inom

området av bedömarna, men även vikten av att säkerställa sådana utbildningsplatser. När slutade koreograferna att dansa, Sigrid? När blev danskonsten mera konst än dans?

Även om den klassiskt skolade balettens tid till viss del är förbi och har ersatts av tvärvetenskaplig konstnärlig utbildning för dansare så betyder inte det att dansen per se kräver mindre teknikalitet. Vi får inte ersätta dansen med enbart koreografi, ett begrepp som enligt mig alltför vidlygt används för att stödja all möjlig konstnärlig praxis idag; självklart inte bara på ont. Jag kanske verkar räddas förändring i detta påstående och agera bakåtsträvande, men faktum kvarstår att så många aktörer rör sig inom danskulturområdet idag utan att faktiskt kunna dansa, (jag är ju en av dem), att det ofta blir en fråga om att se bortom dansen för att kunna bevittna den, ja för att överhuvudtaget delta i föreställningen. Metakunst i all

ära, melodifestivalen är ett utmärkt exempel på detta, individen framför melodin, att det högst privata som budskap kan räcka för att nå ut. Om alla plötsligt kan kalla sig artister och påstå att det räcker med att visa sig själv för att kunna kalla det konst, då har begreppet konst bytts ut av en märklig form av kultur. Konstens uppgift är väl fortfarande dold, meningsskapande och innefattande en form av nödvändig katharsis? Men gäller det konstverket eller konstnären eller betraktaren eller alla inblandade? Jag är osäker här huruvida danskonst kan vara danskonst om det vare sig finns dans eller konst med i föreställningen eller om dessa bara är underställda det privata uttrycket. Och visst finns det superstjärnor därute, just som i melodifestivalsammanhang, kompanier, operabaletter och dansare/koreografer som utom alla tvivel är artister men som alla superstjärnor så är de sina egna institutioner, hov av sig själva och imiteras därför desto mer. Alla vill ju vara som dem men få vill gå den långa skolning det krävs att utföra de imitationer som bör ligga som grund för att kunna utvecklas. För om det är någonting som binder dem alla samman så är det just den långa, tekniska skolningen de alla har bakom sig. Därför bör det vara ett krav att de som givits basstödet också borde utbilda andra. Eller? Kanske svårt att tillämpa. Men tänk att få ha [Ingri Fiksdal](#) eller [Mette Edvardsen](#) som huvudlärare?

[Ingri Fiksdal](#) koreograf baserad i Oslo. Just avslutat sin ph.d. *Affective Choreographies* varav hens sista verk *Deep Field* (2018) är en del. Andra verk som fortfarande spelas/turnerar är *Diorama* (2017), *STATE* (2016), *Shadows of Tomorrow* (2016) och *Cosmic Body* (2015).

[Mette Edvardsen](#) koreograf, scenkonstnär baserad i Bryssel. Arbetar sedan 2002 med egna verk. Arbetar med andra media såsom video, böcker, skrivande. Samarbetar ofta med andra artister. En retrospektiv föreställning om hens verk gjordes på Black Box teater i Oslo 2015.

Båda innehar basstödet från Norge samt liknande EU-medel från *apap-Performing Europe* 2020.

De flesta verksamma inom fälten dans, performance och koreografi har utbildat sig på flera ställen runt om i världen och fortsätter att göra så. Få yrken inom kultursektorn har en sådan internationell prägel. Detta har flera orsaker. Vissa skolor anses bättre passa ens egen kontext och intresse. Vissa typer av rörelseträning lärs endast ut på vissa platser. Att överleva som frilansdansare/frilanskoreograf eller performanceartist har dessutom under 2000-talet krävt allt mer resor, uppdrag, projekt utomlands, ibland långt hemifrån. De flesta kompanier runt om i världen består av dansare från hela världen. Koreografer får uppdrag av dessa kompanier, byts ut, får andra. Det gäller att överleva, att utvecklas och gå vidare. Kampen om rätten att få utveckla sin konstnärliga kvalitet och profession är tuff och många slåss som sagt om samma medel. För EU-medlemmarna finns riktade men ganska svårtillgängliga pengar att söka. Annars gäller samma statliga medel för alla. Ett stort kontaktnät är ett måste och många knyter band till varandra i flera omgångar, under många år. Endast ett fåtal blir kvar hemma, stannar kvar. Gör internationaliseringen av dansen själva konstformen mer sårbar, eller är den en förutsättning för dess överlevnad? Intressant att belysa i förhållande till var pengarna kommer ifrån, var och hur de spenderas och hur utövarna själva förhåller sig till detta att nästan tvingas utomlands för både utbildning och turné. En enkätundersökning på detta kanske. Vad tror du, Sigrid? Nej. Förmodligen inte enkät. Stryk det. Så himla uniformt.

