

KOREO GRAFISK JOURNAL

#I

TEMA KRITIK

Samtal / Rebecca Chentinell, Anna Efraimsson, Marie Fahlin,
Kajsa Sandström, Jens Sethzman

Danskritik som politisk koreografi – är det möjligt? / Katarina Lion

Recensionen och fotografiet / Thomas Olsson

*Kritik som verktyg i ett förändringsarbete – starten på ett
argumenterande samtal* / Sanna Söderholm

kritik / Lisa Torell

notes on writing about dance / Pavle Heidler

Kritik, kritikern och dansen / Helena Stenkvist

Reading the dance – writing the review / Sybrig Dokter

Praktiserande kritik / Katja Seitajoki

Stadsautonomi / stadsanatomi / Jonatan Habib Engqvist

Smuts på golvet i din hall / Danjel Andersson

Vad betyder Koreografisk Journal? / Anna Ådahl,
Cecilia Malmström Olsson, Corina Oprea

Innehåll

- Koreografisk Journal #1: Kritik* / Koreografiska Konstitutet 5
- Samtal* / Rebecca Chentinell, Anna Efraimsson, Marie Fahlin,
Kajsa Sandström, Jens Sethzman 6
- Danskritik som politisk koreografi – är det möjligt?* / Katarina Lion 15
- Recensionen och fotografiet* / Thomas Olsson 17
- Kritik som verktyg i ett förändringsarbete – starten på ett
argumenterande samtal* / Sanna Söderholm 19
- kritik* / Lisa Torell 22
- notes on writing about dance* / Pavle Heidler 25
- Kritik, kritikern och dansen* / Helena Stenkvist 26
- Reading the dance – writing the review* / Sybrig Dokter 29
- Praktiserande kritik* / Katja Seitajoki 32
- Stadsautonomi/stadsanatomi* / Jonatan Habib Engqvist 36
- Smuts på golvet i din hall* / Danjel Andersson 38
- Vad betyder Koreografisk Journal?* / Anna Ådahl,
Cecilia Malmström Olsson, Corina Oprea 41
- Medverkande 47

Koreografiska Konstitutet curaterar konstnärliga projekt för verksamma inom det koreografiska fältet och arbetar långsiktigt för konstnärlig utveckling inom och för koreografi som konstområde.

Koreografiska Konstitutet rör sig mellan samt kompletterar och föreslår alternativ i förhållande till befintliga strukturer inom koreografiområdet.

Projekten utformas i växelverkan med fältets verksamma och fokuserar på att skapa konstnärligt utrymme för idéer som bryter rådande format och konventioner inom konstformen liksom i branschen.

Koreografisk Journal #1: Kritik

KOREOGRAFISK JOURNAL

Koreografisk Journal är en ny tidskrift med texter av verksamma inom det koreografiska fältet. Texterna är skrivna på svenska och/eller engelska och journalen är fri från kalendrier, annonser eller annan reklam. *Koreografisk Journal* publiceras av Koreografiska Konstitutet och ges ut två gånger per år.

TEMA #1: KRITIK

Det första numret av *Koreografisk Journal* ägnar vi åt temat Kritik.

Kritikens och det kritiska samtalets svaga ställning inom det koreografiska fältet är en situation och ett tillstånd som påverkar koreografikonstens synlighet, diskurs, kontextualisering och dess placering i konsthistorien.

Inför *Koreografisk Journal* #1 formulerade vi några frågeställningar som delvis fungerat som underlag för de skribenter – koreografer, dansare, konstnärer, kritiker, dans- och konstvetare samt curatorer – som medverkar med nya texter: Vad är och gör kritik? För vem finns kritiken? Vad har kritiken för betydelse för konstformen och fältet koreografi? Var finns det forum och konstruktiva samtal som kan belysa och förändra den aktuella situationen? Vad har kritiken för plats idag?

Nästa nummer av *Koreografisk Journal* kommer att behandla begreppen Dans och Koreografi. Dessutom följer vi upp kritiktemat och ger plats åt responser samt nya artiklar.

Koreografiska Konstitutet
Rebecca Chentinell och Marie Fahlin

Samtal

Den 15:e oktober 2013 samtalade Rebecca, Anna, Marie, Kajsa och Jens om kritikens plats och position inom dans- och koreografifältet idag. Innan mötet hade alla också tagit del av Mette Ingvarsens verk *The Artificial Nature Project*.

Anna Efraimsson Har vi någon moderator eller kör vi fritt?

Jens Sethzman Jag tror att det är bra att vi startar någonstans där ni, Koreografiska Konstitutet, börjat i relation till frågeställningen. Med utgångspunkt i kritikdiskussionen.

AE Varför vill ni ha det här samtalet?

Marie Fahlin Det handlar om en mångårig frustration. Kritiken inom dansområdet känns ... uttunnad, kanske man kan säga.

Rebecca Chentinell Det var diplomatiskt.

MF Och också en önskan om att kunna bidra, på något sätt, i diskursen om kritik och dans. Jag tror att vi kan utveckla diskussionen om kritik och vad den betyder för oss som utövare. För den har ju en betydelse, hur jag som utövare blir diskuterad och kritiserad. Det påverkar mina resurser och min möjlighet till arbete, och också hur jag ser på och förstår fältet i stort. Nu är det alltså recensionskritiken jag talar om.

AE Det finns i princip ingen annan typ av kritik kring dans i Sverige.

RC Ja det är ju det också, att det bara finns recensioner.

MF När vi valde det här temat så tänkte vi att det är

ett sätt för oss att inleda, eller återinleda, en diskussion runt det, för att dela våra kunskaper och att tillsammans diskutera vad vi vill och vad kritik kan vara. Hur skulle kritik kunna se ut? Har den en annan form än den i dagspressen och nättidningarna? Kritik har en funktion i mitt utövande, den har ett värde, om den inte finns betyder det också något.

RC Det jag tycker är det största problemet är att det aldrig blir ett kritiskt samtal. Det blir inga perspektiv som berikar eller tar vidare någonting av det som kritiserar eller recenserar. Det är så platt, det händer ingenting med det, varken för konstnären som blir kritiserad eller i ett större koreografisammanhang.

JS Börjar man nysta lite i vad kritik är, för vem och på vilket sätt så förstår jag den frustration som uttrycks här. Samtidigt så tänker jag att vi kommit till ett sådant läge att danskritik medialt inte har någon som helst funktion längre. Då menar jag utifrån den synpunkten att dagstidningen som kunskapsorgan helt och hållet har upphört. Jag tänker på vad DN var när jag började läsa kritik i form av teaterrecensioner någon gång på 80-talet. Det var en aktad tidning, som kunskapsbreddare och som intellektuellt organ. Tittar man på vad den tidningen har blivit idag,

så är det helt logiskt att man hyllar folk utifrån ett speciellt ideal, utifrån en stjärnkult. Utifrån det så blir det intressant om man går ur den här diskussionen, frustrationen, och tittar på vad det är för typ av organ som bedömer vårt arbete, det arbete som görs. Det är viktigt i den här diskussionen att komma till en konsensus: ok, vi har inte längre något att förvänta oss av de här kritikerna, knappt ens som historieskrivare av

»Det finns i princip
ingen annan typ av kritik
kring dans i Sverige«

området. Låt oss släppa dessa kritiker helt och hållet och istället tänka: vad blir nästa steg, vad gör vi nu?

AE Men problemet och frustrationen går också utanför kritikerna och deras (brist på) kunskap. Det handlar också om att vårt fält har få arenor för diskurs. Just nu i Sverige sker diskursbildningen mest i informella sammanhang, ofta teaterfoajéer, där det är mycket smarta personer som diskuterar och kritiserar. Jag upplever att det finns en stor kompetens hos utövare inom dans och koreografi och jag skulle önska att dessa tankar skulle befästas och offentliggöras, på nätet eller i tidningar. Som det är nu när det inte heller upp till beslutsfattare eller politiker.

Kajsa Sandström Jag upplever att kritikern i dagspressen idag är någon som kommer utifrån för att bedöma, och att den här personen ifråga står utanför en intern kunskap om vad som egentligen händer inom fältet. Kritikern ska se på verket från ett annat perspektiv. Men vad är då det perspektivet länkat till? Vilka är referenserna?

AE Men är inte det ett gammalmodigt sätt? Att kritikern ska stå utanför och vara neutral. Till skillnad från bildkonsten där kritikern i princip måste vara en del av diskursen för att överhuvudtaget kunna kvala in som kritiker.

JS Det är väldigt svårt att avgöra. Nu diskuterar vi väldigt mycket utifrån vårt perspektiv, men när jag jobbade i Norge i slutet av 90-talet hade vi ett jävsproblem med den kritikern som skrev för den största tidningen där. Då påpekade vi för tidningen att det är ett problem för att den här kritikern inte kan skriva på ett "rent" sätt. Men då svarade de att det inte är ett problem för att hans funktion är att förmedla till en läsarkrets. Och det är ett återkommande tema i nästan alla tidningar när man kontaktar en kritiker med en invändning mot någonting som de har skrivit eller på vilket sätt det har skrivits. Då är det nästan alltid så att redaktionen eller chefen för redaktionen svarar med att deras ansvar ligger gentemot deras läsarkrets och sen blir det på bekostnad av en adekvat bedömning och det av helt fel anledning.

KS Om man är danskritiker, borde man inte vara lojal med konstformen då? På det sättet att man är intresserad av den och därför vill förmedla den till en läsekrets. Det blir konstigt att förmedla någonting gentemot en läsekrets om man förutsätter att det finns en okunskap. Ska man försöka sätta sig i läsarnas position då, när man tittar på verket?

AE Jätteintressant, det är väl det som händer på något sätt, jag kan inte se någon annan förklaring ...

MF Det är väldigt märkligt att man kan tillskriva sina

läsare en oförmåga att tillgodogöra sig, eller förstå, en mer sammansatt text som speglar den komplexitet som koreografikonsten ger uttryck för nu, att utgå ifrån att de som läser inte förstår. De som läser är ju intresserade och lär ju bli mer intresserade om det som skrivs om dans och koreografi tar läsaren på allvar och föreslår nya läsningar av verken som kritiserar, kanske till och med kan närma sig en slags kritikkonst.

RC Då är ju hela "anpassningen" av det som skrivs förgäves i flera bemärkelser: de verksamma/intresserade får inte ut någonting av kritiken varken som utövare eller läsare för att texterna är anpassade till en påhittad läskrets som i själva verket består av samma redan invigda skara. Både konstnärerna, publiken och andra verksamma i fältet dumförklaras och hela konstområdet koreografi blir lidande och bromsas i sin utveckling och formulering.

AE Ja, precis. Det är absurt. Det är lite liknande resonnement som man kan möta hos vissa programläggare och arrangörer, att de hävdar att en del verk är för svåra och komplexa för publiken.

MF Men har inte kritiker till uppgift att bevaka, reflektera över och rapportera om hur det ser ut i fältet? Och det kan man inte göra på något annat sätt än att kritisera det som verkligen händer, egentligen. Man kan inte kritisera något annat, som inte existerar, till exempel en idealbild, eller genom förenklingar av ganska komplexa konstnärliga diskurser. Då är det något i uppdraget som verkar lite oformulerat eller diffust, eller så är det bara oklart vad kriterierna är.

