

# Nordic Journal of Dance

– practice, education and research



Volume 12(1) 2021

# Contents

Editorial .....3

## Research Article

*Astrid von Rosen*: Om Claude Marchant:  
Ett historiografiskt bidrag till svart danshistoria i Sverige .....4

## Practice Oriented Article

*Katrín Gunnarsdóttir*: Dancing labour: Practising a personal archive .....22

Nytt fra SANS .....28

## Nettressurs

*Anette Sture Iversen*: Spill levende – bruk av dans og drama i fag .....29

## Issue editor

*Elizabeth Svarstad, Norway*

## Editorial board:

*Franziska Bork Petersen, Denmark*

*Laura Navndrup Black, Denmark*

*Eeva Anttila, Finland*

*Leena Roubiainen, Finland*

*Sesselja G. Magnúsdóttir, Iceland*

*Anette Sture Iversen, Norway*

*Hilde Rustad, Norway*

*Elisabet Sjöstedt-Edelholm, Sweden*

*Katarina Lion, Sweden*

Cover photo: Jeaneen Lund

Original design: Bente Halvorsen

Revised design: Arild Eugen Johansen

Publisher: Senter for dansepraksis (SANS) on behalf of Dance Education Nordic Network (DENN),

[www.dansepraksis.no](http://www.dansepraksis.no) [sans@dansepraksis.no](mailto:sans@dansepraksis.no)

Printing: IT Grafisk AS

ISSN 1891-6708



## Editorial

It is our great pleasure to present to you the first 2021 volume of the Nordic Journal of Dance.

For the past year and a half our field has faced unprecedented and severe challenges, including financial, professional, physical and health-related setbacks, not to mention the existential threat to the discipline in education and on the stage. In most situations, the art of dance depends on having an audience, pupils, students and colleagues, and we have seen our very practice being put to the test. Many artists and the world of culture as a whole have watched as we were given a low priority when it came to the survival of our field. We therefore want to send our warmest wishes to everyone in the hope that the ongoing gradual reopening of society will develop in only positive directions and that dance and dance research will soon fully resume in archives, libraries, schools and studios, as well as on stages.

This issue contains two articles which, each in their own way, shed light on important aspects of dance in the past. We have also included a presentation by SANS concerning a new resource they are offering to primary education teachers.

*Astrid von Rosen* is an Associate Professor in Art History and Visual Studies at the Department of Cultural Sciences, University of Gothenburg. She is also a Research Coordinator for the Staging the Archives cluster at the Centre for Critical Heritage Studies, University of Gothenburg. Her article «Om Claude Marchant: Ett historiografiskt bidrag till svart danshistoria i Sverige» explores the many achievements of the Black American dance artist Claude Marchant. Specifically, she explores Marchant's contributions to the development of dance in Gothenburg from the 1960s. By mapping his achievements as a dancer, choreographer and teacher first and foremost in the realm of jazz dance,

von Rosen addresses the problematic nature of history production, especially concerning Black artists.

*Katrín Gunnarsdóttir* is an Assistant Professor at the Department for Performing Arts at Iceland University of the Arts. A choreographer and dancer, she describes her work as being engaged with topics such as soft encounters, quietness and resonance, relentless ever-changing flow, the labour of the dancer and the body as archive. In her practice-oriented text «Dancing labour: Practising a personal archive», Gunnarsdóttir reflects on her creation of solos over the past years. She addresses her practice of using and re-using movement material with regard to labour and its relation to archiving and ecology.

*Anette Sture Iversen* is the CEO of SANS as well as a university lecturer in dance theory and a dance teacher in upper secondary schools. She has written a presentation on the newly created web resource programme «Spill levende», which she developed with Betine Johannessen. The programme teaches techniques for working with dance and drama as methods for exploring and presenting the many different stories (from tales and myths, as well as historical events and fiction) frequently covered in school subjects.

When the present and the future are uncertain, looking back and embracing what has been can provide valuable perspectives on who we are and where we are headed. It also reminds us to make dance visible and raise our voices. That is what the Nordic Journal of Dance intends to do—to offer an arena where dance researchers and dance artists can come forward with their voices. Therefore, this editorial encourages readers to write about dance, use their voice and in so doing let people take part in their work, discoveries, thoughts, reflections and experiences.

Have a good read!

*Elizabeth Svarstad*  
Issue editor.

## Om Claude Marchant: Ett historiografiskt bidrag till svart danshistoria i Sverige

Astrid von Rosen

### ABSTRAKT

I artikeln används begreppet «svart dans» som ett kritiskt verktyg för att undersöka den svarte dansaren, koreografen och pedagogen Claude Marchants (1919–2004) livslånga dansverksamhet i relation till historieskrivning. Marchants danshistoria i USA och i viss mån i Europa från 1930-talet till 1960-talet, kartläggs och analyseras i syfte att bättre förstå hans verksamhet i den svenska staden Göteborg. Marchant är omnämnd i tidigare danshistorisk forskning, men det finns inga fördjupade studier om hans liv och verk. Undersökningen om Marchant kompletterar därför både svensk och internationell dansforskning, med ett exempel som problematiserar historieskrivande i relation till svarta artister som Marchant. Artikeln argumenterar för att delaktighetsforskning i form av en «dansa-där-vi-gräver»-metod är användbar för påbörja lokalt förankrade danshistoriska förändringsprocesser och relatera artister som Marchant till större, transnationella sammanhang.

Nyckelord: svart dans, afrikansk-amerikansk dans, Claude Marchant, historiografi, Balettakademien i Göteborg

### ABSTRACT

In this article, the concept of «black dance» is used as a critical tool to explore the lifelong dance achievements of the black dancer, choreographer and pedagogue Claude Marchant (1919–2004) in relation to history making. Marchant's history in the US and to some extent in Europe from the 1930s to the 1960s is mapped and analysed, with the aim of better understanding his work in Sweden, and more specifically in Gothenburg. While Marchant is mentioned in previous dance historiographies, there are no in-depth explorations of his life and work. This exploration, therefore, complements both Swedish and international dance research, with an example that problematises history production in relation to black artists such as Marchant. It is argued that a participatory «dance-where-we-dig» method is a useful tool for instigating locally situated historiographical processes of change, and can relate artists such as Marchant to broader, transnational contexts.

Key words: black dance, African-American dance, Claude Marchant, historiography, the Ballet Academy in Gothenburg

# Om Claude Marchant: Ett historiografiskt bidrag till svart danshistoria i Sverige

Astrid von Rosen

## Introduktion

I den här artikeln kartläggs och analyseras den svarte dansaren, koreografen och pedagogen Claude Marchants (1919–2004) danskarriär i USA och i viss mån i Europa från 1930-talet till 1960-talet, i syfte att bättre förstå hans verksamhet i Sverige från 1967 till ca 1990. Följande historiografiskt inriktade forskningsfrågor undersöks: På vilka sätt kan Marchant och hans insatser för dansen relateras till svensk danshistoria på substantiella vis? Hur kan danshistorieskrivandets strukturer och processer omförhandlas i relation till Marchants liv och verk? För att tydliggöra mot vilken bakgrund och från vilken position jag utför forskningen går jag här nedan igenom hur det kommer sig att jag skriver om Marchant.

## Positionering

Jag är en vit, norsk-svensk akademiker och före detta yrkesarbetade klassisk och modern dansare. Med andra ord kan jag inte skriva inifrån en svart erfarenhets- och forskarposition (se Sharpe 2016, DeFrantz 2017), men det jag kan göra är att ta del av svarta forskares arbeten och sträva efter att behandla arvet efter Marchant med både respekt och vetenskaplig skärpa.

Det som ledde fram till forskningen om Marchant började 2012 när jag blev rekryterad till Centrum för kritiska kulturarvsstudier vid Göteborgs universitet (CCHS). Arbetet för CCHS gav mig möjlighet att initiera och driva tvärvetenskapliga forskningsprojekt om utom-institutionell dans, ett utforskat område med låg status inom universitetet. Jag valde att samverka med lokala utövare för att öppna för en mångfald

nya dans- och scenkonst historier. Genom samarbete med forskare vid University College London kom mitt arbete att inspireras av idéer om historia underifrån och delaktighetsperspektiv inom arkivering och användning av arkiv. Samarbetet inbegrep ett intresse för begrepp som radikal empati (att navigera mellan olika intressenters perspektiv även om det är problematiskt), agens (att förstå arkivalier – spår efter aktivitet – som aktiva agenter i minnesarbeten), och aktivism (att göra aktiva val som kan bidra till att förändra tidigare historieskrivning).

Att jag har en bred erfarenhet av dans, från folkdanskurser på landet till yrkesutbildning på Kungliga Svenska Balettskolan, samt en professionell danskarriär i bagaget, underlättade i kontakterna med det lokala danslivets aktörer. Initialt hade jag ingen specifik avsikt att fokusera på svart danshistoria. Det var när jag ställde frågan «hur kom det sig att ett utom-institutionellt dansliv överhuvudtaget kunde etableras i Göteborg?» som Marchants betydelse visade sig. Pionjärer vittnade om att hans verksamhet varit avgörande för det utom-institutionella danslivets möjligheter att etablera sig i staden (von Rosen 2018). Medan arvet efter Marchant var levande i utövares minnen och kroppar var hans närvaro i institutionella arkiv i det närmaste obefintlig, och representationen av hans gärning i den akademiska forskningen minimal.

Arbetet med Marchants historia har också en personlig dimension. Det aktualiserade minnet av mina studier i jazzdans för Vanoye Aikens, som var kollega med Marchant när båda ingick i Katherine Dunhams dansgrupp. På balettskolan sågs min lantliga dansbakgrund som undermålig

och jag uteslöts från vissa moment i den klassiska dansundervisningen. Jag blev rebellisk, klippte i dansdräkterna, färgade håret rosa. Aikens undervisning kunde härbärgera kraften i upproret, och han gav mig (inte någon av de prydliga balettflickorna) huvudrollen i Cakewalk. Minnet, som har att göra med utanförskap och kamp för en plats inom en etablerad dansstruktur, ger mig kraft och lust att fortsätta med forskningen om Marchant.

### Marchants plats i dansforskningen

Marchant rekryterades 1967 av jazzdansens introduktör i Sverige, dansaren, koreografen, pedagogen och skolledaren Lia Schubert (1926–1999) till Balettakademien i Stockholm, men placerades vid den nystartade Balettakademien i Göteborg. Där undervisade Marchant fram till mitten av 1980-talet flera generationer dansare i så kallad jazzdans och moderna danstekniker. Han knöts därefter till Danshuset, som i likhet med Balettakademien erbjöd utbildning i olika danstekniker. Marchant ledde även dansgruppen Marchant Dance Theatre (under de första åren kallad Gothenburg Modern Dance Ensemble) från våren 1968 till åren runt 1990.