Ludvig Daae tar morgentid på Ravnedans 2018
Foto: Mina Weider



Om Ravnedansfestivalen i Kristiansand kom att bli en ögonöppnare för mig till dansscenen i Norge och till den arbetslust och glädje som rådde där med alla implikationerna ovan nämnda, så blev mötet med Ludvig Daae och hans produktioner, workshops och samarbeten en bekräftelse på något av detta med behovet av dansträning för utövarna. Det går inte att säga att Daae representerar danskulturen i Norge, för han är, i likhet med många av sina kollegor, sällan hemma men i stilen, nyfikenheten och ödmjukheten återfinner jag samma parametrar som ofta gjort sig gällande i mötet med dansscenen i Norge i stort. Daae utbildade sig i Stockholm på Danshögskolan och på PARTS i Bryssel och har varit verksam i Sverige under en längre tid. Ofta i olika samarbeten med Moderna Dansteatern eller i konstellationer därifrån. Det som enligt mig skiljer ut Daae från många i hans generation och som gör att jag vill lyfta fram hans arbeten här, är med vilken teknisk grund han alltid utgår ifrån i sina föreställningar. Här bör återigen nämnas behovet av en ny begreppsapparat gällande dans, performance och koreografi av idag. De tillgängliga begreppen för att beskriva vad koreografi, dans och performance bör tydliggöras och till och med göras om. Efter post-dramatic; post-dance; (se artikkel om post-dance side 82. Red.anm.) post-choreography, post-performance står vi vid en relativisering av vad innebörderna egentligen står för. Vi som skriver om dans behöver göra detta tydligt, om än åtminstone medvetandegöra att en ny tid är här och med den ett nytt förhållande till all form av scenkonst. Ludvig Daaes arbeten berör enligt mig alla ovan nämnda begrepp men jag vill ändå framhålla att det bakom denna iver, denna digitala medvetenhet och kritiska och intellektuella nyfikenhet, alltid kvarstår en dansare med tydlig skolning och preferens. Det tog länge innan jag själv förstod vem det var jag tänkte på när jag såg Daae dansa. Det var först i och med *Hyperfruit* (2016) som jag kom att tänka på koreografen och dansaren **William Forsythe**, på hans soloarbeten och den tekniska briljans med vilken han utför dessa. Inte så att Forsythe och Daaes arbeten är lika, de tillhör ju olika generationer och kontexter nej, men den tekniska briljans, den självsäkra och trygga dansaren bakom allt bling-bling och disco, strömmar igenom hos Daae och detta är, enligt mig, sällsynt idag bland de otaliga koreografer som turnerar runt världen och dansar sin egen repertoar.

William Forsythe var ledare av Ballet Frankfurt (1984–2004) och The Forsythe Company (2005–2015). Numera konstnärlig rådgivare vid USC Glorya Kaufman School of Dance i Kalifornien.



Det andra med Daae som jag vill ta upp är att hen även utforskar, just som Forsythe gjorde, nya former av rörelser. I Daaes fall handlar det om disco, i Forsythes fall en utveckling av den klassiska balettens solo. Sen att båda visat upp själva processen, utvecklingen av detta rörelsemönster, ja bådas färdiga arbeten innehåller ju allt som oftast denna process liknade grund, vilket gör dem både lätta att följa samt inspireras av. Bakom dem lurar även många frågor om grundexistensen, om självkritik och konstnärlig legitimitet. Detta maskeras inte

Daae dansar i *MM* en digital tryckare med sig själv. Dvs så är han inspelad i rummet som en projicerad kropp på en skärm och är samtidigt där, nu, som fysisk person.

