

Klima, karbon og koreografi

En dans med to partnere

Erikk McKenzie*

Frilans scenekunstner

Etter hvert som premieren nærmet seg, trykket Rogalands Avis en omtale med overskriften «Danser om det norske oljeeventyret». Samtidig ble jeg i en kommentar hyllet fordi jeg danset «mot olja». Danset jeg OM olja¹? Danset jeg MOT den? Spørsmålene reflekterte to sentrale dilemmaer jeg hadde blitt konfrontert med i den kreative prosessen: Hvordan får man en forestilling til å handle OM noe? Og i hvilken grad kan en forestilling være agent for en koreografs motstand MOT noe?

Norges to dansepartnere

Jeg arbeider som frilans danser, koreograf og musiker, og jeg har vokst opp i Norge med skotsk far. Våren 2013 begynte jeg på et research-arbeid omkring nasjonalisme og særegenheter ved Norge, med utgangspunkt i følgende spørsmål: *Gir det mening å snakke om at en nasjon har en sjel? Hvis ja, hvordan kan Norges sjel komme til uttrykk i en danseforestilling?*

Arbeidet resulterte i soloforestillingen *Stemmebånd*, som høsten 2015 hadde premiere på Regional Arena for Samtidsdans². Forestillingen kan beskrives som et scenekunstnerisk kåseri omkring oljealderen og global oppvarming, med henvisninger til Norges dobbeltrolle som klimaforkjemper og petrostat – og med min egen oppvekst som bi-historie.

I løpet av den nesten tre år lange utforskningen hadde mine innledende spørsmål ledet meg til nye spørsmål. Oljerikdom brakte meg til konseptet om ikke-fornybare ressurser, som igjen brakte meg til *tid* som fenomen: Hvor lang tid bruker naturen å produsere fossile ressurser, sammenlignet med tiden det tar for menneskene

¹I denne artikkelen bruker jeg for forenklingens skyld *olje* som betegnelse på *olje* og *gass*. Dette er verdt å kommentere fordi man i politisk argumentasjon ofte henviser til at produksjon og forbrenning av olje og gass fører til ulike klimautslipp.

²Regional Arena for Samtidsdans, <http://www.ras.as> (lastet 14.11.17).

*Correspondence to: Erikk McKenzie, Ullershovveien 37, 2160 Vormsund. Epost: erikkmckenzie@gmail.com

å forbrenne dem? Hvilket generasjonsperspektiv skal et land operere med, hvis økonomi er avhengig av en ressurs som gradvis brukes opp?

Samtidig ble jeg i økende grad klar over klimaendringene som en avgjørende faktor i disse beregningene, og måtte legge til et nytt spørsmål: *I hvilken grad forstyrrer FNs klimarapporter Norges tidshorisont med hensyn til oljeutvinning?*

På teater med nordsjøjakke

Da jeg vokste opp pleide foreldrene mine å ta meg med på Rogalands Teater. Jeg husker en krangel jeg hadde med min far da vi skulle i teatret, fordi jeg insisterte på å ha på meg den oransje nordsjøjakka hans. For ham symboliserte den slitte arbeidsjakka hverdagen og slitet. Den hørte ikke hjemme i teatret, hvor man viste seg fra sin bedre og mer velstående side. For meg, som ikke hadde arbeidet for denne velstanden, men derimot var født inn i den, var det nettopp det slitte og røffe ved jakka som gjorde den attraktiv og kul.

Forestillingene i teatret husker jeg som krevende. De var ofte fulle av tekst som utøverne hadde det travelt med å levere, og før bjellene ringte til pause hadde jeg gitt opp å følge replikkene. Jeg ble i stedet sittende og betrakte scenografi, lyseffekter og lyder, og hvordan utøverne bevegde seg på scenen. Disse teateropplevelsene ble nok sittende igjen, for senere fant jeg tilbake til scenen, via mitt arbeid med performativ video og musikk, samt studier i koreografi ved School for New Dance Development (SNDO) i Amsterdam.

I teatret hadde jeg opplevd den dominerende bruken av tekst som en begrensende faktor. I mitt arbeid med koreografi, ønsket jeg heller ikke at dans skulle ha en pre-determinert, dominerende rolle. Under arbeidet med *Stemmebånd* utforsket jeg derfor bevegelse, tekst, lyd og objekter parallelt, hvor hvert element i utgangspunktet skulle ha like mye verdi.