I danshistorikern Lena Hammergrens forskning infogas Marchant översiktligt i ett sammanhang där kvalificerade svarta dansare under 1960-talet rekryterades till svenska dansskolor för att undervisa i jazzdans (Hammergren 2004a, 172; 2014, 104, 106; 2020, 8–9). Hammergren placerar Marchant i en första våg av inflöde av svart dans, som den utvecklats i USA. De svarta pedagogerna hade inledningsvis hög status. Vidare diskuterar Hammergren, i dialog med forskning av antropologen Lena Sawyer (2006), en andra våg, där danser från Västafrika nådde Sverige genom migranter som ofta saknade formell utbildning i dans och pedagogik (Hammergren 2020, 10–11). Av särskilt intresse för undersökningen av Marchants verksamhet är Hammergrens framlyftande av hur medvetet fysiskt

och diskursivt undersökande arbete i dansstudio kan ha transformativa dimensioner som överskrider maktbalanser och exotiserande konsumtion av svart dans (Hammergren 2020, 14–17). Svart dans i Sverige är ett litet tvärvetenskapligt forskningsfält och jag vill även nämna att medie- och kommunikationsforskaren Ylva Habel har skrivit om receptionen av Josephine Bakers dans i 1920- och 1930-talets Stockholm. Habel (2005, 126) visar på vikten av ett global-lokalt perspektiv för att förstå svart dans i sin kulturella kontext, något som är relevant för min undersökning. I amerikansk danshistoria är Marchant främst omnämnd som en av Katherine Dunhams dansare (se exempelvis Emery 1988, 256, 260, samt Clark och Johnson 2006, 279), men det finns inga mera substantiella studier om honom. Sammantaget saknas fördjupad forskning om Marchants insatser för dansen både internationellt och i Sverige. Min lokal-globala undersökning om Marchant bidrar därför både till svensk, och internationell dansforskning.

### Svart dans som historiografiskt verktyg

Jag har valt att använda begreppet «svart dans» (black dance) som ett kritiskt historiografiskt verktyg för att fokusera på Claude Marchants liv och verk, oavsett vilka dansaktiviteter han ägande sig åt. Enligt *The Routledge Encyclopedia of Modernism* kan begreppet svart dans definieras på följande vis:

*Black dance is both an aesthetic and historical category. When the term first appeared in the late 1960's, it referred to dance forms grounded in African Americans' collective experience, but over time the term 'black dance' has come to encompass both vernacular (social) and theatrical (stage) dance created by Africa-descended peoples in the United States and around the world.*

(Johnson 2016)

Begreppet svart dans har sina rötter i 1960-talets kamp för svartas rättigheter och protester mot segregering och rasism, men fungerar väl för att fånga upp genrebredd, historisk förankring och politisk laddning i Marchants mångfacetterade gärning.

Enligt dansforskaren Thomas E. DeFrantz är det anslutande begreppet «afrikansk-amerikansk dans» mindre politiskt laddat, men visar tydligare på kulturell rörlighet och geografisk och historisk förankring (DeFrantz 2002, 3–17). Inom denna rörlighet rymms afrikanska danskulturer i exempelvis Karibien och Sydamerika. Dansaren och pedagogen Walter Nicks påpekar att «jazzdans» är ett problematiskt begrepp eftersom rötterna i den afrikansk-amerikanska traditionen blir otydliga och den politiska dimensionen urvattnas (Nicks 1993, 117). Som både Hammergren och danshistorikern Karen Vedel visat används ändå «jazzdans», ofta för att benämna den afrikanskt grundade danskultur som under 1950- och 1960-talen fick fäste i Skandinavien (Hammergren 2014, 101–105; Vedel 2008, 259–313). Under denna period kom jazzdans och olika synonymer som «jazzbalett» och «jazzteknik» att beteckna allt från folkligt förankrad motionsdans till professionell konstutövning. Britt-Marie Styrke, som forskat om danspedagogik, har lyft fram hur kombination av en «jazz» och «balett» vittnade om en strävan att göra de nya dansuttrycken konstnärligt relevanta och mera rumsrena. (Styrke 2010, 145–146). I sin senaste forskning har Hammergren valt att använda begreppet «african derived dances» för att benämna danser av afrikansk härkomst (Hammergren 2020).

När Marchant kom till Göteborg 1967 undervisade han först i «jazzteknik» och senare i «jazzbalett» alternativt «jazzdans», termer som direkt kan kopplas till diskussionerna i det övergripande svenska danssammanhanget. Marchant var skeptisk till termerna, och i en tillbakablickande intervju med Lars Persson, producent i den lokala dansgemenskapen, säger han:

*Det är idag svårt att föreställa sig hur främmande jazzdansens ansågs 1967. – Är det verkligen nyttigt för svenskarna? frågade dom på Kursverksambeten [...]. Men de gav med sig till slut. Fast man fick kalla det Jazzbalett [...]. Ett typiskt svenskt sätt att ta sig an främmande företeelser, att få det att låta svenskt och mer etablerat.*

(Persson 1991, 8)

I min undersökning är svart dans, förstått som ett kritiskt och rörligt begrepp, produktivt för att det ger ett distinkt fokus på Marchant och hans gärning. Jag följer därmed forskare som idag hävdar att svart dans är ett bra historiografiskt verktyg för att motverka systematiskt osynliggörande av ett mångfacetterat afrikansk-amerikanskt dansarv (Dee Das 2017, 1–17).

## Metod och material

Precis som danshistorikern Ramsey Burt hävdar jag att det inte bara är väsentligt att försöka inkludera marginaliserade personer i danshistorien, utan även att granska och omförhandla de strukturer och processer som resulterar i olika slags utslutningar och nedvärderingar av svarta artister (Burt 2020, 244–245). I undersökningen har jag, för att involvera den lokala dansgemenskapen, utgått från ovan nämnda delaktighetsperspektiv och använt mig av en «dansa-där-vi-gräver»-metod (se von Rosen 2017, 155–157; 2020a, 6–7, 11). Liksom i Burts (2020) undersökning av den svarte dansaren Elroy James liv och verk har ett CV fungerat som struktur i kartläggningen av Marchants oeuvre. Jag har löpande fört samtal med Marchants vita svenska livspartner, dansaren med mera Bo Westerholm, som också är den som tillgängliggjort Marchants arkiv för forskning. Arkivforskning har även bedrivits i digitalt tillgängliga resurser som tidningar.kb.se och ancestry.com. De kritiska historiografiska nyckelbegreppen arkiv, plats,

tid, identitet, och narrativ har hjälp mig navigera i, och analysera, ett omfattande material (Canning och Postlewait 2010, se även Hammergren 2009). Intervjuer med personer som dansat för Marchant har också bidragit med empiri till undersökningen (se von Rosen 2018).

Ett viktigt, delaktighetsbaserat verktyg är en forskningsdatabas där data löpande matas in och där data om potentiellt alla relevanta personer, produktioner och platser kan infogas med öppen tillgänglighet (Expansionsprojektet 2021). Arbetet med databasen innebär att Marchants globalt förgrenade nätverk kan synliggöras, vilket i sin tur kan bidra till att stärka svart, blandad och transnationell danshistoria. Jag vill betona att arbetet med att, i flera års tid sortera och analysera Marchants arkivmaterial, följa upp lösa trådar, och sträva efter transparens kring oklarheter och kunskapsluckor, också är ett sätt att visa omsorg om svart danshistoria.

### Att födas in i en svart historia

Uppgifterna om Marchants födelseår, familjeförhållanden och tidiga karriär är osäkra och motstridiga, men samtidigt väsentliga att lyfta fram. Detta görs med respekt för Marchant, som själv önskade att hans historia skulle berättas (Westerholm 2019–2021). Enligt passet föddes Marchant som Claude Merchant Brown den 12 november 1919, i Charleston, South Carolina, USA. Ett narrativ, som syns i det svenska pressmaterialet, förmedlar att fadern, Claude Brown senior, kom till Charleston med en bananbåt från Martinique och att modern, Pazzie Friday (stavningen varierar i källorna), ska ha dansat i en «Medicin Show», för att locka kunder till försäljning av medikamenter (Swedberg 1979). Det är av historiografiskt intresse att studera hur detta slags narrativ konstruerar historier, skapar identiteter och rör sig genom tid och rum (Canning och Postlewait 2010; Hammergren 2020; von Rosen 2020a). Här låter jag narrativet om faderns resa med bananbåten skava

mot den amerikanska folkräkningens uppgift att fadern var född i USA (ancestry.com). Som forskaren Christina Sharpe visat i *In the Wake: On Blackness and Being* (2016) förmedlar detta slags osäkerhet kring ursprung något väsentligt om prekära livsvillkor och i förlängningen om svartas ofrånkomliga koppling till slaveriets historia.

När Marchant var i fyraårsåldern flyttade familjen till Mont Vernon i New York. Marchant, som tidigt blev dansintresserad, har berättat för Westerholm om att han fick stryk av sin far, när han började ta dansklasser, att han ändå envetet övade steg i sitt hem, och att han rymde hemifrån för att fortsätta dansa. (Westerholm 2019–2021). Utifrån ett historiografiskt identitetsperspektiv bär dessa uppgifter vittnesbörd om de svåra omständigheter Marchant växte upp i. Han berättar: «För min generation var dansen livsviktig. Lärarna var dyra, man fick skrapa ihop pengar genom skoputsning och annat. Det var allvar.» (Persson 1991, 9). Kommentaren om skoputsning rymmer även att vita spottade på honom, och den livslånga omöjligheten att frigöra sig från detta slags våldsamt förnedrande erfarenheter. Dessa fragment av smärtsam förnedring kan infogas i ett större, ständigt närvarande svart arv, som Sharpe beskriver som att leva i slaveriets våldsamma kölvatten (2016, 14–15).

Här vill jag tillägga att Marchants fars våldsamhet mot den dansande sonen, kan ha att göra med att manliga dansare och deras värld förknippades med femininitet och homosexualitet. Dessutom var bristen på trygg försörjning ett större problem för dansens män än för dess kvinnor, eftersom män traditionellt sågs som familjeförsörjare (Foulkes 2001, 113–114). Vidare riskerade homosexuella att bli arresterade och dömda för sina relationer och handlingar, samtidigt som antalet organisationer som kämpade för förändring ökade. I USA var det först i slutet av 1960-talet som homosexuellas befrielsekamp tog fart på allvar och lagändringar började genomföras. För Marchant kom slaveriets historia, sexualitet, våld



och instängdhet att bli teman han utforskade i sina koreografiska verk. Ett avgörande steg på vägen till att bli en självständig artist, var mötet med Katherine Dunham.

### Marchant, Dunham och historiografiska friktioner

Historieskrivningen om Katherine Dunham är omfattande och varierad. I det följande vill jag dels lyfta fram Dunhams betydelse för Marchant, dels frigöra honom från de kanoniserade narrativen om henne. Det var i slutet av 1930-talet som Marchant mötte Dunham, som var på väg att forma en dansgrupp. I *Kaiso!* (2006), ett nyckelverk om Dunham, beskrivs Marchant som en viktig medlem i gruppen (Clark och Johnson 2006, 279). Det var också Dunham som ändrade hans namn från Claude Merchant Brown till Claude Marchant. Förutom att vara en av sin tids mest framgångsrika skapare av dans av afrikansk härkomst, var antropologen Dunham en betydelsefull kraft i kampen för svarta artisters sociala och konstnärliga rättigheter (Sutherland 2019, 167–183). Både genom sin forskning och sin scenkonst var hon en viktig del i 1940-talets omförhandlingar av amerikansk raspolitik och populärkultur. För Marchant blev den raspolitiska medvetenhet som förmedlades av Dunham viktig som identitetsskapande komponent i hans konstnärskap. Han profilerade sig aktivt som svart dansare med tydlig förankring i det afrikansk-amerikanska dansarvet.