Wiki sier dette: **Tryckare** är en typ av pardans som består av långsamma rörelser under intim omfamning. Tryckare dansas framför allt till lugna ballader och är ursprungligen en variant av foxtrot. Ordet tryckare uppkom troligen under 1950-talet. Red.anm.

utan förhålls ödmjukt till, så som i Daaes *MM* (2011). Att dansa *tryckare* med sig själv och samtidigt stå och se på blir så här med några års avstånd till verket och händelsen allt mer kongenialt. Det intressanta är också att det är svårt att göra om, imitera, appropriera någon som är så uttalat självkritisk. I Daaes ofta mjuka rörelsemönster finns väldigt lite av Forsythes geometriska, inte ens energin är densamma, men nyfikenheten och villkoret är där. De känner ingen lagbunden tidsgräns. Att vara autentisk 2019 är svårt, ja så pass svårt att det är bättre att sträva dit än att faktiskt vara där. Alla vet hur imitation leder till kunskap, både inom grammatik och dans men sen är det upp till en själv vad en gör med språket. Pennans eller kroppens lika? Att utveckla och förnya sig är ju nog så svårt. Speciellt då något redan är funnet, fördjupat och bevisat. Därför var det så oerhört vackert att få se Ludvig Daae dansa med en robot i Robin Jonssons *The Most Human* (2018). Här kunde Daaes tekniska dansfärdigheter verkligen sättas på prov mot en annorlunda like och sällan har det blivit så tydligt vad en människa är och vad hen försöker vara. Långt hemifrån, med sig själv bara och en mekanisk kompis bredvid.

Och detta lyckades hen med utan att vara en av dem som har det 12-åriga basstödet från norska Kulturrådet. Jag kan inte låta bli att tänka på vad ett basstöd skulle innebära för en aktör som Ludvig Daae. Hur skulle det främja hens konstnärlighet och utveckling? Skulle det skapa de socioekonomiska förutsättningar som krävs för att kunna arbeta i lugn och ro? Förmodligen. Men hur skulle Daae utvecklas utan stödet? Detta är ju också intressant att belysa i relationen till de som innehar stödet. På vilket sätt utvecklas fria aktörer

inom danslivet utan det? För det är ju fortfarande så att de flesta aktörerna bara innehar projektbidrag eller inte ens det. På vilket sätt kan de olika stöden utvärderas långsiktigt, bredvid varandra och med konstnärlig kvalitet, produktiv utveckling och mångfald som frågeställningar? Här skulle det vara extra intressant att göra en komparativ analys med Sverige eller ett annat nordiskt land. I Sverige stötts det ju på ett annat vis. Fler grupper får dela på färre miljoner men fler bidrag finns att söka. Mångfaldskriteriet står säkert i Sverige än högre upp på listan än i Norge medan det i Norge, som sagt, är konstnärlig kvalitet som gäller. Jag menar, varför exportera något som är skapat av många, till många, men som inte håller hög konstnärlig kvalitet? Ett begrepp som ofta dyker upp i Sverige som ett kriterium är *innovation, innovativ kultur*. Vad menas egentligen med det? Bara för att något är nytt behöver det inte innehålla kvalitet. Och vad menas egentligen med konstnärlig kvalitet? Snårig terräng. Viktig terräng. Behöver nog utreda djupare här Sigrid, men ids liksom inte. Det blir för stort och krångligt igen. Kanske i en annan text till sommaren och hösten. Varför är jag så rädd för akademiseringen av konst och kultur?

Jag har även, liksom många med mig, bekymrat mig över, institutionaliseringen av danskulturen i en tid av individualism, nationalism och kapitalism. Jag har försökt skapa mig en uppfattning om hur förutsättningarna är för utövare inom dansområdet i Norge, Sverige och Europa beroende på var en är född, vilka utbildningar som varit tillgängliga samt med vilket kontaktnät en ställts inför och eller själv lyckats skapa. Det jag kommit fram till är att det skiljer sig avsevärt mellan olika länder och personer. Så klart. Den specifikt norska kontexten, gällande både kulturpolitisk agenda och den faktiska dansscenen utgör inget undantag. Det är svårt att sammanfatta, ja omöjligt egentligen att beskriva utan att göra dessa fattiga generaliseringar, tyckanden som slutligen faller tillbaka på mig själv och tvingar mig att börja om. Än mer ambivalent, okunnig, försiktig.

