



SÖDERTÖRNS HÖGSKOLA | STOCKHOLM  
sh.se

# **Bredvid verket i arbete**

## **Ramens verkan i dansens estetiska autonomi**

Frida Sandström

### **Masteruppsats i estetik**

Handledare: Sven-Olov Wallenstein

Södertörns högskola | Institutionen för Kultur och lärande

Masteruppsats 30 hp

Estetik | Höstterminen 2018

Masterprogrammet i estetik

## Abstract

The aesthetic autonomy of dance is a blank spot in the history of aesthetics. In this study, dance is used as an umbrella for both *visual art performance*, *live art* and *choreography*. Different from these other notions, dance appears in early historical writings and enables a coherent reading of the history of this specific artform, where the embodiment of the artwork is central.

Starting from Immanuel Kant's *Critique of Judgement*, in which this study unravels why dance has been given such a limited attention in the history of aesthetics. Departing from this ignorance of the artform and the lack of theories of aesthetic autonomy when it comes to dance ever since, the study proposes that the aesthetic autonomy of dance could be understood through the notion of *parergon*. The word is initially found in the *Critique of Judgement*, where Kant uses *parergon* to describe the infrastructural framework upon which both the piece of art and the judgment relies. With the help of Jacques Derrida's reading of the *Critique of Judgement* through *parergon*, the notion is understood with a double meaning: as both the frame of the artwork and the work behind the piece of art. Derrida doesn't either mention "dance" in his rewriting of Kant's work, why this essay applies the *parergon* upon the only art form where the working body embodies the work of art: dance. For dance, the work behind the piece and the piece itself, is the same. Through this understanding of *parergon*, the aesthetic autonomy of dance is can be understood as the frame *at work*.

With references from a western history of arts and aesthetics, the study works through literature on dance from the 16th century until today. This enables a timeline from the inauguration of the first royal ballet academies, to the enlightenment, through modernity up until postmodernity, is read. Such a consistent reading of the history of dance is still rare, but the main reason for the study is not to sketch a new history, but rather to, through its history, establish an understanding of the aesthetic autonomy of dance.

Through examples from philosophy, literature, art history, dance history and art criticism, the development of dance as an autonomous artwork is contextualized. Arriving at the 20th and the 21st century, three specific artworks are analysed through available documentations, writings and conversations. Through the three notions *hetero-affectation*, *immanent critique* and *indexical dialectics*, the aesthetic autonomy of dance is written through an understanding of its dialectical negation as its positive matter; the frame (at work). This understanding is applied to the three modern and post-modern examples of dance, where the frame at work is autonomously unworked and re-worked.

Keywords: *dance, parergon, frame, autonomy, Kant, Derrida, Adorno, enlightenment, hetero-affectation, immanence, dialectics, critique, ballet, modernity.*

<b>Abstract</b> .....	1.
<b>1. Inledning</b>	
1.1. Bakgrund .....	4.
1.2. Syfte .....	5.
1.3. Problemformulering .....	7.
1.4. Teori och begrepp .....	7.
1.5. Metod och material .....	9
1.6. Tidigare forskning .....	11
1.7. Översikt .....	11
<b>2. Dans som rörelse</b> .....	15
2.1. Ingen rörelse .....	15
2.2. Kroppen som instrument .....	21
2.4. Dans som text .....	22
<b>3. Rörelsens ram – lustens gräns</b> .....	27
3.1. En platslös ram .....	27
3.2. En skendöd ram .....	30
3.3. Livets rörelser .....	31
<b>4. Mot dansens estetiska autonomi</b> .....	34
4.1. Dansen i dansen .....	34
4.2. Dans som konst.....	36
4.3. Dans som arbete .....	38
4.4. Kroppen som dansar .....	42
<b>5. Tillblivelse i rörelse</b> .....	46
5.1. Ingen dansare .....	46
5.2. Kroppen som syns .....	48
5.3. Dans som närvaro .....	49
<b>6. Att vägra parergon</b> .....	53
6.1. En självuppehållande energi .....	53
6.2. Varaktighet och glömska .....	58
6.3. En immanent gräns .....	61
<b>7. Avverkad koreografi</b> .....	64
7.1. Rörelse under arbete .....	64
7.2. Levande arbete .....	68
7.3. Ramen omverkad .....	72
7.5. Ett annat verk .....	74
<b>8. Slutdiskussion</b> .....	79
8.1. Det avverkade verket i arbete .....	79
8.2. Ett fortsatt främlingskap .....	80
8.3. Ramen ofullbordad .....	82
<b>Populärvetenskaplig sammanfattning</b> .....	84

**Litteraturlista .....s. 85**

## 1.1 Bakgrund

Fenomenet *dansmani* eller *danspest* förekom i flera europeiska länder under renässansen och det är ingen tillfällighet att dess framväxt löpte parallellt med furstendömet och sedermera nationalstatens utveckling. Under tvåhundra år övertog hundratals dansande kroppar städernas offentliga rum med rörelser bortom gängse uttryck för framgångsrika liv. Deras gester i det offentliga rummet uttryckte heller ingen vördnad till överheter såsom gudom, rikedom och kungadöme.

Det mest omskrivna exemplet av danspester ägde rum i Strasbourg, i juli 1518. I *Edinburgh Medical Journal* (1867) skriver läkaren Andrew Davidson att rörelserna hos den dansande massan inte är spasmodiska, men snarare ”intensivt imiterande av omgärdande rörelser, eller i samråd med musik” (Davidson 1867, s. 127). Danspesten betraktades vid denna tid inte som en ordnad dans, men samtidigt minner Davidsons ord om tidens syn på dans och i synnerhet balett, som då primärt förstods som ett semiotiskt understöd för musikalisk verksamhet. Vidare konstaterar Davidson att det inte är rörelserna i sig, utan den kollektiva akten, som får dansmanin att framstå som en sjukdom. Han kallar det för en *psykofysisk* sådan, där behovet att röra sig slår ut både moral och social kompetens. Social kompetens var enligt renässansmunken Thoinot Arbeau vad det så kallade ”dansskrivandet”, det vill säga den sociala dansen, syftade till. 1589 skrev han dansmanualen *Orchesographie*, som trots referenser i koreografi och musik främst var en manual för hur en samhällsmedborgare rör sig respektingivande och funktionellt i det offentliga rummet. Denna syn på rörelse som metod för social ordning står i kontrast till den frisläppta danspesten på Strasbourgs gator. Som kollektiv akt utan ledning – varken av en manual, en koreograf eller av en religiös eller sekulär auktoritet – betraktades den snarare som en sjukdom.

I essän *Last Laughs* (2004) skriver koreografen och performanceforskaren Adrian Heathfield att skratt springer ur ett bevittnande av en systemkollaps – vilket leder uppmärksamheten till en brist (Heathfield 2004, s. 65). Det avbrott som skrattet uppbådar framkallar vad han kallar för ”det förbjudnas energi”. En energi utanför det accepterade, enligt given moral, politik och kultur. Avbrottet kräver ett våld, inbegripande både det förstörande och det förstörda (ibid). Samma överflödande energi hittas i Jacques Derridas förståelse av det grekiska begreppet *parergon*<sup>1</sup>, enligt vilken ett konstverks ram tar sig uttryck som en om vartannat demonstrerande och konstruerande struktur för lust och ”intresselöshet” i kantiansk mening. Skrattet undgår enligt Adrian Heathfield både förkla-

---

<sup>1</sup> Begreppet *parergon* förklaras mer ingående i kapitel två.

ring, narration och det logiska. Det kullkastar föreställda meningar och värdegrunder, för att istället integrera ideologiska motsatspar:

Laughter spontaneously bursts forth, an exuberance, an excessive and wasteful form of production (Heathfield 2004, s. 65).

Vidare menar Heathfield att det endast handlar om den akuta verksamheten, inte dess resonans eller det som en gång föregick handlingen, det vill säga dansen (ibid). Ett sådant temporärt tillstånd relaterar Heathfield till performance, vilket han beskriver som en ”kritisk kraft” (ibid). Resonemanget korrelerar än en gång väl med Immanuel Kants beskrivning av den retning som rörelsen utgör för omdömet och tanken (Kant, 2003 (1790), s. 185), som genom affekter både blir splittrad och kanske kollektiv – i dans<sup>2</sup>. Så mjukar performancen upp gränsen genom vilken tiden tar sig uttryck – och möjliggör istället ett förkroppsligad, diskursivt överflöd:

Performance is used as a critical force to summon and sustain this opening to anxiety, allowing it to liquefy the structures through which it was repressed, allowing it to remain embodied and discursively excessive (ibid).

På många vis ter sig danshistorien just så: som en förkroppsligad emancipation – från en ordnad diskurs och till dansen själv, som konstverk. Med denna studie undersöks dansens estetiska autonomi, genom ramen.

## 1.2. Syfte

Syftet med denna uppsats är att introducera begreppet *parergon*, det vill säga konstverkets ram, som central term för en diskussion om dansens estetiska autonomi. Diskussionen om estetisk autonomi situeras här i en västerländsk estetisk historia och härleds från Immanuel Kants *Kritik av omdömeskraften* från 1790. Hos Kant introduceras *parergon* som en brygga för omdömeskraften, mellan konstverket och omvärldens omdöme. I denna studie förstås *parergon* som dansverkets ram, en gräns *för* och *i* arbete. Ramen betraktas som gränssnittet mellan det faktiska konstverket och dess infrastruktur; det arbete som föreligger verket, respektive den arbetande kroppen – fenomen som alla sammanfaller hos dansen.

Kant nämner ordet ”dans” vid två tillfällen i *Kritik av omdömeskraften*. Genom en närläsning av hans resonemang kartlägger studien hur dans uteslöts från upplysningens estetiska filosofi och därmed även de estetiska vetenskaperna i stort. I fokus för studien står ett antal paradigmskiften för dans, såsom bariocens institutionaliseringen eller modernitetens introduktion av koreografrollen,

---

<sup>2</sup> Till Kants relation till dans återkommer jag mer utförligt i kapitel 2.

vilka alla föranleder dansens anspråk på en verkshöjd. Religiösa och rituella danspraktiker utelämnas, medan monarkins inverkan på konstformen är angelägen. Till skillnad från motsvarande historia i bildkonst och litteratur i väst, är monarkin nämligen den mest avgörande institutionen för dansens tidiga utveckling som individuell konstform i västvärldens estetiska historia.

Dansarens roll i förhållande till verket har på senare år diskuterats alltmer inom ämnesområdena estetik och filosofi, medan dess estetiska autonomi såsom konstverk inte har behandlas djupgående. Med parergon påvisas därmed en alternativ förståelse av estetisk autonomi än den tidigare skrivna om bildkonst, musik och litteratur. Med utgångspunkt i dansens estetiska historia, från det att den akademiserades och till idag, studeras ramens roll i denna fråga. I historiska och samtida exempel, såsom den barocka balettens hierarkier, Isadora Duncans frigörelse under tidigt 1900-tal, eller Yvonne Rainers minimalism på sextioalet, påvisas också ett antal ”avramningsprocesser”. Med sådana processer åsyftas tillfällen då parergon utmanas av konstverket självt, och vice-versa. Med en läsning av dansens roll i den estetiska filosofins historia undersöks den dialektiska negationen mellan arbete och verk som dansens positiva material, genom ramen, som just befinner sig däremellan.

Historiskt har dansen länge fungerat som ackompanjemang åt andra konstarter. Det är först under den senare delen av nittonhundratalet som den, färgad av samtidskonstens bredare, interdisciplinära och idébaserade fält, slutligen uppnår en egen verkshöjd. I denna studie av dansens estetiska autonomi är det angeläget att kartlägga konststartens roll i estetikens historia, från strax innan det att den akademiserades och till idag. Skälet till denna historiska avgränsning är att det främst är i sambands med dansens akademisering som den exkluderades från de estetiska vetenskaperna, som dess potentiella verkshöjd åsidosattes fram till drygt sekel senare – i slutet av 1800-talet. Då trädde filmkonsten och fotografiet in i estetikens praktiker, vilket genas gjorde det möjligt att se och analysera dans i retrospektiv. Innan dess omskrevs dans främst med, poesi, journalistik och andra reflekterande texter. Mycket sällan behandlades den som en enskild konststart, i en konstkritisk text. Först på nittonhundratalet började man skriva om dans som en egen konststart, vars estetiska autonomi är möjlig.

Detta sagt, är studiens syfte är dock inte att i detalj kartlägga vad som har skrivits om dans som konstform, utan snarare att genom en läsning av dansens estetiska historia påvisa ramens framträdande roll för dess estetiska autonomi. Den estetiska autonomin diskuteras med avstamp i Kants *Kritik av omdömeskraften*, varifrån en modell för dansens estetiska autonomi härleds genom ramen, parergon. Adornos förståelse av estetisk autonomi diskuteras, men analyseras inte djupgående.

Studien tar i sin analys avstamp i den västerländska barocka dansen, för att sedan närläsa ett antal historiska skeden och fall, genom de texter som har behandlat dessa. Renässansens och barockens danshistoria å den ena sidan, och den moderna och post-moderna dansens uppkomst å den andra,

har sällan behandlats i samma analys inom fältet för estetik. Därför ämnar denna studie samla de historiska stycken av dansens historia som tidigare har skrivits separat och därigenom undersöka ramens funktion för danskonstens estetiska autonomi.

Med djupare analyser av verk från 1900- och 2000-talen pekar studien också framåt, mot ramens roll idag. Eftersom det är en västerländsk historia för estetisk filosofi och produktion som här ämnas behandlas, är det även västerländsk dans som behandlas. Trots fokus på en historisk utveckling specifik för Europa och Nordamerika, är förhoppningen att de slutsatser som dras ska vara relevanta även utanför denna del av världen.

### 1.3. Problemformulering

Begreppet parergon inkluderar både verk och arbete, vilket innebär att dansens ram i sin tur förstås både som metod, form och innehåll. Ramens verkan lokaliseras således både i det föreliggande arbetet och i det efterkommande verket, samtidigt som den även avgränsar dessa båda. Vad innebär detta för dansens verkshöjd?

På frågan om verkshöjd följer den om estetisk autonomi, vilket syftar till verkets oberoende av mänskliga intressen såsom marknad och affektiva lustar, samt arbete. Vad för roll spelar då ramen för dansens estetiska autonomi som konststart? Det är denna studies centrala fråga.

### 1.4. Teori och begrepp

I boken *Rösten och fenomenet* (1991/1967) beskriver Derrida vad han kallar för en omöjlig *självaffectio*, vilket kan förstås som ett självförsörjande kretslopp. Derrida beskriver detta fenomen med rösten som exempel, där han menar att det istället för en *självaffectio* uppstår en *heteroaffektio* då subjektet hör sig själv tala – och därmed blir sitt eget *objekt*. Förhållandet mellan in- och utsida grusas och självet blir en annan – subjektet är inte längre ”rent”.

När jag ser mig själv har det icke-egna redan trätt in i denna självaffections fält, som inte längre är ren, oavsett om det beror på att jag ser mig i en speglade reflektion (Derrida 1991, s. 149).

I denna studie sätts ”heteroaffektionen” i förhållande till dansens estetiska autonomi, genom rambegreppet.

Den ”immanenta kritiken”, myntad av Theodor Adorno, innebär konstverkets förmåga att resonera med och hos sig själv och med den historia som bebor dess material och form (Goehr 2008, s. 27). I detta sammanhang förstås begreppet genom dansens utveckling under postmodernismen, då den kritiska reflektionen förflyttas in i dansarens kropp, och drivs genom denna, då parergon verkar.



Enligt filosofen Bojana Cvejic skiljs koreografi och dans åt genom att den första kan reduceras till en funktion eller en idé, medan dans innebär ett förkroppsligande (Cvejic 2018, s. 33). Eftersom denna studie främst analyserar förkroppsligad koreografi, det vill säga kroppsburen rörelse, är dans det korrekta begreppet för de frågor som ställs.

Genom förflyttningen av danskritiken introduceras den ”indexikala dialektiken”, ett tillstånd då den symboliska ordningen som modernismen uppdagat, enligt vilken dansarens kropp likställs med *parergon*, omförhandlas. När dansens index negeras uppdagas en ny autonomi genom den indexikala dialektik som uppstår – en dialektik som i denna studie lokaliseras i *parergon*.

För att diskutera dansens estetiska autonomi är Adornos skrifter om musik viktiga referenser. Skälet är att dessa angränsar en motsvarande förståelse av dans såsom tidsbaserad och immateriell och kroppsburen konstform – men vars estetiska autonomi tidigare inte har behandlats. Adornos skrifter tillgodogörs genom Lydia Goehrs läsning av denne, varefter Adornos förståelse av rörelse överförs på danskonsten. Genom Adornos ”immanenta kritik” förstås ramens verkan som konstverkets egen kritik av sin verksamhet.

Vad som vidgar förståelsen av dansens estetiska autonomi är Jacques Derridas omskrivning av Kants begrepp *parergon*. Diskussionen om *parergon* aktualiseras i denna studie med den konstform som Derrida själv utelämnade: *dansen*. Bredvid Derridas essä *Parergon* från 1978, läses den nu verksamme franske filosofen Frédéric Pouillades *Le Désœuvrement Choréographique* (2009), där ramen analyseras som praktik genom sitt eget avverkande (*désœuvrement*). Genom en post-marxistisk tradition aktualiseras därtill rambegreppet i diskussionen om estetisk autonomi.

Hos konstkritikern Rosalind Krauss formuleras en koreografisk förståelse av skulptur och av det post-mediala, vilket i denna studie tjänar för en vidare förståelse av ramen i arbete, av dansens utveckling under postmodernismen och av kroppen som primärt medium för dans.

Filosofen Jacques Rancières teori om delningen av det sinnliga bidrar här till en förståelse av hantverkets och kunskapens roll i konstnärlig praktik och i estetisk erfarenhet. Med den estetiska erfarenheten menar han att det sinnligas fördelning av kompetenser omkastas. Det är denna fördelning som Kant grundar sin estetik på och som initialt ger upphov till de hierarkiska ordningar mellan både material och hantverkare. I en omkastning av denna ordning menar Rancière att också uppdelningen mellan kännedom (*connaissance*) för omdöme – och kunskap (*savoir*), för hantverk – omförhandlas. Det omförhandlar konstverkets, hantverkarens, konstnärens och kritikerns historiskt hierarkiska relationer sinsemellan (Rancière 2016, s. 4).

## 1.5. Metod och material

Idag förekommer dans som praktik och fenomen alltmer i bildkonstnärliga sammanhang. Här finns det dock en risk att sammanblanda dans med koreografi, ett begrepp som etablerades i samband med koreografrollens framväxt under nittonhundratalet. Studien behandlar denna utveckling, men använder däremot genomgående fenomenet dans framför koreografi – fastän dansen i många fall är just koreograferad. På så vis används samma begrepp studien igenom, vilket samtidigt påvisar hur användningen och förståelsen av dans har förändras i konstnärliga och akademiska diskurser, från 1500-talet och fram till idag.

Denna studie skrivs med avstamp i den förakademiska tiden på 1500-talet, samt institutionaliseringen av balett under 1600-talets barock, fram till 1900-talets moderna dans och fram till den postmodernitet som vi idag befinner oss i. I studien används konstteori från flera fält. Skälet är att det möjliggör korsläsningar, inte minst i historiska fall, då de konstnärliga uttrycken har samlevt i institutionella gråzoner eller i större scenproduktioner. Här är bör understrykas att påpeka att dans och teater fram till sent 1800-tal omskrevs journalistiskt och inte konstkritiskt, varför en analys av dansproduktion främst har skett retrospektivt och med en mycket tunn historisk grund.

I en läsning av Kant och hans samtida upplysningsförfattare såsom Lessing och Diderot, kartläggs hur denna epok präglade den moderna konstkritik som under 1800- och 1900-talet låg till grund för utbildningar och ekonomiska fördelningar inom konstfältet. Genom att läsa samman modern danskritik och -filosofi med estetisk teori, sätter studien ramens funktion i relation till konstnärligt arbete och till konstverkets autonomi. Detta exemplifieras med en analys av samtida koreografer vars praktiker drar ramens funktion till sin spets, då de utmanar tidigare paradigmen som präglade konstformen och etablerar nya metoder då ramen arbetar.

Centralt för uppsatsen är Jacques Derridas läsning av begreppet ”parergon” (*La Vérité en Peinture*, 1974), som han hämtar i Kants *Kritik av omdömeskraften*. Därigenom förstås konstverkets ram dubbeltydigt i denna studie; både som arbete och som produkt. Derrida nämner dock aldrig själv dansen som konstform i sin essä, varför denna uppsats tar vidare begreppet parergon för att föreslå en ny förståelse av dansens estetiska autonomi. Denna lokaliserar hos ramen i arbete, vilket understöds av en korsläsning med den nu verksamme franske filosofen Frédéric Pouillades senare begrepp ”avverka”, ”omverka”, eller ”av-koreografera (désouvrer)”. Om det skriver Pouillade i en historisk översikt av de filosofiska texter som – bortom dansarens egen erfarenhet – har skrivits om dans: *Le Désœuvrement chorégraphique. Etude sur la notion d'oeuvre en danse* (2009). Den avverkade dansen kan genom Derrida och Pouillade förstås genom att dansverket utgör sin egen gräns, som byggs upp och bryts ner återkommande. Till skillnad från Derridas poststrukturalistiska förstå-

else av konstverkets ram låter Pouillade ramens arbete förstås som dansens egentliga verk (och verksamhet), vilket ligger till grund för studiens analys av ramens roll i dansens estetiska autonomi.

Dansens utveckling under modernismen och kvinnans frigörelse i dansen behandlas med avstamp i de första kvinnliga koreograferna Loïe Fuller och Isadora Duncan. Deras koreografier betraktas som en tröskel mellan den sekulära, patriarkala och akademiserade dansen, till den politiska, moderna och autonoma sådana. Hos Duncan och Fuller lokaliserar ramen i dansarens egen kropp, som de båda koreograferna, motsatt historiska paradig, styr själva.

Den konstkritiska och filosofiska diskursen kring Duncan och Fuller analyseras med avstamp i Stéphane Mallarmés danskritik av från sent 1800-tal. Bredvid honom läses kritik och analys av bland andra Jacques Rancière, Jean Badiou och Dana Mills. Skälet att de skrivna texterna om dessa koreografer analyseras snarare än verken beror inte främst på den knappa dokumentationen av dessa, utan snarare på att denna studie närmar sig hur diskursen kring dans såsom konststart har förändrats över tid. Genom denna härledning lägger studien grund för att analysera ramens tillstånd idag. Det görs i studiens tre analyser, vilka alla behandlar koreografer verksamma under 1900 och 2000-talen. Skälet till detta urval beror på dansens mycket sena modernisering, vilken redogörs tydligare i uppsatsens tredje kapitel. Med denna sena modernisering är det först under andra halvan av nittonhundratalet som en reflektion över dansarens roll i förhållande till dansverket utvecklas, bland annat hos Yvonne Rainer. Sådana reflektioner kan liknas vid en postmodern vändning, som för övriga konstarter inföll redan i början av seklet. Att detta dröjde längre för dansen hör samman med tidigare nämnda exkludering i estetisk teori och i konstkritisk diskurs, vilket behandlas utförligt i uppsatsens historiska avsnitt. Två av de utvalda koreograferna; Yvonne Rainer och Xavier Le Roy har sedan sin verksamhet från 60- respektive 90-talet och fram till idag själva präglat konstkritisk och estetisk diskurs kring dans, vilket gör dem till angelägna analysobjekt. Den tredje; Andros Zinz Browne, fortsätter detta arbete utifrån en digitaliserad samtid, idag.

De tre koreograferna analyseras dock inte igenom sin verksamhet i stort och istället sätts fokus på ett specifikt verk av respektive. Skälet till att verket analyseras framför konstnären bakom det är att den estetiska autonomin främst syftar till konstverket, snarare än till dess upphovsmakare – fastän dessa två står i en tät relation när det kommer till just dans. Från Rainer och vidare till Xavier Le Roy, Scarlet Yu och Andros Zins-Browne analyseras denna process genom begreppen ”immanent kritik” och ”indexikal dialektik”, enligt vilka parergons position ifrågasätts och förskjuts, och ramen av- och omverkas (”se desoeuvrer”, som Frédéric Pouillade skriver). För varje exempel lokaliserar denna parergons verkan, vilket innebär att givna paradig bryts. De nya relationer som då uppstår mellan verket och dess omvärld analyseras i termer av autonomiseringsprocess, vilket

bidrar till en utvecklad förståelse av ramen som den estetiska autonomins härbärge. Därigenom utvecklas en ny förståelse av autonomi genom ramen: från produktion till *de*produktion, det *avverka-*de konstverket: dansen.

I analyserna av konstverk inkluderas omvärldens föränderlighet, vilket bland annat innebär att tiden för verken inte är densamma. När Raines *Trio A* särskilt utmanar givna paradigmen för sextio- och sjuttiotalen, kan Xavier Le Roys och Scarlet Yus *Still Untitled* (2017) och Andros Zins-Brownes *Already Unmade* (2017 - ) betraktas som signifikanta exempel på ramens tillstånd idag, 2017. De tre verken analyseras genom konstkritiska och danshistoriska texter, befintliga intervjuer med koreograferna och texter skrivna av dem själva. Signifikant för danskritik är texter som reflekterar ”inifrån verk”, där författaren skriver utifrån en erfarenhet såsom deltagare i eller utförare av verket. Det gör bland annat Claire Lambert och Sally Banes, när det kommer till Raines *Trio A*. För filosofi och konstteori är det inte ovanligt att samtal och intervjuer görs med filosofer och kritiker, såsom Andrew McNara och Tony Ross gör i dialog med Rancière. För att understryka nödvändigheten att dessa fält möts inom en studie i ämnesområdet estetik har jag i arbetet denna uppsats utfört ett antal samtal med koreograferna bakom två av verken i fokus, det vill säga Andros Zins-Browne, Xavier Le Roys och Scarlet Yu. Eftersom båda dessa verk, liksom Raines, är konceptuellt baserade, har samtalen gjort det möjligt för koreograferna att förtydliga och förklara bakgrunden till sina koncept och metoder. Samtalet med Xavier Le Roy och Scarlet Yu informeras även av min egen medverkan i deras verk, under de två tillfällena som det hittills framförts<sup>3</sup>. Dessa samtal ägde både rum som delar av verket och utanför det, mellan mig och koreograferna. Då jag själv inte har haft möjlighet att tala med Yvonne Rainer eller utföra *Trio A*, vänder jag mig till texter av dansteoretiker och koreografer som har det. Det är bland annat Sally Banes, Dana Mills och Claire Lambert. Centralt för Yvonne Raines verksamhet och i synnerhet för tiden då hon arbetade med *Trio A* är hennes eget skrivande. Därför använder jag mig till även av hennes dåvarande och senare texter om sin praktik. Eftersom *Still Untitled* kan ses som en fortsättning på Le Roys *Untitled*, vänder jag mig även till Julie Perrins och Bojana Cvejics texter om verket och samtal med honom.

### 1.5. Tidigare forskning

För att kartlägga dansens institutionella historia inleds studiens teoriavsnitt vid tiden före dess institutionalisering. Den mest omfattande forskningen av denna tid har Mark Franko gjort. I den epokgörande boken *Dance as Text* (1993) skriver han om den förakademiska tiden (1580-1620), då dan-

---

<sup>3</sup> Vid Skulptur-Projekte Munster 2017 och i Wanås skulpturpark 2018.

sen – i linje med en samtida autokratisk ordning – befinner sig i en styvmoderlig, mimetisk relation till texten (Franko 1993, s. 5). Dansarens barocka kropp är textlös och utbytbar, och därför ett utmärkt mimiskt verktyg. Liksom teater betraktades dans enligt en antik förståelse där dess primära syfte var att mediera litteratur och musik.

En liknande bio-politisk läsning av dansens historia, det vill säga där den levande kroppens arbete sätts i förhållande till estetiska praktiker och ett politiskt samhälle, görs även av koreografen och danshistorikern André Lepecki. I boken *Exhausting Dance. Performance and the Politics of Movement* (2005) omförhandlar han dansbegreppet till dansarens autonoma fördel. Till skillnad från Franko använder sig Lepecki av exempel från det västerländska samtida dansfältet, vilka diskuteras i fallstudier liknande de jag själv gör här.

En fördjupning i dansens historia som en del av samhällets generella utveckling bidrar historikern Andrew Hewitt med. I boken *Social Choreography. Ideology as Performance in Dance and Everyday Movement* (2005) synliggör han förhållandet mellan industrialiseringens effektiviseringsprocesser under 1800- och 1900-talen, och den moderna dansens utveckling under samma period. Dansarens arbetsförhållanden idag behandlar filosofen Bojana Kunst, som med en rad essäer och publikationer skriver en historia över konstnärens autonomisering och sedermera prekarisering i ett post-industriellt samhälle. I detta skede behandlas även dansens utveckling under modernismen och kvinnans frigörelse i dansen. Här förekommer kritik från sent 1800-tal och till idag, där Dana Mills samlar tidigare skrivna texter om både Isadora Duncan och Loïe Fuller.

När det kommer till dansens relation till bildkonst och filosofi är filosofen Josefina Wikströms avhandling *Pre Viva* (2016) nödvändig. Där etablerar hon en ny förståelse av performancekonst inom ramen för en filosofisk diskurs och med fokus på konstbegreppet under efterkrigstiden. I avhandlingen behandlas den ”task-dance” som förekom i gränslandet mellan dans- och bildkonst under 60- och 70-talen. I termer av autonomi är också Wikströms läsning av Adorno genom performance, central. Förutom Wikström närmar jag mig Adornos estetiska teori via Lydia Goehr, som i *Elective Affinities. Musical Essays on the History of Aesthetic Theory* (2008) behandlar om rörelsebegreppet *bewegung* (rörelse) i musik på ett angeläget vis för den estetiska teorin om dans, som saknar motsvarande teoribildning. Därtill vänder jag mig också till antologin *Adorno and Performance* (red. Will Daddario och Karoline Gritzner, Performance Philosophy 2016).

Den filosof som verkar för en samtida filosofisk dansdiskurs är filosofen, författaren och dramaturgen Bojana Cvejic, som i *Choreographing Problems. Expressive Concepts in Contemporary Dance and Performance* (2015) yrkar för en förståelse av rörelse med dansarens perspektiv i fokus. Motsatt henne skriver filosofen Frédéric Pouillade i *Le Désœuvrement chorégraphique. Etude sur*

*la notion d'oeuvre en danse* (2009) en historisk översikt av de filosofiska texter som – bortom dansarens egen erfarenhet – har skrivits om dans. Därigenom lokaliserar Pouillade dansens verksamhet i dess avverkande (*désoeuvrement*) – vilket är ett centralt begrepp för denna uppsats.

### 1.5. Översikt

I valda moment och exempel från 1500-tal och till idag lokaliserar ramen då dess roll som plattform för dansens estetiska autonomi omförhandlas, eller då den rentav av- eller omramas. Därigenom provas ramen som plattform för dansens estetiska autonomi. Medan 1500-1800-tal endast behandlas genom filosofiska och konstkritiska texter, behandlas 1900- och 2000-talen med fokus på specifika verk och konstnärskap som utmanar rambegreppet – och därmed verksbegreppet i stort. Dessa analyseras bredvid kritiska texter om verken – ibland författade av konstnärerna själva. I två av fallen har jag också talat med konstnärerna.