Bland Marchants tidiga engagemang kan nämnas fantasimusikalen *Cabin in the Sky* (1940). Koreografer var George Balanchine och Dunham (som också gjorde rollen som Georgia Brown), den enda svarta medlemmen av produktionsteamet. Musikalen var en lantlig pastoral med subversiva undertoner, där motsättningar kunde förhandlas och populära rasifierade karikatyrer utmanas, medan slutet förblev öppet (Weber 2008, 1). Den helsvarta ensemblen reflekterar skiftet mot en mera tolerant raspolitik. Samtidigt var 1940-talets USA mycket

segregerat. Bland de stereotyper som florerade var bilden av svarta som «glädjeälskade, 'rytmiska' personer» tydlig, liksom en hård uppdelning mellan natur och kultur; mellan de svartas landsbygd och de vitas städer (Naremore 1995, 170, min översättning). Det svarta dansarvet nådde också en stor publik genom filmerna *Carnival of Rhythm* (1941) och *Stormy Weather* (1943) där Dunhams dansare, inklusive Marchant, medverkade.



*Claude Marchant och Katherine Dunham i Tropical Revue, 1944.*

Foto: Fred Pebl. © Bo Westerholm.

Dunhams *Tropical Revue* (1943) var en megasuccé som turnerade under flera års tid. Där ingick det antropologiskt inspirerade verket *L'Ag'Ya*, som Dunham dansade med Marchant. Utifrån det historiografiska platsbegreppet blir det väsentligt att lyfta fram att gruppen uppsökte platser där «anti-svartheten» (*antiblackness*, Sharpe 2016) var förhärskande. På dessa platser uppträdde svarta

normalt inte på scenen. Svarta och vita tilläts inte använda samma ingång eller sitta bredvid varandra. Genom att framgångsrikt underhålla i så många anti-svarta sammanhang som möjligt bidrog Dunham till att de svarta kropparna och deras dans blev synlig och kännbar i samhället.

Till kontexten hör en tidstypisk och kvardröjande friktion mellan underhållning och konst. Den vita dansaren, slagverkaren, och pedagogen Franziska Boas (1902–1988) hävdade i artikeln «The Negro and the Dance as an Art» (1949) att dans som hantverk och show var helt oförenligt med dans som konst. Boas uppmanade svarta dansare att tydligt välja mellan dessa ytterligheter. För henne var Broadwaydansare, som Dunham och Marchant, inte riktiga artister (Lindgren 2013, 42). Ändå kom Marchant, vilket jag återkommer till längre fram, att under en tid samarbeta med Boas.

Motsättningen mellan konst och underhållning har länge präglat historieskrivningen om vissa typer av dans. Det har varit särskilt svårt för dans som vett mot underhållning, rört sig i det sociala fältet, varit tvärkonstnärlig eller byggt på tradition snarare än förnyelse, att bli föremål för historisk representation (Hammergren 2004b). Klassisk balett och modern/samtida/nutida dans, har inte haft motsvarande problem att räknas som konst och därmed infogas i historien. På grund av detta är det väsentligt att i Marchants fall studera hela hans verksamhet, inklusive hans insatser för show och underhållning, för att på så vis överskrida dansens etablerade och uteslutande genrehierarkier.

Vidare kan historien om Marchant ges substans genom att lyfta fram hans lärare, de dansformer han studerade och vad han undervisade i. Under 1940-talet studerade Marchant bland annat för Balanchine, Martha Graham och José Limón. (Westerholm 2019-2021). Framförallt tränade och undervisade han i Dunhamteknik, en kosmopolitisk fusion av klassisk balett och olika former av afrikansk-amerikansk

dans. Tekniken skapar en flexibel dansare som kan kombinera den klassiska balettens långa linjer med isolationer (som att endast bröstkorgen eller höfterna rör sig) och vågrörelser i olika tempon och stilar. Tonia Sutherland skriver «Dunham established movements that analyze and excoriate the legacy of slavery while espousing the worth of African diasporic cultural traditions» (Sutherland 2019, 170). Utan tvekan hade Dunham en avgörande betydelse för Marchants identitet som historiskt medveten svart dansare, koreograf och pedagog. Under åren med Dunham tillägnade han sig grundlig kunskap om hur ett afrikanskt, karibiskt, och sydamerikanskt dans- och musikarv, som decimerats eller klippts av genom slavhandeln, kunde omförhandlas och uppvärderas genom dans. Detta inbegrep Dunhams försök till rasintegrerad utbildning och kreativ verksamhet. Samtidigt kämpade Marchant för att skapa sig en självständig karriär på avstånd från den dominanta Dunham (Swedberg 1979).

### **Kampen för en egen dansgrupp**

Ett steg i Marchants frigörelse från Dunham, var när han 1945 undervisade på den tidigare nämnda Boas rasblandade dansskola i New York. Det var hos Boas som han började pröva sina krafter som koreograf (Lindgren 2013, 30 och 34). Boas använde dans på ett aktivistiskt sätt, för att minska segregering och öka möjligheterna för svarta att få adekvat dansutbildning, något som trots det goda syftet även kunde öka deras utsatthet. För Boas var dans en form för terapeutiskt självförverkligande, snarare än en uppsättning fixerade regler som alla skulle forma sina kroppar efter. I linje med tidens idéer om hur segregeringen skulle minskas, ville Boas och Marchant skapa en rasblandad dansgrupp. I deras första dansdrama, inspirerat av *ausdruckstanz*, dansade Marchant rollen som «Negro» och Boas kreerade en illvillig respektive hederlig vit man. Dansdramat uppfördes aldrig eftersom de blev osams (Lindgren 2013, 34–40).

Mot sitt nekande avskedades Marchant för att ha fört oväsen i dansstudion. Trots sina höga ideal, tycks Boas inte ha varit beredd att försvara sin svarte pedagog i en verklig incident. Senare försonades de och förblev vänner livet ut (Lindgren 2013, 34–40).

Marchants medverkan i succémusikalen *Show Boat* (i uppsättningen som hade premiär 1946) som gick 418 gånger på Broadway (playbill.com) hade avgörande betydelse för hans möjlighet att utveckla sitt eget konstnärskap. I en intervju i *Dance Magazine* berättar Marchant att pengarna från *Show Boat* ska finansiera hans egen dansgrupp. Han specialitet uppges vara «the exciting, 'primitive' rhythms of Afro-Cuban dancing.» Bilden av en ung, atletisk, rytmiskt skicklig dansare, förstärks av ett fotografi där Marchant, med bar överkropp och iklädd löst sittande byxor, hoppar högt i en «aerial split», ackompanjerad av Mario Costello på trumma (D.B. 1946). Trumman är ingen neutral rekvisita, utan ett instrument med direkta kopplingar till slaveriets historia, där trummor förbjöds av slavägare (Emery 1988, 1; Nicks 1993, 121). Återigen vävs Marchants identitet som medveten svart artist in i hans konstnärskap och förstärks genom utåtriktade mediala narrativ i både text och bild.

Arkivforskningen har genererat ett stort antal exempel på Marchants höga dansambitioner och förankring i tidens svarta och kritiskt medvetna artistiska gemenskap. Dessa exempel är viktiga för att göra hans svenska verksamhet mera begriplig. I calypsomusikalen *Caribbean Carnival* (1947) koreograferade Marchant och den svarta koreografen, dansaren och antropologen Pearl Primus olika delar av föreställningen. Primus hade mycket stor betydelse för den svarta dansen, och var enligt musikalforskaren Todd R. Decker en stjärna inom «the small but vibrant New York Negro concert dance scene» (Decker 2013, 172, se även Emery 1988, 260–266). I *Caribbean Carnival* svarade Marchant för en sektion som framfördes av «Claude Marchant Dance Group» (playbill.com). Han var också medlem i Choreographer's Workshop,

där han utvecklade en egen koreografisk stil. En kritiker skrev: «This young artist has already found his style, quiet and introspective, almost Oriental in its serene traversal of even the most vigorous of movements» (Perpener 2001, 184). Omdömet är konstnärligt intressant och kompletterar bilden av, och det tidigare nämnda narrativet om Marchant som en mästare på hetsiga rytmer och snabba, akrobatiskt expressiva rörelser. Enligt sitt CV ska han även ha vunnit utmärkelsen The Dancer's Award för verket *The Blood of a Poet*, gjort tillsammans med sångaren och människorättsaktivisten Josh White. Vidare var Marchants grupp med i «La Boule Blanche», dans- och festkvällar arrangerade av The Dunham School of Dance and Theatre (Martin 1948 och 1949). Marchant, som tillhörde sin tids svarta dansavantgarde framträder som en ambitiös, kunnig och medialt synlig koreograf och dansare. Han var inte bara en eftertraktad Broadway-dansare, utan ingick i ett sammanhang som stöttade svartas dans och rättigheter under det kalla krigets krav på iscensättandet av amerikansk identitet.

### **Tropical Rhythms (1949)**

I december 1949 framförde Marchant och hans kreativa team den storskaliga uppsättningen *Claude Marchant and Company in Tropical Rhythms*, på American Museum of Natural History (*The Week's Program* 1949). Här nedan lyfter jag fram ett antal detaljer ur tidigare inte uppmärksammat arkivmaterial för att förmedla kunskap om Marchants omfattande arbete med det svarta dansarvet. Programmet, som framstår som inspirerat av Dunhams arbeten, innehöll danser med rötter i Afrika, Kuba, Puerto Rico och Brasilien. Marchant dansade först en afrikansk-kubansk slavsvit baserad på voodoo, legender, ritualer och dansdramatiska inslag. Ett av numren beskrevs så här: «A slave who has been tortured while aboard a slave ship begs in the streets» (*Claude Marchant and Company* 1949). Sedan följde afrikansk-amerikanska slavsånger och kubansk dans och musik. Publiken



*Claude Marchant and Company, New York 1949. © Bo Westerholm.*

mötte vardaglig karnevalsstämning, en rumba för tvättdagen och en hyllning till Kubas sköna palmer. En berättare guidade publiken genom en sektion med kubanska rytmer. Sedan följde danser från Puerto Rico, ett brasilianskt tema, och *Macumba de Nego*, en karnevalsdans framförd av Marchant. Temat kubanska karnevalsdanser bestod av *El Campeçino* som hade spanska influenser, den populära Conga med rötter i seden att ge slavar en festdag, och *Nanyego* där en dansare och en slagverkare utmanade varandra till ömsesidig belåtenhet. Programmet avslutades med en gatuscen i Havanna. Det är tydligt att Marchant nu har en djupt förankrad och diversifierad kunskap om det svarta dansarvet, och strävar efter att i dans, musik och ord förmedla detta till publiken.