RC Det är ett jättestort problem just nu när det har dragits ner så mycket på redaktionerna. När de verkligen måste gallra bort allt utom just det som de tycker är publikinfrående, lättillgängligt. Det blir bara det som får plats och då blir det ännu svårare att försöka hävda att det existerar en bredd och komplexitet inom fältet eftersom den inte får synas i bevakningen.

AE Det är otroligt få kritiker som är anställda, de flesta är frilans och går på uppdrag och, som jag förstått det, måste i vissa fall ligga på redaktionerna själva och sälja in jobb.

JS Ja visst är det så. DN gjorde en stor omstrukturering på tidningen på många plan. Jag vet inte bakgrunden till allt, men det som var väldigt tydligt med det som blev kvar var att man såg en, delvis, ideologisk utrensning, det blev strömlinjeformat och det blev viktigare att fokusera på det som var trenden och agendan i kulturlivet då. Det var viktigare med jämställdhetsfrågor och genus och det blev nödvändigt att ha de som kunde stå bakom det på ett mer trovärdigt sätt. Nu blir det väldigt generellt men jag kan uppleva

det som ett stort problem, och kanske har dansvärlden ändå varit relativt förskonad från den typen av kritik, där man ofta känner att mycket av det som skrivs om konst bygger på att man ska ska bocka av vissa boxar. Att konstområdet som sådant inte är viktigt så länge det inte har en sociopolitisk koppling mot någonting i vårt samhälle. Och det är en allmän fråga som kanske är mycket större än själva danskontexten.

Polariseringen i dagens danskritik, i dagspressen, är ju att du har en kritiker som opererar utifrån ett gammaldags dansideal, och en annan kritiker som nästan alltid representerar identitet, alltså att igenkänningen är den viktigaste kvalitetsparametern i en bra dansföreställning. Jag upplever båda två faktiskt, konstigt nog, som väldigt intresserade av danskonst men utifrån väldigt märkliga parametrar. Att det bara blir de här två sidorna gör att det blir så mycket annat som går förlorat på vägen.

AE Jag måste bara delge er en rolig iakttagelse som jag gjorde när jag skrev en uppsats och fördjupade mig i begreppet "dansdans". Jag läste en bok av André Lepecki som heter *Exhausting Dance*, den är jättebra som verktyg för att analysera "dansdans"-debatten. Han uppmärksammar att kritiker, både i USA och Frankrike är de enda som blir riktigt upprörda av den konceptuella dansen, som för övrigt kallas *non danse* i Frankrike. Till min uppsats hade jag gjort en enkät där jag intervjuade cirka 40 personer i Sveriges dansliv med olika funktioner, jag försökte få in så olika perspektiv som möjligt. I princip alla svarade att de tyckte "dansdans" var ett förenklande och förkastligt begrepp, förutom några kritiker som var överens om att det är ett användbart begrepp som hjälper att förklara, att publiken förstår direkt vad för dans som det refereras till.

MF Men vilka alternativ finns om vi föreställer oss andra former av kritik? Vad skulle du vilja, Kajsa, när du gjort ett nytt verk? Ofta är det ett stort arbete, man har jobbat några år med en viss frågeställning, tema eller idé, det är en omfattande kontext, man är initierad i sitt eget arbete och så får man en liten sammanfattning utifrån ett perspektiv som man kanske inte ens delar. Vad skulle vara intressant som en annan kritisk form?

KS Det skulle vara intressant om det fanns fler teoretiker inom fältet som tog del av konstnärliga processer när de sker, innan föreställningen. Som det ser ut nu ska konstnären ofta själv förmedla vad det handlar om, utifrån sitt eget perspektiv. Det finns visserligen ett utbyte i att inhämta information genom att läsa, men det skulle vara spännande att också utveckla diskurs runt ett arbete tillsammans i ett utbyte. Jag tänker att den mest möjliga kontexten att föra

kritiska samtal just nu är den akademiska, att göra konst inom högskolan. Där finns det en tradition av diskurs och den skapas av dem som håller på. Ett annat sätt är att samarbeta. André Lepecki har till exempel jobbat nära koreograferna Vera Mantero och Meg Stuart. Jag är inte hundra på det här men jag tror att han sa, när han föreläste på DOCH förra året, att de skrev recensioner själva och skickade till tidningarna. Kritikerna förstod kanske inte exakt vad det handlade om, men i och med att de fick en text som var väldigt välformulerad tog de ofta styckena rakt av in i recensionerna.

AE Låter helt korrupt.

JS Men det stämmer ju. Jag menar, det finns massa konstkritiker i Sverige som skriver direkt från pressreleasen. Det är inget konstigt, men skrämmande, och något som många använder sig av. Ett annat dilemma är ju att de som skriver befinner sig någon helt annanstans än där den svenska dansen är just nu. Om man tittar på nästan alla representanter för de som skriver nu är de kvar någonstans där den svenska dansen var för närmare 20 år sedan.

AE Ja, 90-tal.

JS Ja, där någonstans. Sedan blev det 2000-tal i Sverige och i Stockholm. De senaste tio åren har det ju exploderat här. Framförallt har begreppet koreografi ändrats enormt på tio år. Och koreografen som funktion, den är ju inte den som så mycket snickrar ihop föreställningar som man gjorde förut, utan nu är det så att man utbildar sig inom området dans men att intresset är mycket bredare i vad man vill skapa för något. Även om det är mycket trender upplever jag att bredden på olika uttryck har expanderat de sista tio åren. Där koreografen blivit en gren av en konstnärskategori som man skulle kunna jämföra med en målare eller skulptör som på samma sätt, som bildkonsten, omformulerar vad koreografi och dans kan vara, ska vara och borde vara. Där får man ju så klart ett glapp när man har byggt upp en liten krets av akademiskt kunnande kring hur området såg ut förut, gentemot nu, där det kanske inte är lika många som har det kunnandet eller snarare intresset. För det är ett intresseområde att vara den som följer ett område och skriver om det. Lepecki är ju ett bra exempel på någon som med akademisk bakgrund är intresserad av området dans.

AE Jag tror på Do-It-Yourself, vi måste formera oss och skapa bloggar, poddar och andra sätt att diskutera och kritisera. Marie, du sa att man efter allt det arbete man har investerat i ett verk vill få en rättvis blick, eller analys.

MF Ja, en mer initierad röst, som säger någonting till mig som jag inte kan säga själv, som driver mig vidare, som skapar en friktionsyta, som placerar det jag gör i en kontext, som är intressant för mig utifrån det jag arbetar med. Inte att bli "placerad" utan att bli, så att säga, "undersökt", att arbetet i sig ses på utifrån andra perspektiv än den beskrivande.

AE Är det någon slags bekräftelse? Att samla citat som kan användas till marknadsföring? Ett annat alternativ är ju att istället använda sig av sina kollegor.

MF Frågorna om bekräftelse och citat har att göra med kritikens funktion i produktionsapparaten, men när det gäller själva det konstnärliga arbetet så önskar jag förstås att det fanns kritiker, teoretiker, som kunde formulera sig kring det man gör.

RC Men det är därför jag känner att recensionsformen är så ointressant, jag skulle vilja att någon kom och grävde lite i ens arbete, och mötte en. Alltså absolut inte objektiva personer utan utifrån ett subjektivt intresse. Även om intresset inte finns från början kanske någon ändå kan sätta sig in i arbetet och försöka samtala, se på och utifrån det sätta det i något slags perspektiv. En annan typ av text. Recensionsformen känns så himla oaktuell på något sätt. Ändå blir många glada även om det skrivs ner för då skrivs det ju ändå något.

KS Ja, då har det blivit som att det bara handlar om bekräftelse.

AE Ja, och då känns det helt meningslöst, den rollen vill vi inte ens ge tidningarna längre.

MF Ja så kan man ju känna, som ett exempel, när vi gjorde *festival:display* nu i juni så visste vi att vi inte skulle få den slags kritik vi ville ha, den kritiken vi är intresserade av.

JS Och hur skulle den ha sett ut? När du säger så tänker jag på att intresset ligger i hur man beskriver helheten i *festival:display*, snarare än de enskilda verken.

MF Snarare något däremellan, för det hänger ju ihop.

RC Utifrån festivalen sett kan jag verkligen tycka att det var ett tillfälle där en recension skulle varit på sin plats. Den hade haft en funktion för att det var ett nytt format som inte visats förut, och då skulle den också haft den där publika funktionen för en läsare som kanske annars inte vågat ta sig dit. Alternativt någon slags förhandsartikel eller vad som helst. Det hade inte behövt vara så fördjupat utan mer beskrivande.

MF Där tror jag vi resonerade som så att det blir för komplext för dagspressen, att spegla det som vi försök-

te göra, vår utgångspunkt i vad festivalen föreslog.

RC Det var därför vi valde att bjuda in dig Anna, och Anna Ådahl, att skriva om festivalen, mer utifrån en sådan tanke som jag pratade om nyss. Vi ville få någon annans blick och perspektiv.

KS Det tycker jag verkar som det bästa alternativet. Att bjuda in branschkollegor att skriva. När vi gjorde vår föreställning på MDT i våras, jag och Katja Seitajoki, inkluderade vi i MDT's fanzin ett samtal. Mariana Suikkanen Gomez hade sett genomdrag i studion och det hade uppstått en diskussion som vi kände vore intressant att dela. Men inte vet jag om det når speciellt långt. Det når inte till en publik som inte redan går till föreställningen. Behovet av kritik verkar dels handla om att få ut något för sin egen del, och då kan man delvis lösa det DIY-aktigt, dels att nå utanför fältet. Det är ett problem att fältet blir så isolerat när det inte finns någon länk till publiken, som i sin tur verkar vara någon slags abstrakt idé. Jag undrar generellt, var lägger man nivån på det som skrivs? Ska man inte förutsätta att man tilltalar en tänkande människa? Eller ska man försöka sälja något till en människa som egentligen inte är intresserad. Hur man tilltalar skapar ju mottagandet.

MF Så var det ju i alla fall på 80-talet. Då läste man recensioner för att bilda sig om dans, jag gjorde det, jag förstod ju ibland inte vad som skrevs i vissa recensioner. Men det lärde mig ju väldigt mycket, för jag gav inte upp, jag satt där och försökte förstå, vad skriver han om? Det var ju en skola, det var ju en enorm del av danslivet, att det var en recensent som kunde skriva om dans och gjorde det på ett sådant sätt att jag som artonåring förstod att det här med dans det var något väldigt seriöst och det fanns en "kropp" omkring det, och dans var viktigt eftersom det skrevs komplexa texter om det i tidningen.

RC Nu upplevs det omvänt, nu vill man ringa upp och förklara!

AE Men ingen gör det, det är det som jag tycker är intressant, det är den här "röstlösa" dansgruppen.

JS Jag har skrivit flera gånger.

RC Men det är ingen som vet det.

JS Jag skrev till DN, det var ett antal missförstånd som jag var irriterad på.

AE Typ sakfel eller?

JS Ja, och fel som man kan kräva att någon som är kunnig faktiskt också ska kunna se igenom. När man skriver något om någonting man ser och förhoppningsvis har sett så mycket att man ser tendenser i vad

folk håller på med, då borde man upptäcka när det är något som inte stämmer, och då ta reda på det. Jag har i alla fall skrivit vid tre olika tillfällen till Dagens Nyheter.