**Kapitel två.** Studiens andra kapitel inleds med en historisk redogörelse för källtexter i den estetiska filosofins historia, som analyseras med rambegreppet i fokus. Mark Frankos forskning om den barocka dansens akademisering lägger grunden för studien av diskursen kring dans före upplysningen. Därigenom härleds dansens roll också under upplysningen – med en läsning av författare medverkande i den franska encyklopedin (1751-1772), samt av Immanuel Kants *Kritik av omdömeskraften* (1790). Med Kant introduceras även den estetiska autonomi och parergon själv.

**Kapitel tre.** I uppsatsens tredje kapitel vänds en estetisk teori som initialt inte inkluderar dans, till studiens aktuella fokus på dansens estetiska autonomi. Genom Derridas ”parergon” förstås konstverkets ram dubbeltydigt: både som arbete och som produkt. Det är med avstamp i denna förståelse av begreppet som Kants estetiska teori knyts närmre dansen – en konstform som Kant själv utelämnade. Också Derrida utelämnar dansen i sin essä om parergon (i *La Vérité en Peinture*, 1978), varför hans resonemang korsläses med den nu verksamme franske filosofen Frédéric Pouillades senare begrepp avverka, utom-verka, eller av-koreografera: *le désœuvrement choréographique* (2009). I detta kapitel redogörs även för rörelsens funktion i estetiken historia.

**Kapitel fyra.** Efter en redogörelsen för rambegreppet i kapitel två, knyter en läsning av litteraturhistorikern Andrew Hewitt samman tiden för dansens modernisering med samhällets industriella utveckling. Hewitts analys gör det möjligt att fästa dansens historia till en generell samhälls historia. Denna utveckling behandlas i det fjärde kapitlet, där dansens autonomi speglas mot en mo-

dern arbetskritik. I detta kapitel aktiveras även Adornos förståelse av autonomibegreppet i relation till ett Kantianskt dito och i termer av dans.

**Kapitel fem.** I det femte kapitlet behandlas dansens modernisering under 1900-talet, i analyser av Loïe Fuller och Isadora Duncan – de första kvinnorna att koreografera sig själva, samt att kräva en ny form av författarskap för den moderna dansaren. Med samtida kritikers och filosofers läsning av Stéphane Mallarmés danskritik kartläggs hur dansen under modernismen har tagit sig uttryck och tolkats.

**Kapitel sex.** Medan Fuller och Duncan bejaktar ramen, påvisas i kapitel sex en negation av paragon i Yvonne Rainers verk *Trio A* (1966). Negationen förstås genom Josefine Wikströms tillämpning av Adornos estetiska teori på samtida dans, i fall då verkets funktion eller ramverk ifrågasätts (*Pre-Viva*, 2016). *Trio A* analyseras utifrån befintlig dokumentation och texter skrivna av både Rainer, av hennes samarbetsparter och av kritiker och filosofer verksamma sedan det först framfördes 1966 och videodokumenterades 1977.

**Kapitel sju.** I det sjunde kapitlet behandlas Xavier Le Roys och Scarlet Yus verk *Still Untitled* (2017). Liksom *Trio A* negerar detta verk ramen för att istället upprätta andra ramverk som presenteras i gränslandet mellan bildkonst och dans. Således etableras nya gränssnitt för de båda konstformerna. I detta kapitel utvecklas förståelsen av ramen till att inkludera hantverk, vilket förstås genom Rancières teori om det sinnligas delning. Ramens bärande roll för verkets estetiska autonomi påvisas vidare i analysen av Andros Zins-Brownes *Already Unmade* (2017 - ), där ramen negeras till den grad att Pouillades avverkande sätts till verket – och negationen upprättar nya ramar. Därmed analyseras hur negationen av ramen kan förstås som dansens positiva material.

**Kapitel åtta.** I det åttonde och avslutande kapitlet blickar åter mot studiens tidigare kapitel och diskuterar därigenom vilken roll som paragon spelar för dansens estetiska autonomi. Genom de tre verk som analyserats i de två sista kapitlen närmas hur heteroaffektionens ombytlighet genom verkets negativa indexikalitet uppbådas genom ramens delning av det sinnliga (Rancière 2016, s. 4), som förmedlas i dansens immanenta kritik. Avverkandet upprätthåller således verksamheten genom den distribution av kunskap som ett fortsatt, immanent dialektiskt arbete innebär.

## 2. Dans som rörelse

I detta kapitel görs nedslag i tiden innan dansens akademisering och fram till upplysningen, under 1500-1700-tal. Därmed redogörs för dansens klivna förhållande till medium, språk och författarskap, som en första behandling av ramen.

Inledningsvis introduceras Kants estetiska teori och den kategorisering av konstarter som följer på denna. Vidare undersöks hur Kants argument för det skönas ögonblickliga behag och för rörelsens störande inverkan på inbillningskraften, vilket resulterar i att han kategoriserar dansen som den lägsta konstarten. Därigenom introduceras dansens marginella roll i estetikens historia, samtidigt som dansens förhållande till begreppet ”parergon” analyseras.

Kapitlet vänder sedan åter till tiden före upplysningen och den barocka och sociala dansen. Från dansmanualen *Orchesographie* (1589) behandlas dansforskaren André Lepeckis förståelse av den barocka dansarens kropp som en ”protes”, vilket Mark Franko på liknande vis beskriver i termer av ”automation”. Genom dessa båda tolkningar analyseras hur dansen och dansaren under perioden i fråga primärt syftar till produktion av förkroppsligade tecken genom en mimetisk förståelse av dans. Kulmen för detta tillstånd lokaliseras hos författarskap från upplysningen, då bland andra Diderot och Marmontel diskuterar dansens relation till den närliggande konstarten musik och där den dansande kroppen behandlades som ett musikaliskt instrument.

### 2.1. Ingen rörelse

I *Kritik av omdömeskraften* delar Kant in den sköna konsten i tre kategorier: ”den talande, den bildande och den som tillhör förnimmelsernas spel” (Kant 2003 (1790), s. 181). De talade konsterna beskriver han som värtalighet och diktkonst. Talaren ger enligt Kant något som hen inte utlovar – en roande lek med inbillningskraften – samtidigt som denne bryter löftet att ”på ett ändamålsenligt sätt befordra förståndet” (ibid). Diktaren däremot, menar han, föreslår en lek med idéer och ger således mer än vad hen lovat. Detta genom att diktaren ”när” förståndet och ger sken åt dess begrepp genom inbillningskraften (ibid).

Strax innan *Kritik av omdömeskraften* (1790) trycks Gotthold Ephraim Lessings bok *Laokoon. Eller om gränserna mellan måleri och poesi* (2011 (1766)). Med avstamp i skulpturgruppen *Laokoon* (42-20 f. Kr.) diskuterar Lessing litteraturens förhållande till bildkonsten, där det sista förstås som en representation genom bild och form; avbildning, i platonisk bemärkelse. Litteraturen, narrativet och diktkonsten betraktas däremot av Lessing som *saken själv* (Ibid, s. 67). För honom kommer orden först, sedan bilden. För att orden inte ska förgås måste konstnären (i detta fall skulp-



tören) avbilda diktarens ord såsom *dikt* och som inte berättelse (Ibid, s. 69). Medan berättelsen talar om det som är, öppnar dikten för en vidare förståelse – något som genast skiljer Lessing från Kant. I fokus för konstkritiken finner Lessing konstens relation till (ande-)livet och tanken, vilket en målning i hans mening inte kan bära utan imitation. Det kan däremot dikten såsom immateriell produkt och praktik av tanke:

[L]ika långt som livet går bortom målningen, lika långt går diktaren bortom målaren (Lessing 2011 (1766), s. 82).

Till skillnad från Lessing förespråkade Kant den konst vars ”tal” inte bör förstås poetiskt, men direkt. Resonemanget minner om Kants tidigare nämnda förespråkande av direkt tal, framför en löfresrik dikt. Med samma perspektiv betraktar han konst, och tidigt i *Kritik av omdömeskraften* skriver han att ”[d]et sköna behagar omedelbart” (Kant, 2003 (1790), s. 213). Liksom konsten hos Hegel särskiljs från naturen, skiljer Kant produktionen från verket och verket (opus) från dess verkan (effectus) (ibid, s. 162, § 43). Därför särskiljs hantverket från den ”fria konsten”, vilken Kant beskriver som en angenäm ”lek” bredvid hantverkets oangenäma ”nödvändighet” (ibid, s. 163). Till den bildande konsten räknar han istället målarkonsten och till viss del även bildhuggarkonsten och byggnadskonsten. Målarkonsten menar han framställer det sinnliga skenet såsom ”konstfullt förbundet med idéer” (ibid, s. 181).

Till ”de sköna förnimmelsernas konst” räknar Kant både synen och hörseln – det vill säga musik och måleri. Dessa förnimmelser kommer ”utifrån” och uppfattningen av dem beror på sinnets stämning (dess ton). Här understryker Kant att det inte är ljusets eller ljudvågornas inneboende vibrationer och hur dessa påverkar ”de elastiska delarna av vår kropp som förnims” (ibid, s. 184). Förnimmelserna som utvecklas över tid kan nämligen inte tas i beaktning vid en bedömning av det sköna, menar han. Istället är det i Kants mening bara formen, det vill säga kompositionen, som genom inbillningskraften upplevs som skön (ibid). Det gör att färg och toner i ljus eller ljud är angenäma förnimmelser, men inte sköna:

Varaktigheten i ett *skådespel* förenas med en målerisk framställning såväl vad gäller ämnet som föremålen; poesin kan förenas med musik i en *sång*; denna kan förenas med målerisk (teatral) framställning i en *opera*; förnimmelsernas spel i musiken med gestalternas spel i *dans*, etc (ibid, s. 184).

Det är alltså bara den beständiga formen som gör konsten skön och ”ändamålsenlig för betraktaren och för omdömet. Förnimmelens ”materia” i form av retning eller rörelse kan däremot felaktigt uppfattas i mötet med det sublima (ibid, s. 185). Därför rankar Kant diktkonsten högst, då den i hans mening stärker sinnet och därmed utvidgar inbillningskraften utan att reta denna. Tonkonsten

kommer därefter, vilken han beskriver som en ”talart utan begrepp” (ibid, s. 187). Den lyder alltså under talets regler, fast utan ord. Istället för att liksom poesin ”lämna något kvar till eftertanken” menar Kant däremot att musiken ”rör sinnet” på ett mer ”varierat och innerligt” sätt (ibid, s. 189). Därför krävs enligt honom ett förnimmelsespråk för de affekter som kommuniceras i tonerna. Genom harmoni och melodi uttrycker formen hos förnimmelsernas sammansättning den estetiska idén om en helhet som framträder i musikstycket.

Problemet enligt Kant är att då förnimmelserna framträder för starkt, *föregår* de idéerna (ibid, s. 189). Det innebär i förlängningen, menar han, att dessa även kan förbises likt situationen då det sublimes aktiveras av sinnesrörelser. Så kan musik förbli ett nöje snarare än en skön konst, som bredvid sin temporärt obegränsade distribution också kan vara påträngande då den hörs även av de som inte medvetet valt att lyssna. Från de bildande konsterna går det att vända bort blicken, beskriver Kant. Han finner därför problem i de tidsbaserade konsternas klang, ton och annan form av resonans – som det inte går att undvika. Kontemplation av dessa konstarter menar han undslipper tanken, eftersom formen är föränderlig, det vill säga formlös<sup>4</sup>. Därför menar Kant att måleriet, som faller under kategorin ”teckningskonst”, ligger till grund för de övriga bildande konsterna. Den tränger helt enkelt ”längre in i idéernas region” (ibid, s. 189). Rörelsen är däremot ett hinder gentemot omdömet oberoende av den sköna formen, som därför inte kan bedömas med ett intresselöst intresse och ett affektivt oberoende:

Rörelse, en förnimmelse där det angenäma uppstår genom en ögonblicklig hämning och en därpå följande än starkare utgjutning av livskrafterna, hör över huvud taget inte till skönheten (ibid, §14, s. 81)<sup>5</sup>.

Istället för att tilldelas en egen position i kartläggningen av de sköna konsterna nämns dansen hos Kant i samband med gester och rörelser i poesi eller musik – vilket enligt honom skadar konstverkets *form*. Eftersom Kant förstår formen som tankens främsta objekt och därmed en central faktor för omdömeskraften, utesluter han dansen från sin estetiska teori just på grund av dess rörelse. Utan en fast form har den i Kants mening ingen relation med tanken. I sin föränderlighet – motsatt till den enskilda och beständiga form som konstverket ska bistå tanken med – ger rörelsen endast upphov till en formlös njutning. Bredvid rörelsen, som här bör förstås i termer av affekt, ställer Kant *retningen*, som han menar enkom ger upphov till förnimmelser och som därför inte är att be-

<sup>4</sup> Konstkritikerna Rosalind Krauss och Bois Yves-Alain lyfter i *Formless. A User's Guide* (1997) begreppet ”formlös” (formless) som ett svar mot ett i deras mening uttröttat paradigm av motsatsparen ”form” och ”innehåll”.

<sup>5</sup> Med rörelse menar Kant *Rührung*, som generellt kan sägas åsyfta känslan att bli djupt rörd – till skillnad från *Bewegung* som även inbegriper en allmän, kroppslig rörelse. *Rührung* är enligt Kant ett hinder gentemot omdömet oberoende av den sköna formen, som därför inte kan bedömas med ett intresselöst intresse och ett affektivt oberoende, medan inbillningskraftens *Bewegung* är en nödvändighet.

trakta som material för det estetiska omdömet. Det sublimala, som han låter inkludera i smakomdömet regioner, måste bedömas annorlunda än det sköna, då den inkluderar ”känslan av rörelse” (ibid):

Eftersom det sublimala känsla innehåller en *rörelse* hos sinnet som är förbunden med bedömandet av föremålet, istället för att smaken inför det sköna fortsätta och behålla sinnet i en *lugn* kontemplation (...) (ibid, s. 104).

*Rörelsen* i det sublimala menar Kant med andra ord är inte befriad från subjektets intresse och därför antingen kräver aktivering av kunskaps- eller begärsförmågan. Samtidigt menar han att det sublimala i sinnet ”påvisar en förmåga som överskrider varje sinnlig måttstock” (ibid, s. 107), vilket kan förstås innefatta också omdömeskraften själv. En ”känsla av olust” springer ur ”inbillningskraftens otillräcklighet i den estetiska storleksuppfattningen” (ibid, s. 114) – en omskakning i relation till naturen och en lugn kontemplation när det kommer till det estetiska omdömet. Omdömet förblir dock estetiskt då det bara förhandlar med inbillningskraft och förstånd, utan att sätta särskilda begrepp på objekten i fråga, menar Kant (ibid, s. 115). Därför blir olusten i relation till den estetiska omdömesförmågan ändamålsenlig. På så vis uppfattar vi i Kants mening ett föremål som sublimalt med en ”lust som bara är möjlig genom en olust” (ibid, s. 117). Det sublimala behagar således genom ”sitt motstånd mot sinnets intresse”, medan det sköna genast behagar i bedömandet och inte beror på sinnets förnimmelser eller genom förståndets verksamhet (ibid, s.125).

[A]lltså utgör bestämningsgrunden för ett rent smakomdöme varken av retning eller rörelse, det vill säga inte av någon förnimmelse som skulle vara det estetiska omdömet materia (ibid, s. 81, §14)

Stycket om rörelse och retning följer direkt på det om parergon, vilket är centralt för denna uppsats. Här redogör Kant för hur det omslutande, men inte tillhörande materialet – såsom ramar, draperier och pelargångar – är skadliga för det enskilda konstverket. Skälet är att de riskerar reta sinnet med något annat än en egen skön form (ibid), eller att dess form rentav är föränderlig. Retningens funktion och konsekvens exemplifieras både i konstverkets ramverk och till exempel genom färgen som en målnings bygg av. Det intresse som genom retningen går utöver ”det torra välbehaget” menar Kant drar uppmärksamheten till sig, medan dess upphovsmakare fungerar likt ”främlingar” som ”på nåder” tas emot av den otränade smaken (ibid s. 80). Bland annat menar Kant att färgen på skisser kan reta smaken då de ”lyser upp” det verk som annars bara skulle behaga genom sin form, men inte förnöja genom förnimmelsen. Denna form hos sinnesföremålen låter han dela upp i ”gestalt” och ”spel” (ibid s. 81). Utan att redogöra för vad begreppet gestalt innebär i detalj, understryker han att spel tar sig uttryck antingen genom ”gestalternas spel” i rum, mimik eller i dans – alternativt genom ”spel av förnimmelser” i tiden. Oavsett tillägget av färg menar Kant att det riktiga föremålet

för smakomdömet primärt utförs genom teckning och sekundärt genom komposition (ibid s. 81). Detta är det första av två tillfällen då han nämner dans – i termer av en förlängd skiss för en form, en gestalt i spel. Spelet genom rörelse, av honom beskrivet som en exponentiell ökning av ”livskrafterna”, är däremot inte intressant för Kant. Utöver de sinnesrörelser som det sublimes har som konsekvens, menar han att en sådan rörelse annars är bra för hälsan (ibid, s. 131). När det kommer till den sköna konsten förespråkar han dock endast sinnesrörelser som inte stör eller retar det sköna, eller där det sublimes rörelse får övertag, vilket förklarar varför dansen utesluts ur hans resonemang.

Så vad det är hos dansen som konstform som inte ryms i Kants kritik? För att förstå det måste vi närma oss hur han delar konsterna i ”turlekar” (som kräver intresse), ”tonlekar” (som resonerar i ton och förnimmelse) och tankelekar (med föreställningarnas växling i omdömeskraften). Animation, ett ord som anspelar på både rörelse och liv, menar Kant frambringas bortom sinnets idéer (ibid s. 193). På samma vis emotsäger han en funktionscentrerad betraktelse av konsten såsom en hälsobringande faktor där upplevelsen ger livskraft. Musiken, menar han, rör sig från förnimmelsen, till estetiska idéer, och åter till kroppen. Ordningen gör det möjligt att betrakta musiken som konstform, om än lägre stående än dikt- och målarkonsten (ibid s. 193-195). Enligt Kant ska vi varken uppfatta konst affektiv eller beroende på tid, utan direkt idéburen. Dansen, som består i kroppen, är av samma skäl helt frångående idén och alltså endast föremål för retning av tanke eller rentav av lust. Den når aldrig förnuftet, menar han.

I sin läsning av Kants Tredje kritik lyfter Frédéric Pouillade den motsats mellan figur och spel (*figure et jeu*) som Kant skriver fram. Som vi nyss har konstaterat passar denna uppdelning inte dansen, eftersom den utgör gestalternas spel och samtidigt är ett spel av förnimmelser i tid. Det är dock teckningen och inte kompositionen som Kant förespråkar, varför dansen som tidsbaserad verksamhet av kompositioner åsidosätts. Pouillade emotsäger detta resonemang genom att understryka att den figurativa konsten, tillika teckningen, faktiskt springer ur gesten, det vill säga rörelsen (Pouillade 2009, s. 18). Det innebär att dansen som estetiskt fenomen kan betraktas som en övergång mellan spel och figur (Ibid, s. 19). Detta gränsland går dock även att relatera till det faktum att dansen historiskt och filosofiskt saknar en egen funktion som konstverk, med en definierad upphovsmakare och som objekt för den estetiska filosofin, vilket Pouillade kallar för ”absence d’oeuvre”; en avsaknad av verk (ibid, s. 17)<sup>6</sup>:

<sup>6</sup> I uppsatsens sista kapitel kommer detta fenomen att aktualiseras som ett positivt material, i analysen av den samtids koreografen Andros Zin-Brownes konstnärskap. Mer om det i kapitel sju.

Oavsett orsak, kan vi konstatera att då estetiken introducerades som det primära systemet för bildkonst, utelämnades dansen helt (min övers., ibid, s. 19)<sup>7</sup>.

Vid tidpunkten för Kants författarskap hade dansen dock ingen egen autonomi som konstform och omtalades istället som en samling tekniker och konstnärliga riktlinjer för ett specifikt syfte (ibid, s. 20). Enligt Pouillade rör sig dansen utanför kunskapsformen ”techne” och därmed även kunskapsparadigmet själv. Hos Kant diskuteras begreppet i termer av figur och spel, vilka Pouillade istället skriver samman genom sin förståelse av dans som en föregående form. Han anser att dansens produkt inte åtskiljs från dess egen metod och för honom är det inte förnimmelsen av verket, utan av dess utförande, som produkten tar sig uttryck. Såsom formlös konst kan vi därför förstå dansen som en särling i den tidiga estetiska teorin. (ibid, s. 20-21). Den består inte i form av lärdom eller empirisk kunskap, liksom Kant beskriver den sköna konsten. Kvarstår gör endast den transcendentala kraft som Thoinot Arbeau lyfte fram i *Orchesographie* (1589), där dansen låter subjektet läsa och förstå *sig själv*. Då krävs dock den text som skriver ner de särskilda rörelserna: att figuren i rörelse fixeras och att möjligheten till förändring i form uteblir, eller blir oändliga – i teorin. Det är något som Adorno behandlar i sin läsning av dans och performance<sup>8</sup>, vilket primärt springer ur analysen av 60-talets happenings. Dessa menade han skapade en särskild varufiering genom ”meningslösa för intentionen alienerande element”; improvisation (ibid, s. 62). Som tidigare nämnts föredrog Adorno rörelsens notering framför dess oplanerade utförande, vilket Andrea Sakoparnig beskriver i essän ”Performativization and the Rescue of Aesthetic Semblance”, i Daddario och Gritzners antologi *Adorno and Performance* från 2014:

Adorno criticizes certain performance practices harshly for making art “its own enemy, the direct and false continuation of purposeful rationality.” Therefore, as is well known, he condemns them as symptoms of “de-artification” (Sakoparnig 2014, s. 62).

Den ”de-artification” som Sakoparnig understryker liknar det av-och utomverkande som Pouillade nämner och som på sätt och vis samspelar med Adornos kritik av performance. Som en negation av konsten själv verkar dansen inte genom mimesis utan genom parergon; sin egen gräns, där den arbetande kroppen – istället för dess instruktioner – är central.

<sup>7</sup> Qui qu’il en soit de ces raisons, retenons simplement qu’au moment où s’inaugure le nom d’esthétique le premier système philosophique des Beaux-arts, la danse se trouve purement et simplement absenté.

<sup>8</sup> Till vilket vi återkommer i kapitel fem.

## 2.2. Kroppen som instrument

Låt oss nu återvända till den barocka dansen innan upplysningens klassicism, för att härleda den syn på dans som Kant skrev fram. I tidigare nämnda *Orchesographie* sammanfaller skrivande (graphie) och dans (orchesis), där dans fungerar som ett socialiserande verktyg. Denna första bok om koreografi, det vill säga *dansskrivande* (dance-writing), menar koreografen och danshistorikern André Lepecki etablerar metoder för hur det frånvarande (subjektet) görs närvarande. I jämförelse med dansen, som helt och hållet betraktas som en social verksamhet, medför koreografi en ”evig” närvaro (accessing absent present) hos ett manligt subjekt:

In *Orchesographie*, the project of dance-writing, the nascent art of choreography, is cast as being pregnant with a spectral-technological promise: that of finding a means for the male subject to transcend presence as that which must always be present (Lepecki 2005, s. 26).

Lepecki kallar det för en skrivande transport eller en *tele-transport*, där vi genom koreografin kan citera, efterlikna och upprepa grundläggande gester för de sociala praktiker som vi vill utöva (ibid, s. 27). Dansen betraktas vid tiden för Arbeaus författarskap som en mystik som genom text kan fixeras och formas till en kraft behandlad av den bildade mannen, så att en frånvaro blir närvarande i text. På samma vis springer subjektet ur skrivande och läsande av det skrivna; dansen. När dansaren tolkar den nedskrivna rörelsen, som alltsedan *Orchesographie* utgör ideal för de instruktioner och riktlinjer som koreografi innebär, blir handlingen – det vill säga dansen – alltid en kopia (Wikström 2016, s. 65). Då rörelsens excess i relation till furstendömen och gudom präglar den förakademiska perioden under renässansen, domineras den barocka baletten av mimetiska poser. Om den dansande kroppen själv är ett objekt eller en aktör har diskuterats genom danshistorien, i linje med vad sociologen Harvie Ferguson beskriver som en *mellanfigur*. Denna representerar kombinationen mellan det *mekaniska* och det *gudomliga* (Ferguson 2000, s. 43). Som mellanfigur är kroppen perfekt teatral, skriver Franko:

Neither mechanical regularity nor god-like inspiration can be within the reach of conscious control per se (Franko 1993, s. 65).

Så skulle också den barocka dansaren kunna beskrivas, som i en semi-sekulär kontext hos det kungliga hovet representerade maktens skådespel genom balett. I Frankos mening skulle den automatiserade dansaren lika gärna kunna vara koreograferad med marionettens trådar. Balettdansarens imitation av teknik och förmåga att upprepa samma rörelse otaliga gånger menar Franko är motsatt dansarens känslor. Men om hen själv affekteras av den barocka rörelsen, eller rentav uttrycker affekt, skulle skådespelet genast bli oberäkneligt för sitt syfte – ramen skulle brytas (Franko 1993, s. 145).

I upplysningsfilosofen Denis Diderots *Skådespelarens paradox*, som postumt publicerades 1830, understryks motsättningen mellan mimesis och känsla. Där beskrivs inte den imiterande skådespelarens talang i sublimes känslouttryck, utan i att så exakt som möjligt ge uttryck för en känsla att det framstår som äkta. I sin dialog omtalar Diderot den mimetiska dansaren som vore hon en mannekäng *utan* känsla, vilket Franko liknar vid marionettens ”perfekt teatrala gest” (ibid). I encyklopedisten och dansaren Jean Georges Noverres *Lettres sur la Dance et sur les ballets* från 1760, framhålls däremot känslouttrycket som ett hjälpmedel i strävan mot ”det perfekta”, vilket enligt Franko innebär att Noverre separerade den mekaniska utförandet (la danse mécanique ou d’exécution) och pantomimiska, handlande dansen (la danse pantomime ou en action). Den sistnämnda punkten förstår Franko som ”narrativ dans”, medan den förstnämnda benämns som teknisk – två funktioner som i denna läsning är beroende av varandra. För Noverre är dansaren ett strängt instrument liksom fiolen eller pianot, vars tekniska ljud kan ge uttryck för just passion – alltså känsla (Franko 1993, s. 67). Dansarens rörelser skrevs utifrån detta perspektiv med andra ord fram med musikalisk notering (Giles 1981, s. 248). En sådan mekanisk syn på dansaren är inte ovanligt i *Encyklopedin*, där dansarmarionettens själsliga rörelse (kroppens ”vis motrix”) skuggas av externa, mekaniska rörelser. Passionen är det istället betraktaren som upplever (ibid, s. 68).

Dansarens funktionella kropp är dock aldrig lika perfekt som marionetten. Den avsakraliseras enligt en cartesiansk åtskillnad av kropp och själ, i en borgerlig bild av kroppen såsom en handske för tanken (Ferguson 2000, s. 43). Tillika är det barocka danskroppsinstrumentet sällan för dansaren att själv använda. Den är inte bara en ram, men ett medium för konstformen att styras utifrån. Arbetet görs både utanför och innanför verket, liksom Derrida beskriver parergens verkan. Så blir dansaren *själv* en ram i arbete. Hens återtagande av kroppen som det egna instrumentet och sedermera anspråk på koreografrollen är central för den moderna dansen, liksom för ramens vändning under moderniteten. Till det återkommer vi i kapitel fem och sex.

### 2.3. Dans som text

Fram till barocken förstods dans som tidigare nämnts främst med sociala förtecken, i gråzonen mellan diskurs och praktik. Liksom i fallet för de flesta konstformer var det även i dansens fall den borgerliga kulturverksamheten som avgjorde detta gränsland (Hewitt 2005, s. 15). Det är dock även genom den borgerliga sociala dansen, senare utvecklad till hovdans, som dansen får en mer fram-

trädande roll som konstform. I samband med konstarnas institutionalisering visar hovdansen på en försoning mellan fysiska och musikaliska motsatspar. Det tog däremot många sekel för dans att alls betraktas som en fristående konstform, fastän grunden för detta i lades i samband med Frankrikes kung Henrik den III:s *Le Ballet Comique de la Royne* från 1581 (Franko 1993, s. 2). Att balettkademin lydde under kungahuset skiljer den genast från bildkonstens och musikens motsvarigheter. Det påverkat också dess estetiska historia i tidigt skede.

Under Ludvig den XIV:s teatrala regeringstid utvecklades hovbaletten till att inbegripa honom som både dansare och publik (Franko 1993, s. 38). Dansen är under denna period dramatisk och beroende av musik; genom verbala uttal (för att sedan ta form som opera) knöts rörelse och text allt tätare (ibid, s. 44-45). Att baletten framfördes tillsammans med kungasubjektet visar på ett samhälle som verkar för att definiera sin kultur genom just teatral performance – vilket Ludvig XIV:s kungadöme till stor del präglades av. Med dansens starka beroende av text betraktades den barocka dansarens kropp som *surrogat* för dessa tecken (Franko 1993, s. 8-9). Redan under 1500-talets geometriska dans imiterades bilder liksom en *tableau vivant* och med kroppsliga rörelser skrevs meningar fram av mänskliga bokstäver. *Figuren* är enligt den antike retorikern Marcus Fabius Quintilianus (35 f.k. – 100 e.k.) ”ett omedvetet mönster i kroppens stillastående”, medan *schema* innebär en förändring i denna figur. Att den geometriska dansen förhandlade med både figur och schema går att förstå som koreografi innan begreppet var myntat. På samma vis relateras figur och schema till Kants distinktion mellan figur och spel, där spel förutsätter en kroppslig och affektiv rörelse då den ritas ut som figur. I den franska hovbaletten utfördes schemats ofta sist, med dansarna som placerades i ett geometriskt mönster (Franko 1993, s. 19-21). Den iscensätter både ett framträdande och ett försvinnande, där dansen just *skrivs för att försvinna*.

[E]ach character is produced by a series of subsidiary motions that themselves cannot accede to meaning (ibid, s. 25).

Denna rörelse hör också samman med monarkens fortsatta kontroll över dansens schema, varför det är angeläget att den figur som människokroppen skrev fram inte är fullt komplett – då hon är just människa och inte maskin (ibid, s. 26). Monarkens centrala roll gör samtidigt den barocka baletten mer dramatisk. Med särskilt komponerad musik fungerar dansarens kropp som signatur för likhet mellan rörelse och ljud, där det understryks att dansen lyder under musikaliska rytmer och inte tvärtom (ibid, s. 45). Istället för ett argument för sig själv, blir dansen därför ett bevis för hur musiken påverkar den dansande kroppen (ibid, s. 27). Rösten fungerar i sin tur som övergång mellan rörelse och text, vilket refererar åter till antikens talande teater. Men när enskilda talande gestalter assisteras av en kör, generaliseras genast barockens dansande kroppar till en:



Thus, the text exerted a power over the body's action, absorbing each individual will within the "idea of the social body constituted by the universality of wills" (ibid, s. 31).