### **Kosmopolitiskt turnéliv**

En tongivande kritiker förmedlar att i slutet av 1940-talet sågs den svarta dansen som en viktig utmanare på New Yorkscenen (Martin 1949). Ändå

valde Marchant att 1950 lämna USA, för att turnera i Europa. Liksom Dunham sökte han en kosmopolitisk tillvaro i hopp om att undkomma det mest förödande anti-svarta förtrycket. Marchant var med om en incident som jag hävdar spelade in i hans val att turnera internationellt och söka sig till Europa. När han hälsade på vita vänner i Tudor City tvingades han ta varuhissen. Han anmälde bostadsbolaget för rasdiskriminering, vann, och tilldelades ett skadestånd på 1.000 dollar, vilket var en viktig markering mot de rasistiska strukturerna («Negro wins...» 1948). I «The Jim Crow Elevator Suit» underkände en ny jury den tidigare domen och Marchant fick aldrig ut skadeståndet (Confidential 2017). Dessutom var det så att vid denna tid hårdnade konkurrensen mellan dansare och koreografer i New York. Detta ledde till att både svarta och vita artister upplevde att de fick större uppskattning och blev ansedda som skickliga konstnärer i Europa (Hammergren 2020, 8–9; Manning 2004, 187). Även den exotism som förknippades med svarta dansare spelade in i deras europeiska popularitet (se Vedel 2008, 259–313).

Marchants dansgrupp blev en framgångsrik turnéensemble. Efter sex års turnerande i Europa, Sydamerika och Mellanöstern, blev Italien Marchants hemvist. Med Rom som bas gjorde han koreografi för film, arbetade med teater, uppträdde på nattklubbar, undervisade i dans, var med i TV, sjöng på skivinspelningar och levde tillsammans med den engelske musikern och kompositören Dennis J. Wiley (1930–1994). Pendlandet mellan intensivt arbete i filmstudios, jet-setfester och perioder av sysslolöshet, fick honom enligt egen utsago att längta efter något mera stabilt där han kunde hålla sig i form och tänka klart (Swedberg 1979). Sverige lockade, både genom Wileys positiva erfarenheter från en gospelturné 1966, och den tidigare nämnda Schuberts erbjudande om anställning på Balettakademien i Stockholm. När han väl var på plats ändrades planerna, och han engagerades i Göteborg.

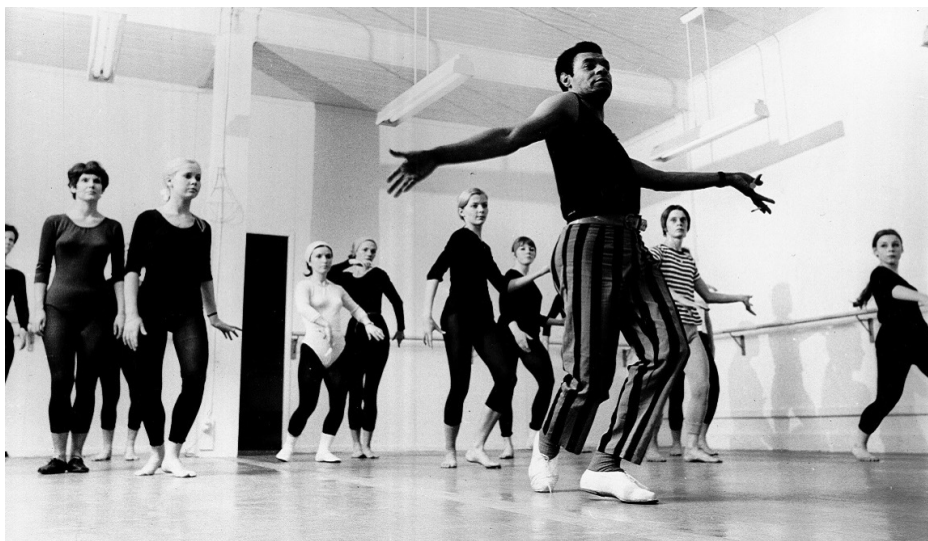
## Pedagog vid Balettakademien i Göteborg

I augusti 1967 anställdes Marchant som huvudlärare vid nystartade Balettakademien i Göteborg. Schubert var konstnärlig ledare, men lämnade snart Sverige för Israel, vilket gjorde att han blev ensam ansvarig för utbildningen. I Göteborg fyllde Marchant och Balettakademien ett tomrum som skapats efter att dansaren och pedagogen Anna Wikströms Akademi för dans lags ned 1965. Wikström erbjöd en bred utbildning där klassisk, plastisk och social dans, samt gymnastik och danspedagogik kunde studeras utanför den institutionella kontexten (von Rosen 2020a). Stora teaterns balettelevskola, startad 1949, och inriktad på klassisk balett, var den enda professionella dansutbildningen som fanns i staden (Hellström Sveningsson 2019). Elever som gallrats från Stora teaterns balettelevskola, kunde återfinnas hos Marchant på Balettakademien, där deras kroppar mötte en helt ny, frigörande men samtidigt seriös och för vissa även professionellt inriktad, dansutbildning. Dessutom är det viktigt att påpeka att det i Göteborg fanns dansinriktade utbildningar inom

gymnastikfältet som gjorde att Marchant redan från början kunde få vältränade och engagerade elever (von Rosen 2018).

Från 1967 och flera årtionden framåt undervisade Marchant många timmar varje vecka, på hösten, våren och under sommarkurser. De första åren skedde undervisningen under terminerna på kvällen, men från det tidiga 1970-talet gavs det även kurser på eftermiddagarna. Redan från början erbjöds kurser för barn, ungdomar och vuxna. Inte olik Dunham, utgjorde pedagogiken ett fundament i Marchants konstnärskap och förståelse för dansens roll i samhället. I Marchants undervisning kombinerades Dunhams system med Horton-, Graham- och Limonteknik, samt hans egen jazzstil. Av betydelse för Marchants pedagogik var att Dunham-tekniken redan var välkänd i den svenska danskontexten genom the Katherine Dunham School, startad 1964 i Stockholm, av den svarte dansaren och pedagogen Clifford Fears (Hammergren 2014, 109–110). Väsentligt är att för de

*Claude Marchant med elever i studion på Kungsgatan 15 i Göteborg. Sent 1960-tal.  
Fotograf okänd. © Bo Westerholm.*



unga dansarna var de moderna dansteknikerna lika omvälvande och nya som de afrikansk-amerikanska inslagen (Thörngren 2019). Samarbetet med musiker, gärna slagverkare, var grundläggande för Marchant. Hans stil skilde sig därmed fundamentalt från jazzbalett i form av gymnastikrörelser till inspelad musik.

Marchants pedagogiska arbete innebar att en professionellt utarbetad och helt ny dansstil etablerades utanför Stora teaterns balettelevskola. En ny utbildningsväg öppnades för var och en som ville försöka förverkliga sina dansdrömmar i Göteborg. Vid Balettakademien gavs det under 1970-talet även lektioner i klassisk dans av yrkeskunniga pedagoger som Gun Rydberg-Olsson (senare Deak), Barbro Carelius (senare Hallgren) och Iskra Kovacevic (senare Ring). Detta sågs inte som en motsättning till Marchants afrikansk-amerikanska dansundervisning, utan som en väsentlig del i en bred dansutbildning.

I början av 1980-talet återvände Schubert, inbjuden av Marchant, till Balettakademien i Göteborg. Hon skapade en tre-årig professionell utbildning med en danslinje och en musikalartistlinje. På grund av friktioner i samarbetet med Schubert lämnade Marchant verksamheten i mitten av 1980-talet, men fortsatte att undervisa och koreografera, bland annat på Danshuset, en danskursverksamhet etablerad 1976 i Göteborg.

### **Ursinne och tolerans i studion**

Den danselev som inte tog Marchants undervisning på allvar kunde mötas av ursinne och bli utskälld på ett sätt få av de unga eleverna någonsin stött på. Det hände att elever grät, och det hände att de blev rädda. Samtidigt som ryktet spreds om Marchants stränghet ökade hans popularitet; han uppfattades som en lysande pedagog från den stora världen. Jag försvarar inte hans vredesutbrott, men vill bidra till att förklara dem. Det var på grund av sina egna erfarenheter av dansen som något livsavgörande och

absolut högtstående som Marchant inte tolererade nonchalans, lathet och brist på respekt i studion. Var och en var där för att göra sitt yttersta, varken mer eller mindre. Westerholm har sagt att «i studion var Claude Marchant kung» (Westerholm 2019–2021). Där hade han makt, där gjorde han som han ville. Utanför studion, i staden, på spårvagnen var han utsatt. Som svart i ett nästan helvitt Göteborg stack han ut. Berättelserna finns kvar: ett litet barn kallade honom apa, människor undvek att sätta sig bredvid honom, en av hans dansare blev kallad negerhora (Westerholm 2019–2021; von Rosen 2018). De fragment jag nämner här hör, som Sharp (2016) tänker sig det, till en anti-svarthetsatmosfär, som kan materialiseras och bli tung, outhärdlig, mitt i vardagen. Utifrån detta tänker jag: I sin pedagogiska gärning, i studion, och i arbetet med gruppen Marchant Dance Theatre, fann Marchant utrymme att både leva med, och motverka anti-svartheten i det svenska samhället.

Ett flertal av Marchants dansare fick professionella danskarriärer. Han elever återfinns inom underhållningsbranschen, frigruppsfältet, dansskolor eller institutioner. Dansgruppen Rubicons koreografer, Eva Ingemarsson, Gunnel Johansson, Gun Lund och Gunilla Witt, fick tack vare att de dansade för Marchant kraft att tro på sin dans och så småningom skapa en grupp som blev framgångsrik. För de unga kvinnorna var det en positiv chock att en vuxen man tog deras dansintresse på fullaste allvar. Även om de senare inte dansade i Marchants stil, lärde han dem att vara orädda, lösa problem själva, och att inget är omöjligt. Rubicon, startad 1978, blev först en etablerad grupp genom att göra dansteater för barn. Under 1980-talet fick gruppen ett stort genomslag genom det som i Sverige benämns postmodern dans (von Rosen 2018). I detta finns en facett av arvet efter Marchant.

Marchants konstnärligt drivna, socialt förankrade pedagogiska gärning hade avgörande betydelse framväxten av ett utom-institutionellt

dansliv i Göteborg. Arkivmaterialet förmedlar spår, multisensoriska ekon, av samspelet mellan pedagogen och koreografen Marchant, de unga eleverna och de mera professionella dansarna, och musikerna i studion. I detta ryms möjligheten att i framtida forskning fördjupa granskningen av hur dansarvet från Marchant fördes över till främst vita kroppar av en svart lärare som trodde på dansens kraft i samhället och gav allt för att förmedla detta till var och en som visade motsvarande engagemang. Anteckningar och tryckt material i Marchants arkiv vittnar om att han ansåg att det var väsentligt att parallellt med den fysiska träningen förmedla historisk förankring och verbal kunskap om slaveriet och det afrikanska dansarvet. Detta ansluter till Hammergrens tanke att «bodily, repetitive training can make changes, but as I see it, it also demands a pedagogical situation that invites experiencing movement proprioceptively as well as through the language used to describe it» (2020, 19). Min uppfattning är att Marchant strävade efter något liknande, och att han i arbetet med sin dansgrupp, då och då lyckades överföra det han ville till sina adepter. Danshistorien behöver, tänker jag, finna sätt att närma sig detta komplicerade, multisensoriska utbyte i tid och rum. Här finns endast utrymme att glänta på den dörren.