Tidsperspektiv og en overlevelsesdrakt

Det ble tidlig klart at bruk av lydbånd skulle ha en trippelfunksjon i forestillingen:

1. som symbol for *tid*
2. som talerør for ulike *perspektiver* (stemmer), og
3. som *dramaturgisk rød tråd* i selve forestillingen.

Parallellen mellom lyd og tid ble sentral i arbeidet. Dersom man betrakter en lyd-kurve eller et lydbånd, er det tydelig at lyd ikke kan eksistere uten tid. Lydbånd kan dessuten brukes til å spille av stemmer: Som *voiceover*, som karaoke, samtalepartner, som bakgrunnsstøy osv. Som petrokjemisk produkt, med sin oljefilm-lignende tekstur og utdaterte, analoge teknikk, kan lydbåndet frambringe assosiasjoner til industrihistorie og teknologisk utvikling. Og selv om overgangen til CD riktignok ikke fant sted fordi vi gikk tom for lydbånd, så vil båndet i en kassett – som oljen i oljealderen – omsider ta slutt.

Et annet element i forestillingen er min fars overlevelsesdrakt. I takt med at oljefelt ble oppdaget i Nordsjøen på 70-tallet, var det flere ingeniører med spesialkompetanse som innvandret til Norge. Min far var en av dem. Med kompetanse fra oljefelt i Midtøsten fant han arbeid i Stavanger, hvor også mitt liv etter hvert fikk sin begynnelse. På min fars reiser ut til Nordsjøen var det obligatorisk å ha med overlevelsesdrakt. Året etter premieren på *Stemmebånd* døde min far plutselig og uventet – bare noen måneder etter at jeg selv var blitt far. Overlevelsesdrakten ble stående igjen som en del av mitt arvesølv. Hva betyr det egentlig å arve en overlevelsesdrakt?

For meg symboliserer overlevelsesdrakten arbeidet som ligger bak velstanden jeg har vokst opp med, en materiell rikdom som har tilkommet både familie og nasjonalstat. Med overlevelsesdrakten kjenner jeg en respekt for hvordan fossilt brensel har gjort livet mer lettvent og komfortabelt for de fleste av oss mennesker på jorda – i alle fall i et kortsiktig perspektiv.

Men mest av alt er overlevelsesdrakten et konkret eksempel på menneskets evne til å overleve under ekstreme forhold. Mens den menneskelige sivilisasjon bidrar til å forflytte stadig flere karbonatomer fra jord til luft, brukes år 2100 gjerne som referansepunkt i våre prognoser for temperaturøkning, havforsuring, havstigning, tørke, flom og ekstremvær – alt avhengig av hvor mye vi klarer å bremse denne forflytningen. I år 2100 vil min datter være 84 år. Som en bro over tre generasjoner, viser overlevelsesdrakten *generasjonsperspektivet* som er sentralt i denne fortellingen.

På samme måte som nordsjøjakka fletter overlevelsesdrakten min egen oppvekst i Stavanger sammen med oljekapitlet i Norges historie. Med den blir jeg ikke bare forestillingens subjekt, men også dens objekt.

Når kroppen får hodet til å danse

På tross av at hodet utgjør cirka åtte prosent av menneskekroppens masse, skiller vi i dagligtale mellom «hode og kropp». Med hodet refererer vi vanligvis til våre intellektuelle egenskaper, mens kroppen for øvrig representerer motorikk, instinkter, impulser, fysiologiske behov og alt som ikke er rasjonelt. Likevel har kroppen sin egen intelligens, en intelligens som overskrider det rasjonelle, og som per definisjon er et opprør mot det rasjonelle. Kroppens språk er dessuten et uttrykk som gjenkjennes av andre kropper. Ved å gi plass til kroppens språk, kan vi endre maktforholdet mellom kropp og intellekt i en sosial kontekst. I et samfunn dominert av hodet, ligger det en politisk slagkraft i kroppen, eller dansen, som jo er dens språk.

I mitt eget arbeid med koreografi, skifter jeg stadig, om enn ubevisst, mellom strukturelt, fysisk og kinestetisk fokus. I det ene øyeblikket beveger jeg meg fysisk, i det neste er jeg opptatt av struktur, dramaturgi, lyd eller rom. På en god dag mater de ulike intelligensene hverandre i en dialektisk kreativ prosess. På en dårlig dag utspiller det seg en form for maktkamp mellom dem. Men selv denne dynamikken mellom flyt og friksjon er en del av den kreative framdriften.