RS Vad blev responsen då?

JS Nej det har varit helt knäpptyst. Sen vet jag t.ex. att efter andra föreställningen jag gjorde med Johan Inger med Cullbergballetten så skrev Margaretha Åsberg en jättelång debattartikel till kritikern på Dagens Nyheter om hur han hade skrivit om föreställningen. Jag fick ta del av den och det hade varit intressant att se vad den hade kunnat starta om de valt att publicera den. En debatt där man börjar prata om på vilket sätt man ser och på vilket sätt man skriver. Om man tittar på tendenser, som inte bara gäller dagstidningar men också vårt eget fält, att man stänger in sig i sina favoritskap och sina miljöer, och skapar små celler, det upplever jag också som ett problem. Lika kul som det är med dansens utveckling i Stockholm är det ju också tråkigt vad historielös den är. Det man inte får glömma är att det är flera danskonstnärer som slog igenom på 80- och 90-talen som faktiskt då var lika i framkant som flera av dem som slår igenom nu. För mig är det en stor brist att det är ett historiskt glapp inom fältet. Jag upplever att det finns ett lika stort problem internt som externt.

»Ett problem för kritiken
är väl att utövare rör sig
i andra diskurser än de
som är etablerade«

KS Jag kom ju utifrån, utbildad någon annanstans. Å ena sidan upplevde jag att det var ganska fritt att förhålla mig här för jag kände inte till så mycket av historien. Å andra sidan var det svårt att förstå, att komma in i sammanhanget. Men jag upplevde också att det fanns en öppenhet, och det gör det ju inom dansfältet. Ett problem för kritiken är väl att utövare rör sig i andra diskurser än dem som är etablerade i Sverige. Jag är inte skolad i den här svenska kontexten, men man kan ju även kontextualisera sitt arbete på många olika sätt, hämta inspiration från bildkonst, eller någon annan form av konst eller teori eller politisk teori.

MF Historielösheten är nog ganska genomgående.

RC Det är det här rotlösa som gör att det skapas en osäkerhet och att verksamma söker sig till olika grupperingar. Det handlar nog inte om var man kommer ifrån eller var man är utbildad.

AE I den här floden av energi med nya koreografer så kan man möta en total okunskap inför någon som Margaretha Åsberg. Det handlar om en historielöshet både estetiskt och formmässigt men också kulturpolitiskt, bidrag till fria danskonstnärer kom ju inte alls för länge sen.

MF Det koreografiska konstnärskapet får ju aldrig någon "kropp", som konstform, som verksamhet, det är en slags slit och släng-mentalitet som jag undrar om den stammar från den där unkna synen på dans som en "ung" konstform, det ska hela tiden produceras nya "lovande" koreografer som omhuldade en tid. "Lovande" för vem då, vems idealbild om dans är det som ska upprätthållas till varje pris? Det här är väldigt allvarliga frågor tycker jag, eftersom det finns koreografer i det här landet som vikt sitt liv åt att skapa förändring, och i vilkas kölvatten vi alla nu verkar, oavsett vad vi tycker om dem och deras konst, och nu är de knappt välkomna på våra gemensamma scener.

RC Det är ju så trendstyrt också, det gäller att vara "inne".

AE Den trenden är internationell, fokuset på unga, "emerging". En ikon som t.ex. Margaretha Åsberg skulle ha varit större i ett annat land, t.ex. Frankrike.

JS Hon hade varit mer omhändertagen av fältet på ett helt annat sätt. Jag kan tycka att det är ett väldigt stort problem om man tittar på det konstnärskapet i en svensk kontext, även med den internationalisering som har skett här och nu. Det är faktiskt en konstnär som har gjort mycket bra konst. Hon har gjort saker som varit väldigt viktiga när det gäller att, om man nu ska gå tillbaka till det här med kritikdiskussion och allmän diskurs, länka mellan olika områden som konst och intelligent textproduktion t.ex. genom tidningen Kris, en tidning som fanns på 80- och en bit in på

»Hon har gjort saker som
varit väldigt viktiga när det
gäller att länka mellan olika
områden som konst och
intelligent textproduktion«

90-talet med en redaktion bestående av *hard-core intellectuals* som producerade och publicerade mycket avancerat textmaterial. Det samarbetades mycket, naturligtvis för att de var på samma ställe, alla hängde på Skeppsholmen i närheten av det som då var Moderna Dansteatern. I och med dessa sammankopplingar blev det ju också en fördjupning och en breddning av hur man tittade på danskonsten, också utifrån hur

man skrev om den. Folk som Sven-Olov Wallenstein var danskritiker en period och naturligtvis Horace Engdahl. Motsvarade personer har vi ju inte i området idag alls. Det är klart att det var en väldig styrka för dansområdet där och då.

På ett plan tycker jag att det är ganska bra att kritik som samhällsfenomen står lite rent till fältet. Sen att det är en person som har en insyn fältets diskurs, tror jag är viktigt. Det är en sak att vi skapar ett mervärde genom hur vi pratar men jag tror att det är bra att det kommer något utifrån, som kan länka det ut och ger röst åt det. Det var det som var en av styrkorna hos Horace Engdahl, att han lyckades få en läsekrets som inte bara var danskretsen. Även om det var komplexa texter han skrev när han skrev danskritik, så kändes det som att det också nådde längre.

Man ser också att de här trenderna och perioderna snöar in på vissa typer av uttryck och diskurser. Det var en period då – nu blir det en väldig förenkling – man på 90-talet skulle läsa *Mille Plateaux* av Deleuze-Guattari om man höll på med danskonst och senast för ett par år sedan skulle alla läsa Ranciére. Ibland önskar man att man kom lite utanför det här. Att danskonsten har en större tro på sitt egenvärde och inte ska låna kredibilitet från den senaste filosofiska trenden.

KS Jag tänker att det är en typ av diskurs, att se hur ett verk relaterar till Ranciére. Teorin ger röst till konsten på något sätt. Det skulle vara spännande om konsten gavs röst ur dess egen erfarenhet. Tankarna som finns implementerade i arbetet. Det är svårt att beskriva vad ett konstverk är men det blir nästan en ännu mer komplicerad nivå på språket när man ska gå via olika filosofier. Det kanske också är trend, hur man pratar om konsten. Kan man tala ur konsten själv? En stor diskurs är även att prata om konsten i ett samhälleligt sammanhang, vilket också förändras hela tiden då den ju verkar i varje tid på olika sätt. När det är väldigt trendkänsligt blir även den teoretiska kunskapen snabbt daterad.

JS Någonstans är det intressant det som ni pratar om, Marie och Rebecca, att ni har bjudit in folk som har skrivit om festivalen, det är ju ett sätt att göra det på. Jag vet också att en norsk koreograf, Hooman Sharifi, har jobbat under en lång tid med att ta in folk som skriver om hans arbete och som skapar en värdeökning för honom i det han gör. Det är klart att det alltid finns något som är komplicerat med att skapa ett mervärde kring sig själv genom att plocka in folk som kan skriva

”upp” betydelsen i det du gör, men som läget är nu så är det väl det mest naturliga att göra.

RC Men bortsett från kritikens relation till det egna konstnärskapet så dras ju hela dansfältet ned när det skrivs så dåligt. En önskan vore att det fanns röster som kunde skriva så att fältet i sig fick ett annat värde, också i förhållande till andra konstfält. Konstkritiken är ljusår i från danskritiken även om de är i samma tidning. Bredvid varandra blir det en tydlig hierarki mellan fälten.

JS I Norge startade de konst-kritikk.no och den är ett väldigt bra exempel på hur man tar saken i egna händer. Men det gäller också att det är några som orkar göra det. Det går hela tiden tillbaka till att det ska vara en eldsjäl som orkar driva.

»Ibland önskar man att man kom lite utanför det här. Att danskonsten har en större tro på sitt egenvärde och inte ska låna kredibilitet från den senaste filosofiska trenden.«

AE Jag måste säga att jag har tänkt på att jag skulle vilja starta en tidning på webben, där man också skulle kunna ha olika skribenter. För mig skulle det vara intressant att vidga diskursen. Samtidigt är jag rädd för att bli ”Kritikern”.

JS Jag kan tycka att det är intressant att höra *en* röst. För jag tycker också att det är viktigt med det specifika, inte så där lite allmänt kollektivt, utan faktiskt någon som tycker någonting och att det skapas värde i det.

KS Det är ju ett problem med kritikerns roll, att den ska vara ställföreträdande för så många människor.

AE Jag tror i och för sig att många av våra verk-samma kritiker verkligen inte håller med om att de är ställföreträdande för folket. Jag tror att de säger ”jag är subjektiv och skriver exakt vad jag tycker men jag skriver för mina läsare” och det är en viss skillnad.

JS Det finns ju ingen objektiv kritik så det vore i och för sig orimligt att någon skulle säga det.

KS Om vi tänker på vårt samtal nu, vad har vi för läsare? Tänker vi på det?

JS Jag tänker att det här kommer att läsas av många i fältet och det kommer då att finnas en kritik av det vi säger för vi säger det om igen, vi sitter och ältar samma saker. Visst, det kan man naturligtvis kritisera och tycka att det inte är jätteintelligent att vi sitter i ett sådant här litet slutet forum och säger samma saker. Men kanske måste man älta vissa saker för att det i slutändan ska komma ut något av det.

MF Men det handlar om att gå tillbaka, precis som du

säger, för att gå fram, att ta avstamp i någonting vi känner till för att vrida runt och kanske hitta en annan vinkel på problemet och komma med ett förslag. Exempelvis det du föreslog Anna, eller någonting annat som kan triggas igång. Intentionen var helt enkelt att omstarta samtalet om kritiken, och kanske, förhoppningsvis, att initiera en möjlig förändring.

JS Men då har jag ett annat förslag. Jag är i och för sig väldigt förtjust i tryckta saker, men då tror jag mer på podcast som idé, när man har den här typen av diskussion. Det är en typ av media som man kan publicera direkt, man behöver inte transkribera, det kan vara så att man träffas varannan vecka och hela tiden byter ut folk som är med. Det är ett väldigt lätt media att ta med sig, om man sitter på tunnelbanan eller jobbar. Det är klart att läsandet också är en värdeskapande faktor. Det ska man inte underskatta. Men om man tänker på sättet vi pratar nu skulle det nästan lika gärna kunna vara en podcast.

RC Ja, för att underhålla samtalet. Att det här samtalet blev av, även om vi inte är helt obekanta med varandra, beror ändå på att vi var medvetna om att det skulle bli tryckt text i en ny branschtidning med temat kritik. Det var en, för oss, viktig kontext som skapade motivationen och plattformen för ett fördjupat samtal. En podcast skulle kunna fungera som det incitamentet, en tid och plats där den kritiska diskursen kan föras kontinuerligt.

AE Då måste jag också berätta om *Performance Club* som ett annat förslag, jag har aldrig varit på det, men det är en kritiker i New York, Claudia La Rocco som startade det. Hon väljer några föreställningar där *Performance Club* ska äga rum, hon har annonserat det och skickat ut det på e-mail innan, och så har hon fått ett visst antal biljetter gratis eller till ett förmånligt pris. Alla får vara med i klubben, man bara anmäler sig. Så en kväll kanske man går och ser Yvonne Rainers nya och sedan så går man till en restaurang efteråt och pratar, och hon modererar samtalet.