### **Marchant Dance Theatre – en grupp utanför danshistorien**

I maj 1968 visade Marchant upp sina elever, och sig själv, i *Rapsodie in Jazz* på Göteborgs stadsbibliotek. Hela hans danshistoria tycks rymmas i programmet. Arkivet förmedlar hur de olika inslagen byggde på dans från Afrika, Karibien och Sydamerika, samt moderna danstekniker, i dynamisk dialog med levande musik och sång. Rötterna i det afrikansk-amerikanska dansarvet är tydliga liksom influenserna från dansteatertraditionen i kombination med moderna danstekniker. Enligt recensenterna var stämningen extatisk när *Rapsodie*

*in Jazz* framfördes (tidningar.kb.se). Ungdomarna berömdes för kroppslig frigörelse och begynnande teknisk skicklighet. Året efter var recensenterna lika entusiastiska när Marchant och hans elever visade upp sin danskonst. Detta slags uppsättningar bildade ett mönster, som Göteborgspubliken deltog i med liv och lust, varje år, så länge det varade. Det jag vill lyfta fram här är hur den av Marchant initierade gemenskapen i gruppen, och med publiken, blev meningsskapande i den lokala miljön. Jag är således inte snedvridet positiv till Marchant, utan syftet med att nämna det entusiastiska mottagandet, är att ur ett lokalt förankrat perspektiv ge en kontrast till hans marginella synlighet i historieskrivningen, och kunna problematisera detta. Att lyfta fram känslor – som exempelvis att publiken var extatisk – som förmedlas genom dansarkivet kan vara produktiv strategi för att omförhandla historieskrivandets mekanismer (von Rosen 2017).

Marchant Dance Theatre, som gruppen kallades från 1971, uppträdde också på fritidsgårdar, vilket ingår i en socialt grundad idé om dansens konstruktiva kraft i samhället. En uppsättning hette *Stoppa inte karnevalen* (1973), vilket innebar att Marchant kunde dela med sig av sin stora kunskap om karnevalsdanser till de svenska barnen. Dessutom gjorde Marchant koreografi till krogshower, diskotekstävlingar, modevisningar, och så vidare, där hans dansare deltog. Som Burt visat har många populärkulturella dansuttryck inspirerats av den afrikansk-amerikanska danstraditionen (Burt 2020, 245). För att göra en mångsidig och generös artist som Marchant rättvisa, bör mångfalden av uttryck, oavsett hur genreblandade där är, och oavsett vilket sammanhang de framförs i, och av vilka kroppar, tas med i historieskrivningen. En modevisning kan framstå som ytlig, men mot bakgrund av Marchants användning av det senaste modet i sina val av smycken och kostymer, laddas hans val att medverka med ny betydelse.

En faktor som kan ha bidragit till Marchant Dance Theatres osynlighet i historieskrivningen var att gränsen mellan amatörer, semi-professionella och professionella – på gott och ont – var otidlig inom gruppen och i dess utåtriktade kommunikation. Ett exempel där detta blottläggs är i en recension av ett gästspel i huvudstaden Stockholm 1976. Det slags föreställning som i Göteborg framstått som en gemensam dansfest, bedömdes i Stockholm som något ytligt och amatörmässigt av en dominerande kritiker (Näslund 1976). Här framkommer hur Marchants sätt att arbeta med sin grupp krockar med kritikerns uppgift att utifrån sina ramverk bedöma konstnärlig kvalitet. Detta öppnar för frågor om hur en vit hegemonisk förståelse av konstnärlig kvalitet har svårt att hantera dans som kommer ur andra förutsättningar och vars sociala och politiska dimensioner är sammanvävda med den sceniska presentationen.

Pia Thörngren, som var en av de första dansarna i Marchant Dance Theatre, värjer sig mot benämningen «amatör». Hon säger:

*Om man tänker på en kvartett som hängde ibop de första åren [...] vi var nog så nära proffs som man kan komma utan att vara anställda. Vi var välutbildade [...] bade danstränat sedan 4-årsåldern [...] vi tränade också varje dag och repade på belgernna. Vi sänktes ner i ett dansbad av kulturhistoria och nyskapande.*

(Thörngren 2019)

Genom en teoretiskt grundad omförhandling av «amatören» kan både den naiva lust- och kärleksinriktade och den nedvärderande förståelsen av begreppet utmanas. Precis som författarna till «On Amateurs: An introduction and a manifesto» föreslår kan det vara givande att granska spänningen mellan amatörens hängivenhet, hårda arbete, och

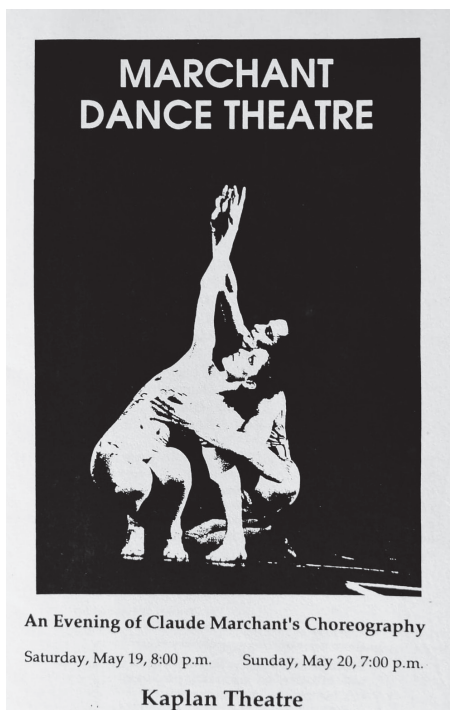
ofta djupa kunskap, i relation till den marginella uppmärksamhet de ges i traditionell historieskrivning (Gilbert et al. 2020, 2). Jag vill inte tvinga det kritiskt uppdaterade amatörbegreppet på dansare som är obekväma med det, men som historiografisk strategi för omförhandling av Marchants närvaro i svensk danshistoria förordar jag ett uppvärderande och kunskapsdrivet sätt att förstå gemenskapen i Marchant Dance Theatre. På så vis utmanas narrativ där endast historieskrivningens kanoniserade professionella grupper, koreografer och dansare passar in, och endast vissa identiteter bereds plats. Det är värt att notera att Marchants (med något undantag) vita dansare som framförde verk i en utpräglad afrikansk-amerikansk danstradition, i kombination med dansteater, inte har infogats i svensk akademisk danshistoria.

Åren efter gästspelet i Stockholm fokuserade Marchant Dance Theatre på gospel, den mest livsbejakande delen av svartas musik- och dansarv. Gruppen medverkade framgångsrikt i Cyndee Peters *Black People's Music*, 1978 i Göteborg, 1979 i Stockholm, samt i *Varieté påfågeln* i TV2. Marchant ville visa «vad svenska ungdomar kan åstadkomma under ledning av en professionell lärare och danskonstnär» (*Black People's Music* 1978). Här framträder den för honom så centrala förbindelsen mellan pedagogik, danskonst och socialt engagemang. Ett annat exempel är jazzcabareten *In the Streets of New Orleans* (1982), på Teaterhistoriska museet i Göteborg. Den afrikansk-amerikanska musik- och danstraditionen bejakades och en konferencier ledde publiken genom kvällens musik-, dans- och matinslag.

## Återkomsten till USA

Att Marchant har en liten men ändå tydlig plats inom amerikansk danshistoria tydliggjordes den 17 maj 1981, när han mottog han det prestigefyllda priset The Thelma Hill Performing Arts Center's Award, i New York för sina insatser för dansen (*A Celebration*





Programblad från Kaplan Theatre, 1990.  
© Bo Westerholm.

of *Men in Dance* 1981). Under denna tid pågår ett arbete där Marchant återknyter till sina amerikanska rötter och där den danshistoriska forskningen i USA söker fånga upp svarta artisters bidrag. Våren 1990 var Marchant tillsammans med Westerholm inbjuden till Houston, Texas, för att skapa ett nytt *Marchant Dance Theatre*. Marchant undervisade, koreograferade och fick uppskattning för den nya gruppens föreställningar. I ett programblad från Kaplan Theatre, den 19 maj 1990, tillägnas hela föreställningen och ett specifikt verk Dunham. Programbladet pryds av ett fotografi av Westerholm och Thörngren i dansteaterverket *Yerma*, från det tidiga 1970-talet (Marchant Dance Theatre 1990). Genom bilden på två vita dansare som utför ett av de verk den svarte koreografen Marchant var mest stolt över, kopplas hans svenska och amerikanska arv och verksamhet samman. I detta

ryms flera saker: smärtan över den relativa bristen på symbolisk uppskattning i Sverige, önskan om att vara del i en större danshistoria kopplad till Dunham, och glädjen att få arbeta med personer som efterfrågade hans specifika kunskap. I den här artikeln har jag på ett anslutande vis strävat efter att föra samman Marchants breda amerikanska och internationella danskarriär med hans mångfacetterade verksamhet i Sverige, för att genom detta bidra med fördjupad kunskap om hans insatser för dansen. Det är en början. Mera återstår att göra.

## Avslutning

Den svarte dansaren, pedagogen och koreografen Claude Marchant är ett exempel på en svart dansartist som under 1960-talet välkomnades till Sverige och hyllades för sin undervisning i så kallad jazzdans. Sedan lämnades han utanför den substantiella historieskrivningen. Med den här artikeln har jag redogjort för en grundläggande, empiriskt grundad kartläggning av hans liv och verk, och försökt att finna vägar att börja förändra bristen på historiografisk representation.

I undersökningen har begreppet svart dans fungerat som ett kritiskt historiografiskt verktyg som hjälpt mig att fokusera på Marchants omfattande *oeuvre*, oavsett vad han ägnat sig åt inom dansen. Genom att arbeta transnationellt och koppla samman hans amerikanska och internationella danskarriär med den mångåriga verksamheten i Sverige, har jag velat bidra med ny, fördjupad kunskap inom ett bristfälligt utforskat och komplext dansområde.

Mot bakgrund av undersökningen hävdar jag att ett delaktighetsperspektiv och en lokalt förankrad, «dansa där vi gräver» metod (von Rosen 2017, 2018, 2019, 2020a, 2020b) kan bidra till att omförhandla danshistorieskrivandets strukturer och processer så att de blir mera inkluderande. I Marchants fall handlar inkluderingen både om honom själv, och om hans många, och hängivna elever och dansare. Utan

samtal med lokala dansare hade jag aldrig börjat forska om Marchant. Utan tillgång till Marchants arkiv i kombination med dansares minnen och berättelser hade hans avgörande insatser för den utom-institutionella dansen i Göteborg inte kunnat få substansiell empirisk förankring. Inte heller hade jag under arbetets gång mött och lärt av internationella forskare som exempelvis Christina Sharpe. Hennes sätt att försöka benämna fundamentala erfarenheter av att vara svart, har hjälpt mig att problematisera Marchants historia, och lyfta fram studion som en sfär där han kunde göra aktivt motstånd mot anti-svartheten i den svenska kontexten.

För historieskrivandets vidkommande föreslår jag att (1) Marchants pedagogiska gärning uppvärderas genom att förstås som en konstnärlig och socialt grundad praktik, vars existensberättigande är förbundet med Dunhams filosofi och skola, (2) Marchant Dance Theatres verksamhet ges värde genom att mötet mellan amatörer, halv-professionella och professionella dansare, samt övriga inblandade intressenter (exempelvis elevernas föräldrar) bejakas och ses som djupt meningsskapande i den lokala dansgemenskapen, (3) Marchants och hans grupps respekt för och gedigna förankring i det afrikansk-amerikanska dansarvet lyfts fram och fortsatt problematiseras, och (4) hans bidrag till dansteaterfältet, införande av moderna danstekniker i Göteborg, och intresse för populärkultur och showdans ges adekvat plats.