Ser man koreografi som et samarbeidsprosjekt mellom en koreografs ulike intelligenser, er det interessant å se på hvordan disse prioriteres. I improviserte forestillinger for eksempel, skapes koreografi på direkten. Den dominerende faktoren er kroppen i bevegelse, mens de øvrige intelligensene bidrar. I arbeidet med *Stemmebånd* var det derimot omvendt. Jeg hadde allerede begynt å strukturere et vell av lydopptak og parallelle tidslinjer, og behovet for å skape en mening eller historie var begynt å overstyre kroppens bevegelse, i et forsøk på å kontrollere forestillingen til den minste detalj.

Når en forestilling skal handle om noe

Dans kan være en framvisning av teknikk og virtuositet, et redskap i et konseptuelt uttrykk, eller en form for historiefortelling. Som oftest inneholder dans et aspekt av alt dette, og det kommer snarere an på hvilken vinkel man velger å se dansen fra. Selv liker jeg å se på dans som historiefortelling, fordi det bringer meg til *motivet bak formidlingen*. Hva er det man ønsker å fortelle? Hvilke virkeligheter er det som blir promotert?

Alle forestillinger (også dem som benekter at de gjør det) forteller en historie – en historie om tiden de eksisterer i, om initiativtakerne til forestillingen og om menneskene som oppsøker eller blir oppsøkt av den. Historien formes av publikums referanseramme, både den de har med seg inn i teatret, og rammen som forestillingen (intensjonelt eller ikke) tilbyr og dermed skaper sammen med publikum.

Når en forestilling skal handle om noe, kan hensikten etterprøves: Er det overensstemmelse mellom koreografens eller regissørens intensjon og publikums opplevelse? Ved å introdusere tekstbasert lydmateriale, meningsbærende objekter og et heldekende kostyme hadde jeg i *Stemmebånd* skapt en tydelig referanseramme, et univers, hvor dansen kunne oppstå og eksistere i. Men hvilken historie var det jeg ønsket å fortelle? Jeg måtte tilbake til mitt motiv for å lage forestillingen.

Politiske ambisjoner, koreografi og kontroll: Publikum som gjest eller gissel?

Selv om man i lang tid har erkjent at menneskenes karbonutslipp endrer klimaet, er det først nå at denne kunnskapen virkelig er i ferd med å nå allmennheten – inkludert meg selv. Gjennom min research til forestillingen ble min skepsis mot utvidet oljeutvinning bekreftet av en rekke vitenskapelige artikler om fossile ressurser og klimaendringer. Er det – innenfor FNs togradersmål – forsvarlig å åpne nye oljefelt? Da jeg under Aftenpostens klimakonferanse i 2015 stilte dette spørsmålet til FNs daværende klimasjef Christiana Figueres, svarte hun med et utvetydig *NEI*³. Samtidig som jeg

³Færaas, A. *FNs klimasjef Christiana Figueres: - Fiasko i Paris kommer ikke på tale* (Aftenposten, 20.10.15): «Under klimakonferansen onsdag kveld svarte Figueres likevel et rungende nei på følgende spørsmål: «Er det rom for mer boring i Arktis innenfor togradersmålet?». Hun fortalte videre at det hverken gir økonomisk eller miljømessig mening å bore etter olje i Arktis.

i min koreografiske prosess forsøkte å kontrollere alt til hver minste detalj, var mitt politiske ståsted blitt stadig mer entydig. Det som gjenstod var rent politisk arbeid: Å overbevise publikum.

I det politiske teaters historie finner vi den *instrumentelle* forestillingen: Hvis jeg bare kunne skape en forestilling som var bra nok, ville den få folk til å skjønne hvor viktig det er å la olja ligge. I et slikt format (som gjerne blir referert til som propagandakunst) er man avhengig av å innsnevre publikums referanseramme, for å unngå tolkningsrom og dermed lede publikum til de samme konklusjoner som man selv er kommet fram til. Men med et informert publikum som i vårt demokratiske samfunn, var det overhodet mulig å kontrollere hvordan mitt uttrykk ville bli tolket? Mine edle hensikter begynte å kjennes mer som et anfall av skaperangst, hvor behovet for kontroll var i ferd med å innsnevre mine kreative muligheter.