Koreografen och musikern Balthasar de Beaujoyeux (1535-1587) beskriver av samma skäl inte de individuella dansarna, utan alla dansare, som en "välproportionerad" kropp (ibid, s. 32). Den teatrala dansen förkroppsligar således tidens sociala och politiska idébildningar (ibid, s. 33) och av samma skäl går det att peka ut relationen mellan Beaujoyeux ord om den gemensamma danskroppen och det sjukdomssymtom som tillskrevs de den dansande befolkningen i Strasbourg 1518. Individuella uttryck, friställda från ordningen, var då inte accepterade. Som enskilda individer med av varandra imiterande, intensiva rörelser, var de pestsmittade dansarna okontrollerade – och omöjliga att läsa. Tillsammans utgjorde de ingen figur, ingen text för betraktaren att förstå. Vid samma tid går den barocka baletten från ett geometriskt uttryck, till ett *teatralt* sådant. Istället för den tidigare härskande grafiken (genom mimesis) är det nu dramatiken som orsakar dansens avbrott, och därmed styr den från *pose* till *pose*. Det är nämligen bara när dansen förlorar sin rörelse som den absorberas av ett narrativ, menar Franko. Då reduceras dansaren till en statyliknande gestalt, vars *entrée* (dansens inledande fras) påminner om en tableau vivant, skriver han (ibid, s. 45-46).

Under 1500- och 1600-talet blir dansens rörelse del av den harmoni och dissonans som utstakas proportionerligt, liksom toner skrivs efter varandra. När vardera utgör en punkt i ljudrummet, tar dansarna form som rösterna bakom ljuden; på golvytan, där intervallen ritas med deras geometriska rörelser. Det koreografiska rummet illustrerar således den vokala harmonins principer, där förståelsen för dessa föregår den de visuella aspekter som koreografin bär med sig. Rörelsen har med andra ord inget eget syfte, utan tjänar som en länk mellan melodi och text. Den är ett tecken på harmoni, i Franko mening – utan att rörelsen själv är harmonisk (ibid, s. 47).

Dissonansen i hovbaletten signalerade erotik, obscenitet och transvetism (ibid, s. 65) – vilket relaterar till den utomakademiska burleska scen som växte sig bort från hovet och mot gatans scen. Så fick dansen två platser för sitt framförande; i det sekulära hovet och i vad som senare utvecklades till teatral vaudeville-dans (ibid, s. 143). Gemensamt för dem båda var dock att dansen ännu gestaltade historiska skeenden och i teaterns institution överbryggade den andra konstarter, vilket innebär att dess verkshöjd fortsatt uteblev (ibid, s. 139). På den borgerliga scenen växer sig operans relation till dansen samtidigt starkare, i formen av så kallad aktionsbalett (ballet d'action). Det är en opera med dans som ackompanjerar sången (Giles 1981, s. 246) och där baletten lämnar hovet för andra scener. Det sistnämnda resulterar förstås i delade meningar om dansens roll, som med avstamp i bredare musikaliska former och uttryck flätades samman med musik. Istället för en marionett blev

dansaren som tidigare nämnts till ett musikinstrument, vilket präglar hur konstformen omskrivs i *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* (1751-1772), vars huvudredaktör var Diderot. Gemensamt för encyklopedisterna var förståelsen av musik som det naturliga uttrycket, under vilket andra ”artificiella” konstarter lyder. Eftersom inget koreografiskt dito till musikalisk notering fanns, förstods dansens skönhet istället genom sin täta relation till just musiken. Med denna relation följde dock risken att den teatrala handlingen skulle ta övertag och liksom Rousseau beskriver det ”avbryta” den musikaliska. Med ett nytt ”gesternas språk” förespråkade han därför musikens dominans över dansens pantomim (ibid, s. 251). Där fyller musiken – istället för den teatrala dansen i aktionsbaletten – ut ordets tomrum. Jean-François Marmontel understryker i detta skede att den dans som inte komponerades musikaliskt blir till underhållning. Det är ett störande element för den opera och andra musikaliska framträdanden som upplysningsförfattarna som han förespråkade. Med musiken som rörelsens naturliga ursprung ersätts talet i aktionsbaletten – och dansen förblir stum. Att Noverre beskriver handlingen (l'action) som en en pantomim för vad betraktaren känner, korresponderar i detalj med den upplevelse som Kant vill undgå i mötet med skön konst: att betraktaren *affekteras*. Gemensamt för encyklopedisternas resonemang om dans och aktionsbalett var dock att det inte var dansaren själv som uttryckte sig (ibid, s. 251). Istället uttrycktes dansen som en naturlig del hos människan, genom musik:

We do not dance to express a feeling or a thought; we dance for the sake of dancing, in order to comply with the natural activity that youth, health, rest, and joy provide us with, and which the sound of an instrument insists to develop. (Marmontel citerad i ibid, s. 251)

Enligt Baron von Grimm måste dikten *dansas fram* med musikens hjälp. Liksom Lessing använder han litteraturen som metafor och myntar kategorin *ballet poem*, där dansens ögonblick liknas vid diktens melodi. Poeten som markerar subjekt och situation, samtidigt som musikern skapar känsla och stämning till rörelsen. Bara när dansaren kan uttrycka sina situationsspecifika känslor genom stringenta noter har dansen ett värde, skriver han (ibid, s. 254).

Viktigt att understryka i detta skede är att dansen får mer utrymme hos encyklopedierna än hos Kant, fastän den sinnliga retning som rörelse enligt honom orsakar är samma affekt som upplysningsfilosoferna beskrev då texten och noterna som dansen framför osynliggörs av okontrollerade rörelser eller av toners dissonans. Som tidigare nämnts har dansen historiskt sett betraktats som kontaktlänk till gud och som en social aktivitet eller riktlinje (Pouillade 2009, 126). För att utgöra ett enskilt konstverk måste dansen själv vara det centrala objektet, vilket förekom varken under den klassiska epoken (i formen av chorea) eller under barocken (i balett och opera) Mellan dessa två perioder går det också att följa hur den religiösa undertonen fick en allt tydligare funktion som un-

derhållning (ibid, s. 134-135). Här kommer Jacques Rancières fråga väl till pass: ”berättar dansen något, eller imiterar den?” (Rancière 2004, citerad i Pouillade s. 141). Rancières fråga kan översättas till huruvida dansen själv uttrycker något, eller är ett medium för andras konststarters och tänkares uttryck. Under den barocka epoken går det att konstatera att dansen primärt fungerade som ett medium, vilket i termer av ram innebär att ramen tjänade andra syften än dansens eget. Således lokaliserar ingen estetisk autonomi hos den barocka dansen, vilket föranleder Kants resonemang. Det är i samband med den konsthistoriska startpunkten för moderniteten och den fotografiska teknikens uppkomst (1886) som dansen uppnår en egen verkshöjd, varför den under modernismen kan betraktas som *klassisk*. Till det återkommer vi i kapitel sju.

### 3. Rörelsens ram – lustens gräns

I detta kapitel introduceras begreppet ”parergon” från Kants *Kritik av omdömeskraften*, såsom det läses av Derrida i boken *La Verité en Peinture* från 1978. Derridas essä om parergon behandlar begreppet som konstverkets ram och samtidiga arbete, men han inkluderar inte dans i sin analys – något som istället görs här. Denna komplettering i läsningen av parergon ackompanjeras av Frédéric Pouillades begrepp ”désoeuvrement” – det vill säga det av- eller utom-verkande som dansen immanent bär med sig såsom konststart. Som gräns för sin egen verksamhet och verkshöjd introduceras således dansens ram såsom parergon, vilket blir ett centralt begrepp för studiens huvudsakliga fråga. vilken roll spelar ramen för dansens estetiska autonomi?

Pouilliades förståelse av verksbegreppet diskuteras vidare genom Pouillades läsning av Valery, där dansens tid och rum inkluderas i parergon såsom någonting bortom verket (*hors d'oeuvre*), vilket föranleder nästa kapitelns behandling av autonomibegreppet.

#### 3.1. En platslös ram

I *Kritik av omdömeskraften* beskriver Kant omdömet som tankens korrespondens med det sköna, utan ett subjektivt intresse för verket i sig. Ett sådant omdöme kräver en definitiv form, vilket rörelsens formlöshet omöjliggör. Allt som retar sinnet stör – i konstverket eller utanför det. För att bibehålla en beständighet är verket därför beroende av en *ram*. För Kant ligger därför teckningskonsten närmst idéernas region (Kant 2003, s. 189) och eftersom teckningen endast utgör en *figur* för en form, är den oberoende ramen. Enligt Pouilliade springer dock begreppet *figur* etymologiskt ur *gesten* – det vill säga ur rörelsen, vilket i hans mening sätter Kants resonemang ur spel (Pouilliade 2009, s. 18). Som brygga mellan omdöme och verk lokaliserar Kant parergon, ett begrepp som Derrida skriver vidare på i essän *Parergon*, i boken *La Verité en Peinture* (1978). Där utvecklar Derrida begreppet såsom det ”utanförverk” som konstverket är beroende av. Det parergonala omsluter skönheten, men retar samtidigt lusten och distraherar tanken, i Kants mening. Derrida utelämnar dock dansen fastän Kant nämner konstformen på samma sida som parergon.

I *La Verité en Peinture* diskuterar Derrida, med avstamp i ett citat från den franske målaren Paul Cézanne, konstverkets interna respektive externa kommunikation genom sig själv och om sig själv. Cézannecitatet hittas i ett brev till poeten Emile Bernard (1905), där konstnären skriver att han ska berätta sanningen om/med måleri (en *peinture*). Hans ord går att relatera till vad Adorno senare kommer att kalla för en ”immanent kritik” och vad Derrida i boken *Rösten och Fenomenet* (1991/1967) kallar för en *heteroaffektion*. Cézannes ord åsyftar en diskursiv förskjutning där resonemanget inte äger rum utanför måleriet själv, utan *i* detta. Med denna allegori beskriver Derrida

Kants Tredje kritik och i synnerhet omdömeskraften som ett gränssnitt i sig – en mellanartikulation (mittelglied) (Derrida, 1992, s. 135). *La Verité en Peinture* skrivs i en tid då institutionskritiken präglar samtidskonsten och då konstverk av-ramar institutionerna. Därför skriver Derrida om *Kritik av omdömeskraften* med samma verktyg: ramen. Mellan objekt och tanke är omdömet platslöst, likt en oberoende ”löstagbar del”, varpå kritiken av det rena förnuftet beror. Det innebär samtidigt att omdömet utgör en mycket statisk bro mellan objekt och förnuft och att det har en styvmoderlig relation till lusten. Rent subjektivt betecknar lusten inte något hos objektet, det vill säga konstverket (ibid, s. 142). Derrida beskriver det som en subjektivitet som *inte finns*; platslös liksom omdömet själv. Det behag som lusten framkallar sker med andra ord *utanför* objektet och inte i dess interna – autonoma – skönhet. I sin förståelse av Kants skönhetsparadigm betraktar Derrida detta som motsatsen till en självaffectio, det vill säga en objektiv skönhet hos objektet; ”en lust som inte kan erfaras” (ibid, s. 144). En heteroaffektio, med andra ord.

Detta utanförskap är skälet till att det mänskliga subjektet aldrig ingriper i det sköna subjektivitet, som därför uppnår en form av estetisk autonomi. Den bro som omdömeskraften utgör är situerad utanför det sköna samtidigt som den ingår i det, utanför det (ibid). Den är ett ramverk som deltar i verket i likhet med det ömsesidiga beroende som parergon representerar. När parergon upprätthåller en form och inte en retning, möjliggörs skönheten. Då ingår ramen i konstverket såsom *objekt* för omdömeskraften. När den intar en *egen* form, vilket Kant kallar för retning, är ramverket det samma; en störning. Denna tvetydighet förtydligar Derrida genom att dela ordet i två: begreppet *ergon* – arbete och verk, vilket passande nog ingår i order ramverk – *framework* – en ram för – *i* – arbete – som verk:

Ett parergon står mot, vid sidan av och utöver *ergon*, det utförda arbetet, faktumet, verket, men det faller inte vid sidan av, det vidrör och samarbetar, utifrån ett visst utanför, inuti operationen. Varken utanför eller inuti. Liksom ett tillägg som man är tvungen att ta emot vid randen /au bord/, ombord /à bord/. Först och främst är det om-bord /il est à bord l'a bord/. (ibid, s. 149).

*Par-ergon* beyder i sin tur *bredvid*-verk. Med hjälp av franskans etymologi använder sig Derrida av begreppet, för att tydliggöra ramens avgränsningseffekt (*l'effet du bord*, ibid). Samma definition förekommer i en fotnot i Kants *Religion inom det blotta förnuftets gränser* (1793), genom vilken Derrida tolkar parergon som en transcendental exterioritet som pressar sig emot gränsen och ersätter dess insida om denna saknas (ibid, s. 150). Dessa ord går i sin tur att applicera på dansens uteblivna insida, till vilken vi återkommer i en närmre läsning av Pouillades resonemang.

Enligt Kant responderar parergons effekt med religiöst förfall genom till exempel fanatism (Kant, *Kritik av omdömeskraften*, 2003 (1790), s. 16). Det faktum att omdömet kräver den nakna formen och tron, inga klädnader eller emotionella retningar, menar Derrida innebär att parergon av-

gränsar centrum och ”föreställningens fullständighet” (Derrida 1992 (1974), s. 151). Det föranleder hans fråga om var parergon, *utanverket*, egentligen börjar, i de fall då det delvis också ingår i verket:

Och om varje parergon bara läggs till, som vi har verifierat i *Religionen*, på grund av en inre brist i det system till vilket det läggs, vad är det som saknas i föreställningen av kroppen för att klädnaden ska kunna tillkomma som supplement? Och vad har konsten att göra /à voir/ med detta? Vad skulle den ge att se? göra synlig? låta se? låta göra synligt? eller låta sig se? (ibid, s. 151-152)

Det som fäster parergon till verket – ergon – är inte dess överflöd, men snarare dess relation till ergons interna *brist* och deras båda ömsesidiga *beroende*. Det är bara med hjälp av parergon som verkets brist osynliggörs:

brist på/i ergon är brist på parergon (ibid, s. 153).

Detta *medberoende* beskriver Derrida det som det ”obegripliga hos kanten”, som åtskiljer verkets inre och yttre och alltså omöjliggör dess deltagande i sin omgivning. Det förklarar Kants förståelse av att verket endast kan affektera sig själv. På så vis är ramen avgörande för verkets existens och för *energeias* – det vill säga verkets – bevarande. Parergon skiljer ergon – det vill säga verket och arbetet bakom detta – från en direkt kontakt med tanken. Istället går parergon ”vid sidan av frågan” (ibid) och motsätter sig en cartesiansk förståelse av dansen som en tankens rörelse<sup>9</sup>. Om parergon istället tecknar figuren och inte utgör denna, är frågan vilken position som verket har i tid och rum i förhållande till parergon. Parergon, i sin tur, menar Derrida är belägen ”vid gränsen mellan verket och verkets frånvaro” – där parergon klyvs eller rentav splittras (ibid, s. 155).

Att teckna en figur men inte vara den, refererar också tillbaka till Kants figur och Pouillades resonemang kring figurens etymologiska rot i något rörligt (Pouilliade 2009, s. 18). Därför situeras parergon i den för Kant centrala motsättningen mellan *form* och *materia*, vilket för honom är essensen av retning och rörelse (Kant 1993 (1790), s. 81, §14). Kvarstår i motsättningen gör ”ting-varat” som en rest, med obestämd vara-karaktär (Derrida 1992, 156), vilket senare i denna uppsats kommer att bli en fråga också för dansverket. Formaliteten som ett ”estetikens generella rum” menar Derrida står i tätt förhållande till parergons kluvna relation till det materiella – och alltså konstverkets relation till sin omgivning. I omdömet beroende av den icke-föreställda form intar parergon en transcenderande struktur mellan verk och omgivning, det vill säga: dess åskådare (ibid, s. 155). Också åskådaren beror på ramen, då den definierar objektet för bedömning och ”frigör mervärdet och stänger in arbetet” – samma arbete som i dans sammanfaller med sin ram. Fastän Derrida inte

<sup>9</sup> Föreställningen om att formen springer ur tanken lade även grund för encyklopedisternas förståelse av dans som tankens koreograferade musik.

nämner dans, kan hans ord hjälpa oss att förstå dansens immanenta relation till verket och dess arbete. *Energeia* – det vill säga verket – beror på ramen och liksom dansens arbete bygger den både upp och bryter ner sin produkt i en konstant omförhandling av verkets form. Därför innehar ramen en dekonstruerande *och* en konstituerande kraft, vilket också påverkar dess egen existens:

En ram är enligt sitt väsen konstituerad och alltså bräcklig, och sådan skulle ramens väsen eller sanning vara. Om den hade någon. Men denna ”sanning” kan inte längre vara någon ”sanning”. Den definierar varken transcendentalt eller dess accidentalitet, bara dess *parergonalitet* (ibid).

I ytterligare en formulering som pekar mot danskonsten skriver Derrida att parergon ”arbetar genom sina verkningar” och därför också utgör ”arbetets plats”. Att parergon aldrig låter sig visas genom ”en enkel exposition” menar han innebär att det inte går att avgöra skillnaden mellan ett formellt och ett retande parergon. Derrida sammanflätar så det icke-begreppsliga hos skönheten med det kroppsliga (ibid, s. 162), vilket i sin tur går att knyta an till kroppen som upphovsmakare till såväl gräns som verk – genom dans. Det är, konstaterar Derrida, när det sinnliga och det sköna materialet möts i färgers och toners komposition, som retningen uppstår. Eftersom ramen inbegriper de båda är den omöjlig att lyfta upp eller nedvärdera som någotdera. Därför kan vi förstå parergon som en *protes* för mötet mellan lust och omdöme – ett lustens svarta hål.

### 3.2. En skendöd ram

Dansen uppåddar alltså sin egen fortgång då den både producerar och dekonstruerar sitt fortsatta arbete. Den skyddar sig hos och från verket (*energeia*) genom arbetet/med/verket (*ergon*) – liksom från omöjligheten att hejda skillnaden (*la différence*) i dess kontur och att ställa tillrätta det heterogena i posen (ibid, s. 166). Det är inte opassande att Derrida här inkluderar det egna begreppet *différance*, som innebär både en tidslig och rumslig förskjutning. Genom att betrakta parergon inte bara som det definitiva nuets gräns, utan även som en gräns vars tid förändrar denna ram, beskriver Derrida ramen som *skendöd*. Något som i sin tur resonerar med dess platslösa förhållande till tid och rum. Det går alltså inte att förutsätta att parergons existens utan rörelse – vilket genast omkastar föreställningen om ramen som något definitivt (ibid, s. 167). Därmed är det fenomen som parergon ger upphov till, vilket vi här förstår som dansverket, sin egen ram. Det förklarar genast Kants utslutning av dansen från sin estetiska teori såsom rörligt verk utan formell gräns. Dansens gräns är nämligen en annan: den distanserar sig från praktiska rörelser och från praktikens (praxis) tidrum, där handlingens avgränsning är detsamma som handlingens mål (Poulliade, *Le Désouevrement Choréographique*, 2009, s. 38). I dansen är målet liksom ramen brustet och dess handling är dess egen begränsning – liksom parergon är verkets verkan. Såsom en förfining av rörelsen mot det *onö-*

*diga* (istället för mot ett särskilt mål) menar Pouillade rentav att dansen kan betraktas som all konstns ursprung. Konst, i detta fall, bör förstås som något annat än en kommodifierad vara<sup>10</sup>:

Dansens ursprung vilar i ögonblicket för varje konstart och varje konstart är inte annat än en särskild dansform. Dansen, såsom en transcendental konstform, såsom konstform före den empiriska konstens inträde (...). Om ”konst” förstås som det onödiga absoluta uttryck, samlar dansen alla konstarter (min övers., ibid, s.40)<sup>11</sup>.

Detta resonemang menar Pouillade dock bara gäller konstarter som avslöjar en aktualitet, eller en närvaro – vilket kan förstås som tidsbaserade konstarter. Med närvaro menar han inte det färdiga verket, men dess marginaler – vilka kan förstås som dess ram (ibid, s. 40). Således är varje rörelse och varje gest i dansen dess definitiva verkan, att genast försvinna och ersättas med en annan. Denna nuvaro korresponderar på många vis med Kants frusna tidform och nuvarande verk, som utan ramen inte kan konstitueras förrän det har avverkats (ibid, s. 41). I och med avverkningen är både nuet och dansen över. Dansen är därför vad Pouillade kallar för ”en aktualitet utan verk”, vilket han förstår som en närvaro återkommande i alla konstformer med någon form av begränsad temporalitet. De måste ständigt göras på nytt<sup>12</sup>. Det är dock inte bara dans som produceras varje gång den görs – samma gäller poesi som läses. Pouillade är angelägen om att likna dans vid denna traditionellt sett högsta konstform (Pouillade 2009, s. 41) och i poeten och surrealisterna Paul Valéry förståelse av dansen såsom en poetisk immanens i *Degas. Danse. Dessin* (1936), finner han ramverkets autonomi som mest framträdande. Nuet var det mest angelägna för Valéry och när det fångas i sin tillkomst sker den renaste självaffecttionen, då dansaren inte vet annat än nuet (Pouillade 2009, s. 45). Resonemanget för oss åter till rörelsen i poesin såsom tankens rörelse. Är det så att dansen, liksom Kant beskrev poesin, berättar mer än vad den lovar – och att det är därur som heteroaffektionen springer? Möjligtvis är så fallet, sedan den återkommande överskrider sig själv och sin egen gräns för att sedan omforma densamma.

### 3.3. Livets rörelser

Hos Valéry är parergon det gränstillstånd för poesin som bebor livets alla rörelser, där dansen måste undfly att betraktas som ett skådespel. Den är den subjektiva upplevelsen av att leva, helt avklädd

<sup>10</sup> Danskonstens förhållande till modern och postmodern kommodifiering diskuteras senare i denna uppsats.

<sup>11</sup> *Il faut montrer comment l'origine est encore à l'oeuvre dans le présent de chaque art, et comment chaque art n'est que particulier d'une certaine idée générale de la Danse, entendue comme art transcendental, comme Art d'avant l'épiarpillement empirique des arts (...) si "l'art" se définit synthétiquement comme le perfectionnement de l'inutile, la Danse en constitue alors l'ensemble général*

<sup>12</sup> Ett sådant behov konfronterar den nu verksamme koreografen Andros Zins-Browne, vars avverkande koreografiska praktik snarare producerar mindre. Till honom återkommer vi i uppsatsens sista kapitel.



inför åskådarens blick (Pouillade 2009, s. 42). Det är något som 1900-talsfenomenologen Erwin Straus i linje med upplysningens encyklopedister tar vidare då han skriver att dansens plats är musiken, eftersom verksamhetens (praxis) alla riktningar där är avskaffade (ibid, s. 52). I det akustiska rummet finns ingen historia. Där rör sig dansen istället som en förlängning av musikens nu, genom den ännu pågående, dansande rörelsen. Det optiska rummet, å sin sida, härbärgerar historia i formen av den avslutade rörelsen; målet och objektet. Resultatet är inramade rörelser som glömmer bort vad de ännu har att vänta (ibid, s. 61). Motsatt liknelsen vid dansaren som ett instrument, understryker Straus kroppens tillblivelse i detta temporära, akustiska rum – något som den minimalistiska dansen under tidigt nittonhundratals praktiserade i de alternativa scenrum som intogs för att förskjuta dansen både som verk och som praktik<sup>13</sup>. Till skillnad från en frigörelse från teaterrummet, menar Straus dock att det istället är rummet som ger upphov till den dansande kroppen (ibid, s. 53) eftersom dess pågående rörelse saknar telos för sin handling och därför måste förlita sig på varje steg. Först så förblir rörelser dansande: de förlorar all orientering mot ett syfte (ibid, s. 61). Detta omöjliggör i sin tur den självaffectation som Kant påvisar hos verket inför det intresselösa omdömet – vilket Pouillade utvecklar vidare med det faktum att dansen försvinner så snart den äger rum:

Vid ögonblicket som dansen utförs, utmattas och försvinner den (min övers., ibid, s. 83)<sup>14</sup>.

Dansen kan enligt både Kant och Pouillade inte producera bestående verk, men däremot interna sensationer, skriver Pouillade (ibid, s. 76). Sensationerna däremot korresponderar med hur Kant resonerar kring konstverkets autonomi. Istället för Adorno, vars teori om estetisk autonomi korresponderar väl med detta resonemang, väljer Pouillade att vända sig till Hannah Arendts liknande förståelse av verkets beständighet i relation till den föränderliga värld som omger den – eftersom verket enligt henne äger rum utanför subjektet och den eventuella nytta som kan dras av det. Särskilt som erfarenhet kan dansen inte varufieras – eftersom den bara är *nu* (ibid, s. 77-78). Den är sitt eget avverkande (*désœuvrement*) samtidigt som konceptet ”verk” kompliceras:

Autoaffectationen och förbrukningen som förhindrar alla försök till att förstå verksbegreppet, då det både mot säger erfarenhet och det utomstående omdömet, samt gör det omöjligt att följa verket över tid (ibid, s. 85)<sup>15</sup>.

Denna avsaknad av verk genom verkets gränslöshet, det vill säga avramning, menar Pouillade även kan förstås som en galenskap (ibid, s. 86). Under medeltidens danspest gjorde ingen anspråk på

<sup>13</sup> Till vilket jag återkommer i kapitel sex.

<sup>14</sup> [L]a danse s'évanouit dans l'instant où elle se donne.

<sup>15</sup> L'auto-affectation et la dispense mettent chacune en échec le concept d'oeuvre, une première fois en interdisant la transformation de l'expérience et une extérieurité offerte au jugement d'autrui, une seconde fois en lui refusant la possibilité de survivre à travers le temps.

varken verk eller författarskap, vilket för oss åter till frågan om dansens estetiska autonomi. Gemensamt för historiska och samtida utsagor kring dans är just att den tar sig direkt uttryck i kroppen. Istället för att själv vara verket, är kroppen platsen där konsten utövas, parergon inverterad. Ramen avgränsar verket från, och sammanlänkar den samtidigt med, resten av världen. Så, vilken roll spelar författarskapet för en konstform som ofta utförs av flera kroppar? Frågan är central för dansens historia, som först under förra sekelskiftet utfördes av samma person som komponerat rörelsematerialet. Det har resulterat i glappen mellan koreografi och dans, där koreografiska koncept enkelt signeras, medan dansen snarare signerar sig själv – bortom upphovsrätt och cirkulation på en marknad. Mellan kropp och parergon blir dansen plats- och historielös, utelämnad åt rörelsens flykt undan uttömning i formen av en produkt. Som konsekvens av sin egen verkan (det vill säga avverkad) är dansen därför sin egen förutsättning, att återkommande skapas på nytt.

Valery beskriver dansen som i de flesta fall frivilliga, mänskliga rörelser, där den ”utlämnar sig som konst” (se *donner comme art*, *ibid*, s. 33-34). Bredvid Kants definitiva *nu* riktar konstformen sig i Valerys mening bortom handlingens – och även tidens – begränsning (*la téléologie de l'action*). Obegränsad och utan externt syfte är den rörelsens gräns, genom vilken rörelsen inte har en, men *tar en form*:

Det är dansens essens. Den tar form genom ett skingrande, den frammanar en överflödigt kraft och med rytmer och figurer formar den vår livskraft (min övers., *ibid*, s. 36)<sup>16</sup>.

Samtidigt som den avgränsar redan befintliga rörelser som naturen bistår med, är dansens konst att just härbärgera en obegränsad, ”onödig” form (*ibid*, s. 36) – varför vi kan betrakta dansen som kärnan för den tvetydighet som genomsyrar alla konstformer som Kant inte ville veta av. Likväl kvarstår svårigheten att definiera dans som konstverk. Att dansen inte kan transformera en utförd rörelse till konstobjekt för oss åter till frågan om konstformens autonomi. Enligt Poulliades hör det samman med att dans är en företeelse *bortom* regler. I omöjligheten att bli till konst, blir den just det – fast i *avsaknad* av verk (*ibid*, s. 36). Det är en konstform innan verket tar form, en transcendental konst:

Eftersom dansen producerar få objekt, återför den oss till vårt modersmål. Konsten före konsten, konsten före den blev till konst, varigenom den bearbetar sina egna möjligheter. Kort sagt, en transcendental konst<sup>17</sup> (min övers., *ibid*, s. 37).

<sup>16</sup> *Telle est l'essence de la danse. Elle consiste en une certain mise en forme de la dissipation ; elle ordonne la puissance surabondante et construit en rythmes et figures l'Elan informe de notre force vitale.*

<sup>17</sup> *La Danse, en revanche, produisant peu d'objets, nous livre la tension à l'état natif. Art d'avant l'art, art d'avant sa resorption en oeuvre, et par là, travaillant aux conditions de possibilité de celle-ci. Bref, un art transcendental.*

## 4. Mot dansens estetiska autonomi

I detta kapitel behandlas dansens utträde ur akademien, då dess autonomi etableras genom en omförhandling av författarskap, verk och verksamhet; parergons modernisering. Detta förlopp härleds genom dansens förhållande till musikens immateriella verksform, varefter arbetstidens relation till praktik och produktion behandlas. Därur närmar vi oss frågan om huruvida dansen är en produkt eller en aktivitet, vilket Andrew Hewitt diskuterar genom begreppet ”social koreografi”.

Genom att läsa dansens ambivalenta verkshöjd genom industrialismens utveckling påvisas konstformens immanenta relation till fordristiska och och postfordristiska arbetssystem, där konstruktion och utvärdering av en på förhand utmätt rörelse är central för produktionens effektivisering. När det kommer till dans blir därför heteroaffektionen central, då den korrumpierar rörelsens självförsörjande kretslopp och genom parergons avverkning förhindrar en slutgiltig produktion, likt avhandlat i föregående kapitel.

I samband med industrisamhällets utvecklingen går dansaren från att vara objekt för koreografiska undersökningar, till en aktiv part i den konstnärliga verksamheten. Det är under denna process som den moderna dansaren, och kvinnan, styr sin egen kropp och rörelse. Paradigmskiftet som detta innebär läses i detta kapitel genom Rosalind Krauss begrepp ”självreferentialitet”, vilket kan förstås som en självaffektion som riskerar bli totalitär. Med med dansarens uppburna agens, som här introduceras genom Loïe Fuller och Isadora Duncan, förändras även dansverket. Genom influenser från industriella effektiviseringar går konstformen från att vara självreferentiell, självaffekterande och mediumspezifisk (i kroppen) till heteroaffektivt *postmedial* – ett begrepp som också introduceras av Krauss. När kroppen såsom dansens medium själv ifrågasätts, avramas också parergon. Här lokaliserar ytterligare ett paradigmskifte, då dansen uppdragas såsom tankens medium själv producerar kritik, istället för att – liksom historien har påvisat – vara objekt för externa reflektioner. Postmodernismen anas.