Marchants arkiv är en visuell rikedom. Ett förslag för framtida forskning är att med utgångspunkt i arkivet skapa en bildsatt danshistoria, där olika spår i arkivet ges en vetenskapligt grundad beskrivning och analys.

**Författarens tack:** Jag vill tacka två anonyma granskare för insiktsfulla och användbara synpunkter på en tidigare version av artikeln.

## Arkiv och databaser

- Ancestry.com. Digital resurs. Undersökningen utförd på plats i Riksarkivet Landsarkivet i Göteborg. Sökord Claude Merchant Brown, Claude Marchant, Claude Brown sr, Pazzie Friday, i olika stavingar.
- Claude Marchant och Bo Westerholms privatarkiv: Marchants CV, nedtecknade livsberättelser, programblad, fotografier, affischer, pressklipp, anteckningar, marknadsföringsmaterial, kurskataloger, korrespondens, avtal.
- New York Times, fulltextdatabas tillgängliga via Kungliga Biblioteket, <https://ask.kb.se/dbas/>: söknin- gar på Claude Brown/Marchant.
- Forskningsdatabasen <https://dh.gu.se/expansion/>. Digital resurs.
- Playbill.com. Digital resurs. Sökord *Caribbean Carnival, Show Boat*.
- Tidningar.kb.se. Digital resurs, endast tillgänglig via speciella kb-terminaler.

## Referenser

- A Celebration of Men in Dance*. 1981. The Thelma Hill Performing Arts Center. New York.
- Black People's Music*. 1978. Program 17–18 december 1978, Göteborg.
- Boas, Franziska. 1949. «The Negro and the Dance as an Art.» *Phylon: The Atlanta University Review of Race and Culture* 10.1 (1st Qtr.): 38–42.
- Burt, Ramsay. 2020. «Elroy Josephs and the Hidden History of Black British Dance.» I *The Routledge Companion to Dance Studies*, red. Helen Thomas och Stacey Prickett, 236–246. New York: Routledge.
- Canning, Charlotte M. och Thomas Postlewait, red. 2010. *Representing the Past: Essays in Performance Historiography*. Iowa City: University of Iowa Press.
- Clark, Vèvè A. och Sara E. Johnson. 2006. *Kaiso: Writings by and about Katherine Dunham*. Madison, Wisconsin: University of Wisconsin Press.

- Claude Marchant and Company in Tropical Rhythms*. 1949. Program, American Museum of Natural History, New York.
- «Confidential: The Jim Crow Elevator Suit.» 2017. *Tudor City Confidential*. 24 april, 2017. Hämtad 8 juni, 2020. <http://www.tudorcityconfidential.com/2017/04/confidential-jim-crow-elevator-suit.html>.
- D.B. (signatur). 1946. «Afro-Cuban Dancer Claude Marchant's Rhythms are a Hit in 'Show Boat'» *Dance Magazine*. November, 1946.
- Decker, Todd R. 2013. *Show Boat: Performing Race in an American Musical*. New York: Oxford University Press.
- Dee Das, Joanna. 2017. *Katherine Dunham: Dance and the African Diaspora*. New York: Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780190264871.003.0001>.
- DeFrantz, Thomas F. 2002. «African American Dance: A Complex History.» I *Dancing Many Drums: Excavations in African American Dance*, red. Thomas F. DeFrantz, 3–17. Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press.
- . 2017. «I Am Black (You Have To Be Willing To Not Know).» *Theater* 47 (2): 9–21. <https://doi.org/10.1215/01610775-3785122>.
- Emery, Lynne Fauley. 1988 (1972). *Black Dance: From 1619 to Today*. Princeton, NJ: Princeton Book Company.
- Expansionsprojektets forskningsdatabas*. 2021. Databas med öppen tillgång, Göteborgs universitet, sökord Claude Marchant och Marchant Dance Theatre. <https://expansion.dh.gu.se/>.
- Foulkes, Julia L. 2001. «Dance Is for American Men: Ted Shawn and the Intersection of Gender, Sexuality, and Nationalism in the 1930s.» I *Dancing Desires: Choreographing Sexualities on and off the Stage*, red. Jane C. Desmond, 113–146. Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press.
- Gilbert, David, Judith Hawley, Helen Nicholson och Libby Worth. 2020. «On Amateurs: An Introduction and a Manifesto.» *Performance Research* 25 (1): 2–9. <https://doi.org/10.1080/13528165.2020.1736754>.
- Habel, Ylva. 2005. «To Stockholm, with Love: The Critical Reception of Josephine Baker, 1927-35.» *Film History: An International Journal* 17 (1): 125–138.
- Hammergren, Lena. 2004a. «Modernitet – ett danssande 1900-tal.» I *Teater i Sverige*, 161–182. Hedemora: Gidlund.
- . 2004b. «Konst och nöje – två danskulturer i dialog.» I *Teater i Sverige*, 85–94. Hedemora: Gidlund.
- . 2009. *Historiografiska reflektioner*. Stockholm: STUTS.
- . 2014. «Dancing African-American Jazz in the Nordic Region.» I *Nordic Dance Spaces: Practicing and Imagining a Region*, red. Karen Vedel och Petri Hoppu, 101–127. Aldershot: Ashgate.
- . 2020. «A Contested Corporeality: Solidarity, Self-Fulfillment, and Transformation Through Africa-Derived Dancing.» *Dance Research Journal* 52 (1): 7–19. <https://doi.org/10.1017/S0149767720000029>.
- Hellström Sveningson, Lis. 2019. *Dansglädje drömmar & disciplin: Svenska balettskolan genom 70 år, 1949–2019*. Göteborg: Svenska Balettskolan.
- . 2020. «Dansen växer fram.» I *På scenen: Teater, dans sång & musik. Hundra år i Göteborg*, red. Lis Hellström Sveningson och Gudrun Nyberg, 321–367. Stockholm: Carlssons.
- Johnson, Jasmine. 2016. «Black Dance.» I *The Routledge Encyclopedia of Modernism*. Taylor and Frances. Hämtad 13 juni, 2020. <https://doi.org/10.4324/9781135000356-REM1661-1>.

- Lindgren, Allana C. 2013. «Civil Rights Strategies in the United States: Franziska Boas Activist Use of Dance 1933-1965.» *Dance Research Journal* 45 (2): 25–62.
- Manning, Susan. 2004. *Modern Dance, Negro Dance: Race in Motion*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Marchant Dance Theatre. 1990. Program, *An Evening of Marchant's Choreography*, Kaplan Theatre. 19 maj, 1990.
- Martin, John. 1948. «The Dance: Debutante: 'Ballet Alicia Alonso' in its Bow in Havana.» *New York Times*, 31 oktober, 1948.
- . 1949. «The Dance: Review: Looking Back on a Fairly Difficult Season.» *New York Times*, 29 maj, 1949.
- Naremore, James. 1995. «Uptown Folk: Blackness and Entertainment in *Cabin in the Sky*.» I *Representing Jazz*, red. Krin Gabbard, 169–192. Durham: Duke University Press.
- Näslund, Erik. 1976. «Jazzdans – är ditt namn ytlighet?» *Dagens Nyheter*, 24 maj, 1976.
- «Negro Wins \$1,000 in Exclusion Case: Jury Finds Dancer Was Twice . . .» 1948. *New York Times*, 26 maj, 1948.
- Nicks, Walter. 1993. «Jazzdans.» I *Dans i världen*, red. Madeleine Hjort och Kirsten Gram Holmström, 117–127. Stockholm: Carlssons.
- Perpener, John O. 2001. *African-American Concert Dance: The Harlem Renaissance and Beyond*. Champaign: University of Illinois Press.
- Persson, Lars. 1991. «Centralgestalt i Göteborgs dansliv: Claude Marchant.» *Unga Atalante*, 8–9 mars, 1991.
- von Rosen, Astrid. 2017. «'Dream no Small Dreams!' Impossible Archival Imaginaries in Dance Community Archiving in a Digital Age.» I *Rethinking Dance History*, red. Geraldine Morris och Lorraine Nicholas, 148–159. London och New York: Routledge.
- . 2018. «Dansgruppen Rubicon och den fria dansens genombrott i Göteborg.» *Arche* 64–65: 186–197.
- . 2019. «En älskad inspiratör.» *Danstidningen* 5: 36–39.
- . 2020a. «Bildaktivism i dansarkivet: betydelsen av Anna Wikströms Akademi för dans.» *Nordic Journal of Dance* 11 (1): 4–14. [http://www.nordicjournalofdance.com/NordicJournal\\_11\\_1.pdf](http://www.nordicjournalofdance.com/NordicJournal_11_1.pdf).
- . 2020b. «Dansrevolution i Göteborg för 50 år sedan.» *Danstidningen* 5: 16–20.
- Sawyer, Lena. 2006. «Racialization, Gender, and the Negotiation of Power in Stockholm's African Dance Courses.» I *Globalization and Race: Transformations in the Cultural Production of Blackness*, red. Kamari Maxine Clarke och Deborah A. Thomas, 316–334. Durham: Duke University Press.
- Sharpe, Christina. 2016. *In the Wake: On Blackness and Being*. Durham: Duke University Press.
- Styrke, Britt-Marie. 2010. *Utbildare i dans: Perspektiv på formeringen av en pedagogutbildning 1939–1965*. Doktorsavhandling, Institutionen för idé- och samhällsstudier, Umeå universitet.
- Sutherland, Tonia. 2019. «Reading Gesture: Katherine Dunham, the Dunham Technique, and the Vocabulary of Dance as Decolonizing Archival Praxis.» *Archival Science* 19, 167–183.
- Swedberg, Brit. 1979. «Claude skapade Göteborgs Balettakademi.» *Göteborgstidningen Gt*. 11 november, 1979.
- Thörngren, Pia. 2019. Samtal med Astrid von Rosen, 11 november, 2019.
- Vedel, Karen. 2008. *En anden dans: Moderne scenedans i Danmark 1900–1975*. København: Multivers.
- Weber, Kate Marie. 2008. «Beyond Racial Stereotypes: Subversive Subtexts in *Cabin in the Sky*.» Masteruppsats, University of Maryland. *New York Times*. 1949. «The Week's Programme.» 4 december, 1949.
- Westerholm, Bo. 2019–2021. Löpande samtal med Astrid von Rosen.

## BIOGRAPHY

**Astrid von Rosen** (PhD, Gothenburg 2010) is an associate professor of Art History and Visual Studies, at the University of Gothenburg, Sweden, and joint coordinator of the Archives Cluster at the UGOT/UCL Centre for Critical Heritage Studies. Prior to her work at UGOT, she was a professional classical and contemporary dancer. In her research, she combines cross-border engagement with performance archives, records and archiving, with participatory approaches to contributing to social change and transformation, methodological development and historiographical revision. Some of her relevant publications include «Activating Dance Records: Conceptualizing Research into the Swedish, Nordic and Global Archives Pertaining to the Russian Dancer Anna Robenne»

in *Nordic Theatre Studies* (2017); «'Dream no Small Dreams!' Impossible Archival Imaginaries in Dance Community Archiving in a Digital Age» in *Rethinking Dance History*, Routledge (2017); (with Meskimmon and Sand) «Transversal Dances Across Time and Space: Feminist Strategies for a Critical Heritage Studies» in *Gender and Heritage: Performance, Place and Politics: Key Issues in Cultural Heritage*, Routledge (2018); «Costume in the Dance Archive: Towards a Records-Centred Ethics of Care» in *Studies in Costume and Performance* (2020); and «Scenographing the Dance Archive—Keep Crawling!» in *Scenography and Art History: Performance Design and Visual Culture*, Bloomsbury (2021).