JS I relation till det: vi har inte pratat någonting om Mette Ingvarsens verk, *The Artificial Nature Project*. Var ni alla och såg det? Jag kunde ju inte, men det kan ju vara intressant att diskutera ändå.

KS Mette är så otroligt artikulerad, både i språk och i det hon gör, på det sättet att hon är medveten om hur elementen verkar. Det var utbildande och informativt att ta del av föreläsningsperformansen efteråt, i förhållande till hennes konstnärskap. Men det blir nästan så att man inte har någonting att invända, även om man kanske har haft en annorlunda upplevelse av föreställningen. Det finns en slags tolkning som stämmer överens med intentionen och det hela är väl-

formulerat och underbyggt. För mig skedde det dock på ett sätt som gjorde det mer intressant, det växte. Att formulera, skapa diskurs och höja nivån på hur man talar om sin konst, det tycker jag verkligen att den föreläsningsperformansen gjorde. Men det är ju inte säkert att alla konstnärer är så artikulerade, eller vill ens.

AE Ja, det gjorde otroligt stor skillnad för mig. Hon satt och pratade teoretiskt om bakgrunden till föreställningen medan den gick samtidigt, så det var som en kommentar, en "running commentary", som en sportkommentator.

RC Det är lite synd att jag inte såg den där föreläsningen, just i förhållande till hur man som konstnär formulerar sig kring sitt arbete, eftersom jag tyckte att den text som fanns i förhållande till föreställningen blev ett magplask för mig efteråt. Jag kunde hitta flera saker i verket som jag tyckte var visuellt intressant ur ett konstnärligt perspektiv, och min tolkning av det, men när jag läste programtexten så kände jag att det var väldigt oformulerat i förhållande till vad jag hade sett.

AE Var det en text skriven av Dansens Hus?

RC Jag vet inte men jag antar att det är konstnären som skriver texten till programmet?

KS Nej det är inte det, Dansens Hus skriver, men man får säkert godkänna det. Där har vi det där publikperspektivet, det får inte vara för komplicerat.

RC Nej, texten förstörde det jag tyckte att verket behandlade. Att den var så banalt formulerad skapade en motsatt reaktion hos mig, när jag hade läst den så blev jag otroligt besviken, hur platt verket kändes helt plötsligt.

JS Så upplever jag det nästan alltid, men det kan vara en styrka i att man som mottagare kan välja hur man förhåller sig. Att det inte nödvändigtvis är så att du har läst någonting och sen ser just det. Även om jag upplever att det är många som gärna vill att det ska vara så som det står. Hur formulerad Mette än är, hon är ju extremt välformulerad kring vad hon producerar, så är det ju fortfarande så att det inte är självklart att det genererar exakt vad hon har bestämt att det ska vara hos mig. Det är ju konstens styrka lite grand, att det faktiskt kan vara så att det kan ge mig någonting annat, som kan vara positivt fast det är någonting helt annat än vad som är den ursprungliga intentionen.

AE Jag tyckte att föredraget gav föreställningen kontext, en förskjutning. Min upplevelse av verket var att det var dekorativt, estetiskt tilltalande, ögongodis. När jag sen fick höra om arbetet bakom verket, och

problematiken i att arbeta med objekt som ledande tecken, och dansarna är sekundära uppkom nya dimensioner.

KS Det var intressant med *triple image*, hur det under arbetet uppfunnits som ett nytt koncept: när man inte längre upplever hur materialet får rörelse skapas en tredje bild och materialet blir en egen agent i sammanhanget. Såklart är det en illusion eftersom det fortfarande är dansare bakom men för mig som åskådare så uppstår den här *triple image*-bilden ändå. Jag uppfattade det som att verket nästan befinner sig där det blir sändande.

AE För mig blev det dekorativa "förtrollande".

RC Jag tänkte att det var ett medvetet val att det skulle vara förföriskt. Kanske brukar det inte ta sig uttryck i just den formen men verket spelar ändå med scenkonstkonventionerna, som jag på ett sätt tycker är ganska uttjatade, men som i sammanhanget ändå var intressant. Och jag tyckte om att materialet stod i fokus, och att de höll på väldigt länge, insisterade – det är något jag annars brukar uppleva, att det är för kort eller att koreografen inte går in så djupt i arbetet när den väl visar något, själva verket. Sen tycker jag att vissa saker var lite övertydliga, speciellt efter att ha läst texten som förklarade vad det handlade om, naturkatastrofrelaterat. Det syntes ju i vissa partier men jag tyckte det var som bäst när det bara fick vara sig självt. De mest intressanta delarna var när materialet fick ta över på något vis, skapa och transformeras på olika sätt. Det uppstod något annat då. Min tolkning av vad som var den konstnärliga intentionen i arbetet blev synligt.

KS Om man ska tolka det utifrån någon slags miljöaspekt, eller som ersättning för natur, så känns det rätt deprimerande. Just för att man ser att de jobbar så med att få upp glittret i luften, med motordrivna fläktar. Man kan aldrig återskapa naturen på mänsklig väg, och det finns något storhetsvansinne där, att teknologin ska rädda oss från katastrofen. Jag vet inte: ville verket väcka sådana frågor? Eller var det en inramning för att det skulle bli mer lättillgängligt på något sätt?

RC Det är ju en stor problematik om det är så att det som framgår av programtexten inte är vad konstnären vill säga.

AE Hon pratade om det, men det var inte alls framstående, utan det de var upptagna med var hur man kan få objekten att vara ledande och kropparna sekundära. Hur kan det få ett eget liv?

KS Det är ju mer frågor som gäller teatern egentligen. Mekanismer inom teatern.

MF Ja, så förstod jag det. Det handlade om att göra magi av det ickemagiska, av arbetet. För mig fungerar inte det där med "magi" eftersom jag vet att tiden är utmätt, allt är formaterat, och att den snart tar slut. För mig blir det mer mekanik, hur något fungerar för att skapa den där bilden av förtrollning. Det blir mer magiskt när jag ser kropparna utföra det där arbetet, som vilken arbetare som helst, att människor arbetar med att försöka skapa "magi", och att det är ett så väldigt krävande fysiskt arbete för någonting som aldrig blir till, det äts hela tiden upp av kontexten och av naturlagarna. Så jag kan inte uppleva "magi" på en scen eftersom jag förstår hela konstruktionen. Men det i sig blir nästan magiskt, att jag sitter där, och studerar den här ickemagiska magiska händelsen och reflekterar över det. Och då blir jag närmast irriterad på de där naturkatastroferna som det så att säga ska handla om, som jag inte alls förstår.

JS Men är det inte så att du kan koppla loss det? För du blev ju uppenbarligen helt fascinerad av någonting som ändå är där.

MF Ja, fast när jag tittar på någonting så tänker jag hela tiden. Det går inte bara att koppla bort alla filter och all information som också är en del av föreställningen på scenen, programtexten har vi talat om i det här fallet, för det blir ju en del att komma in i teatern, att få det materialet. Den gör ju någonting med mig när jag läser den, den finns ju kvar. Och under föreställningen filtrerar jag det hela tiden, går in och ut ur det. Men det är ändå en del av det, man har valt att presentera sitt verk på det sättet, delvis genom den texten, den är ett filter som man valt att lägga på.

RC Det är det jag också tycker blir problematiskt, även om jag inte läste texten innan utan efteråt. Verket och texten korresponderar ju med varandra, de är ju inte fristående delar. Och det är mer det jag undrar, varför personen vill säga det här i samband med vad som visas.

AE Var det själva tematiken, eller texten, eller både temat och texten?

RC Jag tyckte att det visuellt, utifrån ett konstnärligt perspektiv, innehöll mycket mer än den här texten beskrev. Jag tror inte alls att det bara är det, som går att läsa i texten, som har skapat eller varit drivkraften bakom det här verket.

JS Jag tycker ändå att med just scenkonst så upplever jag att det på ett plan är så lätt att välja bort, även om jag absolut förstår dig Marie i relation till alla de här faktorerna: jag sitter med texten, jag vet massa saker, och jag kan nästan aldrig gå på teatern längre och överhuvudtaget bli lurad eller överraskad. Men sam-

tidigt kan jag som publik, i nio fall av tio, bestämma att nu skiter jag i de här förkunskaperna, för det kommer att ta bort någonting från det jag ser. Det är mitt sätt att ta ansvar för min upplevelse om man nu vill kalla det så.

MF Men kan man utgå ifrån att en koreograf gör någonting annat än vad de gör? Kan deras intention vara någonting annat än den den är, när jag kommer dit till teatern och får det här paketet med mig? Det finns väl ingen koreograf nu som skapar den där rena illusionen? För vi kan ju inte komma dit och se en illusion.

JS Är det inte mer så än någonsin nu, fast man använder helt andra grepp för att göra illusion.

MF Jag tänker att även om man gör någonting i t.ex. totalt mörker så existerar det ju inte. Jag vet att lampan släcks och jag ser ju allting som pågår runt omkring.

KS Det är det här att det vill förändra dig på ett sensoriskt plan nästan.

MF Men hur ska det kunna göra det?

KS Nej, det undrar jag också faktiskt. Vill man påverka mottagaren eller publiken där de inte är medvetna men där det går in på ett fysiskt sätt, då vill man kanske skapa illusion. *Tripple image* fungerade för mig för att jag vet att dansarna är bakom, även om jag inte ser dem längre, och jag upplever att något annat händer. Men om man släcker lampan, då vet jag att de släcker lampan men jag kan inte koppla det till min egen upplevelse av tid.

JS Jag ser ingen scenkonst överhuvudtaget där man är sensibel nog att framkalla någonting så otroligt illusoriskt som man gärna vill kunna gå in i. Det kan jag möta några gånger ibland inom bildkonsten, och kanske några fler gånger i lyssnandet på musik, men på scenkonsten blir det nästan alltid förstört av så många parametrar. Men jag, som oftast är ganska negativ och kritisk till det jag ser, upplever att jag också har ett ansvar, både i relation till min egen upplevelse och det jag tar emot, det som blir skickat till mig. Jag går in med inställningen att nu börjar någonting, och sedan måste jag vara med på premisserna att det kan ta mig någonstans. Däremot när man kommer in i ett sammanhang, där alla premisser presenteras för mig, nästan helt torrt, så att man nästan tömmer ut det faktum att det inte finns några överraskningar i överraskningarnas rum, där kan sen plötsligt någonting hända. Men då har man ju lyckats skapa en annan typ av illusion, då har man först tömt hela idén med illusion så mycket så att det inte är något kvar, och sen

plötsligt uppstår det. Någonstans blir det ju så att man får använda sin egen, för mig personligen igen, fantasi för att det ska ta en någonstans.