### 4.1. Dansen i dansen

Från 1700-talet och till idag är rörelse ett oundvikligt fenomen att förhålla sig till inom konstkritik. Oavsett det gäller utförandet av verket, dess eget vara (nu och sedan), eller uppfattningen av det: överallt förekommer rörelse. Som tidigare nämnts hos Kant har fenomenet främst betraktats som ett problem i termer av fysisk och affektiv rörelse i tid och rum, eftersom det sätter den för hans konst-

kritiska konstruktion nödvändiga intresselöshet ur spel. Verkets historiska eller narrativa rörelse uppskattas däremot av Lessing. Drygt tvåhundra år efter honom beskrev konstkritikern Rosalind Krauss rörelse som en immanent komponent i subjektets – och kollektivets – tillblivelse. I *Passages of Modern Sculpture* (Viking press, 1977) tar hon avstamp i Lessing för att understryka förhållandet till tid som en viktig referens i den konsthistoria som föranleder moderniteten. Hon beskriver skulpturen som medium mellan stillastående och rörelse, där tid avstannas och passerar: parergon. För att förklara sin tes vänder hon sig inte till dansverk såsom Isadora Duncans koreografier, men till den för Duncan samtidige Sergei Eisenstein och hans film *October* från 1928. I en koreografisk beskrivning av folkmassornas motstånd bredvid härskande sociala strukturer, introducerar Krauss sitt förhållande till skulptur med sociopolitisk underton. För henne innebär den statiska formen en totalitär ideologi, motsatt Kants förståelse av konstverkets autonomi som något frigörande. Men när automatiserad tid och rörelse legitimerar förtryck, både bevarar och skapar historiska monument progression, skriver Krauss:

A divine mechanism toward a conclusion, toward the meaning of an event (Krauss 1977, s. 10).

I linje med Yvonne Rainers tio år tidigare resonemang om kroppens fortsatta rörelse, finner Krauss alternativ till denna koagulerade estetik i Auguste Rodins *The Three Shades* (1880). Med tre versioner av samma kropp, likt en fotografisk triptyk, menar hon att skulpturen vecklas ut *i tid*, varefter dess rörelse fortsätter in i framtiden (ibid, s. 10-11) Hon beskriver det som ett dialektiskt förhållande mellan ett stillastående och en fortsatt rörelse i en narrativ temporalitet. Konstverket blir då både samtida och historiskt, vilket vi gör att vi kan förstå ramverket som ett gränstillstånd mellan nu, då och sedan. Genom att inte bara referera tillbaka till sig själv, men till flera versioner av sig själv upprättar Rodins skulptur i Krauss mening vad hon kallar för en *självsrefetrentialitet* (ibid, s. 11) – något som i Derridas terminologi förstås som en en koreografisk självaffectation. Men i själva verket är det en *heteroaffectation* som sker, då Rodin omförhandlar ett förutsatt, definitivt narrativ. Krauss exempel relaterar väl med dansens frigörelse från baletten, vilket skedde vid samma tid som Rodins arbete. Där bröts en formell koreografi likt Rodins skulptur, till skillnad från tidigare tendenser inom art nouveau, bar spår av arbete:

The passage of the medium from one stage to another (ibid, s. 33).

Så härbärgerar ytan övergången mellan tid och rum, en process som Krauss vill likna vid en hegeli-ansk konstruktion där syntesen förefaller olika beroende på vem som läser – fastän de dialektiska motsatsparen är förhållandevis lika. Enligt Adornos negativa dialektik uteblir syntesen, vilket möj-

liggörs särskilt väl i immateriella konstarter – eftersom ingen yta upprättas då inget ”föremål” med-  
las. Istället är det musiken själv som är ”förmedlad” (Adorno, för publikation, s. 5). Till Adorno och  
dansens immanenta kritik genom heteroaffektion återkommer vi i nästa kapitel.

## 4.2. Dans som konst

I *the Imaginary Museum of Musical Works* (1993) beskriver Lydia Goehr hur musiken till skillnad  
från bildkonsten har saknat galleriet och museet som garant för dess autonomi undan en samman-  
blandning med natur eller marknad. Samma problem skulle kunna formuleras för dans, vilket nedan  
påvisas med en mindre redigering av Goehrs citat, där ordet ”music” ersätts med ”dance”:

The purported autonomy of the fine arts, guaranteed by their placement in museums, raised particularly inter-  
esting problems for **dance**. These become apparent as we begin to consider how **dance** came to replicate some  
of the characteristics of the plastic arts of painting and sculpture. As it entered the world of fine arts, **dance** had  
to find a plastic or equivalent commodity, a valuable and permanently existing product, that could be treated in  
the same way as the objects of the already respectable fine arts. **Dance** would have to find an object that  
could be divorced from everyday contexts, form part of a collection of works of art, and be contemplated pu-  
rely aesthetically. Neither transitory performances nor incomplete scores would serve this purpose since, apart  
from anything else, they were worldly or at least transitory and concrete items. So an object was found through  
projection or hypostatization. The object was called ‘the work’ (Goehr 2008 s. 173).

Sett till tidigare avhandlad danshistoria vet vi också att dansen, liksom musiken, länge har saknat en  
motsvarighet till bildkonstens eller litteraturens institutionellt uppburna verkshöjd. Under barockens  
sammanblandning av konstarterna möts dans och musik, men vad som skiljer dem åt är att dansens  
arbete är dess egen ram, samt att hantverket även är dess produkt. Musikens verkshöjd lokaliseras  
däremot främst i dess notering, när det kommer till klassisk sådan – eller i dokumentationen av ett  
framförande, när det kommer till dess samtida dito. Att dansen är beroende av sin utförarens närva-  
rande kropp, det vill säga dansaren, knyter inte bara dansen till en fråga om kroppsarbete, utan även  
till en fråga om tid.

I en samtida läsning av Friedrich Schillers estetiska brev från 1794 beskriver Hewitt hur spelet  
med sensualitet och ordning är ett ogiltiggörande av tid, *med* tid (Hewitt 2005, s. 12). Denna tempo-  
rära sublimering menar Hewitt *skriver om* historien, med dansen som en specifik historisk modell.  
Lekens motsats till produktionen liknar dansens dito, eftersom ingen av dem syftar till en särskild  
slutprodukt. Enligt Hilde Hein är leken rentav arbetets motsats, eftersom arbete syftar till särskilda  
mål; produkten:

[P]lay is properly contrasted with work, which is stimulated by deprivation and is engaged in as a means to a  
practical end (Hein 1968, s. 67).

Att placera dans och lek på samma ontologiska skala är inte främmande, givet det höga underhåll-  
ningsvärde som dansen hade under barocken. Konstformens autonomisering har dock inneburit en  
frigörelse från underhållningsbegreppet och liksom nämnts i föregående kapitel betraktas 1800-ta-

lets dans också som uttryck för individuell frigörelse på kroppsnivå. Med en ideal grace och en psykologisk enighet finner människan harmoni mellan ande och sinne. I detta skede inleds också den stundande autonomi som utvecklas för dansare under sekelskiftet 1800-1900-tal.

För Hewitt är dans varken en estetisk eller politisk metafor, utan en artikulation: praxis (Hewitt 2005, s. 12-15), vilket för oss åter till Pouillades resonemang om praktik. Hewitt kritiserar de teoretiska läsningar som filosofer och kritiker har gjort av dans såsom en poetisk yttring av tankens rörelse, istället för en kroppens verksamhet – ett motsatspar som vi återkommer till i ett senare kapitel. Att en intellektuell praktik prioriteras framför en förkroppsligad och konstnärlig sådan känns igen från både Lessing och Kant, vilket pekar på hur det också under 1800 och 1900-talet saknades en teoribildning för dansen som konstform. Av samma skäl föreslår Franko dans som en *egen* teoribildning. Han menar att när dansens rörelse etableras nya kunskapsordningar istället för att imitera redan etablerade sådana:

Not only is theory a way to create meaningful order in ideas about dancing, but dancing itself is an inherently theoretical act. Dancing theory is not thought through "after" choreography ; it is constitutive of choreography itself (Franko 1993, s. 31).

Att dansen under renässansen och romantiken utgjorde objektet för betraktarens subjektivitet menar Hewitt går att läsa i 1800- och 1900-talens kris för den kroppsliga upplevelsen. Sedan en längre tids tilltro till text, följde som tidigare nämnts en brusten kroppsmidvetenhet på den subjektiva frigörelsen (Hewitt 2005, s. 23-24). Med kroppen i arbete föranleds frågan om dansen är en produkt eller en aktivitet – vilket i denna studie diskuteras i termer av autonomi. Med begreppet "social koreografi" lyfter Hewitt dans som en arbetsprocess som inte producerar något verk att kvarstå efter handlingen (ibid, s. 25). Som estetisk kontinuitet menar han att danskonsten varken är en orsak eller konsekvens (cause or effect), utan båda (ibid, s. 17). Det kan översättas i att dansen inte heller extraheras i en cirkulation av varor. Hewitt ser med andra ord en politisk, oförbrukad, potential i dansen:

Art serves as a sop for unrealized political action (ibid, s. 21).

Denna potential avspeglas i det förra sekelskiftets kraftiga svängningar i danshistorien, vilket nästkommande kapitel kommer att behandla. Innan dess är det dock relevant att förstå förstå den omförhandling av just *verksbegreppet* som följde på dansens omskrivning av sin egen historia under 1800-talet. Liksom Pouillade vänder sig Hewitt till Hannah Arendt, som i *Människans villkor* (1958) definierar arbete (work) som något som *inte* producerar objekt (Arendt 1998, s. 131). Samma definition använder Goehr för musik, vilket i denna analys överförs till dans.

Under moderniteten ifrågasattes det konstnärliga mediets roll, vilket föranledde Krauss begrepp om det post-mediala. Det är Rosalind Krauss som myntar begreppet ”post-medialitet”, åsyftande den konst vars ”tekniska faciliteter” möjliggör nya estetiska konventioner genom vilka de reflekterar medier istället för att bero på dessa. Motsatt det post-mediala hittas den mediums specifika konst som underbyggs av en fysisk substans och praktiseras av ett särskilt ”konstnärsskrå” (Krauss 2006, s. 57). För dansen är mediets problematik särskilt angelägen, eftersom det även inkluderar dansaren själv. Frågan om huruvida dansaren ska förstås som medium eller den som bearbetar mediet är immanent i begreppet *parergon* – som rymmer just båda.

1800-talet innebar en kris också för de estetiska praktikerna, sedan både dess föreliggande arbete och dess estetiska verkan (och verk) ifrågasattes. Det är ur denna omförhandling av *parergon* som den moderna dansen springer. Att det avsakraliserade konstverket inte skulle förvandlas till ett politiskt verktyg för de mindre bemedlade i samhället, menar Hewitt är just vad estetikens spel i Schillerska bemärkelse syftade till att dölja. Leken som ren energi, bredvid vilken produkten bortses, är även orsaken till att dansen får en framträdande roll som estetiskt material under modernismen. Där förläggs arbetets materialitet enbart i produktionen – och den dansande kroppen tycks generera energi snarare än att *spendera* den (ibid, s. 21-26). Samma energi finner vi i den galenskap som Heathfield beskriver i skratt och performance (Heathfield 2004, s. 65), vilket i inledningen lokaliserades i de dansande analfabeterna i Strasbourg. Begränsningen av denna lek och energi går i linje med estetikens historia och i synnerhet med dansens utveckling mot moderniteten. I sina estetiska brev från 1793 markerar Schiller övergången från det politiska projektets totalitarism, till det estetiska projektets motsvarighet. Likt en konstens återvändsgränd finns ”inget annat än dans i dansen” (Hewitt 2005, s. 31)<sup>18</sup>, vilket enligt Hewitt utmärker konstarten som typexempel för den borgerliga kulturens begränsning. En möjlig betraktelse av dans såsom konstobjekt omöjliggörs av de estetiska vetenskaperna som i arvet efter Kant just motsäger rörelse. Dansen bromsas således av intellektet (Hewitt 2005, s. 31).

### 4.3. Dans som arbete

Dansens estetiska renässans kommer först med det tidiga 1900-talets första litterära danskritik, författad av poeten och kritikern Stéphane Mallarmé. Hos honom blir skiftet från lek till arbete tydligt, samtidigt som den ryska baletten växte fram och den moderna betraktelsen av konstformen tog form. När arbetsmarknaden inriktades alltmer mot konsumtion implementerades också koreografis-

---

<sup>18</sup> Min översättning.

ka former för arbetseffektivisering i den fordristiska produktionen av varor. Därför var kroppar i harmoniskt arbete på dansscenen helt i linje med tidens arbetsideal. När bildkonstverket varaktighet här ifrågasattes, förblev dansverket ett motexempel:

Dance challenged traditional notions of the work of art by failing to produce an enduring artifact. (ibid, s. 47).

Tayloristiska studier i rörelse och tid står i detta skede inte långt ifrån en estetisk terminologi. Samtidigt undersöktes kroppens rörelse med kamera, då fotografen bland andra Eadweard Muybridge producerade fotografiska serier av människors och djurs rörelsemönster. Möjligheten att mäta och räkna kroppen kommer under tidigt nittonhundratals även att implementeras i koreografiska praktiker, där rörelser skrevs ner enligt kroppars potential att utföra dessa. Den tyske koreografen Rudolph von Laban, som etablerade ett koreografiskt skriftsystemet under sitt eget namn, kom senare att visa sig ha ett samhälle med Nazityskland. Antropologi och dansstudier sammanfaller dock redan under 1800-talet, då dansen ännu befinner sig i gränslandet mellan bildkonstens intresse för rum och ljudkonstens intresse för tid – i formen av tid och rörelse (figur och spel, i Kants ordalag).

När arbetet slutligen ersätter det Schillerianska spelet<sup>19</sup> frågar sig Hewitt om dansen är arbetsproduktionens essens – eller snarare dess absoluta motvikt (ibid, s. 48). I de fall då dansen endast äger rum i nuet såsom gest; en teckning – är den möjlig att inkludera i vare sig Kants definition av de sköna konsterna, eller i den traditionella definitionen av en vara. Då dansen däremot består genom dokumentation eller diskurs, såsom dess post-moderna dito särskilt ger uttryck för, krävs ett annat ramverk som är centrerat kring arbetsprocessen. Så befinner sig dansen i ett gränsland mellan det absoluta icke-alienerade arbetet. Genom den poetiska handlingen (in the act of making poiesis, ibid, s. 50) objektifierar och distanserar sig dansen både från sig själv, och från arbetets absoluta alienation. Därför är det inte ovanligt att likna dans vid post-Tayloristiskt arbete där kroppens produktion inkluderas i produkten. Det kan bland annat ske i formen av socialt arbete och känslomässig service, som ökar eller rentav är en förutsättning för dess mervärde. När det kommer till den Tayloristiska arbetslogiken gäller det motsatta, där produkten extraherats från arbetarens händer och genererar mervärde i cirkulation, liksom Karl Marx en gång beskrev det (Marx 2013).

Låt oss nu applicera dessa fenomen på verksproduktionen och fråga oss: om de rörelser som dans genererar endast syftar till sig själva – är dansen en automatiserad arbetskraft? Enligt Hewitt relaterar frågan till den Kantianska förståelsen av den sköna konsten såsom fränskild det arbete som föreligger den:

---

<sup>19</sup> Schillers spel grumlar den mänskliga uppfattningen av evighet och begränsning, frihet och tid, samt liv och död. Likt tidigare nämnts var det även detta spel som övertog konsten då den avsakraliserades, vilket enligt Andrew Hewitt omöjliggjorde konstformens roll som politiskt eller produktivt verktyg (Hewitt 2015, s. 21).



Labor now functions as a self-legitimizing natural human function. It is through dance that the purposive, rational, object-oriented activity of work is aestheticized and debased as vitalistic self-enclosing labor (ibid, s. 44).

Det paradoxala menar Hewitt är att dansen får sin egen funktion i samband med automatiseringen av arbete, eftersom den liksom tidens specialiserade och repetitiva arbetsprocesser bara kan försörja sig själv. Dansaren representerar därför, menar han, en ”självförsörjande energi” som gång efter annan aktiveras av ”sin egen rytm” (ibid, s. 45). Resonemanget stämmer överens med Pouillades aktualisering av Derridas omöjligförklarade självaffektion och Krauss förståelse av det totalitära, vilket i kapitel sex kopplas samman med Hewitts ord om dansens automatisering. Där visar dansaren Yvonne Rainer exempel på heteroaffektionens energiförsörjning, då hon omförhandlar ramen genom att internalisera det främlingskap som kringgärdar den, så att den självförsörjande energistycket bryts.

Enligt Kants förståelse av den sköna formen omöjliggörs självaffektion av ett retande parergon, som likt Derridas beskrivning av självet i heteroaffektionen grusas. Till skillnad från den autonomi som Kant lade grunden för, förlitar sig dansens estetiska autonomi på ett nytt tillblivande, genom ett självförsörjande kretslopp för dess egen existens *såsom en annan*. Rörelsen förändras. I relation till arbetaren, det vill säga dansaren, är denna självreflekterande sammanblandning av konstverk och konstnär essensen av det problem som Kant finner i relationen mellan subjekt och objekt. Något som i dans snarare är en förutsättning.

Vi måste alltså åter se till parergon och det arbete som också möjliggör dansen, det vill säga dess ram. Med denna kan dansaren även upprätthålla aktiviteten bortom kroppens egna uppenbara begränsningar – något som Hewitt kallar för det ”fysiologiskt sublimala”. Därför lokaliseras dansens estetiska renässans i övergången mellan det Schillerianska spelet och det nya arbetsparadigmet (ibid, s. 45). Då dansen just inte producerar någonting annat än sin egen föränderliga fortgång, påvisas en ny uppfattningen av både verk och arbete:

[Dance] lends itself to the synthetic study of ”time and motion”, and for this reason by the end of the nineteenth century it is encountered more frequently in discourses on work than in discourses on Schillerian play (ibid, s. 48).

Här gror 1900-talets formlöshet, motsatt Kants absoluta tro till formens distinktion. Denna utveckling diskuteras närmre i nästa kapitel, men redan här kan vi fråga oss vad för plats dansen har i detta formlösa system. Att konstarten vid förra sekelskiftet blir fri från institution och teoribildning är just vad som håller den från att härbärgera andra, mer etablerade konstarter. Den främsta orsaken till detta osäkra paradigmskifte menar Hewitt beror på att den formlösa dansen negerar sig själv, till skillnad från den Schillerianska, som kontemplerar (ibid, s. 60).

I negationen blir konstverkets medium därför dess egen frågeställning (Krauss 2006, s. 58), vilket aktualiseras av Bojana Cvejic, som med begreppet ”koreografera problem” (2015) understryker dansens potential som tänkande system, istället för ett material för tanken. Att konstnären både är medium och samtidigt bearbetar detta medium med tanke och hantverk, kan förklara att dansen efter en tids institutionsfrihet börjar noteras under tidigt nittonhundratalet. Det innebär också att koreografrollen utvecklas liksom utomstående författare. Som tidigare nämnts var dansens upphovsperson historiskt av mindre intresse än den musiker som komponerade musiken. Hur musikens uphovsperson trädde fram i musikens estetiska historia kan dock hjälpa oss att förstå koreografens dito:

It mattered, but not that much, who composed the music. It mattered much more that the music satisfied or lived up to the demands of the occasion (Goehr 2008, s. 180).

När det inte bara är situationens, utan även konstnärens egna behov som ses till, omförhandlas definitionen av konstverket. Från underhållningens paradigm närmade sig dansare mindre teatrala rörelser som naturligt springer ur kroppens aktivitet. Det föranledde frågor om vad en koreografisk gest egentligen är (Hewitt 2005, s. 81). Enligt Hewitt utgör dans en rörelse bortom den kommunicerbara gesten (ibid, s. 83), vilket orsakar sublimes vibrationer i likhet med den Kantianska definitionen av rörelse: något som stör. Att gesten ”misslyckas” – det vill säga inte producerar ett objekt, ett ord, eller en mening – beror på dess tidigare nämnda oförmåga att inleda eller avsluta denna. Det försätter dansen i ett lingvistiskt spel bortom semiotiska eller mimetiska riktlinjer:

Dance fails as gesture through an inability either to begin or complete the gesture, and it figures a linguistic play that neglects the work of semiotic closure (ibid).

Verkets tidsliga gräns är sedermera något som 1900- och 2000-talets dans tar sig an, och som vi kommer att möta hos koreograferna Yvonne Rainer, Xavier Le Roy, Scarlet Yo och Andros Zins-Browne i följande kapitel. Frågan för oss även åter till medeltidens danspest, där den förlorade gesten förstods som ett tecken för förlorad kontroll hos en styrande makt – en kontroll som under 1900-talet återtog genom estetisering av det annars oformliga fenomenet. Enligt Hewitt svarar koreografi såsom estetisk praktik på borgerlighetens ”brist på gester” eller på ”förlorade erfarenheter” (ibid, s. 84):

[I]t emerges both as an uncontrolled chorea or symptom of the loss gestural control, and as attempt to *regain control through aestheticization* (min kursivering, ibid).

När man i 1518 års Strasbourg betraktar den dansande befolkningen som sjuk, applicerar man i slutet av 1800-talet och under tidigt 1900-tal istället litterära och filosofiska teorier på de transcenderande gesterna. Genom essän *Considérations sur l'art du ballet et la Loïe Fuller* (1893) omförhand-

lar Mallarmé Fullers sociala och estetiska frigörelse till en förlaga för ett teoretiskt resonemang om poesi:

Charmen blir på så vis spirituell. Om jag redan har påvisat hur baletten förändrats av denna nyhet, där den frigjorts från mänsklig närvaro, medföljer även en betraktelse av poesi, och hur de denna genre framträder i dansen (min övers., Mallarmé 1893)<sup>20</sup>.

Från en för sociala system signifierande konstform, blir dansen under förra sekelskiftet förberedande och performativ (ibid, s. 129-131), vilket här kan förstås som att verkets förutsatta ram ersätts med en fortgående handling. Parergon verkar, med andra ord. Efter Fuller är Isadora Duncan ett exempel vars koreografier tog skulpturala uttryck oberoende vad för musik som spelades (Hewitt 2005, s. 135). Hos Duncan ser vi utförandets, det vill säga ramverkets arbete, ta ännu ett steg mot en estetisk autonomi. Hon verkar också för dansens utträde från akademien, konserten och den reciterade koreografien. Från att ge uttryck för dominerande samhällsliga frågor återvänder dansen genom Duncan till att fokusera på sitt eget subjekt och objekt, som dansare och som dans. Istället för en signatur för välkomponerad musik under barocken och romantiken, signerar koreografen sitt eget arbete – och dansen närmar sig en egen verkshöjd. Pouillade kallar det för den ”autografiska regimen”, där Duncan skriver sig själv till den grad att man inte kom för att se henne dansa – man kom för att se *dansen*. Konstverket, i sin tur, uppbars inte av någon annans kropp än Duncans egen (Pouillade 2009, s. 274).

#### 4.4. Kroppen som dansar

Under sent 1800-tal och tidigt 1900-tal kom alltså de första kvinnliga koreograferna att ta plats i den västerländska dansscenen. Från att medverka i hovbaletter eller i kabarédanser, koreograferade Duncan och Fuller sig själva. Deras förkroppsligande av författarskapet försågs med en viss mystik centrerad kring just kroppens närvaro – någonting som i tidigare diskurser kring dans inte hade synliggjorts på liknande vis. De bådas koreografier utvecklades i en tid av tekniska framsteg och estetiska frågeställningar under en stundande modernism, där dansens roll i hov och på teatrar ifrågasattes. På många vis avlöste Fuller och Duncan varandra i arbetet för kvinnokroppens självbestämmande under moderniteten. Först ut var Fuller, som sent 1880-tal utvecklade en abstrakt varietédans utan narrativ: en kropp cirkulerade runt sig själv, omsvept av tyger som svängde likt stora fjärrilsvingar. Verket *La Serpentine* fick stor uppmärksamhet i Frankrike, dit Fuller flyttade efter upphovsrättsliga svårigheter i USA. Orsaken var att det inte tydligt framgick hur den icke-narrativa ko-

<sup>20</sup> *Le charme, oui, tient en cet effet, spirituel. Si j'ai montré du coup le changement qu'au Ballet, exempt de tout accessoire que la présence humaine, rétabli, porte l'introduction d'une telle nouveauté, ce demeure aussi ma tentation d'en scruter la poésie, conforme au principe du genre.*

reografin, till skillnad från den tidigare narrativa baletten, kunde tillkännages ett författarskap i Fullers namn. Vid denna tid ansågs det omöjligt att, utan en tydlig berättelse, definiera dansens abstrakta delar som specifika. Därför gick de koreografiska momenten heller inte att göra anspråk på. Dansarens eget författarskap var med andra ord ännu obekant:

Most immediately, the wording in this ruling brings attention to modern dance's compositional departure from narrative ballet and traditional vaudeville performances, which were also generally narrative in form, alerting readers to the fact that character and story are absent in Fuller's pioneering modern dance (Doran 2015, s. 23).

Med tyger som påminde om såväl antika klädnader som indiska saris utförde Fuller sina verk under en avancerad ljussättning vars spel över textilierna lämnade få betraktare oberörda. Berättande ersattes med en teknisk illusion, medan fokus på kroppen föregicks av ljusspelet inför denna. Istället för den ornamenterade funktion som scenkläder tidigare hade tjänat, ingick Fullers tyger i koreografin, vars rörliga gräns var dess primära material. Hon förlängde sina armar med hjälp av bambupinnar och manipulerade även kroppens gränssnitt – en teknisk innovation som förde henne till världsutställningen i Paris 1900 (ibid, s. 24). Verket dokumenterades i en av bröderna Lumières första filmer från 1896 och räknas som den första dansfilmen.

Fuller förvandlar sina rörelser från det abstrakta och till det organiska (ibid, s. 24). Hennes rörelser sprang ur en specifik kropp – motsatt de kroppar som under romantiken var enkelt ersättliga med andra, likadana kroppar. I kampen mot kopior med liknande tekniska signalement blev hon även den första kvinnliga koreografen att göra anspråk både på ett författarskap och på sitt verk. Signaturen fick därmed slutligen en funktion hos dansaren själv. Utvecklingen går dock även att förstå på det idémässiga planet: från att dansa en karaktär (performing a character) dansade Fuller sig själv (performing the self). Alltså förflyttades balettens mimesis från verkets utförande till dess upphovsmakare, med ett personligt och individuellt uttryck. Med andra ord övertog Fuller ramen genom att internalisera den ram som hennes kropp tidigare hade utgjort för någon annan. Ramen blev istället hennes eget verktyg och verk.

Enligt danskritikern John Martin tog den moderna dans som både Fuller och Duncan initierade vidare de mål som den romantiska dansen en gång hade i termer av individualitet och personligt uttryck. Först på nittonhundratalet uppnås dock en befrielse från den klassiska balettens rigida rörelser och uteblivna känslouttryck. Istället för att utgöra en ”vokabulär av rörelser”, vilket enligt Martin är abstraktionens essens, söker dansen skapa ”mening utan ord” (Martin 1933, s. 5)<sup>21</sup>. Samtidigt förflyttas konstformens primära fokus på paus till rörelse, som hos Martin också gör den till en enskild och absolut konstform i direkt relation till livet (ibid). Därmed kan vi konstatera att till

---

<sup>21</sup> Min översättning.

skillnad från pausen varierar livet liksom *paregon*, vilken i sitt arbete både bär och förändrar sitt material. Den tidigare förståelsen av att gesten, det vill säga figuren, äger rum *nu* – ersätts med ett temporärt varierande schema, som Martin beskriver:

Similarly, movement is seen by the modern dancer as a unified entity, a substance. It may be varied in range of space, duration of time, quality and intensity, and still remain a constant thing (ibid, s. 6).

Bortom figurationen och med ett tydligare fokus på uttryckets egen form, möjliggör Duncan och Fuller en första betraktelse av dansen såsom fristående andra konstformer och estetiska regimer inom teater eller balett. När det för Fuller handlade om att lämna dansens underkastelse inför texten, innebar Duncans arbete en kvinnans mediala frigörelse under modernismen. Hon omtolkade kvinnans roll som dansare, dansarens roll i en koreografi och kroppens förhållande till samhället självt. Således gjorde hon anspråk på en ”helhet” där dikotomin kropp/själ och natur/civilisation uttraderas. I gränssnittet begreppen emellan hittas människan själv: det förlorade jaget i den moderna världen, det organiska kultiverade intellektet. Från den positionen ville Duncan tala till framtida dansare och göra anspråk på alla kroppars lika värde (Hewitt 2005, s. 25). Genom att förkroppsliga både sin dans och sin politik visade Duncan på en ny jämställdhet, där kvinnokroppen tar plats i det offentliga rummet och blir likvärdig mannen:

[E]qual as a woman re-signifying perceptions of society in her treatment of all women and men as appropriate recipients of her choreographic revolution (Mills 2017, s. 32)

Enligt Dana Mills gör Duncan ett dubbelt avbrott, då hon både avbryter balettens tradition och koreografens auktoritet över dansaren (ibid, s. 33). Hon kallar det för ett estetiskt avbrott som Duncan låter spränga fram, från sin egen kropp, till samtida och framtida publik:

The method by which Duncan extends her aesthetic break to others is to contract into her own body as a world, inhabiting the space she occupies; the sharing with others begins by releasing the movement to those around her (ibid, s. 34).

Fullers sammanfogning av hovbalett och vaudeville-dans var svårplacerad för det förra sekelskiftets danskritik, som i USA lät bevaka dansen utifrån en journalistisk objektivitet (ibid, s. 25). Den europeiska scenens påverkan av Mallarmés hyllningar av Fullers koreografi såsom en fysisk materialisering av en idévärld (Mills 2017, s. 29) resulterade i att diktkonst och dans närmades varandra i vad Mills kallar för ”den poetiska vändningen” (ibid, s. 29)<sup>22</sup>. Samtidigt behöll poesin, som tidigare behandlat, övertaget i relationen. Utanför kritikens rum lät däremot både Fuller och Duncan musik och scenografi – bredvid vilka dansen tidigare hade varit sekundär – underkastas koreografen (Martin 1936, s. 2). De viktorianska kläderna utelämnades och scenografen var mycket enkel: ett blå-

<sup>22</sup> ”[T]he poetic turn”, min övers.

grått draperi, en matta och diffust ljus på scenen där hon rörde sig likt de grekiska statyer som var hennes främsta referenser.

I jämförelse med Fullers extatiska rörelsemönster har Duncan ett tydligt syfte med sitt arbete: att lyfta kvinnans position som kropp i en moderniserad värld – och som central gestalt i den konstnärliga processen. Från att representera, till att bli representerad, blir kroppen både agent för sin egen rörelse och det medium som representerar andra rörelser, som därtill påminde om vardagens förfaranden: spring, gång och hopp (Mills 2017, s. 26). Med andra ord var det praktiken som stod i fokus för Duncan, framför konstnärskapet och de konstverk som ett sådant kan resultera i. Resonemanget måste även förstås med hänsyn till Duncans konvertering till kommunismen, där konstnärligt utövande primärt betraktades som politiska verktyg. Därför var dansträningen för Duncan, motsatt tidigare tradition, inte en formalisering av kroppen. Istället var det en frigörelse från sociala strukturer som begränsar kroppen, likt Krauss skrev några decennier senare. Med fokus på den framtida, gemensamma kroppen gick hon från individuella uttryck, till en kollektiv och social närvaro – och i hennes koreografier länkades det gemensamma och det enskilda samman genom en rörelse som i hennes mening angick alla. Duncan vill även lämna den teatralitet hos dansen som distanserar betraktaren från aktören. Långt före Berthold Brecht vill hon dra med publiken i sina rörelser, men stället för ett katharsiskt uppvaknande är det en gemensam närvaro som Duncan vill uppnå, genom att spegla publiken med sin egen kropp. Liksom dirigenten för en kör distribuerade hon således det fokus som publiken gav henne, till hela rummet:

In evoking collectivity and a socialist body politic, Duncan distanced herself from individual artistic interpretation, equating her own persona with what she believed were universal feelings and drives (Francis 1994, s. 31).