## Dancing labour: Practising a personal archive

Katrín Gunnarsdóttir

### ABSTRACT

This article presents and discusses solo dance practices developed by Katrín Gunnarsdóttir during the years 2014–2020. She started to develop her practices with the solo work *Saving History* (2014), a chronological charting of her relationship with borrowing movement. As a consequence of that process she became interested in exploring the virtuosity of slowly morphing one movement into another, and that research developed into another solo work, *Shades of History* (2016). The act of warming up and getting ready for a performance formed the basis of the third solo, *Dancing (to)* (2020). Through this series of solo performances, Katrín has realized her ongoing interest in dancing labour, performing the archive and a focus on the dancing rather than the dancer.

### ÁGRIP

Í þessari grein er farið yfir dansaðferðir þróaðar af Katrínu Gunnarsdóttur árin 2014–2020. Hún byrjaði á að þróa aðferðir sínar með sólóverkinu *Saving History* (2014), sem byggði á sambandi Katrínar við lánað dansefni. Eftir þetta fyrsta verk fékk hún áhuga á að skoða þá tæknilegu færni sem felst í því að þróa hreyfingu úr einni í aðra og sú rannsóknavinna varð annað sólóverk, *Shades of History* (2016). Iðjan við að hita upp fyrir sýningar var síðan grunnurinn fyrir þriðja dansverkið *Dancing (to)* (2020). Með þessari röð sólóverka hefur Katrín þróað með sér áhuga á dansandi vinnuafli, að draga fram og sýna safn hreyfinga og að einblína á dansinn frekar en dansarann.

# Dancing labour: Practising a personal archive

Katrín Gunnarsdóttir

## Making the dance by dance-ing<sup>1</sup>

Although my career is based mainly on my work as a choreographer, I sometimes think I am a dancer first. I think best *by dancing* in the studio (a cliché, of course). I have tried other methods, including working from home and dancing in the kitchen (another cliché), but the studio is my preferred habitat. The best studios are those I can return to and develop a history with. Uninterrupted studio time allows me to achieve a state of flow—rehearsing, mastering, feeling the details and intricacies of movement, observing gradual bodily shifts. I take enormous pleasure in working through ideas, rhythms and repetition in the studio. This joy also extends to the processes of working with other dancers, but I find it necessary to understand my physical proposals through my own body.

My solo works have evolved from this place of physical research, working alone in a studio. While working by oneself on a solo performance can be lonely, solitude allows thoughts and observations to surface that would otherwise go unnoticed. Over many years of spending time in a studio, one develops (consciously or not) a set of skills, practices and working methods drawn from one's personal archive. What hidden practices might I find in my dancing body? How does my labour-intensive way of working alone in the studio influence my solo work?

## Hidden practices

Since 2014, I have created a series of solo performances that make my solitary studio-practices visible in one way or another. My first solo in this series, *Saving History* (2014) took as its starting point the chronological

charting of my then 15-year-long engagement with borrowing dance material from other choreographers. I wanted to gain a better understanding of my physical vocabulary, and I was also interested in the act of mastering and rehearsing material and the dancer's concentration when striving for perfection, alone in the studio. Our freelance, project-based way of life demands this skill set to be able to jump between residencies and working methods, embodying a variety of techniques and styles. This solo was conceived as a physical mixtape, cutting and pasting together 26 distinct references from other artists that I had at some point incorporated in my earlier choreographies. I wanted to make my borrowing practice visible to pay tribute to this well-honed methodology, experiencing dance history through my own body.

*The relationship to found, borrowed material becomes a conversation between the work, the body of the dancer, and the context [...] referencing becomes a process and a mode of communication; without any precise ownership, and only the personal filter, the piece enhances our experience of movement. It is neither in a canon, nor in the body of the performer fully—she is constantly pointing to an outside.*

(Stamsundsamtalen 2016)

*Saving History* can be viewed as a 35-minute dance history mixtape—a chunk of tirelessly rehearsed borrowed material that flows constantly from one movement to the next. I used this movement



vocabulary as material for another solo, *Shades of History* (2016), dissecting it into sections (hands, feet, circles, jumps etc.), all woven together with gradual transitions or «manual fades.» During the process, I burrowed into a dance studio and sequenced sections of movement, allowing gradual transitions to take shape through labour and repetition. In the finished performance, one movement can be seen morphing slowly into another, evolving and shifting in a meditative state of flow. It is difficult for the body to delay and remain in this in-between state between movements; for me, it is a virtuosic transformation, creating the illusion of a dance that remains still yet moves forward, feeling the materiality of movement by slowing the process of flow. The process of repetition also helped me to shift the focus from the dancer to the dance itself, transcending the body of the dancer in the pure, uninterrupted bodiless flows of movement to movement.

The newest manifestation of this solo obsession is *Dancing (to)* (2020), which takes as its starting point

*The author performs Saving History at The National Theatre of Iceland, 2014.  
Photograph by Jeaneen Lund.*

the practice of the pre-performance ritual. I realized while making the other two solo works that I had developed yet another specific practice: performing a series of dances using a playlist that prepared me for that performance. In preparing to perform, I had unconsciously created another set of dances as a by-product. In the latest instalment in my solo series, I wanted to reveal this pre-performance practice and develop it into a performance, getting lost in dances and finding them again. This involved performing a ritual every day, dancing to a playlist for three months and allowing movement material to naturally elaborate and disclose its form. Rather than ‘wasting’ those dances, I wanted to bring them on stage.

### **The virtuosity of dancing labour**

My solo performances are sweaty and tiring physical work: very labour-intensive for the dancer, grappling with constantly changing dynamics (*Saving History*),





*The author performing Shades of History at Tjarnarbíó Theatre, 2016.*

*Photograph by Jeaneen Lund.*

gradually changing repetition (*Shades of History*) or both of those methods combined (*Dancing (to)*). My fascination with this physically intensive way of working reflects my interest in highlighting this virtuosity of dancing labour. There is virtuosity in the transition and the duration, an element that is especially present in *Shades of History*.

The works are performed without music, and the staging is usually simple; nothing «hides» the effort of the moving body in these performances. Instead, I allow and amplify the sounds of effort, breath and body to resonate with the audience. The audience is invited to contemplate this effort, which is made visible, inviting an affective experience of movement. The performances involve a state of flow from one movement to the next—not stopping, not resting, always moving forward. There is an inherently virtuosic element in labour without an end product, and this endlessness fascinates me. As Paolo Virno wrote:

*Let us consider carefully what defines the activity of virtuosos, of performing artists. First of all, theirs is an activity which finds its own fulfillment (that is, its own purpose) in itself, without objectifying itself into an end product, without settling into a 'finished product', or into an object which would survive the performance. Secondly, it is an activity which requires the presence of others, which exists only in the presence of an audience.*

(Virno 2004)

Comparing politics and virtuosity, Virno also argues that virtuosity is intrinsically political—that this dancing body that no longer stops moving has also a political implication, as post-Fordist labour has itself acquired many of the typical characteristics of political action, and therefore artistic activity. According to Bojana Kunst,

*[t]he labour of the artist is often strongly in tune with the ways that we are generally working today—with flexible hours, no distinction between private life and work life, a high personal investment and an emphasis on the value of collaboration, etc.—we could perhaps even say that nowadays almost everybody is working like an artist.*

(Kunst 2017)

In an earlier piece, Kunst (2011) referred to the notion of *dancing labour*, not as a representation of work but as *actual work*, in terms of material rhythms, effort and how movement inhabits space and time. At the same time, dancing—like much work in our current economy—is unnecessary labour: a surplus or waste. However, dancing does not attempt to conceal that it is useless labour but rather reveals this fact, which is also the beauty of it.



*The author performing Dancing (to) at Dance Atelier Reykjavík, 2020.  
Photograph by Owen Fiene.*

## Performing the archive

Andre Lepecki has argued that «the body as archive» is a central metaphor for dancers, who «access routes» to the past via the body—a disciplined, trained, and specific virtuosic body as a complex set of relations, with history written into it (Lepecki 2010). This notion of performing the archive is present in all three of the works described here, seen very clearly in *Saving History* as a collection of snapshots from dance history, one after another. In *Shades of History*, this archive is presented indirectly, blurring the lines between past and present, movement and body. In *Dancing (to)*, the performance is partly an invented archive, creating a new ritual from past rituals, playing with lost and found movements, which are reinvented.

In this sense, one can make a further connection to the discussion of waste and surplus. Through these bodily archiving practices, the surplus capacity of previous work can be activated in a re-enactment

performed by a new body, performed according to a new set of rules. This entails less spending, using existing material and reinventing a solo—perhaps always the same solo in slightly different formats. With my solo practices, maybe I am in the dancing-recycling business—minimizing my choreographic footprint, adding less uselessness.

## Ecological dance-ing

In the times in which we live, dancing one's own silly solos based on one's own dance practices may seem a bit self-indulgent. Has the dancer inside this choreographer become parasitic, causing this dancing mania? Or is it acceptable to focus on the dancing and the doing?

Mårten Spångberg has written about the autonomous existence of dance, and the concept of being danced by a dance, granting dance *agency* (Spångberg 2017). I can connect with that feeling—that for me, in some ways, all of these solos are more about the dance-ing than the dancer. They were never about the dancer; they are exercises and personal rituals, a disciplined but intuitive approach to movement research. These are dances that evolved in the studio by showing up and spending time there alone with my dancing archive: giving in to the ecology of the studio, softening and contaminating my scores and structures, allowing physical labour to accumulate through time and cultivation—and making room for dance-ing.

## Endnotes

1 Dance-ing is written with a hyphen to emphasize the -ing, referring among other things to its presence, practice, duration and continuity. See for example the Stockholm conference Post-dance-ing (2019).

## References

- Gunnarsdóttir, Katrín (choreographer/author). *Saving History*. Dance performance, National Theatre of Iceland & Reykjavík Dance Festival, August 29, 2014.
- . *Shades of History*. Dance performance, Tjarnarbíó Theatre Reykjavík, November 18–December 6, 2016.
- . *Dancing (to)*. Dance performance, Dance Atelier Reykjavík, September 2–3, 2020.
- Kunst, Bojana. 2011. «Dance and Work: The Aesthetic and Political Potential of Dance.» In *Emerging Bodies: The Performance of Worldmaking in Dance and Choreography*, edited by Gabriele Klein and Sandra Noeth, 47–60. Bielefeld: Transcript Verlag.
- . 2015. *Artist at Work: Proximity of Art and Capitalism*. Winchester, UK, Washington, USA: Zero Books, John Hunt Publishing.
- . 2017. «Some Thoughts on the Labour of the Dancer.» In *Post-dance*, edited by Danjel Andersson, Mette Edvardsen and Mårten Spångberg, 116–134. Stockholm: MDT.
- Lepecki, Andre. 2010. «The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances.» *Dance Research Journal* 42 (2): 28–48.
- MDT. 2019. Post-dance-ing Conference. Accessed October 26, 2020. <https://mdtsthlm.se/archive/6671/>.
- Spångberg, Mårten. 2017. «Post-dance, An Advocacy.» In *Post-dance*, edited by Danjel Andersson, Mette Edvardsen and Mårten Spångberg, 349–93. Stockholm: MDT.
- Stamsundsamtalen. 2016. Critics in Conversation #4 at Stamsund TeaterFestival. Accessed September 10, 2020. <https://stamsundsamtalen.tumblr.com/>.
- Virno, Paolo. 2004. *A Grammar of the Multitude*. Los Angeles, New York: Semiotext[e].