En bra påföljd då är att läsa om allt en gång till. Någon som jag tycker kommit med många kloka, kritiska och genomtänkta idéer om danskultur i Norge idag, men som absolut även går att läsa som en referens till en internationell kontext för dansfältet är Venke Marie Sortland. I artikeln *Work structures as a critical practise* från 2018 klargör hon kring den senaste forskningen om hur arbetsförhållandena kommit att förändrats för utövarna inom dansfältet de senaste 10 åren genom kapitaliseringen av dansen som konstnärligt uttryck, samt kommer med ett par explicita förslag till olika förhållningssätt inför framtiden. För att förstå utmaningen för utövarna inom dansfältet i Norge behövs som sagt ingen fantasi. Mellan 12 och 14 olika individuella eller kollektiva utövare får i Norge, via basstödet, dela på över 40 miljoner norska kronor årligen. Projektbidragen som sen utdelas är till för många, många fler och ungefär lika stort. Dansfältet i Norge omsätter varje år 100-tals miljoner norska kronor och bygger egentligen på samma princip som på många andra ställen i Europa, däribland Sverige: statliga medel utdelat till dem som kan uppvisa en utpräglad konstnärlig kvalitet, eller vara innovativa och samtidigt kunna marknadsföra sin produkt inom och utanför landets gränser. *Varför behöver detta upprepas Sigrid? Varför återkommer jag till detta med basstödet? Vad är det jag vill säga?*

I Norge beskrivs den kulturpolitiska agendan inom dansfältet vara som ett slags *ekosystem*. De statliga utredningarna och uppföljningarna är många och välskrivna. De senaste fem åren har uppvisat ett större statligt engagemang gentemot dansen som en kulturell och nationell händelse. Med detta sagt, behöver inte det betyda att danskulturen fått en större genomslagskraft ute i samhället, snarare då att de statliga medlen mer noggrant och fördjupat riktats tillbaka till utövarna själva med än mer krav på professionalisering och administrativ

kompetens. Och här kommer Sortlands sammanfattning väl till pass, för enligt henne bör både institutionerna och dansfältet omstrukturera sina arbetsstrukturer via en mer gemensam och utförlig kritisk praxis. Det gäller att sluta gnälla på kulturpolitiken/politikerna och utforma mera experimentella samarbeten ute på fältet. Kooperationer? Eget ansvar, egen marknad? Enligt Sortland är det upp till institutionerna och utövarna själva att låta detta ske. Om än med risk att det egna varumärket skadas. På så vis är ju danskonsten sårbar. Den behöver lokaler för att verka i och skapa arbetsro, den behöver en scen för att nå en publik och den behöver en administrativ flotte för att kunna flyta. Samtidigt bör den vara fri att skydda sin egenart. Att stödja den fria dansscenen/danskulturen utan att göra den till en ny institution blir därför svårt. På samma vis som det är svårt att både vara trygg och sökande samt konkurrenskraftig. De flesta dansare har dessutom en relativt kort yrkesbana framför sig. Dansens fysiska krav är så mycket mer krävande för kroppen än någon annan konstform. Detta tror jag är en av nycklarna till att kunna förstå dels akademiseringen av dansfältet, med tvärdisciplinära samarbeten och nya koncept såsom utvecklingen mot mer textbaserad koreografi med mindre krävande dans som nämnts ovan men även de mer rent konstnärligt uppbyggda grundutbildningarna för dansare. Idag ser vi en danskultur med utövare inom performancefältet, konstfältet, filosofifältet och teaterfältet. Och många är de som har flera, olika slags examen bakom sig. Färre och färre av de verksamma, fri aktörerna inom dansfältet har som sagts en gedigen, klassiskt skolad dansutbildning bakom sig. Det är som om teknikaliteten ersatts av akademisk mångfald. Opera-baletterna och några fria kompanier med starkt statligt stöd till trots. Att vara dansare idag innebär någon helt annat än för 20 år sedan och det märks tydligt i det sceniska uttrycket. Få är de som klarar av att enbart kalla sig dansare för att överleva. Idag krävs nya titlar.