## 5. Tillblivelse i rörelse

I detta kapitel görs en djupgående analys av dansens utveckling under modernismen, genom de båda konstnärskapen Loïe Fuller och Isadora Duncan. De var de första dansarna – och dessutom kvinnliga sådana – att utföra sina egna koreografier och därmed förkroppsliga det paradigmskifte som dansen genomgick under förra sekelskiftet. Så, vad innebär det att en dansare utför sitt eget verk? Kritiken är delad, och i detta kapitel analyseras en diskussion som inleds med Stéphane Mallarmés skrifter om Fullers konstnärskap, som både Jacques Rancière och Dana Mills bemöter med kritik och vidgande argument. Centralt för samtalet är huruvida den dansande kroppen är förmögen att tänka själv, eller om hen snarare är ett objekt för en utomstående tanke. Denna diskussion kopplar frågan om fysisk närvaro till den om kroppslig och estetisk autonomi. Med dansarens egna kropp på scen blir begreppen ”självaffectio” och ”mediumspecificitet” centrala, vilka här sätts i relation till heteroaffektions postmedialitet, som Jacques Rancière introducerar i sin analys av Loïe Fullers tekniska hjälpmedel i sin koreografi.

I vad som kan kallas för det mediumspezifikas vändning, då mediets roll i konstverket blir sekundärt, riktar studien även blicken mot vad Andrew Hewitt kallar för det ”fysiologiskt sublimala”. Där sätter dansens energi (på grekiska ”energeia”, det vill säga arbete) fokus på fokus på parergons verkan bortom kroppens centra. Då förskjuts dess positionering från kropp och till vardagens rörelser, som i nästkommande kapitel behandlas närmre genom mötet med Yvonne Rainer.

### 5.1. Ingen dansare

Är Duncan en vara för alla att konsumera eller ett tecken för ett kollektiv som hon själv ingår i? I slutet av hennes liv diskuterades möjligheten att bygga ett monument över Duncan också av henne själv, vilket tydligt pekade på att hennes tid som ”pågående händelse” var över (Francis 1994, s. 41). Det monumentala var dock något som Duncan hade arbetat med även i sina koreografier, då hon imiterade antika statyer av starka kvinnokroppar för att påvisa hur 1900-talets kvinnor har kommit att begränsas av sociala institutioner såsom äktenskapet:

Tied to the body and subjectivity, women's emancipation was the basis for a new civilization, not a civilizing influence. Duncan's was a heroic theory meant to free women from weakness, dependence, and deformity (ibid, s. 32).

Duncan ville avsexualisera sitt dansande jag från en kvinnlig performer till en könlös varelse; ja, till en ikon (ibid, s. 33). Processen kan betraktas som korruptionen av hennes egen strävan efter att just lämna dansens representativa mimetik i den historiskt figurativa dansen, och i synnerhet den i baletten. Å andra sidan var det Duncan själv som fann dessa abstrakta känslbilder i de grekiska statyer-

na, som för henne representerade den frihet och helhet som hon eftersträvade, beskriver Mills (ibid, s. 34). Därför kan vi konstatera att allteftersom tiden gick blev Duncan själv en metafor för denna strävan, situerad i hennes egen kropp. Hennes gester kan därför förstås som metonymer för den politiska diskursen.

Att dansen vid detta läge hade blivit ett eget och dessutom ett kvinnligt uttryck var däremot inte helt enkelt. Mallarmés författarskap är ett tydligt exempel som motverkar denna utveckling, eftersom han betraktade den dansande koreografen som text. Istället för att under barocken vara penna, blir dansaren i Mallarmés texter bläcket självt. I strävan efter ett nytt, rumsligt språk i sin symbolistiska diskurs om poesi, förstår han Fullers barfotafötter som tecken distribuerade över ett ark, stället för som ett uppror mot estetiska normer. Hos honom faller fokus åter på pausen framför rörelsen, men för Duncan syftade de nakna fötterna snarare till framtida dansare (the dancer of the future):

She locates the beginning of her radical intervention in the human body and what is most essential to its movement, the foot (Mills 2016, s. 490).

Duncan ville därför inte kallas ”dansare” och såg sig istället för en passage för skönhetsens ”uttryck” som hon författade i sin dans – men som flera kroppar skulle ta del av (ibid). Enligt Mallarmé är Fullers koreografi, i sin tur, inte utförd av en kvinna, men av en *metafor* för element som betraktaren känner till: poesin och tanken som någon annan producerar; författaren. Fuller dansar inte heller, menar Mallarmé – istället föreslår han vad Rancière kallar för ett ”kroppsligt författande”<sup>23</sup> som Mallarmé anser skulle ta en längre tid att skriva med en penna (Rancière 2011, s. 103). Mallarmé ser därför en poetisk potential i Fullers dans (Rancière 2011, s. 95- 96). I serpentindansens klädnad (av Mallarmé kallad slöja), noterar han en övergång från ljud till tyg, som resulterar i en sensibel miljö, i hans mening olik dansarens ursprung såsom kroppslig gestalt av kött och blod:

The veil is music because it is the artifice though which a body extends itself to engender forms into which it disappears (ibid, s. 97).

Kroppen går därför inte att lokalisera, vilket Mallarmé i sin danskritik sätter i kontrast till antika statyer över den nakna dansaren som står still, helt utan poetiska öppningar. Fullers föränderliga uttryck korrupperar föreställningen av det organiska som estetikens förtecken (ibid, s. 95), vilket enligt Mallarmés skapar vad Hannah Arendt skulle kalla för ett ”framträdelserum”<sup>24</sup>, som sammanblandar dikten och det blanka ark där poesin skrivs ner (ibid, s. 98). Det är här som dansens mime-

<sup>23</sup> ”a kind of corporal writing”, (Rancière 2011, s. 103)

<sup>24</sup> In spaces of appearance, horizontal relationships enable participants to escape the roles and rules that normalize or even oppress them in other social spaces, to disclose their individuality, and to begin something new - that is, to be "free" in the Arendtian sense of the term (Marquez 2012, s. 7).



tiska arv skrivs om, då det istället för att någon särskild karaktär som framträder, är själva framträdelseakten som imiteras. Det platslösa är därför inte fråga om en dionysisk berusning, utan om ett undanträngande av glappet mellan vilja och utövande, konstnär och arbete, arbete och arbetsrum. Mötet mellan dessa polariteter menar Rancière resulterar i att kroppen är helt materiellt närvarande, genom metonymiska förflyttningar mellan tidigare vitt frånskilda former, såsom till exempel ljud och tyg. Kroppen skriver utan skrivandets medel, eftersom den i stället förkroppsligar dessa (ibid, s. 99). Mallarmé jämför handlingen med bakgrundsgestaltens roll på en scen, vilken Rancière menar möjliggör en viss autonomi, då ingen huvudkaraktär måste utgöra ett specifikt, läsbart tecken (ibid, s. 99). Mallarmé kallar det för en nya typer av fiktion, som istället för att leka med ett narrativ, ”leker med världen” (ibid, s. 100). Denna lek kan förstås som en som går ut på att skriva, inte med tecken eller gestalter, utan med framträdelse och alltså: det potentiella. Liksom metaforen och symbolen för det potentiella genast bort fokus på det faktiska arbetet – den dansande kroppen, vilket åter för in dansaren i den teoretiska idévärlden.

Rancière själv vill dock läsa in Fuller i ett historiskt skede då den tekniska utvecklingen – glödlampor och filmkameror – påverkade hennes konstnärliga uttryck. Därför placerar han hennes autonomi i gränslandet mellan tekniska vägval och estetiska metoder. En post-medial koreografi, alltså. När Fuller låter koreografera sin egen kropp och samtidigt undersöker dess begränsningar och hur hon med tekniska hjälpmedel kan påverka dessa, ser vi hur hon initierar ett post-medialt förhållande till kroppen som medium och som ram – något som Rainer senare kommer att ta vidare.

## 5.2. Kroppen som syns

I Mills läsning av Fuller och Duncan innebär förflyttningen av kroppens centra utanför dess egen mitt att det som uttalas också är vad som förkroppsligas. Kroppen töms alltså inte, vilket Mills understryker i en detalj som både både Mallarmé och Rancière utelämnar: ingen annan än dansaren själv skriver koreografen. Det är en revolutionär utvecklingen av två skäl, menar Mills (Mills 2016, s. 486). Bredvid det faktum att dansens estetiska uttryck expanderas, demokratiseras också konstformen så att fler kan utöva den. Således kan vi konstatera att både Fuller och Duncan omförhandlar hur det sinnliga delas. Mallarmés förståelse av den platslösa kroppen menar Mills korresponderar med Fullers egna intentioner, men istället för ett externt skrivande där kroppen bistår med sina egna medel att skriva på (det blanka arket) förstår hon Fullers koreografi som en förkroppsligad kommunikation, vars läsare primärt är dansaren själv.

The dancer's ability to develop a technique that enables her body to appear un-locatable is her vocation. Technique is, as I argue, her system of inscription, of corporal writing, of embodied communication (ibid, s. 486).

Denna kommunikativa heteroaffektion vill Mills inte se som en bristande relation till det naturliga och organiska, eller som en förlorad relation till rummet och dess betraktare. Istället vill hon förstå det osynliga som en bekräftelse av att kroppen *alltid* går att finna (ibid, s. 487). Dansaren och koreografen har, menar hon, utvecklat en metod för att styra sig själv och sitt eget utrymme till den grad att den specifika platsen inte måste vara definitiv. Därför är dansaren, i jämförelse med vad Pouillade skriver om ramen som platslös, aldrig platslös. Så är kroppens gränser förhandlingsbara och dess konturer kan förflyttas mellan rum och ögonblick då den inte bara manipulerar sig själv, men även rummet där den rör sig. Mills kallar det att kroppen på detta utför (performs) *dissensus* i relation till rummet (ibid, s. 488). Till skillnad från konsensus, det vill säga den unisont delade meningen, syftar *dissensus* i Rancières ordalag till meningsskiljaktigheter som ”ryms i samma rum” – liksom närvaron av två världar i en (Rancière 2010 s. 37-40). Enligt honom är det bara genom flera rösters delaktighet som politiken kan skapa sitt eget rum (ibid), något som Mills här förstår i termer av rörelse. Hennes resonemang stärker förståelsen av den platslösa rörelsens ram, nu också i kroppen som utför rörelsen. Platslösheten är här något positivt och istället för dansarens döda centra som Rancière bekräftar hos Mallarmé vill Mills understryka att detta vakuum också är kroppens, det vill säga koreografens, eget val:

The body does not guide those shapes but rather creates them (Mills 2016, s. 488).

Kroppens förmåga handlar därför om att bearbeta sig själv och att skriva inte *med*, utan *i* sig själv<sup>25</sup> ibid, s. 489. Samtidigt befinner sig kroppen någon helt annan stans; utanför sig själv – vilket genom dess rumsliga arbete raserar föreställningen om en definitiv in- och utsida. Heteroaffektionen verkar därmed genom *dissensus*, då parergon *omverkas*. Med andra ord kan den moderna dansens ram här förstås som mer än bara situerad i dansarens kropp, då den även påverkas av dansens omvärld, vilket pekar mot en postmodern förståelse av dansverket. För parergon innebär detta att även ramen påverkas av detta. Från att vara situerad i den dansande kroppen, sträcker den sig även utanför denna. Så verkar ramen genom att göras om, eller ”avverkas”, i Pouilladesk mening – och därmed bestå.

#### 5.4. Dans som närvaro

Att göra sig närvarande och således överskrida de gränser som tidigare hindrat en kvinnlig subjektivitet i dans menar Bojana Kunst var den primära metoden för en kropp som under tidigt 1900-tal ville äntra moderniteten. Hon beskriver Fullers och Duncans arbete som ett självförsörjande krets-

---

<sup>25</sup> ”inscribe itself”

lopp, vars arbete aldrig uppnådde sitt mål: de blev aldrig fullt närvarande och fortsatte därför att dansa.

Bodily autonomy discloses a modern obsession with presence and being in the present at the same time (Kunst 2014, s. 62).

Skälet till att arbetet fortsatte menar hon beror på att autonomin i sig vilar på en paradox av att å ena sidan presenteras (being present/-ed) – som *subjekt* – och å andra sidan släppa lös sig själv – som *objekt*:

[T]he Other is represented only when the self is able to be autonomously performed. Otherness is thus always perceived in its negativity, so that the self is able to step into the moment (ibid).

Paradoxen som Kunst beskriver pekar på den omöjliga självaffektionen, eftersom en närvaro aldrig är bara sin egen. Motsatt kroppens försvinnande hos Mallarmé, förstår Mills Duncans och Fullers dubbla roller såsom utövare och upphovsmakare för en ”tillblivelse i rörelse”, där dansen förbereder kroppen för sin plats i den nya världen (Mills, 2016, s. 492). Koreografin skrivs i och med att den dansas, med en inskription som inte läser, utan som dikterar sin ram. I denna rörelsens ontologi, där den moderna dansen sammanförde det sinnliga restriktion med tidens sexualpolisiska frågor, skapades utrymme för kvinnokroppar att själva författa sina inskriptionssystem (ibid, s. 497). När avbrottet från förut givna normer förkroppsligas av dansen själv etableras ramens som en aktiv part i dansverkets tillkomst. Det tar sig uttryck genom ett förkroppsligat avbrott, som paradoxalt nog också fortgår i Duncans riktning till framtida dansare. En ansats som kan besvaras av dessa i en obegränsad framtid (ibid, s. 496).

Under 1900-talets första årtionden kom dansen som konstform att bli alltmer fristående och samtidigt internt tekniskt avancerat. Innebär det att dansen rörde sig mot en mer definitiv autonomi i termer av begrepp och kvalitet, då den upplöst sin ram? Möjligtvis är det tvärt om, om vi ser till Rancières argument, det vill säga att ett *tekniskt* dispositiv även innebär ett *estetiskt* sådant (McNamara & Ross 2007, s. 101). Det är något som dansare under det sena nittonhundratalet kom att arbeta med i enlighet med de postmodernistiska strömningar som då präglade konsten. För Rancière har mediumspecifitet aldrig haft något med den sköna konsten att göra, sedan Kants estetiska teori tydligt pekar på hur en tillverkningsprocess – vilken inkluderar frågan om medium – inte är av intresse för bedömningen av ett slutgiltigt verk. Aestheteis, menar Rancière, innebär snarare *förlusten* av mediala system, motsatt mimesis.

Mimesis meant the set of explicit and implicit rules that made the connection between the laws of the poesis and the forms of the aisthesis. Aesthesis, on the contrary, means the absence of any rule of connection between the sensorium of artistic production and the sensorium of aesthetic experience (ibid, s. 102-103).

Rancière beskriver mediumspezifiteten både som en medvetenhet om konstens existens – och dess autonomi gentemot en omgivning. Under den sena modernismen har denna återförenat produktion och konstverk, men dess roll är ännu kluven eftersom det specifika mediet är förenat med en förståelse av det utomstående såsom ett okänt annat – vilket i heteroaffektionen i sin tur också inkluderar det konstnärliga materialet själv. Modern konst är enligt Rancière sann mot det främmande, som upprätthålls genom tron på det kända, specifika, mediet. Under aisthetons slaveri försätts vi i skuld till det främmande andra (ibid, s.103-104), vilket kan förstås som ramens brist och dess medberoende i relation till ergon – arbetet/verket. I en sådan heteroaffekterande relation kan vi konstatera att parergon skrivs om. Denna omskrivning kan förstås genom vad Rancière beskriver som det mediumspezifikas vändning: sedan hantverkskonst under industrialismen effektiviserades till en ointresserad massproduktion måste det kantianska intresselösa intresset för konstverkets solida form förstås annorlunda (ibid, s.106). Hos dansen, vars hantverk alltid har ingått i dess produkt, ligger autonomi i verkets energi. Denna rör sig utanför kroppens egentliga gränser och fri från externa hjälpmedel. Därför består den också verksamheten igenom, i likhet med Hewitts argument:

[A] self-sustaining energy, exciting itself through a reading and reiteration of its own rhythm (Hewitt 2005, s. 45).

Vad Hewitt kallar för det ”fysiologiskt sublimala” (ibid, s. 48) är i Rainers ordalag den energi ur vilken dansaren springer – inte tvärtom (Rainer (1968) 1999, s. 42). Med detta ställningstagande avverkas en given förståelse av dans som konstform, vilket vi återkommer till i nästa kapitel om Rainers verksamhet. Det var dock inte bara Rainer som yrkade för tillblivelse i rörelse. Samtidigt med hennes resonemang analyserar Krauss tidens minimalistiska skulpturer som rör sig på gränsen till det solida. Med utgångspunkt i skulpturer närmar hon sig det koreografiska för att förhandla med en föreställd subjektivitet i konstverket<sup>26</sup>. Enligt Lepecki utmanar Krauss resonemang subjektivitetens grundläggande myt, såsom en monadisk maskulinitet, där självet är det enda beständiga:

[I]t challenges the axiomatics of subjectivity’s self-foundational myths: subjectivity as monadic masculinity, as being towards-movement, as *unchanging locatable “self”* (min kursivering) (Lepecki 2005, s 33).

I en koreografisk förståelse av verket grusas denna beständiga subjektivitet liksom parergon även omverkar detta. Detta sagt är det angeläget att understyrka att Derrida bara några år före Krauss riktar sig till skulpturens ramverk. Detta menar han som rör sig tillsammans med verket och därför inte kan särskiljas från det, eftersom det *försvinner* in i det:

Detta parergon lösgör sig på en gång från ergon (från verket) och från omgivningen, det lösgör sig först och främst som en figur mot en fond. Men det lösgör sig inte från fonden på samma sätt som verket. Ty detta lösgör sig också från en fond, den paregonala ramen lösgör sig också från två fonder, men i relation till var och en av dessa två fonder finner den sitt stöd /il se fond/ i den andra. I relation till verket som kan tjäna som dess

<sup>26</sup> Samma närmande gör Rainer skulpturer, för att etablera en ny förståelse av koreografi. Om det handlar nästa kapitel.

fond finner den sitt stöd i väggen och sedan, undan för undan, i den generella texten. I relation till den fond som är den generella texten finner den sitt stöd i verket som lösgör sig från den generella fonden. Alltid en form mot en fond, men ett parergon är en form vars traditionella bestämning inte är att lösgöras utan att försvinna, att sjunka bort, att suddas ut, att upplösas just i det ögonblick det utvecklar sin största energi. Ramen är inte i något fall en fond som kan vara fallet med omgivningen eller verket, men dess täthet som marginal är heller inte en figur. Åtminstone är den en figur som i så fall för bort sig själv (Derrida 1992 (1974) s. 153-154).

Liknande Krauss skrev den Judson Church-verksamma Robert Morris decenniet tidigare att en skulptur inte kan betraktas eller ägas utifrån ett visst perspektiv, eftersom den är konstruerad utifrån flera sensationer – ett argument som utan förbehåll kan appliceras på en koreografisk praktik där arbetet är ramen. ”Gestalt” är ett begrepp som är vanligt inom modern teater. När verkets gestalt etableras alltför tydligt, uttöms den och kan därefter inte längre omformuleras, menar Morris. Den stelnar liksom en dansare som blir till ett tecken:

One is then both free of the shape and bound to it. Free or released because of the exhaustion of information about it, as shape, and bound to it because it remains constant and indivisible (Morris 1966, s. 228).

Orden korresponderar väl med vad Derrida skriver om ramen som en omöjlig sanning, då den varken transcenderar eller sker ”genom en slump” (Derrida 1992 (1974), s. 155). I den parergonalitet som Derrida beskriver resonerar också Rainers uttalande några år senare än Morris, om kroppen som en stadigvarande verklighet (Rainer (1968) 1999, s. 42)<sup>27</sup>. Det förstår performanceteoretikern Ryan Platt som en ”ambulerande rörelse”<sup>28</sup>, inte för att den är i ständig rörelse, men för att den varken kan ses eller schematiseras (Platt 2014, s. 42) – det vill säga skrivas ner. Liksom Duncan intresserade sig Rainer för vardagens rörelser, men till skillnad från sin föregångares förståelse av den dansande kroppen som en emanciperande spegel för andra, ville hon istället hålla en begränsad visuell kontakt med sin publik och motverka vad hon kallade dansarens narcissism (Rainer 1999, s. 35). Genom att aktivt väja undan, undvika ögonkontakt och därmed vägra en förståelse genom symboliska representationssystem, ville Rainer varken röra eller bli berörd (ibid, s. 43), en riktning som enligt Platt även kan liknas vid den minimalistiska musikern John Cages samtidiga musikaliska verksamhet. Därför kan vi konstatera att till skillnad från traditionell komposition, blandas här en mängd vardagligt material – något som också omskriver verkets och parergons essens (ibid, s. 43).

---

<sup>27</sup> [A]n enduring reality, min övers.

<sup>28</sup> [A]n ambulatory motion, min övers.

## 6. Att vägra parergon

I detta kapitel behandlas Yvonne Rainers konstnärskap som det första att omförhandla den moderna dansens ram, i synnerhet genom dansverket *Trio A*. Genom att sammanlänka dansen med den minimalistiska vändningen i samtida konst, beskriver Rainer kroppen som platsen för rörelsens och energins härkomst. Utan mimetiska implikationer ger hon fullt mandat åt varje rörelse och omförhandlar parergon, som flyttas ut utanför kroppen och därmed uppdragar vad Claire Lambert kallar för en ”indexikal dialektik” – då kroppen inte längre är dansens självklara centra, och parergon inkluderar en större kontext. Kanske är det rentav så att parergons förflyttas från kroppen och till blickens fokuspunkt på densamma, där uppfattningen av verket återkommande avverkas genom parergon, istället för verket själv. På så vis omförhandlas representationen av dans, vilket i längden även avgör dess estetiska autonomi. Att kroppen likställs med utomstående fenomen eller resonanser resulterar i att parergon – verket i arbete – inte kan ses, utan bara föreställas inför publiken. Denna utveckling förstås genom Theodor Adornos begrepp ”immanent kritik”, där Rainer vägran av ramen ger upphov till en ny förståelse av parergon. Ett parergon som verkar genom varaktighet och som slutligen korrumpas sig själv i sin avverkan, då kroppen (i detta fall Rainers) åldras och glömmes.

### 6.1. En självuppehållande energi

I förhållande till dansens notering är rörelsematerialet en kopia, skriver Wikström (Wikström 2016, 65). Enligt Adorno är musikens noter viktigare än dess utförande, eftersom verkets autonomi finns i dess instruktioner. Samma gäller dans:

Adorno describes performance as a mode of comprehension, since it is a re-enactment of all mediations in the artwork and is thus, according to him, always a critical endeavor (Sakoparnig 2014, s. 61).

Det fokus på original som en sådan instruktion innebär, är vad New York-koreografen Yvonne Rainer kritiserar under 1960-talet, då hon gör anspråk på rörelsen som ett eget objekt, eller rentav ett funnet sådant. I avhandlingen *Pre-Viva* (Kingston University, 2016) diskuterar Wikström hur konstverket representeras och tar form, bland annat i Rainers essä *En skenbar översikt av några ”minimalistiska” tendenser i den kvantitativt minimala dansaktiviteten mitt i överflödet, eller en analys av Trio A* (1968). I essän argumenterar Rainer för att rörelse inte kommer ur dansaren, men att dansaren kommer ur rörelse (Rainer 2016, s. 159). De liknande tendenser som Rainer finner hos både minimalistisk skulptur och dans synliggör en bristande teoribildningen kring de båda konstfältens

relationer. När objektet i den minimala skulpturen betraktas som konst, bör detsamma gälla dans, menar hon:

The 'Object' in minimalist sculpture is understood as art in a general sense and by placing 'Dance' next to it, the latter can be also read as such (Wikström 2016, s. 108-109).

Det tidigare nämnda estetiska dispositif som hos Rancière följer på det tekniska<sup>29</sup>, var inte av Rainers intresse: på samma vis som hon vände sig från extern åskådning, vände hon sig även från dansens inneboende tekniker. Vi kan här förstå det som att hon vägrade en befintlig förståelse av arbete och verk; ergon. därmed vägrade hon också parergon. Hennes essä, som skrevs bara ett år efter konstnären Donald Judds essä *Specific Objects* (1967) och Guy Debords bok *La Société du spectacle* (1967), inleds med en tabell över bildkonstens och dansens relationer. Där redogör Rainer för hur den moderna dansen och teatern har utvecklats i linje med nittonhundratalets samhällsutveckling och massproduktionens inverkan på konstarna. Hon ställer sig kritisk till samhällets hätska förändring under massindustrialisering, krig och upprustning, vilket förändrar både människans och konstens roll. Att dansen liksom alla andra kostarter skulle bearbeta situationen är för henne självklart, men att dess korta konsthistoria hör den övergripande konsthistorien till, var vid tiden däremot mindre givet (Rainer 1968, s. 128). För att skriva om denna historia understryker Rainer konstformernas inneboende likheter. Därigenom riktar hon kritik mot den moderna dansfrasens klimax och i synnerhet mot föregångaren Martha Grahams expressionistiska, visuella koreografi. Hos Graham menar Rainer att en formaterad och riktad energi distribueras, ibland till övermänskliga krafter. Istället vill Rainer se till den uppenbara energi som förekommer i såväl rörelse som i stillhet (ibid) – oavsett vad dansaren gör:

Om inte annat anges ska jag här tala om den ”märkbara” energin, eller det som uppfattas i termer av rörelse och stillhet snarare än faktiskt arbete, oberoende dansarens psykologiska eller kinestetiska upplevelser (ibid).

Rainers resonemang sammanfaller här med Krauss förståelse av skulpturens tillkomst, där det handlar mindre om teknik hos objektet, än om mediering av objektet i rörelse (Krauss 1977, s. 43). Rainer måste här kontextualiseras i en tid då rörelsen i post-modern, minimalistisk intermediakonst förhöll sig objektiv till personliga uttryck genom koreografiska noter (score), instruktioner och verbala kommentarer. Objektiviteten är dock en annan än det intresselösa intresse som Kant lyfter hos betraktaren. Med de neutrala positioner och vardagliga rörelser som dansarna vid New York-scenen Judson Dance Theatre praktiserade – och inledningsvis ifrågasattes för – underströk Rainer att dansaren inte träder in i en roll för att utföra en handling – men snarare springer ur handlingen:

<sup>29</sup> Det vill säga den mimetiska regimen enligt vilket konstverkets främsta syfte är representation.

Kroppsdelarna är aldrig fixerade i en stilla relation till varandra, de sträcks till sin fulla längd endast under övergångarna, vilket ger intryck av att kroppen konstant befinner sig i övergångar (Rainer 1968, s. 132).

Efter Duncans utopiska visioner om en framtida, gemensam kropp, beskriver Rainer istället kroppen som den stadigvarande verklighet vari både rörelsen och kroppen själv blir till. Bredvid verket omförhandlas också konstnären, som sammanfaller med ergon – i parergon. Därför ville Rainer liksom Duncan inte betraktas som dansare, men en neutral ”görare”, varför även föreställningen om kvalitet och yrkeskunnighet omförhandlades (ibid, 130). Hantverkets relation kommer att diskuteras i nästa kapitel, men redan nu går det att konstatera att Rainer omförhandlar föreställningen om att *skapa* eller *producera* dans, då hon i enlighet med sina argument fokuserar på *funna* rörelser. Detta har en direkt relation till skulpturens och konceptkonstens historia, genom Duchamps och modernismens ifrågasättande av konstverkets vara och hantverkets verkan i relation till idé och marknad. Rainer beskriver själv hur arbetet med objekt såväl som med rörelser resulterade i avbrott mellan respektive ansats, eftersom en kontinuitet saknas. Det vill hon råda bot på:

Det var tydligt att idén om ett icke-modulerat energiutlopp som demonstrerades i rörelsen inte tillämpades på kontinuiteten. Det krävdes ett kontinuum av energi. Varaktighet i övergångar måste beaktas (ibid, s. 132)

Som exempel för denna betraktelse redogör Rainer för frasernas sammansmältning i *Trio A*, där benämningen av den ena genast innebär benämningen av den andra: de kan inte särskiljas ens i diskursen. Så bevaras energin i det oavbrutna. Utan mimetiska implikationer har varje rörelse fullt mandat i den handling som utförs. Rainers kontinuum sätter således parergon i ny dager då hon också vägrar dess egen verkan. I den fortsatta energin avverkas verket inte och istället består laddningen i den fortsatta energin, det vill säga verkan<sup>30</sup>. Som konsekvens upprättas en ny autonomi inte bara för konstverket, utan även för den arbetande dansaren – som för första gången behandlas likvärdig med verket och parergon. När rörelserna består, gör så även ramen i sin ansats att avverkas, vilket resulterar i att arbetet upprätthålls.

Skedet hos Rainer måste dock läsas genom sin historiska kontext, under den mediala bevakningen av Vietnamkrigets och den politiska rörelsen som följde därpå, vilken även Rainer och *Trio A* ingick i. Är verket och uttalandet en protest mot acceleration och glömska? Eftersom repetitionen enligt Rainer är vad som gör handlingen mer objektlik, är den varaktiga energi som hon förespråkar på gränsen till osynlig – bland annat genom att dansarnas ansikten aldrig riktas mot betraktaren – och därför inte objekt-görs. Därför undviker Rainer repetitionen både inom verket och i rörelsernas övergång i varandra. Detsamma gäller verkets återuppförande, som här resulterar i en oundviklig

---

<sup>30</sup> I nästa kapitel möter vi denna riktning hos dansaren Andros Zins-Browne.



variation. Rainer beskriver själv att hon med sitt arbete synliggör det som traditionellt har dolts, och döljer det som traditionellt har visats (ibid, s. 133). Syftet är att understryka svårigheten att *se* dans:

Min Trio A tog itu med svårigheten i ”seende” genom sitt kontinuerliga och oförtrutna avslöjande av detaljer hos gesterna som inte upprepade sig, och därmed fokuserade verket på det faktum att materialet inte på ett lätt sätt kunde överskådas (ibid, s. 135).

Enligt Claire Lambert rör sig *Trio A* mellan kroppens *vara*, och *betraktelsen* av den (Lambert 1999, s. 91.) – vilket upprättar en optisk ram i arbete, som också inkluderar publiken. Kanske är det rentav så att parergons avverkan förflyttas från kroppen och till blickens fokuspunkt på densamma, där uppfattningen av verket återkommande avverkas, istället för verket själv. Vid denna optiska gräns kan Rainer ställa krav på betraktaren genom att tyckas ignorera den – och en ny form av autonomi upprättas. Lambert beskriver verket som ”anti-fotografiskt”, vilket hon också menar är grundbulten för dans själv såsom en tidens och rörelsens konst, i motsats till fotografiets tidsliga och rumsliga avbrott (Lambert 1999, s. 93.). Resonemanget kan likt Derridas begrepp ”difference” förstås som parergons temporära och spatiala förhållande till verket i arbete. Lambert menar dock att bildens ögonblickliga gräns inte är densamma som dansens, vilket resonerar med nittioalets debatt kring huruvida dans och performance alls kan dokumenteras<sup>31</sup>.