## BIOGRAPHY

**Katrín Gunnarsdóttir** holds a BA in Choreography from ArteZ School of Dance, Arnhem (2008) and graduated with an MSc in Economics from Iceland University in 2011. She works as a choreographer, performer, researcher and teacher. As well as developing her own choreographic work, Katrín is a member of the Icelandic art collective Marble Crowd. She is currently assistant professor at the Department for Performing Arts at Iceland University of the Arts and is chairman of the board of the association Choreographers in Iceland.

[www.katringunnarsdottir.com](http://www.katringunnarsdottir.com)

[katrin.gunnars@gmail.com](mailto:katrin.gunnars@gmail.com)

## UM HÖFUNDINN

**Katrín Gunnarsdóttir** útskrifaðist 2008 með BA gráðu í danssmíði frá ArteZ School of Dance í Arnhem og kláraði síðar meistaraþráðu í hagfræði frá Háskóla Íslands 2011. Hún starfar sem danshöfundur, dansari, rannsakandi og kennari. Auk þess að þróa eigin verk er Katrín einnig hluti af sviðslistahópnum Marmarabörn. Hún er aðjúntkt við sviðslistadeild Listaháskóla Íslands og er formaður Danshöfundafélags Íslands.

[www.katringunnarsdottir.com](http://www.katringunnarsdottir.com)

[katrin.gunnars@gmail.com](mailto:katrin.gunnars@gmail.com)

## Nytt fra

### Nye nettverk

Høsten 2020 opprettet vi *Nettverk for dans i lærerutdanning*. Nå oppretter vi to nye nettverk for lærere og kunstnerpedagoger. Deltakelse i nettverkene vil kreve medlemskap i SANS, men med medfølgende tilgang til ressurser som SANS tilbyr.

### Høstkurs 2021

Siste helg i oktober arrangerer vi høstkurs. Høstkursene vil ta utgangspunkt i nettverkene og tilby kurspakker tilpasset behov og ønsker i disse.

### Mer informasjon kommer!

*Vi gleder oss!*



### Nettverk for kunstnerpedagoger

Nettverket er for ansatte på dans i vgs, kulturskole, private ballettskoler med mer. Vi syns begrepet «kunstnerpedagoger» er dekkende. Nettverket vil ha aktiviteter som erfaringsdeling, kompetanseheving, samarbeid med mer på bakgrunn av behov og ønsker fra deltakerne.

### Nettverket dans i grunnskolen

Dette er et nettverk for lærere som ønsker å øke sin kompetanse i bruk av dans i undervisningen. Her vil vi tilby tolærerordning, kompetansehevende kurs, sertifisering, ulike læringsressurser med mer.

### Prosjekt støttet av Sparebankstiftelsen

#### Vil du bli med?

SANS har fått støtte fra Sparebankstiftelsen til å formidle læringsressursen *Norske koreografer 1: Jo Strømgren* til elever og lærere kommende skoleåret 2021/22.

Ressursen er tilgjengelig online og gir en kort innføring i Jo Strømgrens kunstnerskap. Den består i hovedsak av en rekke øvelser (videoeksempler) som kan tas direkte inn i kreativt arbeid i dans.

Prosjektet vil gi lærere innføring i ressursen og opplæring til å gjennomføre øvelsene i egen undervisning, gjennom en tolærerordning over en kortere periode. Prosjektet er kompetansehevende for de involverte lærere og kan være en hjelp til gjennomføring av kompetansemål i fagene musikk og/eller kroppsøving med mer.

Vår pedagog kommer til skolen, og prosjektet er gratis for skolene. Det eneste vi ønsker, er at skolen blir medlem hos oss. Det koster kr 700 per år og vil utløse tilgang til ressurser, kurs og nettverk.

Dersom du eller din skole er interessert i å være med på prosjektet kommende skoleår, så ta kontakt med oss: [sans@dansepraksis.no](mailto:sans@dansepraksis.no).

## Spill levende – bruk av dans og drama i fag

Anette Sture Iversen

Like før jul fikk organisasjonene på **Seilet – huset for kunst og kultur i skolen** et felles oppdrag fra Utdanningsdirektoratet om å utvikle læringsressurser for bruk av praktiske og estetiske fag og arbeidsmåter i grunnopplæringen. Da det var tre ressurser som skulle utvikles og vi er seks fagorganisasjoner på Seilet, koblet vi ulike fag sammen i utviklingen av ressursene.

Jeg (på vegne av SANS) og Betine Johannessen (på vegne av Drama- og teaterpedagogene) utviklet sammen ressursen *Spill levende – iscenesettelse av fortellinger fra fortid og samtid*. Ressursen fremmer alternative metoder i arbeid med fortellinger – både faktiske og fiktive – som vi finner i mange av skolens fag, deriblant KRLE, norsk og samfunnsfag.

I mange fag i skolen inngår arbeid med tekst, historier og fortellinger, og flere kompetansemål omfatter å *utforske, uttrykke, formidle og presentere* tekstopplevelser. Utforske og presentere tekster behøver ikke å skje utelukkende ved å lese eller fremføre muntlig. I intervjuet med Annette Brandanger (dansekunstner og styreleder i SANS) som vi har laget i forbindelse med ressursen, forteller hun om hvordan elever fikk større interesse for en historisk hendelse i et fag etter at de hadde «gjennomlevd» fortellingen med kroppene sine og kunne relatere seg til tema på en mye sterkere måte og med hele seg. Dette med «hele seg» er viktig og omfatter mer enn en kognitiv forståelse eller tilknytning, for eksempel en kroppslig/fysisk og emosjonell tilknytning.

Ressursen *Spill levende* beskriver noen hovedkomponenter i arbeid med dans og drama og gir eksempler på øvelser innen hver komponent. Komponentene vi har fremhevet, er rolle, kropp, stemme og relasjoner. Ressursen knytter også opp til kompetansemål i KRLE, norsk, samfunnsfag og

naturfag for å vise hvordan den kan forankres i det enkelte fag. Arbeidet knyttes også til overordnet del.

Dans og drama har mange fellesnevner, men også noen ulikheter. Dans er et scenisk fag og innebærer gjerne iscenesettelse og elementer av fremvisning i en prosess, mens en innen drama, til forskjell fra teater, ikke er så opptatt av det. I dansen er kroppen og kroppsliggjøringen vesentlig, men vi måtte gi etter for Drama- og teaterpedagogene når det gjaldt å bruke begrepet kroppsliggjøring i tittelen på ressursen.

Vi håper at ressursen vi har utviklet kan bidra til at lærere i større grad tar i bruk metoder fra dans og drama i arbeid med tekst og fortellinger i ulike fag og sammenhenger i skolen. Vi tror at disse metodene kan bidra til dybdelæring, samarbeid og skaperglede hos elevene ved å gi gode opplevelser og rom for undring og refleksjon.

Les mer:

<https://www.seiletressurs.no/ressursbase/spillevende>.

## Memberships

**SANS – Senter for dansepraksis** is a Norwegian association that works to support the subject of dance in elementary, secondary and upper secondary schools, as well as culture schools and teacher education.

A membership in **SANS** offers you 1–2 issues per year of the Nordic Journal of Dance, electronic newsletters, reduction rates for courses and conferences arranged by SANS and more. For further information and membership fees, see <http://www.dansepraksis.no>.



**Nordic Forum for Dance Research (NOFOD)** is a non-profit organization that promotes diverse forms of dance research and practice in the Nordic region by organizing a biannual international conference and local events. A membership in **NOFOD** offers you one yearly issue of the Nordic Journal of Dance, newsletters and reduction rates for international **NOFOD** conferences.

For further information and membership fees, see <http://www.nofod.org>.



## Subscription

For an invoice of NOK 100 + postage fees a subscriber will be sent the newest volume of NJD on publication. To subscribe to the Nordic Journal of Dance, send an email to [sans@dansepraksis.no](mailto:sans@dansepraksis.no).

## Advertisements

For details about advertising rates and opportunities, please send us an email: [sans@dansepraksis.no](mailto:sans@dansepraksis.no).

# Nordic Journal of Dance

## Call for contributions—Nordic Journal of Dance

Present your work in *Nordic Journal of Dance—practice, education and research*.

We have two annual deadlines: June 1 for publication in December, and December 1 for publication in June the following year.

*Nordic Journal of Dance* invites practitioners and researchers to submit a variety of texts in one of these categories:

### **Research Articles:**

Research articles are expected to present theoretical and conceptual frameworks, discussion on methodology, data gathering, analysis and findings related to diverse dance practices and artistic processes as well as learning and teaching dance/movement in the Nordic context. The manuscripts will undergo a blind peer review process. Artistic Research is welcome. The maximum length of the submitted article is 6 000 words including references and possible endnotes.

### **Practice Oriented Articles:**

The purpose of practice-oriented articles is to document and reflect upon the practical work being done within dance in different artistic and educational settings as well as with different age groups/populations. Artistic Development work is included in this category. Articles need to be relevant in the Nordic context. Articles will be peer reviewed by the board. The maximum length of a submitted article is 3000 words or less including references and possible endnotes.

### **Emerging Scholars:**

The purpose of the category Emerging Scholars is to offer mentoring to emerging researchers, typically MA students who would like to turn their MA thesis into a research article. Articles need to be relevant in the Nordic context. Articles will be peer reviewed by the board. The maximum length of a submitted article is 3000 words or less including references and possible endnotes.

### **General Guidelines:**

Articles can be written in English or one of the Nordic languages. They can include alternative textual formats (for example illustrations, poems, dialogue). Type text and headings use 12 point font size and line-spacing 1,5. Mark references using Chicago Manual of Style. Please include two abstracts of a maximum length of 200 words: one written in the language used for the article and the other in a Nordic language (for articles in English) or in English (for articles written in native language), and a 100 word biography of the author(s).

Please indicate clearly in what category you are submitting your article. For research articles, include a separate page with the name(s) of the author(s), and title of the manuscript.

Send submission to [sans@dansepraksis.no](mailto:sans@dansepraksis.no) with subject heading «Contribution to Nordic Journal of Dance».

Volume 12(1) 2021

**Research Article**

Om Claude Marchant: Ett historiografiskt bidrag till svart danshistoria i Sverige

*Astrid von Rosen*

**Practice Oriented Article**

Dancing labour: Practising a personal archive

*Katrín Gunnarsdóttir*

**Nettressurs**

Spill levende – bruk av dans og drama i fag

*Anette Sture Iversen*

**Nordic Journal of Dance–practice, education and research**

ISSN 1891–6708

<http://www.nordicjournalofdance.com/>

Supported by: Senter for dansepraksis (SANS) and Norges Forskningsråd (The Research Council of Norway).

Member of Norsk Tidsskriftforening.