Nødutgangen fra mitt eget kontrollregime fant jeg nettopp ved å begynne å gi slipp på kontroll. I stedet for å avvise, begynte jeg å akseptere alle typer innfall som dukket opp i prosessen. En reservekassettspiller begynte, med min egen stemme, å protestere på forestillingen. Samtalene som oppstod, begynte å utarte seg stadig mer surrealistiske. Hodet begynte å stole mer på de kreative løsningene som kroppen foreslo. Det koreografiske arbeidet dreide seg dermed på mange måter om å forstyrre makthierarkiet, og å støtte kroppens revolt mot objektene og logikkens tyranni. Forestillingen begynte dermed å omfatte flere aspekter, eller stemmer, som belyste temaet fra ulike vinkler. Med distansen som var opprettet mellom meg og arbeidet, kunne jeg se klarere, og ved å lansere parallelle univers og scener kunne jeg nå skape en kollasj som publikum kunne stå fritt til å sette sammen i sine egne fortolkninger. Men helt slipp ville jeg ville ikke gi på referanserammen, altså Norge, klima og karbon.

Relativitet og motstand mot referanseramme

I teateret finner man politikk der man leter etter det. Ofte er selve tematikken politisk. Andre ganger kan et stykke utløse utilsiktede politiske konsekvenser. Andre ganger har regissøren en politisk intensjon som han/hun i større eller mindre grad lykkes med. I boka *Le Spectateur émancipé* (2008) beskriver Jacques Rancière hvordan ønsket om å engasjere publikum kan virke mot sin hensikt: Allerede med antakelsen om en passiv tilskuer som så skal engasjeres, vil man bidra til å befeste, snarere enn å motvirke, maktforhold som man i utgangspunktet ønsker å kritisere. Mårten Spångberg, en koreograf som i stor grad har latt seg influere av Rancière, uttrykker det slik:

Vårt problem i dag er at kapitalisme på en og samme tid er fienden og sponsoren av tenkbar motstand. Kapitalen er überhappy over hver eneste form for motstand og kritikk, fordi denne kritikken blir en del av kapitalen. (Spångberg, 2014)

Rancières teori om den frigjorte tilskuer har inspirert scenekunstnere til å bruke koreografibegrepet om det å tilrettelegge for interaktive situasjoner, heller enn å forberede en forestilling. I et intervju med *The Guardian* sier Spångberg:

[Choreography] is a tool for organising time and space, whereas performance is about being an entertainer. And you are not here to be entertained. (Spångberg, 2013)

Spångberg setter dermed underholdning opp mot en ny form for instrumentelt politisk teater, hvor – i motsetning til i propagandakunsten – tolkningsrommet er blitt et mål i seg selv, og intensjonell narrativ er fullstendig fraværende. Ved (tilsynelatende) å avstå fra å manipulere publikum i noen som helst retning, vil teatret altså kunne ære publikum den friheten det i utgangspunktet hadde da de gikk inn i teaterrommet. I boka *Not Just a Mirror – Looking for the political theatre of today* setter Florian Malzacher (2015) teoriene til Rancièrè i sammenheng med en tendensiøs utvisking av det politiske som begrep innen kunsten:

The writings of Rancièrè in particular have been used as key arguments from very different sides – his scepticism towards any clear political statement in art and his valorising of the power of ambiguity and rupture as the true virtues of art, helped pave the way for wide definitions of the political. In the end, if everything is political, nothing is political anymore. (Malzacher, 2015, side 20)

Under en presentasjon av *Stemmebånd* under Seminarium#3⁴ på BIT Teatergarasjen høsten 2014, argumenterte jeg for at alle situasjoner hvor man inviterer et publikum nødvendigvis må innebære et aspekt av underholdning, eller – i en videre forstand – et behov for publikums anerkjennelse. I teksten *Politikk og underholdning* problematiserte jeg relativismen som Spångberg tar til orde for:

I et samfunn besatt av individets rett til å mene (og konsumere) hva man måtte ønske, hvor ethvert moralsk standpunkt kan bli avfeid som politisk korrekt, er det grunn til å spørre om moral er blitt tabu. Hvis svaret er ja, blir det å innta et moralsk ståsted i seg selv en politisk handling. (McKenzie, 2014)

Boka *Not Just a Mirror – Looking for the political theatre of today* gjengir det samme grunnleggende dilemmaet i en samtale mellom kunstnerne Annie Dorsen og Judith Malina:

Annie Dorsen: I sometimes feel I need to resist the temptation to manipulate people.