Images of dance never capture the energy, dynamism, or power of a live performance. They are pale representations, at best, of an inherently ephemeral art. Any dance photographer would remind us that the inherent in compatibility of a performance and a photograph is the structuring condition of dance photography (Lambert, *Moving Still: Mediating Yvonne Rainer's "Trio A"*, 1999, s. 91).

Frågan om dokumentation står förstås inte i fokus för denna uppsats, men Rainers koreografiska alternativ till fotografiet är angeläget för samtalet om dansens ram som härbärge för dess estetiska autonomi. Lamberts resonemang om fotografiet grundar sig i ett förtroende för fotografi som kontrasteras mot Krauss essä *Notes on the Index* (1977), där hon skriver att fotografiet, genom sin indexikala relation till det fotograferade objektet, bryter ner sin symbolik med sin absoluta materialitet:

Its separation from true icons is felt through the absoluteness of this physical genesis, one that seem to short-circuit or disallow those processes of schematization or symbolic intervention that operate within the graphic representations of most paintings (Krauss 1977, s. 75).

Det är inte det symboliska som i (Lacaniansk mening) konstruerar det fotografiska representations-systemet mellan objekt och dess mening, menar Krauss. Istället vilar fotografiets inflytande som index och mening helt på det imaginära, skriver hon (Krauss 1977, s. 75). Möjligtvis skulle fotografiet därför kunna betraktas som för-symboliskt, då det fångar tingen utan språklig förmedling, en

<sup>31</sup> I nästa kapitel nämns Cvejics motsatta uppfattning om det digitalt post-mediala, där hon menar att en koreografi kan ta sig uttryck också genom sin dokumentation – vilket bryter den ram som Lambert upprättar i sitt femton år tidigare resonemang.

egenskap som även dansen har. Således menar Krauss att fotografiet *avbryter* tecknets automatisering (ibid, s. 76) liksom Rainer avbröt den symboliska dansen som hennes föregångare drev. Textens företrädare minner därtill om tidigare nämnd danshistoria, vars lingvistiska prägel Krauss också finner både i Duchamps readymades och i fotografins historia. Därmed kan vi här fråga oss om det går att förstå Rainers funna rörelser i relation till det funna objektets vändning *från* en språklig förståelse av konstobjektet? Lambert skriver i sin tur att Rainer, med bakgrund i sitt manifest och sett till verkets material, har koreograferat *Trio A* i *motsats* till det fotografiska (Lambert 1999, s. 97). Istället vill hon förstå *Trio A* genom dansens relation till det skulpturala, som Rainer själv underströk i sin essä – samt till Judds förespråkande av en modulär komposition av måleri och skulptur som byggs av komponenter funna i naturen. I sin läsning upplever Lambert den fotografiska bilden bidra med just sådana naturliga komponenter (ibid), i likhet med hur Rainer fann sina rörelser i vardagen och med vilka hon komponerar rörliga bilder. Därför menar Lambert att Rainer *samarbetar* koreografiskt med en filmkamera (som danskritikern Sally Banes håller i), då *Trio A* dokumenteras – istället för att låta sig fotograferas av en utomstående part (ibid). Så samspelar dokumentationen med den varaktighet i energi och rörelse som Rainer själv förespråkar: blickfångets fokuspunkt löses upp och parergons visuella verkan sväljs av verket:

Countering a dance of seductive display with one of pure materiality, Rainer sets up an opposition between dance as image and dance as corporeal substance. If conventional dance freezes the performer into mere images, Rainer's was meant to offer contact with the facts of the body in motion, its physical effort (ibid, s. 98).

Det faktum att Rainer inte heller förespråkade något särskilt innehåll i sin dans kan däremot relateras till det imaginära som Krauss lyfter hos fotografiet. Lambert själv förstår detta som en ovilja hos koreografen att adressera specifika historiska företeelser under kalla kriget. Det är också i relation till denna representation som Rainer understryker att medan en tv kan stängas av, förblir kroppen en bärare av verklighet (ibid, s. 99). Då det är kroppen istället för avbilden som symboliserar handlingen, omförhandlas representationssystemet, skriver Lambert:

In dance understood as a system of meaning, signs are a matter of motion: the perceptible actions of the moving body constitute dance signifiers. Rainer's *Trio A* is a reworking of the way these signifiers operate (ibid, s. 101).

I en egen kommentar till Krauss essä sammanfattar Lambert att dansarens närvaro således *avbryter* det system av tecken enligt vilket rörelser kodas och förstås. Dansen är därför att betrakta som ett meddelanden *utan* kod. Således krävs en undertext, likt den fakta som adderas till ett fotografi (ibid, s. 104). På så vis menar hon att *Trio A* är indexikal på samma vis som Krauss beskriver fotografiets index. Det fysiska avtryck, som fotografiet enligt Krauss primärt utgör, stämmer väl överens med Rainers fokus på kroppens bevarande av energi. Lambert, i sin tur, menar att när kroppen likställs

med utomstående fenomen eller resonanser, påvisas den symboliska ordningens både semiotiska och materiella förhållande:

[I]t proposes a mode of meaning for dance that corresponds closely to that of the photograph - a mode in which the relation between signifier and signified is *at once material and semiotic* (min kursivering, ibid, s. 105).

Så förhåller sig den fotografiska avbilden till den utförande kroppens och ramens behov. När den dansande kroppen avböjer att *mediera* sin energi med specifika tecken består parergons autonomi likt tidigare nämnt, i betraktarens fokuspunkt. Enligt Lambert tar detta sig uttryck genom att index ersätts med ett spår:

In other words, to create the appearance of unmediated energy, the dancer dissimulates - effectively replacing the real economy of effort with its own image, supplementing the index with the trace (ibid, s.107).

Således korresponderar Rainer med kroppens teknik lika mycket som hon låter den ersättas med den icke-symboliska bilden av denna, vilket innebär att *Trio A* ligger på gränsen mellan det direkta och det medierade, skriver Lambert. Här kan vi konstatera att mediering är liksom energi och verkan just vad parergon härbärgerar – och vad Rainer här omförhandlar. Främst i Lamberts förståelse av *Trio A* är det politiskt omedvetna som hennes kritik av traditionell dans (med riktad och artikulerad energi) utgör. Hon kallar det för en ”indexikailitens dialektik” och en förutsättning för att förstå Rainers komplexa relation till det fotografiska. Med denna dialektik menas att index och dess referens är lokaliserade i en dialektisk relation, där de motsäger varandra. Ur denna relation frammanas andra alternativa seenden och istället för genom representation menar Lambert att det är genom det fotografiskt omedvetna, som *Trio A* medieras. I sin fortsatta omförhandling kan parergon inte ses, utan bara *föreställas* inför publiken:

The photographic returns to *Trio A* not as an actual image, but as a structuring paradox. Art is not so much made with photographs, as of them: no matter how it opposes the world of television, pinups, or dances registering like photographs, *Trio A* is suspended on the axes of a photographic imaginary (ibid, s. 108).

## 6.2. Varaktighet och glömska

I *Practicing Trio A* (2012) bemöter Julia Bryan-Wilson det faktum att *Trio A* på senare tid har kommit att bli både film, stillbilder, en Labannotering och andra instruktioner, samt tillhörande texter. Sammantaget vill hon förstå verket post-medialt (Bryan-Wilson 2012, s. 58) och istället för att diskutera dokumentation vill hon betrakta *Trio A* som ett *rum för praktik*:

[A] complex discursive site that invites, demands, and necessitates practice— as obvious as that might seem, given that it is a dance that is rehearsed and repeated (ibid, s. 65).

Med avstamp i Herbert Marcuses förståelse av politisk praktik som ett sätt att *bryta* en rutin, skriver Bryan-Wilson att Rainer liksom sina föregångare Duncan och Fuller träder in i danshistorien med

just ett avbrott. Samtidigt pekar hon på det muskelminne som såväl den dialektiskt indexikala dansen, liksom betraktaren, bär:

Seeing dance can arguably work to imprint its motions within the observer; in fact, dancers healing from injuries are encouraged to watch others dance, as it is claimed that simply witnessing the movements helps prevent their muscles from forgetting (ibid, s. 69).

Orsaken till att Julia Bryan-Wilson tar upp betraktarens roll är att denna på så vis intar en form av somatisk (kroppslig) verkan som är mer beständig än alla andra medier genom vilka *Trio A* har betraktats och skrivits ner (ibid, s.70). Detta parergonala muskelminne kan översättas till vad Bryan-Wilson menar gör *Trio A* så intressant för samtidskonsten, där kroppsmediets indexikala funktion ännu är aktuellt. Att notering eller visuell och verbal överföring inte räcker har också Rainer själv understrukit, då hon vittnar om hur en grupp dansare misslyckas med att utföra *Trio A* genom dess Laban-notering, eftersom de i sin professionalitet förlorade den prekaritet som verket kretsar kring (Rainer 2009, s. 17–18). Texten räcker alltså inte, men heller inte kroppen, medger Rainer och understryker att den ursprungliga formen av *Trio A* inte finns dokumenterad annat än i hennes minne – som också det sviker när hon uppför verket 12 år efter premiär, inför Banes kamera. Filmen är den enda videodokumentationen av verket utfört av Rainer och är vad samtida dansare idag nyttjar som referens. Precision är centralt för Rainer, som inte anser att det går att lära sig dansen såsom den en gång skulle ta form – genom en video eller en text, eftersom kroppens varaktighet där utelämnas (ibid, s. 16). Så, då kroppen utmattas eller glömmes, går parergon från den negativa dialektiken och till en total avverkan. Skälet är att kroppens varaktighet inbegriper glömska, vilket sätter ett annat ljus över *Trio A*: inte som en epokgörande koreografi, men som ett verk vars autonomi inbegriper relationen till dess utförare, där parergon bryts ner tillsammans med hennes minne. Här måste vi återvända till begreppen *ergon* (arbete/verk), *poiesis* (att göra) och *praxis* (aktivitet). För dans och koreografi är de tre begreppen beroende av varandra till en grad som skiljer sig från andra konstformer, fastän dansen som aktivitet (*praxis*) inte alltid förstås som ett konstverk (*ergon*). För att *ergon* ska bli *poiesis* behövs en varaktig *praxis* – ”an enduring reality”, för att låna Rainers egna ord från 1968 års manifest *The Mind is a Muscle* (Rainer 1999, s. 42) – i dansarens kropp och omgivning. Enligt Banes blir rörelsen i detta fall ett objekt att undersökas utan affekt eller psykologiska, sociala eller ens formella motiv. Rainer föreslog själv en ny dans som uppmärksammar tingens objektiva närvaro, inklusive människokroppens rörelse (Banes 2011, s. 43). Parergons heteroaffektion blir kan därför förstås som självmedveten och självreflekterande, eftersom den indexikala dialektiken också inbegriper dansarens egen blick. Enligt Banes gör *Trio A* således ett historiskt skifte för dansens relation till ”ren” rörelse, i vägran gentemot stil (*style*) och uttryck (ibid). När parergon

skingras rymmer verket varken poser eller arkitektur, då den grundar sig i rörelsens fortgång i en ”jordbunden och intelligent kropp” (ibid, s. 54). När denna kropp glömmes, består verket i sin avverkan:

It can be said that the performing self of *Trio A* takes care of its self *and* its expression by a mode of expression that reduces the self (Rainer 2010, s. 49).

Enligt Wikström är det uppgifterna (the tasks) i post-modern koreografi som får rörelserna att tyckas vara självuppehållande objekt, motsatt en kontinuitet (Wikström 2016, s. 117). Den rigida strukturen hos en koreografisk notering för en sådan händelse var dock precis vad Rainer ville motverka, då hon istället för att separera rörelser ville låta de alla övergå i varandra. Denna gräns bröts upp liksom betraktelsen av de undvikande dansarna – en relation som Peggy Phelan beskriver som ”protocinematisk”. Då är verket, i likhet med Duncans och Fullers strävan, både en representation och en presentation av kroppen – till den grad att verk och den verksamma *sammanfaller* (Phelan 1999, s. 7-8). Det är dock inte bara verket som sätts ur spel då det framförs – även betraktaren. I *Figures de l’attention* (2013) skriver litteraturprofessorn Julie Perrin att betraktaren omöjliggör en stabil position såsom ett subjekt inför ett objekt, då den möter *Trio A* – eftersom verket inte går att urskilja som objekt:

Om betraktaren, liksom den Barthesianska fotografen, ”är det essentiella vittnet för sin egen subjektivitet genom hur hen positionerar sig såsom subjekt framför ett objekt” – kan hen omöjligen hitta en stabil position och kan därför inte heller identifiera objektets konturer (övers., Perrin 2013, s. 113)<sup>32</sup>.

Här är Wikströms resonemang aktuellt också för *Trio A*, där den tidigare nämnda omöjligheten att se verket också upprätthåller en autonomi gentemot betraktarens läsningar och tolkningar. Då synliggörs betraktarens oförmåga att själv ingå i ramverket, vilket skiljer sig från event-scorets explicita omvandling av aktörer och betraktare till verkets olika delar (into parts or objects of the work, Wikström 2016, s. 117). För de båda vägvalen i den post-moderna dansen kvarstår dock frågan om presentationen av dessa processer:

What strategies, and ways of making, make a movement into something of an autonomous movement-object, a walk into a ready-made, an instruction into a poem and a sofa into a useless bulky thing? (ibid, s. 118).

Hos Rainer uppenbaras alltså parergons autonomi då ramen uttraderas såsom verk. I hennes vägran av ramen upprättas en ny, vilket nu ska läsas genom Adornos förståelse av estetisk autonomi, som behandlas härnäst.

---

<sup>32</sup> *Si le spectateur, comme le photographe Barthesien, ”est essentiellement témoin de sa propre subjectivité, c’est-à-dire de la façon dont il se pose, lui, comme sujet en face d’un objet”, face à Trio A il est renvoyé à l’impossibilité d’un positionnement stable, à l’impossibilité de cerner (identifier) les contours de l’objet.*

### 6.3. En immanent gräns

Hos Adorno är den negativa dialektiken en förutsättning för det autonomibegrepp som han förespråkar i relation till den krigsföring och marknad som följde på 1900-talet (Adorno och Horkheimer 1944). I filosofen Lydia Göhrs läsning (*Elective Affinities. Musical Essays on the History of Aesthetic Theory*, 2008) framgår det att rörelse (bewegung) är central för Adornos resonemang. Istället för tid och temporalitet tror han på rörelsens negativt dialektiska potential, där dissonans är den egentliga harmonin – eftersom någon syntes enligt honom inte är möjlig. Goehr kallar det för en ”dubbel rörelse” (doppelbewegung, Goehr 2008, s.3) genom vilken musiken såsom rörlig konst har en egen objektalitet i ett fysiskt rum. Dubbelrörelsen resonerar väl den självreferentiella, indexikala dialektiken – och den kan förstås likt en förkroppsligad dans i termer av en metakinesis – en meta-rörelse som (be)rör sig själv heteroaffektivt. När Krauss talar om den erfarenhet som ett konstruerat verk härbärger sedan utförandet (Krauss 1977, s. 27), läser vi hos Adorno att musiken är en egen kropp som ständigt utförs – liksom dansaren i en koreografi, för att tala med Rainer. Denna kropp är i Adornos ordalag symfonins sociala essens, det vill säga samhällets alla dialektala rörelser i en stor gemensam kropp (Goehr, 2008, s. 4). Till skillnad från de Beaujoyeux barocka, konformistiska kropp som i Krauss ordalag automatiseras, talar Adorno liksom Rancière *dissonans*, och här i fråga om kroppen. Även Adorno vänder sig till gesten, men inte i koreografisk eller skulptural mening. För honom är gesten en *musikalisk* handling, men vars varaktighet han beskriver liknande Krauss: frågan är hur gesterna *förevigas* (Ibid, s. 4). Likt Krauss konstaterar även Goehr att rörelser också kan vara totalitära, i termer av politiskt eller kapitalistiskt styre. Den estetiska rörelsen beskriver hon däremot som fristående hierarkiska strukturer, delvis eftersom den inte går att konsumera. Bredvid relationen till Rainers pacifistiska och marknadskritiska estetik liknar Goehrs ord Pouillades resonemang om dans, vars varuform inte upprättas och som därför inte kan konsumeras. Musiken, i sin tur, menar Goehr slutar vara objektiv så snart den hörts; då den också försvinner (Goehr, 2008, s. 16). Hon kallar det för ett *själv-uttömmande*; ljudets förmåga att avbryta sig själv och således inte bli objekt för någon annan än sig själv. Motsatt Rainers förståelse av varaktighet genom energi och praktik, upprättas beständigheten här genom avverkningen. Dansens enda bestående element är däremot som Rainer skriver den dansande kroppen, som ofta just fortsätter att dansa, på nytt, som något annat. Den historia från ett verks tillblivelse som Krauss pekat ut hos faktiska spår i konstverket, beskriver Goehr som avbrott eller oroligheter i kompositionen själv – i likhet med de historiska ärr som de härbärgerar (Krauss 1977, s. 4), eller de minnen som korrumpas.

För Hegel är det den fria anden som inte ska fångas i en upprepad automation, men ständigt frigörs genom syntetiska kompositioner. Det är i platsen *strax innan* denna frigörelse som Adorno vill stanna, i rörelsen *mellan* historia och samtid, *mellan* åhörare och utförare. Platsen som han beskriver kan förstås som parergon.

Musikens tidlösa väsen är en chimär. Endast historien själv, den reala historien med allt sitt lidande och alla sina motsägelser, utgör musikens sanning (Adorno, för publikation, s. 11).

När det är självberöringen som hos Hegel ligger till grund för uttrycket, är det i dissonansen mellan utförande och avvaktande, mellan avbrott och framsteg, som Adorno finner den negativa dialektiken. Så förblir musikskapande en omöjlig relation till en tid som förblir närvarande (Goehr 2008, s. 22). Detta förklarar Goehr inte bara som en negativ, men även en *immanent* dialektik, vilket för oss åter till kritikerns roll (ibid). Motsatt den historiska förståelsen av betraktaren som rättmätig tolkare, vill varken Adorno eller Rainer låta åhörare eller publik styra. Istället berör Adornos resonemang den immanenta kritik som hans negativa dialektik uppbygger: konstverkets – och i detta fall musikens förmåga att resonera med och hos sig själv och med den historia som bebor dess material och form (ibid s. 27). Musiken säger inte ”någonting” och den är inte ”om någonting” den *är* – liksom dansen. Utförandet är därför centralt för Adorno, som till skillnad från Rainer ser verket i de noter som föreligger detta (ibid, s. 28). Samtidigt är konstverket inte absolut autonomt eller fritt från styrande makter, eftersom det likväl måste utföras och höras för att finnas till, understryker Goehr (ibid, s. 29). Det är kritikerns – och alltså konstnärens – uppgift att sätta det som inte vill röras, i rörelse (ibid) – genom tanke. Därför finner Goehr i likhet med både Krauss och Lambert verket i dess potentiella rörelse, istället för i dess faktiska dito.

Till skillnad från den moderna dansens rörelse *från* det mimetiska, är mimesis en central kvalitet för Adorno. Därför kritiserar han sextiotalets improviserade, funna rörelser<sup>33</sup> och instruktioner för handling, då konstens mimetiska form i hans mening omöjliggjordes (ibid, s. 65). I det *potentiella* utförandet av en instruktion eller en notering kan dock verket ta sig uttryck i en mängd former, vilket relaterar till Rainers förståelse av de koreografiska objektens och subjektens lika värde. Den informella konsten, som Adorno beskriver i termer av *musik*, motsätter sig all externalitet eller abstraktion som en kapitalistisk produktion beror på. Det är denna informalitet som indikerar att verket är mimetiskt, vilket i sin tur påverkar hur det betraktas som konstobjekt (Sakoparnig 2014, s. 65). Goehr låter sammanfatta den negativa dialektiken hos ett verk som en situation där såväl musiken – och alltså dansen – som dess utförare och kritiker både medieras och låter sig medieras av andra

<sup>33</sup> Begreppet ”funna rörelser” introducerades av Rainer, med referenser i Marcel Duchamps ”funna objekt”, det vill säga artefakter som konstnären inte tillverkat själv. Att ”finna” något istället för att tillverka det, är signifikant för den moderna konsten vilket vidare pekar på danskonstens senare modernism, inträffande parallellt med bildkonstens postmodernism. Till denna förskjutning återkommer jag i uppsatsens sista kapitel.

(Goehr 2008, s. 34). Med andra ord, att röras. Att röra eller blir rörd var något som Rainer själv negerade i sitt *No Manifesto* (1965), fastän detta primärt bör förstås i relation till en betraktare. I den post-mediala, indexikala dialektik som Rainer utstakar genom dansverkets optiska autonomi, sker den ömsesidiga medieringen snarare mellan rörelse och verk. Där vecklas den empiriska tid vari verket först har gjorts, *ut* (Goehr 2008, s. 36). I denna utveckling lyder en annan tidsordning, i linje med det motstånd som Rainer sätter mot accelerationen. I verkets egen tid bryts dock inte verkets förhållande till samtiden, likt Adorno resonerar om musiken:

[...] Adorno argues, to show that even in music's relationship to aesthetic time has been erased by contemporary works, the relationship is only broken and therefore can be mended (ibid s. 38).

Relation kan enligt Adorno däremot inte återupprättas inuti verket, utan i det fortsatta arbetet *med* det, som så snart det ägt rum åter försvinner utan att lämna något spår efter sig (ibid. s. 39). Att blint lyda noter räcker därför inte, eftersom samma totalitära former som Krauss beskriver (Krauss 1977, s. 10). enligt Adorno då uppdagat sig (ibid, s. 40). Istället efterfrågar Adorno ett engagemang *i relation till* verket, där rörelsen äger rum både inom och utanför det. Mellan dess tid och vår. Så går det att likna Rainers optiska dialektik med Adornos temporära dito.

I en läsning av Platons och Kants estetiska filosofi konstaterar Rancière att om den estetiska upplevelsen fränkopplas den tid och den kraft som arbetet kräver, är den även utan slut:

Aesthetics means, in effect, a 'finality without end' [finalité sans fin], a pleasure disconnected from every science of ends. It is a change in the status of the as if (s. 5).

Angenämt nog är "as if" ett begrepp som koreografen Debora Hay, liksom Rainer koreograf med rötter i sextiotalets New Yorkscen och Judson Church, använder. Bland annat frågar hon sina dansare:

What if the question "What if where I am is what I need" is not about what I need but an opportunity to remember the question "What if where I am is what I need" (Hay 2010, s. 1).

"As if" är också ett närvarande begrepp hos Kant, som i *Kritik av omdömeskraften* åsyftar upplevelsen av det inte direkt tilltänkta. Något som i sin tur möjliggör det intresselösa intressets omdöme (Kant 1790, s.174). Samtidigt som Adorno kritiserade den danstradition som Hay och Rainer springer ur, resonerar han själv i linje med detta "what if", vilket syftar på de potentiella handlingarna som föregår produkten. I essän om musik och filosofi skriver han att det är i minnet av det som *inte* uttalas eller uppförs som vi får en relation till "realiteten hos detta liv som så att säga garanteras endast tills vidare". (Adorno, för publikation, s. 17). Så lyder Rainers ram inverterad – i minnet av det som ännu inte verkat.



## 7. Avverkad koreografi

Utställningen *Skulptur-Projekte Münster* äger rum vart tionde år sedan 1977 och samlar verk som förhandlar med både skulpturbegreppet och den offentliga konsten. I 2017 års upplaga medverkade koreograferna Xavier Le Roy och Scarlet Yu med det koreografiska verket *Still Untitled* (2017). I detta kapitel diskuteras *Still Untitled* och dess förhållande till det offentliga rummet, till utövarens roll i relation till åskådaren, och till det sinnligas omfördelning – då ramen vidgas. Från Le Roy och Yu vänder vi oss sedan till koreografen och konstnären Andros Zins-Brown, som i *Already Unmade* (2017 - ) inverterar denna process till att äga rum i sin egen kropp. Ramen *omverkas* här genom den immanenta kritik som tidigare introducerats genom Adorno och Cvejjic – vilket resulterar i ytterliga en vidgad förståelse av parergon.

Denna förståelse grundas i Josefine Wikströms betraktelse av konstens abstraktion från vardagen, vilket i *Still Untitled* och *Already Unmade* omförhandlas, då verken förs ut i det offentliga rummet, respektive förblir i dansarens kropp. I båda exempel påvisas parergons positiva material sprunget ur konstverkets negation, det vill säga dess immanenta kritik. Till denna analys adderas även Rancières förståelse av det sinnligas delning, vilken här sätts i praktik genom parergons indexikalt dialektiska förskjutning från verk till sociala praktik och minne. Således analyseras parergon förmåga till estetiska autonomi idag, genom de två samtida verken.

### 7.1. Rörelse under arbete

Trots *Skulptur-Projekte Münsters* fokus på skulptur ombads de inbjudna koreograferna Le Roy och Yu att presentera levande handlingar (live actions) under utställningens femte upplaga 2017. Liksom andra installationer skulle verket finnas tillgängligt under utställningens 100 dagar, fastän levande. Koreograferna presenterade därför ett verk av flera levande skulpturer, spridda över staden och förkroppsligade av människor. Varje ögonblick blir därmed ”en specifik komposition av tid och rum” (*Skulpturprojekte-Munster* 2017), där människor själva förkroppsligar skulpturerna i fråga och därmed undersöker skulpturens ram. Dansens parergon överförs således på skulpturen, som här konstrueras koreografiskt, liksom Krauss en gång beskrev det (Krauss 1977, s. 33). Bredvid hennes förståelse av skulpturens tillkomst aktiveras även verkets avverkning innan den slutförs som objekt – och kroppen blir i Rainers ordalag vad som består (Rainer 1999, s. 42).

Istället för en tidsligt begränsad och platsspecifik performance med definierade dansare, presenteras *Still Untitled* som en workshop öppen för utställningens besökare. Under handledning av Le

Roy och Yu uppmanas de att förkroppsliga sin individuella uppfattning om vad en skulptur är, snarare än att definiera dess betydelse – vilket förlänger Rainers trettio år äldre liknelse mellan dans och skulptur. Genom parergons immanenta platslöshet – genom dess indexikala dialektik – vrängs här förståelsen av det platsspecifika och istället kan varje deltagares skulptur ”presenteras närsomhelst och varsomhelst”:

Running counter to the process of synchronizing and homogenizing time, Le Roy and Yu’s work cannot announce when the presentations will begin and how long they will last, nor can it be disclosed where they will take place (Skulptur Projekte-Munster 2017).

Workshopdeltagaren uppmanas presentera sin tilltänkta skulptur för någon i stadsrummet, som sedan möts med frågan ”how’s your time?” (Le Roy och Yu 2017). I den dialog som sedan följer aktualiseras den koreografiska och skulpturala korsvägen som uppstår då objekt och subjekt delar tid i ett möte. Även parergons tid synliggörs som både förgången och stundande, fast verksam.

I *Still Untitled* sätts även hantverket – som i Kants ordalag är den oangenäma nödvändighet till skillnad från den fria konstens angenäma lek – i fokus (Kant 2003 (1790), s. 163). Det är ingen ovanlighet i dansfältet, där daglig praktik är en nödvändighet. Att däremot ge hantverket en verkshöjd är inte lika vanligt. För Adorno måste hantverket tjäna något utöver sitt eget syfte för att uppnå ett konstnärligt värde; konstverken måste helt enkelt vara mer än något som bara är gjort.

Artworks are something made that have become more than something simply made (Adorno citerad i Adamson 2007, s. 11).

När hantverket hos Kant har en parergonal funktion; ett utanför-arbete som bär och blir buret av verket, men som inte själv har en verkshöjd – är det hos Adorno en fråga om teknisk skicklighet i arbetets alla led – inte minst i termer av tidigare avhandlat mimetiskt utförande av till exempel noter. Därmed motsäger Kant och Adorno varandra när det kommer till hantverkets relation till konstverket, två fenomen som Pouillade sammankopplar då han pekar på dans som en primärt inramande struktur där arbetet; ergon – är parergon; ramen. När denna ram, av Kant beskriven som ett gränsland mellan verk och utanför-verk, får en central funktion i konstverkets produktion och slutskede är det angeläget att understryka dansens förändring från 1700-tal, till 1900-tal och till idag. Från att inramas institutionellt och logistiskt – med en fysisk eller semiotisk och ideologisk ram, samt en avgränsad scen och med specifika kläder – till ett återtagande av kroppens egen ram och sedan ett vägrande av densamma. Idag är dansverkets infrastruktur en materiell såväl som konceptuell del av konstverket. I *Still Untitled* expanderas kroppens parergonala dialektik till mötet mellan det levande; *still life*, stilleben eller fortfarande levande. Det handlar här inte om betraktande som Rainer avhandlar, men om det möte som två parter delar ömsesidigt. *Still Untitled* befinner sig därför i Ador-

niansk mening i sitt *potentiella* utförande, samtidigt som utförandet också är dess resultat. Verket är en workshop, ett arbete och ett verk – och gränsen för detta arbete också är dess förutsättning för att alls finnas till. Detta format är i sig ingen nyhet i jämförelse med de metoder som användes vid sextiotalets Judson Dance Theater, men däremot är det individbaserade deltagandet något nytt och hittas bland annat i samtida performance och hos koreografer som Alexandra Pirici och Tino Sehgal – vilka båda i kölvattnet av 60- och 70-talets institutionskritiska dans idag främst verkar i gallerirum. När dansen förs in i gallerirummet görs en historisk förskjutning av praktiken, som till skillnad från 1900-talets minimalism inte bara visar på konceptuella rörelsemoment likt samtida skulptörer och musiker. I vad som kallas för den ”nya performativa vändningen” tar danskonsten plats mellan praktik och färdigt verk, där den levande kroppen härbärgerar den tid som ett museum saknar – den rörliga:

It is a process that makes the past persist in the present and resonate in the future, for which the living body is a sort of living vehicle, a proxy perhaps more persuasive and implicative of the attendee than exhibited video on loop (Cvejic 2018, s. 33).

Le Roy beskriver dock inte *Still Untitled* som en praktik, utan som ett verk där den estetiska upplevelsen beror på att besökaren själv ingår i verkets utförande (Le Roy 2018). Således införlivas publiken i hantverket, vilket tvåfaldigt motsätter sig Kants förståelse av den sköna konstens distans till arbetet bakom det. Att hantverket har åsidosatts i estetikens historia menar Rancière går att härleda till den platonska uppdelningen av människor i statsstaten, där hantverkare måste arbeta och inte har tid att kontempera det sköna.

In other words, their occupation defines aptitudes (and ineptitudes), and their aptitudes in return commit them to a certain occupation (Rancière 2016, s. 3).