MF Jo, och så tycker jag att det fungerar med vissa specifika delar av den här föreställningen, och jag kan på något sätt också uppleva det när jag sitter där i stolen, jag har en föreställning om hur det skulle kunna vara där uppe. Och där någonstans så sker transformationen, i vissa sekvenser. Situationen erbjuder mig en plats att vara i, och som mottagare kan jag gå in där och skapa en annan konst. Mitt medvetande börjar arbeta parallellt, jag är både där, i arbetet på scenen, och jag ser mitt arbete ta en annan form än vad som sker på scenen, jag omskapar, och för mig är det den totala konstupplevelsen, om det finns en sådan, när jag genom att inträda i en annan konst skapar min egen. När det händer någonting i mig, som kritisk mottagare, det har ju föregåtts av ett associerande och dekonstruerande av hela situationen, eller kritisk konstnär, undrar jag hur man kan kritisera någonting när man själv parasiterar på konsten man upplever?

*Rebecca Chentinell, Anna Efraimsson,
Marie Fahlin, Kajsa Sandström, Jens Sethzman*

Danskritik som politisk koreografi – är det möjligt?

Filosofen och kritikern Roland Barthes dyker alltså upp i mina tankar när jag funderar kring kritikens roll för konsten och då tänker jag framförallt på texten *Romarna på film* där han diskuterar hur det kommer sig att alla manliga skådespelare har framåtkammad lugg i filmer om Rom. Texten är självfallet väldigt pricksäker och rolig. Den har dessutom poänger då luggen blir ett slags tecken, attribut för romaren, makten och tillhörigheten. Efter att man har läst den texten kan man aldrig mer se en serie om Rom utan att tänka på Barthes dissekerande av en populär filmgenre. Det som jag framförallt vill understryka är att han i den här texten recenserar en film utan att vid något enda tillfälle i texten beskriva dess innehåll. Han analyserar inte heller skådespelarnas förmågor att gestalta. Tvärtom ägnar han hela texten åt den framåtkammade luggen. Barthes skrev texten på 1950-talet och jag funderar på om det idag kanske finns en öppning mot en ny kritik inom dansområdet som i kraft av tidens diskurs kan komma att koreografera texter som likt Barthes texter både kan beröra, förändra och spela roll utöver beskrivningen av något som redan har hänt?

EN BAKGRUND – SOM JAG SER DET

Under 1990-talet kom June Vails bok *Kulturella koreografier* där hon presenterade en modell för dansanalys som rymde "hela händelsen". Om man generaliserar grovt så var modellen ett försök att visa hur skilda perspektiv ger olika öppningar till en koreografi. Tidigare handlade danskritik om att betraktaren kunde nå ett slags förståelse av koreografin genom att ta del av upphovspersonens intentioner. På 1990-talet lösgjorde man koreografin från koreografen genom att placera dansen i en modell bestående av många olika perspek-

tiv som både behandlade dansen instrumentellt och som samhällsföreteelse. Upplevelsen av en koreografi kom därmed att förändras från en grundläggande förståelse av konstnärens arbete till en individuell upplevelse hos betraktaren.

Förenklat var det en rörelse mot ett slags befrielse av danskonsten, där upphovspersonens tolkningsföreträde kunde ersättas av en kollektiv och ibland splittrad och osäker känsla hos åskådaren om vad det var man tagit del av. Var det överhuvudtaget bra? Hur skulle man förhålla sig till det? Kritikerns roll blev ganska naturligt en förmedlande länk mellan sändare och mottagare, där expertens analys och tolkning kom att bidra med en förståelse som även inbegrep ett omdöme. Dansanalysen blev dessutom ett universitetsämne och med tiden skapades fler metoder för hur dans kunde uttolkas.

Idag har uppdelningen mellan de som använder sig av dansanalys, ofta studenter och forskare på dans- och koreografutbildningar, och de som skriver kritik blivit tydlig. Danskritik i svensk dagspress utförs ofta av journalister utan egen erfarenhet av dans eller utbildning i dansanalys. Huruvida det är en fördel eller nackdel vet jag inte. Till viss del är det en fördel eftersom det kan tolkas som ytterligare ett sätt att förflytta koreografin bort från idén om att det finns något i varje verk som kan omformuleras till text efter att ha manglats genom ett slags tolkningsmodell utförd av en expert. I stället får kritikern idag hitta andra sätt att återge eller delta i en händelse. När det kommer till texterna, recensionerna, handlar det oftast inte om texter som behandlar perspektiv på konsten eller som vidgar koreografin på ett konstruktivt sätt, utan om långa beskrivningar kopplade till verkshistorik, koreografens liv, genretillhörighet o.s.v. Kritiken i Sverige

har en svår uppgift och det är inte min mening att kritisera den, utan snarare att försöka se hur den skulle kunna utgöra en viktig del av det Vail kallar händelsen, eller vad man kanske kan beteckna som den "demokratiska upplevelsen".

Jag tänker att det någonstans på vägen har uppstått ett slags diskurs kring koreografi och konst i dag. På alla nivåer, på institutioner och i andra sammanhang, används begreppet "det utvidgade koreografiska perspektivet". Eftersom begreppet är utvidgat så rymmer det många olika ingångar och perspektiv.

Jag menar att det inte finns en gemensam och definierad innebörd. Ändå är det idag i princip omöjligt att inte inkludera begreppet i allt som har med konstarten dans att göra. Kanske har kritikens betydelse som analys och uttolkning därmed spelat ut sin roll till förmån för deltagande och kreativitet? Den intention som förmedlas av aktören/dansaren är tänkt att bli igenkänd och uppfattad – inte som tidigare, uttolkad. Uppdelningen mellan scen och salong, för att använda ett gammalt uttryck, är därmed upphävd till förmån för en dialog mellan de som befinner sig på plats. En dialog som samtliga måste vara medvetna om att de deltar i.

Om kritik är ett slags förlängning av händelsen, ett "efteråt" riktat mot de som inte var med, så menar jag att uppdraget kan vara så mycket mer. Om konstartens utövare och deltagare kommit överens så borde kritikern kunna använda skapandet av texten till att säga något mer än vad som görs idag. Jag tänker mig att det finns utrymme för ett slags politisering av

»Genom att se texten som
ett slags förskjutning av
koreografin skulle kritikerns
roll kunna vara en mer
modig och tydlig politisk
del av händelsen.«

textens budskap som skulle gagna hela händelsen och på nytt skapa ringar på vattnet av mening. Genom att se texten som ett slags förskjutning av koreografin skulle kritikerns roll kunna vara en mer modig och tydlig politisk del av händelsen som därmed kan ge konstarten en utvidgad relevans i dagspress för de som av olika skäl inte har tillträde till händelsen primärt. Om Barthes redan på 1950-talet kunde dekonstruera en film om romare till att omfatta en text om hårluggar så borde danskritikern idag anta utmaningen att våga göra koreograferad text av tecken eller andra betydelser. Som kritiker behöver man inte vara konst-

när eller teoretiker. Däremot tycker jag att man bör se textens kraft, att förstå konstens föränderliga kraft och att verkligen tro på att det spelar roll.

Katarina Lion

Textreferenser

Barthes, Roland (1970) *Mytologier*, Udevalla: Bo Cavefors bokförlag

Lion, Katarina (2010) *Det ena genom det andra*. Stockholm:

DOCHs rapportserie Dans, forskning och utveckling

Vail, June (1988) *Kulturella koreografier*. Stockholm:

Carlssons förlag

Recensionen och fotografiet

Att välja ut eller föreslå vilken pressbild som ska publiceras har jag länge sett som en betydelsefull del av mitt uppdrag som danskritiker. Ibland är valmöjligheterna tyvärr inte lika många som man skulle kunna önska sig. Då får man nöja sig med att använda någon av de en eller två bilder som finns tillgängliga.

Är utrymmet begränsat väljs nästan alltid eventuella detalj- eller närbilder på någon av de medverkande bort för ett mer överskådligt och tydligt fotografi. Finns det ingen riktigt bra bild väljer vi (jag eller redaktören) ändå den som fungerar bäst i sammanhanget. Att publicera recensionen eller texten helt bildlös är sällan något lockande alternativ.

En anledning är förstås att jag vill att texten som jag skrivit ska bli läst och att jag tror att möjligheten att den blir det ökar om även bilden kan fånga den presumtiva läsarens intresse. Trots att den skrivna kritiken inte är direkt påverkad av hur eventuella pressbilder ser ut kommer de att läsas och ses tillsammans och i det specifika sammanhang som en recension eller en annan kritisk text utgör.

I recensionen är det antingen verket som helhet eller något speciellt perspektiv som är huvudsaken. Ibland sammanfaller det kritikern vill uppmärksamma med det som pressbilderna förmedlar. Risker finns förstås att bilderna förstärker stämningar eller tendenser som inte alls är så framträdande i den faktiska föreställningen.

Men även andra pressbilder kan sätta ett starkt avtryck på det kommande verket. Tänk bara på några av de förhandsbilder som koreograferna Gunilla Heilborn och Björn Säfsten gärna använder. När jag såg de första bilderna från den sistnämndes *Introduction* från 2012 där de båda dansarna Sophie Augot och Anja Arnquist befinner sig bland hyllorna på

någon sorts stormarknad fick jag genast en känsla för hur verket skulle te sig. Dels avslöjade deras kroppshållning att de inte var där för att handla utan hade ett annat ärende, dels antyds att vardagliga miljöer eller rörelser har varit en inspirationskälla till just det här verket.

Samma sak gäller Gunilla Heilborns bilder från hennes och dansarnas research- och repetitionsarbete. I hennes fall är gruppbilderna med de medverkande i olika landskaps- eller skogsmiljöer dessutom minst lika imageskapande som fotografier av något nonchalant poserade popband.

När förhandsfotografierna är så här visuellt laddade påverkar det såväl hur de faktiska föreställningsbilderna sedan kommer att se ut som hur de betraktas.

Här skulle vi kunna se fotografierna som tas inför och under föreställningen som en aktivt medskapande faktor som har ett direkt inflytande över verket. Samtidigt är de här fotografierna inte vilka bilder som helst eftersom de i det här sammanhanget är utvalda att visuellt representera det omskrivna verket.

Flera teoretiker, däribland Peggy Phelan i sin essä *Performancekonstens ontologi: representation utan reproduktion*, har dessutom påpekat att all dokumentation av performanceverk är omöjlig utan att det övergår till något annat än performance.

Att det påståendet är lika giltigt för dansföreställningar verkar inte helt orimligt även om det inte har någon avgörande betydelse när vi tittar närmare på förhållandet mellan pressbilderna och recensionerna av dansföreställningar. Dokumentationen av verket är inte det främsta syftet med de pressbilder som jag vill koncentrera mig på i den här texten. Istället ska pressbilderna uppfylla flera andra krav. Kritikerns krav på bilden skiljer sig delvis från de önskemål som den som

ska marknadsföra eller presentera verket för en tänkt publik har.

För helst vill man inte använda samma bilder som används i programblad eller i annonser. Alltför emblematiske bilder riskerar också att mer signalera vilken sorts dans det handlar om i stort, samtidigt som de inte avslöjar speciellt mycket om verket den representerar. Dessutom är det inte ovanligt att många fotografier tas långt innan koreografin är lagd eller repetitionerna ens har börjat.

Som skrivande kritiker är jag med andra ord beroende av fotografier trots att mitt inflytande över dem är begränsat till att välja vilken vi ska använda.

Ett fotografi av ett performanceverk är som naturligtvis inte samma sak som själva verket även om det kommer att påverka hur konstverket eller föreställningen uppfattas. Det är också vilken bild vi får av just det här verket genom fotografierna oavsett om vi varit på plats eller endast har sett bilderna som är intressant i det här sammanhanget.