Vi lever samtidigt i en tid då den personliga erfarenheten i mångt och mycket kan tillhöra alla. Tack vare den digitala revolutionen kan våra personliga erfarenheter spridas och delas samtidigt som vi själva upplever dem och kan därigenom snabbt komma att tillhöra andra, alla. Betyder det att kunskapen per se blivit opersonlig? Varje erfarenhet, varje kritisk bearbetning, bidrar till en gemensam meta-personlig kunskapsbas. Men hur mycket kunskap hinner vi egentligen bearbeta? Hur många hemligheter orkar vi dela innan vi tar slut?

Jag har under en tid nu intresserat mig extra mycket för danskultur i Norge. Jag har rest till festivaler, varit med på workshops, seminarier, sett föreställningar och dansvideos. Jag har diskuterat och läst och jag har försökt skaffa mig ett kritiskt förhållande till alltihopa genom att försöka tänka själv. Mina olika identifikationsprocesser och krockar mellan det svenska och norska och europeiska och världsliga i en tid av stark internationalisering har gjort mig mycket förvirrad. Jag har lärt mig att försöka tycka mindre och veta mindre och detta har gjort mig medveten om flera saker jag i detta brev delat med mig av till dig. Om än i upprepningar och frågetecken och tidshopp.

Vi lever i ambivalensens tidevarv Sigrid. Det är svårt att välja idag. Samtidigt som jag skriver detta brev till dig är jag och inte du dess första kritiska läsare. Så har det väl alltid varit. Det första en skapande människa möter är sig själv, sin egen skapelse, sitt egna verk. All kritisk reflektion bygger ju på att där finns något att reflektera över, som i det här fallet, detta brev om dans. Och nu är jag klar. Nu har jag dansat mina hemligheter för dig. Nu är mina bokstäver dina, kära Sigrid, med hälsningar från ön. // Karl Svantesson



Litteratur:

- Arntzen, Knut Ove (2010): *Independent performing arts in Norway*, Danse- og teatersentrum.
- Cueto, Barbara, Bas Hendrikx m. fl. (2017): *Authenticity?: Observations and Artistic Strategies in the Post-Digital Age*, Making Public/Valiz.
- Fieldseth, Melanie (2015): *Fri scenekunst i praksis*, Kulturrådet. <https://www.kulturradet.no/vis-publikasjon/-/fri-scenekunst-i-praksis> [lest 15. februar 2019]
- Franzen, Jonathan (2015): *Purity: A novel*, New York.
- Holte, Solveig Styve, Ann Christin Berg Kongsness, Venke Marie Sortland (2018): *Koreografi/Choreography*, Tallin.
- Holte, Solveig Styve, Ann Christin Berg Kongsness, Runa Borch Skolseg (2016): *Koreografi/Choreography*, Tallin.
- Hylland, Ole Marius og Sigrid Røyseng (2013): *Koreokrati: En evaluering av pilotprosjekt for utvikling av profesjonelle dansemiljøer*, Kulturrådet. <https://www.kulturradet.no/vis-publikasjon/-/publikasjon-koreokrati> [lest 15. februar 2019]
- Kleppe, Bård, Ola K Berge, Ole Marius Hylland og Chris Erichsen (2018): *Basis og overbygning - en evaluering av tilskuddsordningen for basisfinansiering av frie scenekunstgrupper for perioden 2010–2017*, Kulturrådet. <https://www.kulturradet.no/vis-publikasjon/-/basis-og-overbygning> [lest 15. februar 2019]
- Sortland, Venke Marie (2018): 'Work structures as a critical practice' i Holte, Solveig Styve m. fl. (red.) *Koreografi/Choreography* (2018), s. 79–86.



Foto: Karin Blomquist