Då gränsen mellan publik och utförare i *Still Untitled* grusas, sker vad Rancière beskriver då den estetiska erfarenheten det sinnligas fördelning av kompetenser omkastas. Samtidigt omförhandlas kunskapsparadigm yrkesroller (ibid, s. 4), relationer som är särskilt angelägen för dansens estetiska autonomi. Av nödvändiga skäl måste kännedom och kunskap sammanblandas för att dansaren ska kunna utföra ett verk och känna dess form. Samtidigt måste hen också vara förmögen att lära ut, utan att i samma stund producera konst – vilket är ett fall då praktiken föregår verket. För att den konstnärliga produktionen ska möjliggöras, måste kunskapen om den delas. På så vis blandas även tillgången till medier som traditionellt sett begränsats mellan skrän. Denna mediumspezifitet negeras även av Rainer, då hon placerade dans på samma ontologiska nivå som bildkonst (Wikström 2016, s. 115). Objekt, i sin tur, tar form genom en process<sup>34</sup>, som genom separation frammanar ob-

<sup>34</sup> a process of objectification (Wikström 2016, s. 125).

jekt som är frånskilda vardagen. Det är denna separation från objektens och materialens ursprungliga process, som gör det möjligt att de presenteras som ”konst” (ibid, s. 125) – något som enligt Wikström måste sättas i relation till en ”subjektiveringsprocess”. Likt tidigare nämnts beskrev även Krauss en skulpturens subjektiveringsprocess i skulpturens koreografiska konstruktion (Krauss, 1977, s. 11). Samma process menar Wikström samspelar med konstens objektstillblivande, det vill säga då vardagsmaterial separeras från sina vanliga funktioner och kontexter och istället betraktas som konst – vilket Rainer just gjorde med vardagens rörelser:

This requires the viewer to separate these everyday objectivities from the everyday and instead consider them as an ontologically different kind of experience (Wikström 2016, s 124).

Med *Still Untitled* utvecklas Rainers praktikbaserade verksamhet från gallerirummet till det offentliga, där konstverkets dialektiska förhållande till vardagen, på grund av dess separation från denna – införlivas i *betraktarens* vardag. Handlingen, som alltsedan den barocka baletten har betraktats som en aktivering av betraktarens känslor, är efter Rainer en aktivering av dennes såväl som dansarens *vardagsliv*, då koreografin angränsar ett vardagligt arbete istället för att kontrastera detsamma. Låt oss nu återgå till det abstrakta arbete som konstverk medierar då de tar en individuell form – vilket enligt Adorno är orsaken till abstraktionen. Produktionen av varor som inte betraktas som konst menar Wikström här negeras. Med hänvisning till hur J.M. Bernsteins skriver att ”den sinnliga specificitet utgör motsatsen till abstrakt rationalitet” (Bernstein citerad i ibid, min övers., s. 127) menar hon att negationen som det autonoma konstverket uppbygger måste förstås genom verket istället för i bilden *av* det:

[T]he negation of a specific type of activity and labour needs to be approached in a way that accounts for the negation of abstract labour in art through the form of the artwork rather than at the level of the representation. This is what Rainer's *No-manifesto* as well as her diagram tells us to do (ibid, s. 132).

Den objektskonstruktion som Wikström beskriver omförhandlas då *Still Untitled* inte separeras från betraktarens vardag, i det offentliga. Det är här som steget från Rainers likställande av dans och skulptur gör sig som mest tydlig. När Rainer baserade sina argument på flera kroppar i ett för konsten särskilt dedicerat rum; Judson Dance Theatre, galleri- eller teatterum – sker *Still Untitled* på gatan, det offentliga rum som helt utelämnades i Michael Frieds epokgörande och essä *Art & Objecthood* (1967) från samma tid. Om koreografi i det offentliga rummet finns ännu mindre skrivet och även Claire Bishops essä *Black Box, White Cube, Public Space* (2017), publicerad i samband med öppningen av Munster Skulptur-Projekte, utelämnar frågan. Där understryker Bishop den agentiala aspekten i deltagarbaserad performance, snarare än det faktum att ett verk i det offentliga når en av konstnären själv obestämd publikskara. Den suddiga objektiveringsprocess som Wikström beskriver

resonerar med Adornos förståelse av konstverkets vägran av en specifik sådan. I hans mening förstår konstverk alla anspråk på objektivisering som de själva ger upphov till (Jucan 2014, s. 101). Verket objekt avverkas med andra ord så snart som det utförs, vilket *Still Untitled* visar exempel på då dess ramverk är dess enda verk – och det ständigt pågående. Samtidigt menar Adorno att konstverkets autonomi är beroende av dess egen ting-vara, genom vilken det motsätter sig en omkringvarande social verklighet. Enligt Andrea Sakoparnig har performance (och således dans) alltid ett prekärt förhållande till Adornos estetiska teori, eftersom dess ting-vara avverkas så snart den äger rum. Därtill kan konstnär och hantverkare inte agera objektivt inför verket, eftersom hen bebos av verket *samtidigt* som de bebor henom.

[T]o be objective (and only objective artworks have aesthetic semblance), the process of mediation must be objectified (Sakoparnig 2014, s. 59).

## 7.2. Levande arbete

**Jag:** Hej, jag heter Frida. Har du hört talas om *Still Untitled*?

**Tillfrågad person:** [Förväntas svara nej eller ja.]

**Jag:** ”Still Untitled” är ett offentligt konstverk som inleddes 2017. Skulle jag kunna visa dig min skulptur?

**Tillfrågad person:** [Svara ja, eller går vidare. Om personen svarar ja, visar jag min skulptur. Annars slutar samtalet här.]

**Jag:** Hur ser din tid ut idag?

**Tillfrågad person:** [Förväntas svara något, varefter en dialog om tid inleds mellan parterna.]

**Jag:** [Avslutar samtalet] Det här är en del av *Still Untitled* med Frida Sandström och [tilltalad persons namn], av Xavier Le Roy och Scarlet Yu.

Dialogen är en av de få definitiva instruktioner som ges under Le Roys och Yus workshop. Utöver manus är den medverkande fri att utföra sin skulptur, vilket ger upphov till frågan om vad det är som skulpturen har, som inte dansen (the live art) har – och vice-versa. Svaret är angeläget: när skulptur ofta består, men inte är ”vid liv” – är dansen ofta levande, men tidsbegränsad. Så löd konflikten i curatorn Kasper Königs inbjudan till Le Roy och Yu, som behandlar denna paradox genom ramen, av dem betraktad som den flexibla delen mellan de två motsatserna. När mötet med och utförandet av ram-verket för denna paradox är det centrala materialet, omförhandlas vår förståelse av de båda företeelserna liksom Rancière beskrev de kullkastade estetiska hierarkierna. Detsamma gäller betraktarens blick, som är både privat och offentlig, eftersom ingen tydlig gräns mellan de båda förekommer. Likt en utveckling av *Trio A*:s indexikala dialektik ingår övergången mellan dem här i samma ramverk.

Att *Still Untitled* fortgår på flera platser och i flera rum samtidigt, liknar Krauss knappa fyrtio år tidigare resonemang om happenings, vilka hon beskriver som ”tidlösa” i avsaknad av en rationell diskurs:

Dreams have no sense of time and neither have the Happenings. Lacking a plot and continuous rational discourse, they have no past. (Krauss 1977, s. 233).

Så, vad har denna tidlösa verksamhet med konstverkets autonomi att göra? Självklart är det en absolut motsats till Kants definitiva tid, vilket också går att relatera till den rörelse som han nämner: den affektiva beröringen – en sensorisk konsekvens sprungen ur mötet av ett verk. Kants definition av rörelse bör alltså inte förstås som en kinestetisk sådan, men en affektiv, vilket i sin tur går att sätta i relation till Rainers senare ställningstagande: att inte röras eller bli berörd. Att Rainer dessutom beskriver sin kropp som en bestående verklighet går att relatera till *Still Untitleds* anspråk på en annan tid än den direkta konsumtionen av en upplevelse. Samma temporära dialektik korresponderar också med Adornos förståelse av estetisk autonomi.

Att *Still Untitled* inte är en specifik koreografi, utan flera möjliga koreografiska skulpturer, innebär inte bara att en mängd tolkningar springer ur de ramverk som Le Roy och Yu presenterar. Det betyder också att en mängd aktörer ingår i verket. Så, vad för publika kroppar genereras ur en situation där den objektiveringsprocess som Wikström understryker centreras i arbetet? Enligt konstnärerna är verkets ramverk flerfaldigt: dess tid, dess kontext och dess utförande är tre element som ständigt byts om. Denna föränderliga ram är också vad som möjliggör verkets existens, då den även verkar utanför utställningen, genom alla som en gång har medverkat. Idag befinner sig de kroppsligade skulpturerna i andra offentliga rum, i möte med andra människor – samtidigt som verket under sommaren 2018 presenteras i Wanås skulpturpark i nordvästra Skåne.

Gränsen mellan subjekt och objekt har alltid varit av Le Roys intresse och till skillnad från Rainers lokalisering av denna dialektik mellan agerande och betraktande kroppar, internaliseras han dialektiken i den verksamma kroppen. I en essä om Le Roys arbete frågar sig Perrin om ett koreografiskt arbete kan ta sig uttryck i en produktionsprocess utan att för den sakens skull bli en produkt, inskriven i dansmarknadens produktionssystem. Utöver vad för organisation och vilka kroppar som då krävs, frågar hon sig sedan vad för performance eller föreställning som skulle springa ur en sådan process – samt om det alls är möjligt att arbeta utan produkt, vilket föranleder frågan om vad en performance egentligen är. Själv konstaterar Perrin att kroppen i arbete befinner sig i en immanent relation till sin omgivning – och vice versa (Perrin 2013, s. 55), vilket resonerar med filosofen Maxime Sheets-Johnston resonemang om rörelsens relation till objektet (i rörelse). I en fenomenologisk betraktelse skriver Sheets-Johnston att det specifika för dansens rörelse är att den både är or-

sak och verkan, vilket även det resonerar med den immanenta kritiken (Sheets-Johnstone 2011, s. 37-38). Rörelsens immanens har också som konsekvens att den inte enbart kan förstås som ett objekts åverkan. Sheets-Johnstone menar därför att tiden och rummet är immanent för rörelsen själv (ibid, s. 38). På så vis existerar rörelsen bara då den framträder i ett rum-tid som aldrig är detsamma som (det rörliga) objektets rum-tid. Skillnaden menar hon är att rörelsens rum-tid inte är given, utan *görs* (ibid) – vilket i sin tur resonerar med Adornos och Lamberts temporära och optiska potentialitet.

Perrins essä fokuserar primärt på Le Roys koreografiska verk *Untitled* från 2012, som med avsändaren "Unknown" försätter den dansande agenten i samma position som Marcel Duchamp en gång gjorde med det masstillverkade produkten. Istället för rörelse är det alltså dansaren själv som är "funnen" och i en långsam rörelse mellan möjliga positioner intar Le Roys ensamma kropp på scen flerfaldiga kompositioner mellan gestalt och oformlighet. Därmed undviker han den uttömning som Morris en gång varnade för (Morris 1966, s. 228) och istället försätts betraktaren i en liknande position som inför det onåbara *Trio A* (Perrin 2013, s. 60). Rainer har själv sagt att *Untitled* likväl gör sig synligt just genom att uppfattningens sensibilitet problematiseras. Orsaken, menar Perrin, är att Le Roy till skillnad från Rainer intar positionen både som betraktande och betraktad. Det håller han själv också med om:

[M]in kropp är samtidigt aktiv och produktiv, den är objektet för analys och subjektet som analyserar, produkten och producenten. Scenen är inte ett laboratorium där ett särskilt antal hypoteser uppvisas för åskådaren; den är i sig objektet för uppmärksamhet (min övers., ibid, s. 60)<sup>35</sup>.

Le Roys sistnämnda kommentar är särskilt relevant för denna uppsats, som fokuserar på ramens funktion i termer av autonomi. Att som honom lämna motsatsparen betraktare-betraktad, och därmed också 1900- och 2000-talets föreställning om det "deltagarbaserade", innebär att parergon inte bara inbegriper aktören, utan även publiken; scenen – som likvärdiga. Vad har denna övergång för konsekvens? Enligt Perrin föreslår verkets struktur varken en utveckling eller en lösning. Istället fortgår det långsamt i ett avslappnat flöde – utan överraskningar eller förklaringar – till den grad att strukturen i sig är onödig att definiera (Perrin 2013, s. 69). Samtidigt går ett sådant argument bara att yppa om en mycket väldefinierad omgivning. I ett föränderligt offentligt rum måste ramverket behandlas mycket varsamt för att samma lätthet i relation till omkringvarande logistik ska bestå. *Untitled* upprättar en kropp i gränslandet mellan subjekt och objekt, ett gränsland som också *Still* *Untitled* expanderar till det offentliga. Om *Untitled* (2014) har Le Roy själv skrivit att hans kropp

<sup>35</sup> [M]on corps est devenu à la fois actif et productif, analysé et analyseur, sujet et objet, produit et producteur. La scène n'est pas un laboratoire dans lequel, s'exprimerait un certain nombre d'hypothèses que l'on exhiberait au spectateur ; elle est elle-même l'objet de l'attention, du tout

blev både *praktiken* och *kritiken*. Samma immanenta kritik lyfts i Rainers koreografi, men till skillnad från att neutralisera kroppen bredvid stenen eller golvet, vill Le Roy passera kroppens gränser och uppnå en fiktiv sådan:

Jag undersökte min kropps möjligheter utan att passera dess gränser. Då sökte jag fram en form av fiktiva dysfunktioner eller påskyndaden i denna, att tjäna som vetenskapliga analysobjekt (min övers., *ibid*, s. 73)<sup>36</sup>.

Det levande arbete (living labour), det vill säga den levande konst (live art), som intresserade König i Münster är i linje med Wikströms resonemang på sätt och vis abstrakt redan innan det betraktas som utbytbar: färdigt. Wikström menar att den sociala produktion som det abstrakta arbetet utgör, överskrider den falska dikotomin mellan produktion och utbyte – det vill säga uppkomsten av ett specifikt konstverk (Wikström 2016, s. 135). Enligt Pouillade är det bara i det offentliga, där dansens objekt utsätts för och gör motstånd mot andras omdöme, som den överlever författarens död i Barthesiansk mening (Pouillade 2009, s. 77). Istället för att producera objekt som konsekvens av sin rörelse, ger dansen upphov till en annan (*ibid*, s. 81).

I sin läsning av Pouillade inkluderar Cvejic frågan om dansens möte med ny media, där dokumentation och framförande av ett verk kan sammanfalla och där dess konsekvens såsom rörelse eller objekt måste avgöras för varje specifikt tillfälle. I denna form av representation – och tillkomst – utgör kroppen och rörelsen inte grundbultarna för varandras i ett syntetiskt kretslopp. Istället sammanfaller de som två delar till den grad att kropp och rörelse av-individualiseras i en heterogen samling kroppsdelar, skriver Cvejic:

The process of becoming develops on a level before or below the consolidating and representing of an individual body and its movement that would represent of whatever the kind of body or form of movement that would represent this individual is inhuman or nonhuman (Cvejic 2015, s. 83).

Konsekvensen av detta är inte bara att människokroppen avsakraliseras såsom dansare, men även att dansen såsom produkt omöjliggörs genom omförhandlingen av rörelsens konsekvenser. När de inte resulterar i en viss kropp och om kroppen heller inte resulterar i en viss rörelse, gör Le Roy anspråk på processen före produkten, som alltså utelämnas.

I Cvejics förståelse av *Untitled* har denna vrängda representation även konsekvenser för scenen och auditoriet (där publiken sitter), som inte bär betraktarens blick eller subjektivitet eftersom inte heller dessa komponenter är sammanlänkade. Därför kan vi konstatera att det den blindhet som Rainer producerade hos betraktarna av *Trio A*, här även aktualiseras för aktörerna på scen (*ibid*, s. 117). Resonemanget från *Untitled* är centralt i läsningen av det ännu föga omskrivna *Still Untitled*. Det möte mellan ramar som Le Roy frammanar i sin egen kropp som vore den en *annan* (*ibid*, s.

<sup>36</sup> *Je cherchais de quoi mon corps était capable sans pour autant essayer de dépasser les limites. Dans se but je créais des sortes de dis-fonction ou d'empêchements fictifs de mon corps selon une méthode de type analytique, que certains qualifiqueraient peut-être de scientifique.*



118), aktiveras också i *Still Untitled* – i mötet med en annan konstform och konst-kropp: skulpturen. Rainers liknelse mellan dans och skulptur utvecklas här från ett mimetiskt förhållande till ett praktiskt, eftersom workshopens deltagare uppmanas att förkroppsliga en *imaginär* skulpturer. Med sin egen kropp ombeds de inta inte bara den andra skulptur-kroppens form, utan även dess *ramverk*. Handlingen bryter diskrepansen mellan objektivet betraktande, emanerande och subjektivt transcenderande objekt, vilket enligt Cvejic leder oss åter till frågan om varifrån rörelsen egentligen kommer (ibid, s. 119).

### 7.3. Ramen omverkad

Med *Still Untitled* görs ett mycket tidstypiskt angrepp på det offentliga rum som Munster Skulptur-Projekte utgår från. Verket gör anspråk på det offentliga rummet och på mötet mellan två individer eller objekt, som gemensamt förkroppsligar de frågor som Rainer ställde under minimalismens möte mellan dans och skulptur. Idag är den tid som workshopdeltagaren frågar ut det passerande vittnet om en annan än den tid som Rainer gör anspråk på då hon skriver att hennes kropp är den stadigvarande verkligheten. När det för henne var fråga om att *ta avstånd* från en kulturindustriell reproduktion och upprustning, är samtidskonsten och -konstnären idag medveten om att den själv också ingår i denna industri. Att en levande skulptur därför frågar sin besökare hur dess tid lyder, pekar alltså även på ett förändrat offentligt rum där gränsdragningen är en annan. Istället för att som Rainer säga nej (no) till publikens emancipation och den infrastruktur som verket omges av (Rainer 1965, s. 178), medger *Still Untitled* verkets beroende av detsamma. På så vis inkluderas publiken i verkets immanenta kritik, där parergon expanderar till att inbegripa utställningsformatet och konstbegreppet i stort. Den indexikala dialektiken blir alltså här en nödvändighet, där betraktaren aktivt måste

Hos koreografen Andros Zins-Browne hittar vi ramens vara idag. I projektet *Already Unmade* (2017 - ) låter han både av- och omverka sina tidigare koreografiska verk genom att repetera det minne av dem som kvarstår i hans kropp:

Instead of rehearsing towards a finish product I am rehearsing *from* a finished product to try to undo it (Zins-Browne 2018).

För Zins-Browne handlar det om att motverka dansens tendens att upprepa sig själv genom återkommande iscensättning av en given ram. Arbetet går att likna med hur Adorno förstod en autonom konstnärlig praktik, där instruktionen föregick verkets produktion (Goehr 2018, s. 28). Genom att repetera verket *baklänges* och ”börja där det tar slut” – det vill säga vid det färdiga, utförda verket – avvecklar och avverkar Zins-Browne koreografin. Avverkandet görs dock inte omvänt kronologiskt,

varför begreppet *omverka* här passar bättre. På samma vis bör vi här skilja på dekonstruktion och avverkande (undoing), där det första för Zins-Browne innebär att dela upp en entitet i dess initiala delar, som senare möjligtvis omorganiseras. I *Already Unmade* (2017) låter han istället omorganisationen äga rum i minnets förhållande till de färdiga verk som enligt Rainers resonemang består i kroppen. När Rainers kritik av teatralitet tog sig uttryck i vardagliga rörelser, angriper Zins-Browne den traditionella förståelsen av konstverkets beständighet, där repetitionen återupprättar en tidigare ordning: dansverket. Med en inverterad sådan, där själv-affekterade och korrumperade minnen redan har påverkat tidigare koreografier, initierar han ett arbete *från* och *om* verket. Hans praktik tar sig därför uttryck likt den ofrånkomliga konsekvens som Rainer beskriver hos kroppens indexikala dialektik: minnets korrupcion. *Already Unmade* delas alltså inte upp och blir heller inte något annat utanför sig själv, utan *i* sin verkan. För denna verksamhet står inte produkten i centrum och likaledes låter Zins-Browne inte verket begränsas av en traditionell tidsram för ett dansverk. Därför presenteras det i ett gallerirum och med flera aktörer involverade, som arbetar långa pass och i åtskilliga dagar. Under en utställningsperiod, som liksom Munster-Skulpturprojekte skiljer sig från tiden för en föreställnings repertoar, repeteras verken om, av, ur. De demonteras inte; de struktureras *vidare*:

I am structuring it so it cannot be structurally dismantled (Zins-Browne 2018).

Det minne som Zins-Brownes kropp härbärgerar beskriver han i termer av de olika kroppar som han som dansare har intagit. Således är det inte bara hans kropp som är den kvarstående verkligheten, men alla kroppar. Liksom digitala filer aktiverar han kropparna, fastän de med tiden har korrumperats liksom Rainers minne. I en ”inverterad repetition” av dessa minnesfiler (Zins-Browne, 2018) låter Zins-Browne dessa överlappa och avbryta varandra, så att ett nytt material konstrueras. Avverkandet sker således i minnet, då filerna flyttas runt och förändras, kombineras med varandra och blir till nya. I linje med Adornos temporära veck kallar Zins-Browne denna process för *digitala* veck, där minne samlas och processas liksom i en dator. Till skillnad från den auktoritära tid som verket i Adorniansk mening håller sig undan, verkar *Already Unmade* mot verksbegreppet i stort. Bredvid Rainers negation av parergon negeras därför även den konstnärliga verksamhet som upprätthålls i till exempel *Still Untitled*.

Angeläget för sammanhanget är att Zins-Browne inte betraktar *Already Unmade* som en praktik, vilket annars är vanligt i samtida dans och performance som söker motsätta sig traditionella kriterier för produktion och presentation. Däremot frågar han sig vad det innebär att producera ett nytt verk,

som i enlighet med vad Pouillade skriver försvinner så snart han avslutar det. Han verkar med andra ord för ett verkets varaktighet tillsammans med och i dansarens kropp, i Rainersk mening.

It disappears as soon as it is finished, why we keep touring and repeat it. I wonder how I can escape such a fetishization of the art work? How can I keep working with it – how can I stay within the work? (Zins-Browne 2018)

Svaret hittar han i att återbesöka ett verk *utan* att återuppföra det. Istället för en linjär tidsordning för början, utförande och slut sammanblandas element från flera verk och återkommer vid flera tillfällen, om varandra. Så vad har av- och om-verkningen här för konsekvens? I linje med Pouillades förståelse av parergon, bryts verkets initiala ram så snart den byggts upp. Men om dess början, centrum och slut istället *omöjliggörs* – avverkas heller inte verket. Zins-Browne behåller alltså greppet om ramen, som i negationen av hans egen verkan, förblir i arbete. Liksom Morris skrev om gestalten (Morris 1966, s. 228) är det därför inte verket som idé, som omförhandlas – utan den ram som idén verkar genom.

Låt oss nu återvända till hur Rancière beskriver det estetiska som en slutgiltighet utan slut (*finalité sans fin*) och vars lust är ”frånkopplad all vetenskap om slut”. Det förändrar möjligheternas status, menar han (Rancière 2016, s. 5). För Zins-Browne är Kants *what if* frågan som möjliggör verkets fortsättning, liksom det för Hay var ett sätt för koreografin att fortgå utan specifik riktning utanför nuet. Med andra ord utmanas Kants definitiva tid ytterligare. Zins-Browne kallar det för en ”sublimering”, ett begrepp som syftar till hur ett material övergår i ett annat utan att någon tid alls passerar: is blir till luft, till exempel. Konsekvensen av dansens sublimering är att verkets produktion och distribution är densamma, samt att parergons överbryggande roll däremellan ifrågasätts. När Hewitt beskrev hur en sådan process i termer av tid skriver om historien med dansen som en specifik historisk modell, är det hos Zins-Browne *idén* om verket som skrivs om, med parergon som modell och plattform. Då behåller dansaren verket i sig, som inte förvandlas till ett minne, men som i potentiella fortsättningar förblir i arbete. Så verkar ramen genom en ständig omförhandling av sig själv.

Dance challenged traditional notions of the work of art by failing to produce an enduring artifact (Hewitt 2005, s. 47).

#### 7.4. Ett annat verk

Det faktum att dansen inte inkluderades som någon enskild konstform i upplysningens kartläggning av de sköna konsterna kan i linje med Pouillade förstås bero på att dansen som form är just avverkad. Vad som hjälper dansen att inte fullt ut försvinna är dess kvarstående kroppslighet, menar Cvejic (Cvejic 2018, s. 33). Sheets-Johnstone beskriver å sin sida rörelse som något som inte dansaren

rör sig igenom, men som rör sig genom dansaren. Specifikt för rörelse i dans menar hon är att det är både orsak och effekt, ömsesidigt (Sheets-Johnstone 1999, s. 38) Därför måste vi betrakta rörelse annorlunda: inte som ett objekt i rörelse, men som *tid och rum* i rörelse. Denna rörelse kan inte definieras specifikt, eftersom den inte bara är av visuell karaktär. Den finns bara då det äger rum och det tar heller inte detta rum för givet (ibid, s. 38). Om dansens produkt försvinner så snart den träder fram, kan vi alltså betrakta rörelsens gräns – alltså ramen – som dansens signum, det vill säga den avgränsning som dansaren ger upphov till i sin absoluta närvaro (om så frånvarande). Likheten mellan *Still Untitled* och Duncans dans är här slående, särskilt om vi läser Mills förståelse av den sistnämnda:

Isadora Duncan allows her moment of dissent— against politics articulated in words as well as against ballet as the prevailing aesthetic of her time – to transcend the boundaries of her own body when she creates an ever-expanding chorus of movement (Mills 2017, s. 35).

Konfigurationen av rörelse såsom en kör påminner oss om danspestens dissonanta körverk av gester, vilka liksom Duncan svarade på ett system där kroppar lästes och formades enligt tidens politiska förståelse av dessa i arbete. Duncans metod var att betrakta kroppen som ett gemensamt fenomen *mellan* tider. Med avbrottet som verktyg etablerade hon en ny typ av inskription, som inte bara skriver in rörelsen i hennes kropp, utan också i hennes omgivning – som här istället för betraktare blir vad vi kan betrakta som medaktörer.

This moment of dance as sharing an inscribed embodied space transcends Duncan and her dancers. It is also of paramount importance for Isadora Duncan's conception of spectatorship (ibid).

Hos Zins-Browne ter sig rörelsens kör inverterad, då han inte bara förkroppsligar dialektiken mellan utförande, verk och omgivning, utan även de många tider som dessa dialektiker äger rum i. Resonemanget kring deltagande och tid är relevant att sammankoppla med både *Still Untitled* och *Already Unmade*, där fenomenens elasticitet är konstverkens ramverk. Medan det första aktiverar deltagande i det offentliga rummet, aktiverar det andra deltagande mellan tider, i dansarens egen kropp. Liksom Cvejic mycket riktigt beskriver är dansarens kropp den levande motorn (Cvejic 2018, s. 33).

I tidigare kapitel har studien behandlat hur dansare under de senaste två seklen omförhandlat sin roll som *utförare* till *görare*. I linje med Rancières förståelse av kunskap och kännedom omskriver denna förhandling även delningen av det sinnliga till något som också äger rum då verket utförs, *genom* att det utförs – istället för att begränsas till betraktelsen av det. Det senaste sekelskiftet har dansare och koreografer även ifrågasatt sin roll liksom konstnärer gjorde under postmodernismens första decennier: när skulptörer och målare närmade sig skulpturens, måleriets och musikens ytters-

ta gräns under 60-talet, började dansare cirka femtio år senare närma sig koreografi bortom rörelse – vilket utmanar produktionens förgivet tagna relation till utförandet. Konstnärens roll i den konstnärliga diskursen är något som primärt behandlades under post-modernismen och likaledes har Banes konstaterat att dansens modernism sammanfaller med bildkonstens postmodernism. Pouillade håller med Banes, men istället för att kalla Rainer modern och Le Roy post-moderna kallar han istället dansen för *para-historisk*, då den lyder under flera historiska skeenden samtidigt. Därför är dansen alltid samtida (Pouillade 2009 s. 368).

I essän *From Odd Encounters to a Prospective Confluence: Dance-Philosophy* (2015) skriver Cvejic att de filosofer som historiskt visat ointresse för koreografi och dans nu finner skäl att tänka genom dans. Hon nämner Alain Badiou's essä *La Dance Comme Métaphore de la Pensée* (1998), där dansen tjänar som verktyg för att beskriva händelsens (the event's) elasticitet. I hans resonemang saknas både dansare och verk, varför dansens historiska bäring utelämnas. Detsamma gäller dansens funktion såsom praktik och som koreografisk kunskap. Enligt Cvejic är Badiou's liknelse närmast en fri improvisation i en okroppslig romantisk tappning då dansen förblir i gränslandet mellan att vara och försvinna, vilket resulterar i att det fysiska arbete som ligger till grund för konstformen utesluts. Badiou's essä utgår primärt från en läsning av Mallarmés tidigare nämnda essä, där Fullers koreografi tjänar som metafor för poetens introduktion av symbolismen. Genom Mallarmés föreställning om att dansaren inte dansar, konstaterar Badiou att dans inte är en konstform. Istället kallar han den för konstens ”försvinnande tecken”, inskrivet i en tanke-kropp:

Dansens essens är den virtuella rörelsen snarare än den reella. Man skulle kunna säga att den virtuella rörelsen avstannat den reella rörelsen i hemlighet (min övers., Badiou 1998, s 97)<sup>37</sup>.

Rancière, i sin tur, separerar den fria dansen från den fria viljan och understryker också rörelsens relation till den sociala ordningen. Istället för som koagulerad metafor, beskriver han rörelsens möjliga frihet från hierarkier och med tanken som instrument. Även Cvejic angriper Badiou's resonemang och skriver att varken kroppen eller tanken är den autentiska källan för rörelse. Med begreppet ”koreografera problem” vill hon inkludera de avbrott som förekommer mellan rörelse, kropp och tid – vilket just gör det svårt att identifiera koreografi. I jämförelse med Gilles Deleuzes förståelse av *tankens objekt* såsom dess problem, menar hon att det i koreografi är *rörelsen* som är objektet – och problemet. Den är varken fri från sig själv eller från sin upphovsmakare:

[O]bjectivation of the movement by self-referentiality renounces the expression of the self in the movement – the ”outwarding” of an inner experience – but still relies on the body-movement bind (Cvejic 2015, s. 19).

<sup>37</sup> *L'essence de la danse est le mouvement virtuelle plus que le mouvement actuel. Disons: le mouvement virtuel comme lenteur secrète du mouvement actuel.*

Till de problem som Cvejic påtalar hör även representationens motsats till uttrycket, samt en omförhandling av vanor, varigenom koreografi ger upphov till ny filosofi om relationen mellan kropp, rörelse och tid – likt den vi behandlar i denna studie. Så blir dansen *tankens rörelse* istället för omvänt. Den negation som ett autonomt konstverk beror på resulterar hos Adorno liksom hos Cvejic i att performance – och alltså dans – måste formuleras som ett problem. I Adornos fall handlar det om att se till de behov som verkets innehåll kräver, men som utförandet omöjligt kan täcka upp för. Sedan ett verk är i en ofrånkomlig konflikt, det vill säga i ett dialektiskt förhållande till produktion och omvärld, kan en performance aldrig fullt ”utföras”. Skälet, menar Adorno, är att utförandet kräver att ett motsatt element elimineras, vilket aldrig sker i performance. Istället härbärgerar performance denna konflikt (Adorno 1970, s. 106, citerad i Sakoparnig, s. 61). Enligt Wikström ligger som tidigare nämnts konstverkets abstraktion inte i verkets ontologi, men i den sociala praktik som separerar verket från vardagen (Wikström 2016, s. 140). Liksom Cvejic menar Wikström att abstraktionens ontologi medieras olika beroende på historiska ögonblick och teknologiska och sociala förutsättningar – vilket i högsta grad angår dansen.