Värt att påpeka är det faktum att pressbilderna som används till en recension nästan aldrig är tagna under just den föreställning som jag som kritiker sett och skriver om. Istället för att se det som ett problem föreslår jag att man ser den inbyggda diskrepansen i tid och rumslighet som finns i orden respektive bilden som en konkret illustration av fotografiets förmåga att självständigt skapa en betydelsebärande bild av ett koreograferat verk. Speciellt tydligt blir det när äldre verk återuppförs.

Jag skulle därför vilja avsluta med ett litet exempel på hur pressbilder kan påverka mig som kritiker. För något år sedan arbetade jag med att sortera och gallra

»Istället för att se det som ett problem föreslår jag att man ser den inbyggda diskrepansen i tid och rumslighet som finns i orden respektive bilden som en konkret illustration av fotografiets förmåga att självständigt skapa en betydelsebärande bild av ett koreograferat verk.«

Aftonbladets bildarkiv inför deras flytt. En dag fastnade min blick på två bilder från en dansföreställning. På den ena bilden såg jag hur några avklädda människor i olika åldrar var involverade i en dans med stora och tunna pappersark. Det hela såg väldigt poetiskt och

stillsamt ut. Den andra bilden visade hur några dansare klättrade i en byggnadsställning. På baksidan av fotografiet hade något noterat namnet Anna Halprin. En datumstämpel från 1965 angav att bilden varit publicerad i Aftonbladet och efter lite efterforskning visade det sig att bilderna är pressbilder tagna i samband med uruppförandet av den amerikanska koreografen Anna Halprins *Parades & changes* på Stockholms stadsteater. På fotografierna fanns även röda markeringar som visade hur bilderna skulle beskäras inför publiceringen i tidningen. För även om pressbilderna från början bara visade ett utsnitt av vad som just då pågick på scenen valde någon bildredaktör att beskära bilderna relativt hårt.

I november 2011 gästspelade den franska koreografen Anne Collod på Dansens hus i Stockholm med sin i samarbete med Anna Halprins återskapade och nygjorda version av just *Parades & changes*. Sekvenserna som syns på de gamla pressbilderna som jag fastnade för finns där, men nu i ett annat sammanhang. När jag såg Anne Collods föreställning blev de båda pressbilderna till mina egna minnesbilder från en föreställning jag inte sett men haft en tydlig uppfattning om.

Thomas Olsson

Kritik som verktyg i ett förändringsarbete – starten på ett argumenterande samtal

Jag har valt att fundera kring min relation till begreppet kritik eller kritiskt tänkande och hur det opererar i min praktik.

I min praktik fungerar kritik eller kritiskt tänkande som ett verktyg för att konstruera analytiskt tänkande och progress. En teoretisk och praktisk metod för att producera argument och medvetenhet. Jag använder kritiskt tänkande som ett förhållningssätt, genom vilket jag tittar på världen och relaterar mitt arbete till min omgivning. För mig innebär det kritiska förhållningssättet politisk medvetenhet och ställningstagande.

Jag försöker även att placera och relatera mitt arbete till en större kontext och redan existerande diskurser. I relation till dansfältet och till andra fält. Detta för att få syn på hur jag kan föreslå ett alternativ till etablerade "sanningar" (*the grand narratives*), strukturer, normer och konventioner inom dansfältet och i övriga samhället (vilket ofta verkar vara samma), för att möjliggöra och ge röst till andra värden och till vad som för mig uppfattas som osynligt. Eller det som för mig är fullt synligt, men inte synliggjorts eller erkänts.

Jag reflekterar över fenomen och strukturer som konstituerar makt. Jag spårar min egen position och mina aktiviteter i förhållande till dessa strukturer. Jag analyserar och ifrågasätter min egen regim lika mycket som andras. Eftersom idéer inte ägs, så är det inte subjekten själva jag ifrågasätter, utan istället ideologin ett subjekt betonar eller framhäver genom sitt arbete. Det handlar alltså inte enbart om negativ bedömning, utan om att undersöka system och de maktstrukturer vi lever med. *The Apparatus* (Foucault), elementen och dess system. Det sagda och det osagda. Jag fokuserar på ett spann av nivåer. Universellt, filosofiskt, globalt, socialt, politiskt, lokalt, personligt, privat.

På ett konstnärligt praktiskt plan arbetar jag med att synliggöra mina egna mönster och vanemässiga beteenden. Varför tänker och agerar jag som jag gör? Vad eller vem talar "genom mig"? Den fysiska praktiken analyseras på detaljnivå t.ex. genom att titta på reflexer på neurologisk nivå och spåra var den förkroppsligade kunskapen har sitt ursprung. Processen innefattar delvis att omfamna mitt arv, min historia och mina erfarenheter. Det omfamnande och inkluderande draget betonas framför hierarkisk ordning eller censur. Därefter ställs jag inför en situation av valmöjligheter. Att reproducera, dekonstruera och/eller återkonstruera, producera.

Konkret i mitt fall utgår jag från de konventioner som konstituerar mitt arv, det jag lärt mig, det jag ser omkring mig i dansfältet, det jag adderar, det jag läser om och tar in – allt som dansfältet plockar upp från forskning, i det egna fältet och i närliggande fält. Med detta nät som utgångspunkt genererar praktiken metoder för att nå specifika kroppsliga och sceniska uttryck. De förhåller sig inte till en övergripande genre, stil eller estetik, dvs. varje utfall skapas utifrån tillfälliga förutsättningar och principer. Som naturligtvis i sin tur bildar stil och estetik, men som biprodukt. Dessa tillfälliga parametrar är dock starkt förankrade i den grundläggande ideologin. Pga. ideologins motstånd mot kategoriserande, samt det inkluderande draget i praktiken, blir begränsning av varje del (föreställning, projekt, utfall) ett intressant och paradoxalt dilemma.

Jag synar det eventuella glappet, som produceras mellan teori och praktik. Ett viktigt moment är själva applicerandet av teori till praktik, översättandet eller förkroppsligandet (*the embodying*) som producerar extremt intressanta komplikationer och spänningar. Jag skiljer på representation av en teori och det som vi

kan kalla det performativa – görandet, varandet eller tillblivelsen av teori genom praktiken. Detta är en längre process som är mindre bokstavig och strävar mot ett större oberoende av dansmediumet. Koreografin representerar då inte verkligheten utan är verkligheten, ett objekt i verkligheten som andra objekt. Om något skaver, söker jag förändring mot det som för mig verkar mer aktuellt eller korresponderar bättre med det jag tror på och för tillfället intresserar mig för.

Att motstå, expandera och/eller lösa upp kategorier är en betydande aktivitet i mitt arbete med dans. Vad är dans osv. och framför allt vem bestämmer och definierar vad som är vad? Vad gör jag, vem är jag i det jag gör? Hur och varför, i vilket syfte? Det korresponderar med en övertygelse om att motverka produktionen av dans som en säljbar vara. Det har ingenting att göra med hur en specifik dans ter sig eller ser ut, men allt att göra med medvetenhet och valmöjlighet. Viktigt för mig är dock att ha en inkluderande och icke fördömande attityd. Motståndets karaktär är inte dogmatiskt, aggressivt eller våldsamt, utan av mer pacifistiskt slag. Vad jag försöker åstadkomma är ett tyst men insisterande motstånd inifrån. Genom att omstörta det jag vet eller tror mig veta. Inbyggt i verksamheten är att försätta sig i ett icke vetande, vilket innebär temporära stadier av vaghet och kaos. Dessa planlagda kriser är dock övergående, men helt nödvändiga för att uppnå förändring och expansion.

Det kritiska förhållningssättet kan då och då kollidera med mitt intresse av att producera dans. Under en period använde jag inte ordet dans utan rörelse för att möjliggöra expansion och progress. Tills relativt nyligen upplevde jag det som ett ideologiskt problem att producera dansrörelser över huvud taget och arbetade en period enbart med "vintage dans", redan existerande material eller ståendet, gåendet, springandet och andra liknande alldagliga koncept. Svårigheten består i att inte reproducera problematisk politik inneboende i mycket av den igenkännbara dansen. Den igenkännbara dansen, kan lite klumpigt och grovt översättas med modernare tekniker/stilar som ursprungligen bygger på balettens principer på ett eller annat sätt. Principer som kan spåras inte nödvändigtvis enbart i själva materialet, utan också i andra konstnärliga val. Som exempelvis val av rumslighet (frontaltitet) och tidslighet (ackumulerad frasering m.m.). Eller kroppslighet och blick. Hur något kommunicerar, tanken om vad som är kommunikation eller närvaro och hur det ser ut. Principer belamrade av regimer vilkas regelverk och strukturer understödjer ett begränsat tänkande/tankesätt. Stereotyper förstärks. Behagfulla unga vackra, gärna långbenta kvinnor rör sig mjukt och virtuost. I syfte att visa upp något sublimt hemlighetsfullt eller

bara en vacker kropp. Männerna likaså, men de tilldelas ofta större mentalt och fysiskt utrymme och plats för humor. Logik, narrativ och läsning följer balett och teaternorm, med tyngdpunkt och tro på det mänskliga subjektets centraliserade position, ofta med utgångspunkt eller syn på människan som enbart psykologisk varelse. Balettens hierarkiska struktur lever vidare, idén om vad som är musikalitet, en bra dramaturgi, t.o.m. den gamla tråkiga debatten om vad som är konst eller inte, som ofta bygger på hur väl paketerade och lagom utmanande (kognitivt förståeligt/placerbart/säljbart) ett förslag är, osv.

De största ideologiska problemen upplever jag dock på produktionsnivå, i form av extremt hierarkiska arbetsroller och inte sällan traditionella, nästintill fascistoida, arbetsätt. Fältet är än idag fullt av maktmissbruk och förtryck. Listan kan göras oändligt lång. Det här resonemanget betyder inte att jag ogillar balett eller att jag förespråkar att det som bygger på dess strukturer och principer inte borde finnas, snarare vill jag belysa att det finns kvalitativ danskonst parallellt existerande, ofta med väsensskilt syfte/ideologi. Och att dessa existerande praktiker är marginaliserade pga. politik och sällan erkänns som betydande för hela fältets fortsatta utveckling och relevans. Experimentellt arbete med dans borde stödjas på ett mer långsiktigt sätt, inte bara inom den akademiska sfären som konstnärlig forskning.

Nu har jag kommit till en punkt där jag upplever att sättet jag producerar dans på, och vad det som produceras gör, korresponderar bättre med mina ideologiska och politiska övertygelser/synsätt. Det är utmanande men görbart. Det handlar också om att återkräva och reformera dans som medium och dess specificiteter, inneboende kvaliteter och karaktärsdrag specifika för just dans som medium. Nu när konceptet koreografi sedan en tid är utvidgat verkar det för mig angeläget att fokusera på konceptet dans som medium. Och låta även det expandera eller implodera. Åtminstone ett tag.