Judith Malina: If not you, who? Me? I mean, sure you want to change people. I should hope you want to change people. People are killing each other, they're hurting each other. You want to stop that. Why shouldn't you? (Malzacher, 2015, s. 84)

Idealet om en objektiv, ikke-manipulerende iscenesetter fantes også i opplysnings-tidens vitenskapelige metode. Noen århundrer senere viste derimot den moderne metafysikken at enhver observasjon er en form for manipulasjon. Om man trekker en parallell til teateret, så har man allerede i invitasjonen eller programteksten utsatt publikum for den første manipulasjonen. Spørsmålet dreier seg altså ikke om

⁴«Seminarium er et kunstprosjekt som utspiller seg i skjæringspunktet mellom seminar og visning. I lys av valgte tema utforsker det nye måter å presentere og diskutere kunstnerisk arbeid. Målet med Seminarium er kunst- og kunnskapsutvikling i en form som spiller på en akademisk konferanse, men på kunstens premisser.» Høsten 2014 var tematikken for Seminarium#3 *Endring og bevegelse – politikk og dans*. <http://www.seminarium.no/Seminarium3/Open-invitasjon> (lastet 14.11.17).

manipulasjon eller ikke, men om manipulasjonens karakter – altså hvilke virkeligheter eller historier man ønsker å promotere.

Kunst og aktivisme

I sin artikkel *Avskaff begrepet politisk teater!* skiller Chris Erichsen (2014) mellom kunst som er ren aktivisme (og hvor man dermed kan måle en samfunnsmessig effekt), og kunst forøvrig. Selv om et teaterstykke har en politisk ambisjon, så er det ifølge Erichsen «helt verdiløst dersom det ikke holder rent kunstnerisk»⁵. Teaterets hovedoppgave er for Erichsen å skape bevegelse i våre indre liv. Bare slik kan den skape politisk endring, en endring som nødvendigvis må være utenfor regissørens kontroll.

I mitt arbeid med *Stemmebånd* hadde mitt engasjement satt meg i et dilemma mellom kunst og aktivisme. Inspirert av bl.a. Concerned Artists Norway⁶, begynte jeg å betrakte forestillingens kontekst som en utvidet del av forestillingen, og inviterte til samtaler i etterkant av forestillingene. I samtalene la jeg til rette for at fagfolk, aktivister og publikum kunne diskutere forestillingens tematikk. Med dette grepet opplevde jeg at det kunstneriske uttrykket ble mer fristilt fra politisk overstyring, nemlig ved at den politiske konteksten, som jo var presisert i samtalene, ikke behøvde å være like påtrengende i selve forestillingen.

Samtidig brukte jeg elementer fra forestillingen i tilstelninger som hadde en klar politisk agenda, for eksempel under Klimafestivalen § 112 (2016)⁷ og i demonstrasjoner for grønn omstilling. Og slik Erichsen antyder i sin artikkel, kan teatraliske virkemidler også opptre instrumentelt i for eksempel et demonstrasjonstogs motiv om blikkfang overfor folkemasse og medier.

Bærekraftig produksjon av scenekunst

I min rolle som produsent for *Stemmebånd*, begynte jeg også å se på produksjonen som en utvidet del av forestillingen. I sitt *Manifesto for the Active Participation of the Performing Arts Sector in the Transition towards a fair Durability*⁸ tilbyr den belgiske kunstneren Benjamin Verdonck programmerende teatre en rekke konkrete restriksjoner for å begrense sitt økologiske avtrykk, eksempelvis ved å unngå flyreiser, tilby vegetarmat til ansatte

⁵Erichsen, C. (2014). *Avskaff begrepet politisk teater!*, <http://www.scenekunst.no/sak/avskaff-begrepet-politisk-teater/> (lastet 14.11.17).

⁶Concerned Artists Norway (CAN) er et åpent nettverk av kunstnere som adresserer miljø- og klimaspørsmål i en sjangeroverskridende, tverrfaglig retning». <https://concernedartists.wordpress.com> (lastet 14.11.17).

⁷«Klimafestivalen § 112 er en bred klimamarkering som oppfordrer og inspirerer befolkningen til å støtte opp om politiske tiltak for å sikre et stabilt klima.» <http://klimafestivalen112.no> (lastet 14.11.17). Arbeidet med *Stemmebånd* inspirerte artikkelforfatteren til å bidra som medarrangør i 2015, og med en visning av forestillingen i 2016.