Adorno demonstrates that art's abstractness lies, in its ontology: it is a social practice whose ontology is based on separation and abstraction. Further is this ontology mediated – formally – differently in different historical moments and different technological and social contexts. It relates negatively to abstract labour (Wikström, s. 140).

Det är dock inte i dess imitation av kapitalproduktionen som konsten relaterar negativt till abstraktion. Istället är det dess form i sig som tycks abstrakt – eftersom den består av ”flera sensibiliteter”, som Morris en gång beskrev det i *Notes on Sculpture* (Morris, 1968, s. 228). Konsten, menar Wikström, är abstrakt eftersom dess medierade form vilar på en separation och en abstraktion från vardag och omgivning. Det är således konstens ontologiska förutsättning att vara abstrakt (Ibid. 2016, s. 140). Samma sinnliga distribution som Morris nämner läser vi hos Rancière, som menar att delningen av det sinnliga främst handlar om kännedomens omfördelning. Samtidigt måste det heterogena av naturen separeras och negeras för att inte sammanfalla i en uttömd ram. Är det ramens heteroaffektiva verkan som vi talar om? Om så är fallet vore denna uppdelning och omfördelning dansens essens. Dansen är, i Wikströms ordalag, abstraktionens ontologiska grundbult – något som går i linje med Pouillades förståelse av dans som den första konstformen. Om dansens arbete sedan också är dess ram, är det i den negativa abstraktionen som den tar sig uttryck. Hos Rancière sammanblandades funna rörelser och adderade objekt i en negation av dansen som slutprodukt och primärt syfte för arbetet, medan dansens utom-verkande funktion enligt Pouillade är det centrala arbetet. Är det rentav så att negationen är dansens positiva material – och att det är ramen?

I sin avhandling konstaterar Wikström att abstraktionen av mänsklig rörelse, fråntagen individuella val och uttryck, på många vis liknar den generella utvecklingen av abstrakt arbete i kapitalistiska samhällen (Wikström 2016, s. 143). I skenet av det är en workshop något annat. Vad som hos Rainer kan betraktas som en funnen *rörelse*, kan i *Still Untitled* förstås som en funnen *situation* eller *relation* som ständigt hittas på nytt. Hos Zins-Browne, i sin tur, är det funna *minnen* som aktiveras, danskroppar vars aktivitet aldrig till fullo avslutas och vars rörelser ännu finns lagrade i hans egen kropp. I jämförelse med konstens abstraktion understryker Le Roy förkroppsligande (the embodiment) som den centrala metoden i *Still Untitled* – vars workshopformat i sig *negerar* en slutgiltig produkt. Istället för att föra något *ut* ur kroppen förs det *in* i denna, säger han (Le Roy och Yu 2017). Zins-Browne, å sin sida, argumenterar för att behålla verket i kroppen och alltså hindra abstraktionens fulländning. Medan *Already Unmade* äger rum mellan flera olika utföranden av samma verk, inkluderar *Still Untitleds* parergonala infrastruktur både utställningsformatet och dess slumpartade betraktare. Det gäller även den parergonalt deltagande publik som själv väljer att delta i workshopen. Att det primära författarskapet tillägnas Le Roy och Yu beror på, förutom deras idé bakom verket, att de formulerar workshopen. *Still Untitleds* instruktioner skiljer sig inte sig nämnvärt från sextiotalets uppgiftsbaserade dans-noteringar (task-dance och event score), men verkets gräns ter sig däremot annorlunda. När förarbetet, det vill säga workshopen, också är produkten, är resultatet inte längre abstrakt. Istället är det högst konkret, vilket visas i åskådarens och den utförande partens uppgraderade författarskap i egenskap av workshopdeltagare. Konsekvensen är att autonomi både för verk, för konstnär och publik, består. Samma konsekvens springer ur *Already Unmade*, där dansarens automatiserade funktion i förhållande till en konstmarknad begränsas. Zins-Browne väljer att inte lämna ifrån sig verket som något färdigt – eller ens definiera vad skiljer verket från arbetet bakom det. Om de båda konstverken läses genom den transformation som danskonsten har genomgått sedan Fuller och Duncan sammanförde dansare och koreograf, och sedan Yvonne Rainer satte fokus på funna, vardagliga rörelser såsom objekt, tar *Already Unmade* och *Still Untitled* på många vis en motsatt form. De båda verken inkluderar vad Fuller, Duncan och Rainer satte sig emot, det vill säga marknad och produktionsförhållanden – och förkroppsligar denna dialektik. Så uppdragas ramens autonomi i dess motsägande och alltså upprätthållande av sig själv.

## 8. Slutdiskussion

I tidigare kapitel har vi diskuterat ramens roll i dansens estetiska historia, där dess utveckling följer konstformens autonomisering som konstverk. Diskussionen rör sig från dansens akademisering innan och under upplysningen, till dess institutionella frigörelse i samband med moderniteten. Därefter behandlas den ny-institutionalisering mellan konstnärliga discipliner som infaller på sextiotalet – en epok då konstinstitutioner kritiserades immanent, av konceptuella konstnärer som verkade där. Undersökningen avslutas i samtiden, då istället produktion och konstnärskap kritiseras immanent, i verk vars ram inte tas för given.

### 8.1. Det avverkade verket i arbete

Det har hittills skrivits väldigt lite om dansens autonomiseringsprocess i förhållande till dess verks höjd. Till skillnad från Wikströms fokus på 60- och 70-talets konceptuella minimalism, tecknar denna studie en historisk översikt för dansverkets ram som formlöst centrum för dess estetiska autonomi – med fokus på skeden då ramen verkar genom av- och omramning, det vill säga då den aktivt motverkar sin egen position och verkan. På frågan om autonomi följer verkshöjden, liksom dansarens roll i förhållande till denna. Från den medeltida danspestens anarki, till den barocka dansens formaliserade semiotik och upplysningsfilosofernas begränsade förståelse av dans, dröjer det fram till förra sekelskiftet innan dansen och dansaren intar den position som de har idag. Först med Loïe Fuller och Isadora Duncan såg västvärlden dansare som både producerade och förkroppsligade konstverk. Hur ett sådant verk produceras och vad för produkt som det faktiskt ger upphov, är en angelägen fråga historien igenom. Med dansande aktörer som utgör sin egen ram är dansen i ständigt arbete, dansaren är omöjlig att alienera och verket blir estetiskt autonomt. Samma autonomi uppnår dock Rainer genom att själv alienera sin egen närvaro, något som Le Roy och Yu femtio år senare återvänder till, genom det ontologiska ramverk som Rainer en gång skrev fram. Ett ramverk som Zins-Browne sväljer med sin egen kropp.

Idag, år 2018, går det därför att fråga sig: är det genom en negativ abstraktion som dansen tar sig uttryck, då det avverkade verket verkar? I denna studie visas att konstverkets ram historiskt har be-



traktats som en extern faktor, utanför-innanför verket, men frånskilt det konstnärliga arbete som dess existens beror på. Även då dansaren själv har förkroppsligat denna ram, har hen själv inte varit fri att styra dess uttryck – och dansa själv. Genom Pouillades förståelse av dans som en verksamhet för avverkande, inkluderas detta arbete i verket. Detta i linje med parergons etymologiska rot som syftar till något bredvid arbete *och* verk. När det kommer till dans bör dock detta ”bredvid” förstås annorlunda. Med konstformens klivna förhållande till verket som både objekt och produktion, befinner sig dansen temporärt och rumsligt *bredvid* verket, eftersom den avverkas *innan* den blir ett färdigt verk. Förhållandet motsäger Kants förståelse av omdömeskraftens intresselösa intresse i förhållande till ett autonomt konstverk. Även Adornos förståelse av estetisk autonomi utmanas, då han lokaliserar denna i (det musikaliska) verkets notering snarare än i dess potentiella utförande. Därför har ramen som härbärge för danskonstens estetiska autonomi presenterats i denna studie, för att möjliggöra en teori om dansverket, då ramen är i arbete.

Ramen är dock inte densamma genom de historiska skeden och moment som behandlas i denna studie, men i deras olikhet understryks ramens roll ytterligare. Liksom Derrida beskriver begreppet parergon i *La Verité en Peinture* (1974) är ramen medberoende i verkets brist och vice-versa, varför verkets in- och utsida (form) måste förstås som ett pågående arbete i/med ramen. Vad som förebådar ramens estetiska autonomi är därför dess rörlighet. I nämnda exempel har ramen på olika vis förflyttats, vägrats eller rentav av- och omramats. Efter århundraden av förhandling med omkringvarande institutioner och konststarters ramverk, har ramen alltmer blivit en plattform för dansens *framträdande*.

Låt oss nu se tillbaka på vad vi har behandlat i föregående kapitel.

### 8.3. Ett fortsatt främlingskap

I den barocka och akademiserade dansen var baletten ett mimetiskt verktyg för andra konstarter att materialiseras genom. Det innebär att ramen också då var i arbete, men inte för danskonsten. Istället verkade dansens ram för att understöda andra ramar och i synnerhet musikens dito. Att musikens ram kräver ett sådant stöd kan också förstås som skälet till att Adorno understryker musikens autonomi i dess potentiella utförande genom noter, istället för i dess faktiska utförande och verkan. Konstens fristående verksamhet är central för Adorno liksom för Kant, medan det ömsesidiga beroendet mellan verk och arbete är vad dansen som konstform aktualiserar. Samma beroende har dock resulterat i att det dröjde fram till förra sekelskiftet innan dansen tog sig uttryck som egen konstform. Under barocken och romantiken aktiverades parergons immanenta brist som ett positivt material, då den kompenenserade för andra konststarters inflytande över dess ram. Samma brist negeras un-

der moderniteten och post-moderniteten, då dansen verkar genom att avverkas. Således återvänder vi till studiens initiala fråga: är dansens negation dess autonomt positiva material?

Under studiens gång har de tre begreppen *heteroaffektion*, *immanent kritik* och *indexikal dialektik* aktiverats, vilka alla resonerar med den negativa dialektik som Adorno myntade 1966. När heteroaffektionen förflyttar parergons verkan utanför den dansande kroppen och den konstnärliga idén, är den indexikala dialektiken konsekvensen av detta, då fokuspunkten förskjuts både för den verk samma och för den som bevittnat verket, om inte dessa är samma person. Den immanenta kritiken kan i sin tur förstås som en förlängning av de två föregående fenomenen, enligt vilka dansen själv kritiskt svarar mot sin verksamhet, sin omvärld och alltså parergon själv.

Med den immanenta kritikens uteblivna syntes, vilket här kan förstås som det producerade konstverket, utgör ramen just affektionens och index fortsatta främlingskap för sig själv. Det innebär även att någon produkt inte kan extraheras från en föreställd insida, till en utsida. Under början av 1900-talet tog denna autonomiseringsprocess sig uttryck genom att dansen lämnade angränsade konstarter och utvecklade sin egen estetik. Det materialiserades hos Fuller och Duncan genom deras återtagande av den egna kroppen, tidigare verktyg för andra konstarter eller konstnärliga utövare.

Med dansarens författarskap togs ramens verkan i besittning av dess utförande part, det vill säga dansaren. Strax därefter kom detta att resultera i vad Rainer kritiserade som en extatiskt riktad energi som uttömmar och därmed *förlorar* sig själv. Genom att vägra detta författarskap vägrar Rainer också det tidigare 1900-talets förståelse av ramen som en beständig företeelse i den dansande kroppen. Då hon förstår kroppen som den verklighet genom vilken ramen *verkar*, expanderar Rainer rambegreppet till att inkludera det rum som dansen utförs i – liksom skulptur vid samma tidpunkt förstods som del av de positiva och negativa rum där den visas. Denna expansion av ramen innebar för Rainers *Trio A* att publiken inkluderades i ramverkets immanenta kritik, genom att exkluderas visuellt. Så öppnade Rainer dansens ramverk samtidigt som hon lokaliserade dess centra i den bestående, dansande kroppen.

Hos Le Roy och Yu möter vi motsatsen, då publikens medverkan ersätter idén om dansarens kropp. Samtidigt knyter koreograferna med *Still Untitled* åter an till Rainers jämförelse mellan dans och skulptur. Genom en rörlig ram som hennes kropp inte utgör – men bär, fokuserar hon med sina dansverk på dansens uteblivna objektstillblivande. Le Roy och Yu låter å sin sida skulpturen verka *genom* dansens ram. Istället för att liksom Rainer likställa de båda konstformernas objektstillblivande *koreografiskt*, diskuterar de frågan i termer av *tid*. Då expanderas Rainers varaktighet till att inkludera också *föreställda* former i *potentiella* tider, där mötet mellan konstverk och åskådare inkluderas i parergon. Eftersom *Still Untitled* äger rum i det offentliga rummet blir också detta del av

konstverkets infrastruktur, vilket förstås kan ses som en alltför generös förståelse av ramens verkan. Därför är det angeläget att understryka konstnärernas fokus på det dialektiska förhållandet mellan tider hos de människor som möts i det offentliga rummet. Denna dialektik uppdaterar Rainers indexikala, institutionsbaserade dito.

### 8.3. Ramen ofullbordad

Samma dialektiska förhållande internaliserar Zins-Browne, då han med *Already Unmade* (2017) bär frågan om parargons varaktighet genom att invertera dansens utförande och således omöjliggöra dess fullbordan. Angeläget för honom är att behålla relationen till verket. Genom en fortsatt verkan föregår han verkets avverkande, vilket i sin tur om-verkar ramen själv.

Raincières teori om det sinnligas delning tar sig uttryck i nämnda exempel, från Fullers och Duncans övertagande av tekniken, till Rainers vägran av densamma. Delningens expanderade form blir dock som mest uppenbar hos Le Roy och Yu, då de sprider verksamheten utanför ramen. Det vill säga, de inkluderar vad som är utanför den av Rainer etablerade, indexikalt dialektiska ramen. På så vis blir delningen inte bara en konsekvens av verksamheten, men en del av ramens arbete: att överskrida denna. I mötet mellan aktör och utomstående prövas ramens verkan till den grad att dess tid (i rörelse) blir en *fråga* istället för en aktivitet.

Med frågan ”hur är din tid” reflekteras den utsida som Rainers autonomi negerar, men som Le Roy och Yu synliggör sitt medberoende av. I likhet med Cvejics begrepp ”koreografera problem” understryker koreograferna rörelsens, kroppens och tidens förhållande sinsemellan. Med kroppen åsyftas inte bara den dansande kroppen, men även de kroppar som möter dansaren. I avbrotten dem emellan blir det enligt Cvejic svårt att identifiera koreografi, men hos Le Roy och Yu är det inte identifikationen som är central. I mötet mellan de icke-identifierade parterna, identifieras heller inte tiden för arbetet. Istället synliggörs den immanenta tid i respektive part som gemensamt utgör parergons anakronism.

Samma anakronism lokaliserar Zins-Browne i sin egen kropp, då han aktiverar möten mellan de olika kropparna som han en gång intagit i sin egen. Genom att sammanblanda de ramar som har verkat genom honom, låter han dem *avrama* varandra, vilket i sin tur sätter det konstnärliga arbetet i ny dager. När ramarnas verkan interagerar uppåddar deras respektive negationer en *positiv* varaktighet i den fortsatta relationen till verken. Med relation gäller här både konstnärens och betraktarens sådana. Istället för att liksom i *Still Untitled* lokalisera tidernas dialektik mellan aktör/objekt och åskådare, finner Zins-Browne denna dialektik i sig själv. Där konfronterar han kroppens varak-

tighet och minne, som Rainer underströk fyrtio år tidigare. Genom att aktivera dessa problem, istället för att skapa en lösning eller en produkt, förblir han i samtal med materialet och med sig själv.

Vad säger då detta om *Kritik av omdömeskraften* och dansens roll i estetikens historia? Den omdömeskraft som Kant lokaliserade utanför verket och i en intresselös relation till detta, lokaliserar Rainer i dansen. Att Le Roy kallar sig för både kritiker och aktör är därför inte överraskande, då den dans som produceras idag också *koreograferar* sin kritik. Så blir omdömet en nödvändig komponent i dansen, istället för *utanför* konstverket, som Kant förespråkade. Genom att sammanföra omdöme och hantverk omförhandlas det tidsbegrepp varpå Kants Tredje kritik vilar. Givetvis gäller detta för alla konstarter, men vad som skiljer dansen från de andra är att det konstnärliga arbetet – och omdömet – pågår som del av verket, genom ramen. Inte heller Adornos förståelse av autonomi går att applicera på Le Roy och Yu, eller Zins-Browne. När Adornos estetiska autonomi tar sig uttryck i skrivandet och det oändligt föränderliga utförandet av noter, vilar Le Roys, Yus och Zins-Brownes verksamhet på omförhandlingen av just sådana instruktioner. Platsen för denna omförhandling är parergon, som öppnar upp för den estetiska autonomin att verka genom verkets egen gräns.

Så, vilken autonomi uppbygger ramen? Ur heteroaffektionens ombytthet genom verkets negativa indexikalitet, uppbygger den varaktighet som Rainer en gång nämnde – men inte i kroppen. Istället äger den rum genom ramens fortsatta delning av det sinnliga, som förmedlas i dansens immanenta kritik då den återkommande uppbygger nya dialektiska index. Avverkandet upprätthåller således verksamheten. Så utvecklas författarrollen (det vill säga konstnärskapet) ytterligare. Tiden vänds från att vara enskild och definitiv, till en nödvändig mångfald mellan verk och verksamma, vars allas arbete verket beror på. I denna mångfald – i dansarens kropp och utanför denna – vidgas också förståelsen av verksamheten själv. Både vittne och initierande part inkluderas i ramens verkan och gränsen mellan verk och verksamhet bryts. Parergons etymologiska rot och dansens estetiska autonomi bör således förstås: *bredvid verket i arbete*.

## Populärvetenskaplig sammanfattning

I denna uppsats behandlas dansens historia genom linsen ”estetisk autonomi”, vilket är ett centralt begrepp för estetikens historia. Med estetisk autonomi åsyftas konstverkets egenmakt bortom mänskligt intresse i termer av omdöme, affekt och marknad. Den estetiska autonomins historia kan härledas till den tyske filosofen Immanuel Kants *Kritik av omdömeskraften* från 1790. I denna bok understryker Kant att omdömet av ett konstverk vilar på betraktarens oberoende gentemot konstverkets direkta, affektiva verkan på densamma. Kant understryker också konstverkets direkta verkan, oberoende tid och rum. Därtill särskiljer han arbetet som föreligger konstverket, från det faktiska verket. Det båda punkterna gör det svårt för dansen att inkluderas i Kants estetiska teori, och mycket riktigt nämns konstformen bara två gånger.

Ett begrepp som omskrivs i samband med att dansen nämns, är *parergon*. Det är ett grekiskt begrepp som Kant använder sig av för att beskriva konstverkets ram, eller gränssnittet mellan konstverk, arbete och omvärld. I en senare essä av den franske filosofen Jacques Derrida diskuteras Kants Tredje kritik med hjälp av *parergon*, där ordet förstås tvetydigt, enligt dess grekiska etymologiska rot såsom bredvid-verk. I Derridas förståelse av *parergon* syftar begreppet både till konstverket och till arbetet som föregår verket, vilket hos dansen är detsamma – ramen är i ständigt arbete. Fatsän Derrida aldrig själv nämner dansen som konstform i sin essä, inkluderats konstarten i denna studie, som lokaliseras *parergon* hos ramen i arbete.

För att prova teorin om att ramen i arbete är härbärgat för dansens estetiska autonomi läses danshistoria från 1500-talet och fram till idag. Det är så länge som dansen i västvärlden har behandlats på institution: i kungahus, i akademi och på teater, men en enhetlig läsning av dansens historia har däremot hittills gjorts mycket småskaligt. Det är dock inte dansens historia som står i fokus för denna studie, utan den estetiska autonomins verkan genom dansverkets ram. För att analysera ramens roll i denna fråga krävs en introducerande läsning från det att dansen institutionaliserades, fram till idag.

Under moderniteten och postmoderniteten fokuserar studien på särskilda moment eller dansverk då ramen utmanas, eller rentav bryts. I studien kallas sådana fenomen för ”avrämningsprocesser”. Härmed sätts parergon i arbete, i linje med parergons etymologiska rot. Med en förståelse av ramens bärande roll för dansens estetiska autonomi möjliggör studien ett nytt perspektiv i mötet med den dans som produceras idag.

## Litteratur

### Tryckt litteratur

**Adamson, G.** (2007). *Thinking Through Craft*. London, Oxford: Bloomsbury.

**Adorno, T.** (För publikation). *Om det samtida förhållandet mellan musik och filosofi*, I: Wallenstein, S-O, I. (red). *Aisthesis 2*. (Wallenstein, S-O, övers).

**Adorno, T. och Horkheimer, M.** (2012) *Upplysningens dialektik*. (Burman, A, övers). Göteborg: Daidalos. (Original publicerat 1944).

**Adorno, T. W.** (2002). *Aesthetic Theory*. Adorno, G och Tiedemann, R, (red). (Hullot-Kentor, R. övers). London, New York: Continuum. (Original publicerat 1970).

**Arendt, H.** (1998) *Människans villkor: vita activa*. (Retzlaff, J, övers.). Göteborg: Daidalos. (Original publicerat 1958).

**Badiou, A.** (1998). *Petit Manuel d'Inesthétique*. Paris: Editions du Seuil.

**Banes, S.** (2011). *Terpsichore in Sneakers: Post-Modern Dance*, Middletown: Wesleyan University Press.

**Cvejic, B.** (2018). European Contemporary Dance, Before its Recent arrival in the Museum I: Costinaş, C. & Janevski, A, I. (red) *Is the Living body the Last Thing Left Alive?* Berlin: Stenberg Press, s. 29-33.

**Cvejic, B.** (2015). *Choreographing Problems. Expressive Concepts in Contemporary Dance and Performance*. New York: Palgrave Macmillan.

**Derrida, J.** (1991). *Rösten och Fenomenet*. (Wallenstein, S-O & Birnbaum, D, övers). Stockholm: Thales. (Original publicerat 1967).

**Derrida, J.** (1992). Parergon, I: van der Heeg, E & Wallenstein, S-O, I. (red). *Tankens arkipelag: moderna Kantläsningar*. (Wallenstein, S-O, övers). Stockholm: B. Östlings bokförl. Symposion, s. 117-218. (Original publicerat 1974).

**Diderot, D.** (1998) *Paradox om skådespelaren*, 2 uppl. (Brunius, T, övers.). Uppsala: Institutionen för estetik, Uppsala univ. (Original publicerat 1820).

- Diderot, D, le Rond d'Alembert, J.** (1751-1772) *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. Paris.
- Hewitt, A.** (2005). *Social Choreography. Ideology as Performance in Dance and Everyday Movement*. Durham: Duke University Press.
- Ferguson, H.** (2000) *Modernity and Subjectivity. Body, Soul, Spirit*. Charlottesville: University of Virginia Press.
- Franco, M.** (1993). *Dance as Text*. Oxford: Oxford University Press.
- Fried, M.** (1998) *Art and Objecthood: Essays and Reviews*. Chicago: University of Chicago.
- Goehr, L.** (2008). *Elective Affinities. Musical Essays on the History of Aesthetic Theory*. Oxford: Clarendon Press.
- Goehr, L.** (2008). *The Imaginary Museum of Musical Works. An Essay in the Philosophy of Music*. Oxford: Clarendon Press.
- Hay, D.** (2010). *No Time to Play. A Solo Dance Score Written by Deborah Hay*. Austin: Deborah Hay.
- Jucan, I.** *Thinking Performance in Neoliberal Times: Adorno Encounters Neutral Hero*. I: Daddario, W. & Gritzner, K., I. (red). *Adorno and Performance*. New York: Palgrave Macmillan, s. 98-114.
- Kant, I.** (2003). *Kritik av omdömeskraften*. (Wallenstein, S-O, övers.). Stockholm: Thales. (Original publicerat 1790).
- Krauss, R.** (1977). *Passages of Modern Sculpture*. New York: Viking press.
- Lambert, C.** (2008). *Being Watched, Yvonne Rainer and the 1960s*. Cambridge: October Books, MIT Press.
- Lessing, G. E.** (2011). *Laokoon (Laokoon. Eller om gränserna mellan måleri och poesi)*, (Wallenstein, S-O, övers.). Göteborg: Daidalos. (Original publicerat 1766).
- Lepecki, A.** (2005). *Exhausting Dance. Performance and the Politics of Movement*. Oxford: Routledge.
- Mallarmé, S.** (1893) *Considérations sur l'art du ballet et la Loïe Fuller*, The National Observer, 13 maj,
- Martin, J.** (1933). *The Modern Dance*, A.S. Barnes & Co. New York: A. S. Barnes and company, incorporated.
- Marx, K.** (2013). *Kapitalet I-II*. Lund: Arkiv förlag/A-Z förlag.

- Mills, D.** (2017). *Dance and politics. Moving beyond boundaries*. Manchester: Manchester University Press.
- Noverre, J. G.** (1783) *Lettres sur la danse et Sur Le Ballets*. Paris: Augustins.
- Perrin, J.** (2013). *Figures de l'attention*. Paris: Les presses du réel.
- Phelan, P.** i Rainer, *A Woman Who*, 1999, s. 3-18. Baltimore, London: John Hopkins University Press.
- Pouillade, F.** (2009). *Le Désœuvrement chorégraphique. Etude sur la notion d'oeuvre en danse*. Paris: Vrin.
- Rainer, Y.** (1965) Some Restrospective Notes. *Tulane Drama Review* 10, s. 168-178. Cambridge: MIT Press.
- Rainer, Y.** (2005) *En skenbar översikt av några "minimalistiska" tendenser i den kvantitativt minimala dansaktiviteten mitt i överflödet, eller en analys av Trio A.* (Lundgren, S, övers.). Stockholm: Raster förlag. (Original publicerat 1968).
- Rainer, Y.** (1999) *A Woman Who*. Baltimore, London: John Hopkins University Press.
- Rancière, J.** (2013). *Aisthesis*. (Zakir, P, övers.). London ; Verso Books, 2013
- Rancière, J.** (2010). *Dissensus. On Politics and Aesthetics*. (Corcoran, s. red. och övers.). London: Continuum.
- Rancière, J.** (2004). *Malaise dans l'esthétique*. Paris: Éditions Galilée.
- Rancière, J.** (2000). *Le Partage du sensible: Esthétique et politique*. Paris: La Fabrique-Éditions
- Sakoparnig, A.** (2014). *Performativization and the Rescue of Aesthetic Semblance*. I: Daddario, W. & Gritzner, K., I. (red). *Adorno and Performance*. New York: Palgrave Macmillan, s. 53-66.
- Sheets-Johnstone, M.** (2011). *The Primacy of Movement*, 2 uppl. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company. (Original publicerat 1999).
- Tabourot, J** (Arbeau. T). (1589). *Orchésographie*. Iehan des Preyz.
- Wikström, J.** (2016). *Pre Viva*. Diss., Kingston University. London: Univ.
- Tidskrifter**
- Bishop, C.** (2017). Black Box, White Cube, Public Space. *Out of Body*. Munster: Skulpturprojekte Munster.
- Bryan-Wilson, J.** (2012). Practicing trio A, *October*, 140, s. 54-74. Cambridge: MIT Press.



- Cvejic, B.** (2015). Odd Encounters to a Prospective Confluence: Dance-Philosophy. *Performance Philosophy*, 1. Guildford: Performance Philosophy.
- Davidson, A.** (1867). Choreomania: An Historical Sketch, with some Account of an Epidemic observed in Madagascar. *Edinburgh Medical Journal*, Augusti. 124-136).
- Doran, E.** (2015). Figuring modern dance within fin-de-siècle visual culture and print: The case of Loïe Fuller, *Early Popular Visual Culture*, 13 (1). Oxford: Taylor & Francis, Ltd, s. 21-40.
- Francis, E.** (1994). From Event to Monument: Modernism, Feminism and Isadora Duncan, *American Studies* 35 (1). Iowa: Mid-America American Studies Association, s. 25-45.
- Giles, J.** (1981). Dance and the French Enlightenment, *Dance Chronicle* 4 (3). Oxford: Taylor & Francis, Ltd, s. 245-263.
- Heathfield, A.** (2004). Last Laughs. *Performance Research*, 9:1, s. 60-66.
- Hein, H.** (1968). Play as an Aesthetic Concept, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 27 (1). Hoboken: Wiley, s. 67-71.
- Krauss, R.** (2006). Two Moments from the Post-Medium Condition, *October* 116, s. 55-62. Cambridge: MIT Press.
- Krauss, R.** (1977). Notes on the Index: Seventies Art in America. Part 2. *October* 4, s. 58-67. Cambridge: MIT Press.
- Kunst, B.** (2014). Subversion and the Dancing Body: Autonomy on Display, *Performance Research*
- Lambert, C.** (1999). Moving Still: Mediating Yvonne Rainer's "Trio A". *October*, 89, s. 87-112. Cambridge: MIT Press.
- Marquez, X.** (2012). Spaces of Appearance and Spaces of Surveillance. *The University of Chicago Press*, 44(1). Chicago: Northeastern Political Science Association.
- McNamara, A. E. och Ross, T.** (2007). An interview with Jacques Rancière: on medium-specificity and discipline crossovers in modern art. *Australian and New Zealand Journal of Art*, 8(1). Oxford: Taylor & Francis, Ltd, s. 98-107.
- Mills, D.** (2016). The Dancing Woman Is the Woman Who Dances into the Future: Rancière, Dance, Politics, *Philosophy and Rhetoric* 49 (4). Pennsylvania: Penn State University Press, s. 482-499.
- Morris, R.** (1965). Notes on Dance. *The Tulane Drama Review*, 10(2), s. 179-186.
- Platt, R.** (2014) The Ambulatory Aesthetics of Yvonne Rainer's Trio A, *Dance Research Journal* 46 (1), s. 41-60. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rainer, Y.** (2009) Trio A: Genealogy, Documentation, Notation. *Dance Research Journal*, 41 (2), s. 12-18.

**Rainer, Y.** (2010). Where's the passion? Where's the politics? Or, How I Became Interested in Impersonating, Approximating, and End Running Around My Selves and Others', and Where Do I Look When You're Looking at Me. *Theater*, 40 (1).

**Rancière, J.** (2006 ). Thinking between disciplines: an aesthetics of knowledg. (Roffe, J, övers.). *Parrhesia* 1, s. 1-12.

**Digitala utställningstexter och annat digitalt material**  
**Skulpturprojekte-Munster 2017**, *Still Untitled*, u.å., [hämtad 2017-09-15].

### **Samtal med konstnärer**

**Le Roy, X.** Samtal över Skype, den 4 april 2018.

**Le Roy X, Yu, S.** Samtal på Wanås Foundation, den 16 november 2018.

**Zins-Browne, A.** (2018). Samtal över telefon, 10 april 2018. Antologier