Praktiska och konkreta dilemman uppstår då jag förhåller mig till kontexten, teater/scen/arrangör och även bidragsgivare och deras (politiska) uppdrag och förväntningar. I mitt fall producerar det kritiska förhållningssättet en självreflexiv praktik av experimentell karaktär, vilket betyder att det kan vara en utmaning att nå den oinvidige betraktaren. Förhållandet/relationen mellan mitt arbete och betraktaren återuppträffas konstant i min praktik, eftersom principerna i produktionsmetoden fortlöpande transformerar. Jag reflekterar kontinuerligt över presentation och inramning av arbetet för att delge rätt sorts information och rätt nivå av information, för att någon utomstående ska kunna bli intresserad, utan att för den

skull bekosta arbetets/praktikens grundläggande syfte och mål. En av mina frågeställningar är den konkreta frågan hur jag framställer eller ramar in experiment med dans så de kommunicerar och fungerar i en föreställningskontext inför en publik.

What is the anatomy of change, what shift in material is produced by this transfer from private practice to public performance?

Den frågan rör delvis inramning och presentation. Men kanske än mer ställer det frågor om mitt ansvar som konstnär och som initiativtagare till ett publikt möte. Frågan har även en följdfråga: hur kan jag forma och föreslå andra kontexter, andra sätt att mötas för att presentera och dela mitt arbete med en publik och med andra aktiva inom dans och koreografifältet? Vilken typ av möten är (o)möjliga i dans- och teaterkontexten? Och vilka möten bör placeras utanför scenens kontext? Jag upplever att vårt fält har ett sug efter fler sorters platser och kontexter. Kanske för att möjliggöra andra sorts möten. En semiteatral plats, en hybrid kontext som innefattar ett socialt möte, spontana och planerade samtal och delande av tankar, där teori och praktik kan samexistera och värderas lika. En mötesplats kring dans där dock dans kan förekomma. Utan krav på färdiga format eller produkter. Kanske detta är en utopisk plats? Kanske finns den redan? Kanske är det mitt vardagsrum?

Att arbeta med ett kritiskt förhållningssätt som metod kan i värsta fall producera för mycket kritisk blick på det egna arbetet, självkritik som kan överskugga lustfyllda sidor av arbetet. Aktivt motarbete och strategier är essentiellt för att fortsätta att ha en konstruktiv och harmonisk arbetsprocess (och liv). Att seriöst värdera lusten är en politisk handling. Återkommande reflektioner kring danskonstens varande och syften ingår förvisso i min praktik, men behandlar hur och varför, mer än om och vad. Hur och varför, vill ta reda på vad dans gör, kan göra, på vilket sätt och med vilket syfte, vilket innebär ett omvärderande och reformerande. Inte censur eller hierarki mellan bra och dålig konst. Det ställer inte heller frågan om dans bör göras. Jag är mer övertygad än någonsin att dans bör göras. Min upplevelse är att konstens roll i samhället är av ökad betydelse på social och politisk nivå. Som ett alternativ till allt starkare grepp av nyliberala värderingar och dess kidnappning av språk och begrepp som t.ex. frihet och valmöjlighet.

Ibland innebär det att producera alternativ till det som anses vara eller uppfattas vara det alternativa. Queer, i betydelsen okonventionell, dvs. något som utmanar normen, men som inte nödvändigtvis kategoriserar sig som queer i en *community*/gemenskap, eller hunnit bli politiskt korrekt eller ett estetiskt uttryck

vi känner igen. Ännu. Queer som funktion och aktivitet, mer än identitet.

Mitt intresse rör det som gör att ett fält expanderar och omstörtar sig själv, det som ifrågasätter en rådande diskurs. Det som sätter igång ett samtal. Jag ser en subversiv kraft i att förändra en heteronormativ genre. Jag tänker på hur vi inrättar oss i led. Raka linjer. Vårt behov av att kategorisera, organisera, klassificera, generalisera och förenkla för att förstå. Vi kan inte acceptera att vi inte förstår. Jag har en ständig bulande längtan efter en annan sorts plats. Varför? Vad saknar jag inom fältet (jmf samhället)? En plats att agera fritt ifrån. Oberoende är inte det samma som fritt svävande, utanförskap eller ett anti ställningstagande. Jag tänker att platsen står i relation, men inte i en statisk maktrelation, inte positionerad, utan i rörelse, i förändring. Jag föreställer mig att denna plats kan vara/är kroppen. Jag konstruerar situationer med relationellt varande. Temporärt definierade begränsningar med decentraliserade subjekt. Högst specifika, men icke kategoriserade tillstånd. Tillåtande. Inkluderande. Humoristiska. Till synes motsägelsefulla och oförståbara. Utomspråkliga. Existenser på scenen. Förkroppsligad utopi. Aktivitet av förtätning och upplösning formar och omformar förslag, utsläpp av text, samtal, koreografi eller dans.

Min övertygelse är att det är angeläget att inte döma, men att artikulera och åtskilja. Är vi danskonstnärer upptagna av att kritisera innehållet av det rådande systemet, och strävar vi efter att ersätta det med något annat innehåll, eller vill vi faktiskt synliggöra och åstadkomma förändring av systemet/strukturen själv?

Min vilja är inte att påtvinga en specifik moral om vilket sorts syfte konst borde ha, vad dans borde göra eller se ut som. Däremot är det min åsikt att vi borde samtala mer öppet, direkt och oftare kring dessa ämnen inom fältet och utåt. En ökad medvetenhet och förmåga att se, betyder inte en önskan om homogenitet. Snarare kan det leda till fler perspektiv och sätt att se.

Jag ber inte om ursäkt för den religiösa tonen, det här är det jag tror att dans kan göra.

Sanna Söderholm

kritik

Olika självklarheter, det handlar om ord, meningar och mod, att våga stå där med sitt namn, sin åsikt, sitt tyckande, sin kunskap och sin research, skylta med den där rakt ut i offentligheten. Det är svårt. Att säga det som inte är sagt. Att formulera det. Samma dilemma tillhör konstnären. Olika självklarheter, det handlar om ord, meningar och mod, att våga stå där med sitt namn, sin åsikt, sitt tyckande, sin kunskap och sin research, material och metod, skylta med dessa rakt ut i offentligheten. Det är svårt. Att säga det som inte är sagt. Sagt, inte sagt. Att formulera det. Och att repetera, reflektera, repetera det... Olika självklarheter, det handlar om ord, meningar och mod, att våga stå där med sitt namn, sin åsikt, sitt tyckande, sin kunskap och sin research, skylta med det rakt ut i offentligheten. Det är svårt. Att säga det som inte är sagt. Sagt, inte sagt. Att formulera det. Det, det handlar om:

kritik

Jag tittade på ordet länge, jämförde det med andra liknande *kritik*, **kritik** och kritik och såg hur det liksom studsade till kritik . Det var som om det var meningen, som om det var gjort för att, man skulle anstränga sig när man såg det, att man skulle lära sig att se, inte bara titta. Ljudade man ordet kunde man riktigt höra stoppen, stoppen, pauserna som ska få en att hoppa till, reagera.

[k}riti:k]

k ri tiiii k
kritik

ljudet av
egen fonetik av
ordet av

tanken

Ännu var det ganska abstrakt, inte att jag tyckte om, men varför jag tyckte att kritik var så mycket bättre än *kritik* och **kritik** och de jag tidigare erfarit. Enkelt uttryckt berodde det på en kombination av ljud, känsla och tanke. Däremot är det svårare att klargöra skillnaden på kursivt och regular i ljud, men en viss skillnad finns där också i föreställt ljud, fet innebär mer ljud, regular är normalhögt och kursivt snett finstilt lutande ljud, inte paranteskuvat, men ändå lite speciellt och lite ensamsatt. Det är komplext, särskilt också att förklara, för vad är ord jämfört med situation, vad medför det upplevt beskrivna?

Är det en översättning av tanken eller endast en slags skriftlig tolkning av hur något; en föreställning, verk eller utställning känns eller uppfattas i kombination av ett jag (ofta i delad påverkande massa) och kompletterande adderade material, människa och miljö eller är det något eget, annat?

Denna gång uppfattades det ensamt (utan en påverkande massa), förfrågan kom via mejl, kontexten är Koreografiska Konstitutet och tidningen är ny, sammanhanget är nyfiket nytt för mig, jag är inte personlig med scen och utövare.

Oavsett, kritik hoppade. Det hoppade upp och ner och upp igen, k:et först och sedan de andra bokstäverna, r t och k. Torr energi skrek det. ^hri^tk Och jag gick på det direkt. Känslan gick före tanken. Jag måste behärska mig. Att tänka objektivt; för mig rakt på kritik, på känslan jag hade av kritik. Det är ett erkänt ord inom både tal och skrift, andra är t.ex. beroende av ett ljud, av en oral förvaltare. Kritik är ett ord, sprunget ur reflektion och bildning, ett ord som inte behöver kläs för att ha tyngd. Referens och citat. Innebörden av, innebär metod för vad vetenskap och forskning omtvistad, självbevisad eller överbevisad vilar på. Det finns många möjligheter att praktisera, hur att använda, liksom vedertagna idéer för hur det *bör* användas och av vem.

En kortare människa på 1,20 m

En längre människa på 1,90 m

Konventioner. Förväntan på, föreställning om och funktion. Om det är använt på ett sätt som sig bör, tolkas innehåll framför genre och stil. Retorik. Precisa följer av ord, iscensatt subjektivitet eller objektivitet med syfte att övertala. Samma ord låter olikt eller uppfattas olikt beroende på mun, kultur och föreställning. Med stöd av egen erfarenhet så tror jag att alla ord bebos¹ av något unikt utifrån den konstruktion de föddes ur; plats, språk och identitet förutom egen påverkan. Apostrof, längd, kolon eller punkter, bidrar till utseende och form liksom att förkortningar av ord finns ger ytterligare information. Varför aldrig synonymmer riktigt helt kan berätta samma historia oavsett hur varsamt de än sätts samman med andra ordkombinationer och uttryck. Kritik är inte lika med vare sig: anmärkning, granskning eller bedömning – n n nning på rad innebär en mjukhet redan i munnen. Honung. Nej, innehåll är förenat med estetik, formen vi ger det, i förhållande till vad det *är*, det som tillfälligtvis råder.

Det som komplext nog inte samma är som igår, utan förändras hela tiden; *är*, är i process, liksom allt annat också är. Varför det är extra intressant att titta på den kritik som vi har framför oss nu, som *är* nu, jämföra med hur den var, hur man såg på den innan, idag och hur den kommer bedömas i framtiden. Dela, dela, skriva skriva, utveckla utveckla. Titta på hur synen på något har förändrats, om det har utvecklats, eller om det bara är sättet att skriva kritik på, titta på den som utvecklats eller om det är både upphovsman till föremålet för, föremålet, scenen för föremålet, kontext och tanke runt, samtal om amatör, professionell och skribent, tänkare som har. Utvecklats, förändrats. Ops, ops, nu blir det kul kul!

Och så var vi där igen, i:

kritik

Framförande och intryck, allt stämde - det var rätt. Luftighet, radavstånd och dessutom medvetet eller omedvetet så hade det relevans till tid. Kritik, daglig media brast i all form av djupare uppföljning av utveckling i och av det humanistiska fältet.