⁸Verdonck, B. (2012). *Manifesto for the Active Participation of the Performing Arts Sector in the Transition towards a fair Durability*, <https://benjamin-verdonck.be/web/?p=295> (lastet 14.11.17).

og å minimere og resirkulere scenografi. Teatrenes respons til arbeidet, som i hovedsak begrenset seg til høflige avslag, er leseverdige i den forstand at de blottlegger hvordan teateret er underlagt samfunnets premisser om verdiskapning og ressursbruk. Verdoncks radikale prosjekt inspirerte meg til å vurdere karbonavtrykket til *Stemmebånd*. Jeg bestemte meg for å fokusere på å vise forestillingen i Norge, å unngå flyreiser i den grad mulig, og å begrense scenografien til to kofferter som jeg lett kunne ta med på tog eller buss. Og på tross av at vilkårene for en frilans kunstner i Norge på mange måter favoriserer produksjon framfor turnévirsomhet, så vil det å turnére med en ferdig forestilling i mange tilfeller være mer ressursvennlig enn det å produsere en ny. Dermed forsøkte jeg flytte fokus fra ny produksjon til turné (som for øvrig viste seg å være vanskelig).

Det politiske klimaet i rask endring

Mens jeg utviklet *Stemmebånd* i perioden 2013–2015, skjedde det mye i både norsk og internasjonal klimapolitikk. Oljefondet besluttet å trekke sine investeringer fra de største kullselskapene, og banker og investeringsfond begynte å trekke sine investeringer fra kull- og oljesandprosjekter. Og bare et par uker etter premieren på *Stemmebånd* ble Parisavtalen vedtatt.

Klimaaktivister hadde i økende grad begynt å kritisere oljeselskaper for å bruke kulturinstitusjoner og festivaler til å legitimere sin virksomhet. Co-produsenten til *Stemmebånd*, Regional Arena for Samtidsdans, er for eksempel tungt sponset av Exxon Mobil, et selskap som er under etterforskning for å ha skjult resultater fra sin klimaforskning og for offentlig å ha sådd tvil om klimaendringene for å beskytte sin egen portefølje⁹.

Samtidig har man sett en økende tendens til klimasøksmål rettet mot selskaper og stater. Mens jeg skriver dette, er Oslo tingrett i ferd med å behandle et klimasøksmål hvor den norske stat er anklaget for å ha brutt Grunnlovsparagraf § 112¹⁰ da de utlyste flere oljefelt i 23. konsesjonsrunde¹¹. I forbindelse med et arrangement som settes opp på Kulturhuset i Oslo parallelt med rettsaken, skal jeg framføre et utdrag fra *Stemmebånd*.

⁹Larson, E. (2017). Exxon Must Disclose Accounting Details in New York Climate Probe, *Bloomberg* 12.09.17, <https://www.bloomberg.com/news/articles/2017-09-12/exxon-s-records-refusal-rejected-by-court-in-n-y-climate-probe> (lastet 14.11.17).

¹⁰Norges Grunnlov, § 112: «Enhver har rett til et miljø som sikrer helsen, og til en natur der produksjonsevne og mangfold bevares. Naturens ressurser skal disponeres ut fra en langsiktig og allsidig betraktning som ivaretar denne rett også for etterleken. Borgerne har rett til kunnskap om naturmiljøets tilstand og om virkningene av planlagte og iverksatte inngrep i naturen, slik at de kan ivareta den rett de har etter foregående ledd. Statens myndigheter skal iverksette tiltak som gjennomfører disse grunnsetninger.» https://lovdata.no/dokument/NL/lov/1814-05-17/KAPITTEL_1-3#KAPITTEL_1-3 (lastet 14.11.17)

¹¹«Kongen i Statsråd tildelte 10. juni 2016 10 nye utvinningstillatelser i 23. konsesjonsrunde. Samtlige tildelinger er i Barentshavet, hvorav tre er i det nyåpnede området i Barentshavet sørøst utenfor ØstFinnmark.» <https://www.regjeringen.no/no/aktuelt/tildeling-av-utvinningstillatelser--23.konsesjonsrunde/id2503831/> (lastet 14.11.17).

Danser jeg *OM* olja? Med en klar referanseramme av Norge, klima og karbon, ønsker jeg at publikum skal oppleve at forestillingen skal handle *OM* noe. Danser jeg *MOT* olja? Dette er vanskeligere å svare på. Kan jeg danse mot materialet som lydbåndet, støvlene i min overlevelsesdrakt og linoleumsgulvet er laget av? Kan jeg danse mot algene som olja for mange millioner år siden ble dannet av, mot karbonatomene som frigjøres i atmosfæren hver gang jeg tar bussen? Kan jeg danse mot 23. konsesjonsrunde?

I et større perspektiv gir det bare mening for meg å danse *MED*... *med* olja – og *med* klimaendringene... litt på samme måte som Norge begir seg på en stadig mer risikofylt dans med disse to dansepartnerne, i andre akt av det vi har blitt vant til å kalle Oljeeventyret.

...hvis det ble kastet en stein, så var det ikke for å knuse vinduer, men for å skape ringer i vannet vi har blitt så vant til å speile oss i. (McKenzie, 2014)

Forfatterromtale

Erikk McKenzie arbeider som musiker, danser og koreograf. Siden studier i Norge og ved School for New Dance Development i Amsterdam, har han medvirket i prosjekter av blant andre Avdal/Shinozaki, Francesco Scavetta, Nina Ossavy og Alexandra Pirici. Hans arbeid med musikk innebærer ulike samarbeid, utgivelser og konserter, samt komposisjoner for blant andre Duda Paiva Company/Riksteatret. I sitt koreografiske arbeide er han interessert i forholdet mellom kropp og lyd, og mennesket som møtepunkt mellom natur og teknologi. McKenzie ble i 2014 tildelt Norske Dansekunstneres koreografistipend for å utvikle *Stemmebånd*.

Referanser

- Cools, G. & Gielen, P. (red.) (2014). *The Ethics of Art – Ecological turns in the performing arts*. Amsterdam: Valiz.
- Erichsen, C. (2014). *Avskaff begrepet politisk teater!* <http://www.scenekunst.no/sak/avskaff-begrepet-politisk-teater/> (lastet 14.11.17).
- Færaas, A. (2015). FN's klimasjef Christiana Figueres: – Fiasko i Paris kommer ikke på tale. *Aftenposten* 20.10.15.
- Larson, E. (2017). Exxon Must Disclose Accounting Details in New York Climate Probe, *Bloomberg* 12.09.17. <https://www.bloomberg.com/news/articles/2017-09-12/exxon-s-records-refusal-rejected-by-court-in-n-y-climate-probe> (lastet 14.11.17).
- Malzacher, F. (red.) (2015). *Not Just a Mirror – Looking for the political theatre of today*. Berlin: House on Fire.
- McKenzie, E. (2014). Politikk og underholdning, *Seminarium*#3, http://www.seminarium.no/Seminarium3/Erikk_McKenzie (lastet 14.11.17).
- Nerheim, O. S. (2015). Danser om det norske oljeeventyret. *Rogalands Avis* 24.11.15.
- Norges Grunnlov. <http://grunnloven.lovdata.no/>
- Rancière, J. (2008). *Le Spectateur émancipé*. Paris: La fabrique editions.
- Spångberg, M. (2014). Kunst i dag bør etterstrebe en form for verdiløshet. *Natt & Dag*, 25.09.14. <http://www.nattogdag.no/2014/09/marten-spangberg-kunst-dag-bor-etterstrebe-en-form-verdiloshet/> (lastet 14.11.17).
- Taraldsen, L. (2017). Nå starter en historisk rettssak i Norge. Dette står striden om. *Teknisk Ukeblad*, 11.11.17, <https://www.tu.no/artikler/i-neste-uke-starter-en-historiskrettssak-i-norge-dette-star-striden-om/411732> (lastet 14.11.17).

E. McKenzie

Verdonck, B. (2012). *Manifesto for the «Active Participation of the Performing Arts Sector in the Transition towards a fair Durability*. <https://benjamin-verdonck.be/web/?p=295> (lastet 14.11.17).

Winship, L. (2013). Mårten Spångberg, the bad boy of contemporary dance. *The Guardian*, 05.07.13. <https://www.theguardian.com/stage/2013/jul/05/marten-spangberg-epic-dance> (lastet 14.11.17).

Andre referanser

Concerned Artists Norway (CAN) <https://concernedartists.wordpress.com> (lastet 14.11.17).

Klimafestivalen § 112 <http://klimafestivalen112.no> (lastet 14.11.17)

Seminarium#3 Endring og bevegelse – politikk og dans. <http://www.seminarium.no/Seminarium3/Open-invasjon> (lastet 14.11.17).