Det betyder kanske att det var fel faktiskt. Att jag måste tänka om, jag gjorde det för lätt för mig, vad var det egentligen jag tyckte studsade; innehåll eller estetik? Jag har längtat efter kritik så länge att jag inte längre kan bedöma kvalitén på det när det väl dyker upp. Uppvuxen med ett visst språk, en dialekt, en terminologi är jag böjd inför en viss standard – standarden, min Akilleshäls och skygg-lapp. Alltså bedömer jag kritik, när jag ser det nu, som att form fyller funktion. Svart på vitt. Att estetiken, fet eller kursiv inte tog över, nej estetiken var underordnad, neutral och innehållet stod i centrum. Eller var den överordnad, stilen? För vad var det som övertygade egentligen? Vad var det som medverkade till tanken att detta var rätt? Anledning och syfte skymdes uppenbart av Regular, standard, normalt, neutralt, rakt, rent, ärligt, äkta, direkt. Presentationen var präglad av: helt enkelt och utan krusiduller.

Krusiduller, det andra. Orena andra. Krussidulliga.

Lisa Torell

Lisa Torell, konstnär

Lisa Torell, en halvlång konstnär på 1,78 m.

{2013-10-08,krussidullig}

1.) *Bebo* ett ord jag har lånat från Mikhail Bakhtins metafor "De bebodda orden" som han använder sig av för att hävda tanken att alla ord som vi använder har ingått i ett tidigare sammanhang.

notes on writing about dance

It seems to be mildly confusing and ever-so-difficult to think in terms of conclusions, especially when this thinking is to serve the purpose of preparation. For writing a text. About writing. About dance.

When, in my own experience, writing about dance is writing in terms of everything else but conclusions. In fact, conclusions are formats that writers that write about dance should, ideally, stay away from. Because writing about dance is, after all, writing about something that is, ontologically, exclusively dependent on its existence – in the present. – in its present. – in its presence. Not to mention – its perception and the discourse that that notion addresses.¹

When I first started to read writings about dance, I noticed the existence of two dominant “styles”: one which takes the problematics described in my introduction into account, and one that does not. The latter is often presented to the reading audience as – *critique*; of which so much of is written to satisfy its own purpose, one driven by the desire to organize vertical structures of hierarchized value. Following such priorities leads the argument to the fact that *critique* treats *dance* as any other art form, analyzing it and talking about it – objectively.²

The other style, which takes the problematics described in my introduction into account, dominates (more or less successfully) the realm of [a] specific professional discourse and/or [b] advanced intellectual dance and art related expressions. Both of which are more often than not, and against all odds, still concerned with making conclusions and often fall short of success, in terms of their obvious and present desire and effort directed at working in horizontal systems, rather than vertical ones.

In the light of my own argument my question is: who is making what kind of effort in order to be understood by whom and under which conditions and to make what kind of progress?

*

I wish to, at present time, offer no more statements, claims or thoughts on speculative projections upon the future or specific readings of the past. Instead, I will continue watching and writing about the examples I see. I will continue talking to peers, talking to theorists, talking to audiences. I will continue working as I do, bearing this question in mind.

Enjoying the fact it offers no singular answer.

Pavle Heidler

¹ Digressive association: In his poem *Among School Children* W.B. Yeats famously wrote: “O body swayed to music, O brightening glance, / How can we know the dancer from the dance?!”.

² By “objective-ly” I mean “objective as opposed to subjective” as much as objective in terms of “the objecthood of the work of art” – both of which are established and respected notions in the realm of critique (and elsewhere) – neither of which I support in their singular expression.

Kritik, kritikern och dansen

De kan hylla, rosa och skriva om framtidens stjärnskott. Deras ord kan sälja biljetter och fylla hus. De kan säga vid fotknölnarna. Deras ord kan lämna stol efter stol i salongen tom.

Eller är de tryckare utan inflytande?

I *Koreografisk Journal* berättar tre danskritiker på några av Sveriges största dagstidningar om sin syn på jobbet som förmedlare, allmänhetens ögon och domare.

Lis Hellström Sveningson är frilansjournalist och har regelbundet skrivit om dans sedan 1994. Hon arbetar som danskritiker åt Göteborgs-Posten. Hon skriver endast recensioner åt redaktionen, annat material tar redaktionen själv hand om.

– När jag började frilansa fanns det större utrymme för andra typer av jobb om dans. Men nu är det kritik som köps in. Hur stort utrymme dansen får är väldigt varierande. Den senaste månaden har jag skrivit om fem föreställningar, berättar Lis Hellström Sveningson.

Vad gör danskritikern Lis Hellström Sveningson?

– I mitt arbete följer jag konstformen och dess utveckling. Jag försöker se så mycket som möjligt i en stor bredd. Men i de recensioner jag skriver fokuserar jag på den enskilda händelsen, föreställningen eller uppsättningen. Då beskriver jag, tolkar och värderar. På det sättet blir jag en del av verksamheten som mottagare och förmedlare av konsten.

Vilken roll spelar kritiken för konstformen?

– Som kritiker för jag in konsten i samhället så att den blir en del av det dagliga samtalet. Vad det gäller koreografi och samtida dans är det svårt. Eftersom det är mycket nytt hela tiden så är referenserna man kan luta

sig mot få. Det är inte som när man kan referera till *Svansjön* och alla har en idé om vad det innebär. Många referenser kräver en förklaring. Eftersom jag har ett begränsat utrymme så får jag hela tiden göra svåra val.

– Kritiken fungerar också som en historieberövning. Det är ju ofta kritiken som finns kvar. Jag tror däremot inte att kritikerna kan påverka konstformens utveckling.

För vem är kritiken?

– Jag skriver i första hand för läsarna – inte för koreograferna eller kompanierna. Men å andra sidan så är jag och alla utövare medvetna om att kritiken är viktig för dem. För att få pengar, sälja föreställningar och dra publik. Men det är inte mitt fokus.

Skiljer sig kritik av koreografi från annan form av kritik?

– Dans och koreografi är svårdefinierbart, det tror jag skrämmer många och gör att det ses som ett svårt område att skriva om. När jag berättar för folk att jag är danskritiker tas det för givet att jag själv har dansat. Koreografi ses som ett smalt och stängt litet fält, bara de som redan är insatta vågar befatta sig med det.

Vad i dansvärlden gör dig exalterad just nu?

– Jag tycker mig se en konstnärlig avmattning. Det går så mycket kraft till strukturerna att man inte riktigt orkar utveckla själva konsten. Två koreografer som jag tycker utmärker sig är Jeanette Langert och Björn Säfsten, som har egna språk och starka uttryck. Men det är svårt att säga vem som är tongivande eftersom det helt beror på de chanser man får att exponera sig.

Hur ska man kunna vara tongivande om man spelar en eller två kvällar?

Vad hoppas du för koreografin och dansens framtid?

– Mötet med publiken, det hoppas jag att framtidens koreografi arbetar med. I dag är koreografi ett så vitt begrepp. Det är viktigt att dansen behåller sin egen vilja och inte uttraderas eller helt går upp i andra konstformer. Jag tycker om rörelse, fysisk rörelse. Det är otroligt viktigt att den dansen, vi kan kalla den dansdans även om det är ett svårt begrepp, fortsätter att utvecklas.

Varför är det viktigt?

– Det har att göra med vårt mänskliga behov. När vi tittar på barn så ser vi det genuina i kroppen och dess rörelse. Dans är när vi låter kroppen tala. Det utvecklades till en konstform som jag tycker är intressant och därför vill jag att den fortsätter att utvecklas, som dans – en kropp, i rummet, i tiden.

—

Anna Ångström på Svenska Dagbladet har länge varit Sveriges enda fast anställda dansreporter och kritiker. I tjugo år har hon bland annat skrivit om dans. Sedan februari i år är hon kritikchef på Svenska Dagbladet och kommer att fortsätta med dansbevakning så mycket som hon hinner.

– Det blir mindre resurser på tidningen. Det gör att vi i första hand får koncentrera oss på kritik och debatt och prioritera hårdare, säger Anna Ångström.

Vad är kritikerns roll?

– Att skriva kritik är att komma med förslag. Jag letar efter idéerna bakom det jag ser. Jag berättar inte en sanning, utan är nyfiken med en analytisk distans. Bedömning är viktigt men det är inte det primära.

Hur viktigt är det med sammanhang?

– Att ta med konstformens utveckling i stort i en recension är svårt. Framförallt eftersom utrymmet är begränsat och i recensionen ska verket ges plats. Fler krönikor om konstformen i ett större perspektiv skulle vara välkommet. Jag hoppas vi kan ge rum för det på webben.

Hur viktig är kritiken för konstformen?

– För mina läsare och för att sprida intresset för dans så är kritiken väldigt viktig. Den fungerar som en ögonöppnare.

Och för konstnärerna?

– Bara det faktum att man blir recenserad betyder ju något, inte rent konstnärligt kanske men som en statushöjning. Till exempel läser kulturrådets referensgrupp recensioner, så det påverkar de ekonomiska förutsättningarna.

– Men kritiken finns för läsarna - det är inte dansvärlden som är min uppdragsgivare. Hade jag skrivit för dansvärlden hade jag kunnat använda andra begrepp. Nu när jag ska använda referenser så måste jag tänka efter - känner läsarna till Forsythe?

Skiljer sig kritik av koreografi från annan form av kritik?

– Det är svårare med danskritik. Det är samma kritiker som skriver regelbundet och det finns få nya som skriver anpassat för de stora medierna. Det hade varit utvecklande för alla om det var fler ögon och fler tankar. Dansen är en ganska liten värld, även om det har skett oerhört mycket under mina år som kritiker och det har tillkommit nya sätt att tänka och arbeta bland unga koreografer.

– Dans skiljer sig också från andra konstarter. Den är mer amorf. Det är svårare att fånga rörelse, det abstrakta, i ord. Som recensent konfronteras man hela tiden med nya verk som man bara ser en gång - om det inte är en ny uppsättning av Svansjön.

Vad hoppas du för koreografins framtid?

– Jag vill se att fler unga koreografer intresserar sig för att utveckla koreograferandet. Att verkligen vara nyfiken på det klassiska begreppet, en kropp som rör sig i tid och rum. Delar av dansvärlden har blivit självcentrerad - föreställningar blir

»När jag berättar för folk att jag är danskritiker tas det för givet att jag själv har dansat.«

forskning i den egna konstarten. Det påminner om utvecklingen av bildkonsten på 80-talet. Jag säger inte att det ska vara utåtriktat och tillrättalagt. Men när man arbetar med offentliga bidrag så skulle jag gärna se att man försökte nå fler än de som redan är införstådda.

Vad gör dig exalterad just nu?

– Jag ser en ny vitalitet på institutionerna. Både Kungliga Operan och Göteborgsoperan är i fas med tiden och bjuder in spännande koreografer.

—

Malena Forsare är frilansande kulturjournalist och kritiker som bland annat arbetar för Sydsvenskan och

Teatertidningen. Hon har en bakgrund som musiker och sedan 2001 skriver hon om scenkonst.

– Tidningarnas budget blir mindre och mindre och gästspelen är korta, i bland bara en kväll, då är de inte så högt prioriterade. Det är lättast att få recensera institutionernas program. Jag försöker ta egna kreativa grepp i mitt skrivande. Jag har börjat skriva krönikor för att kunna täcka in större delar av dansvärlden, berättar Malena Forsare.

Vilken är kritikerns roll?

– Jag ger gensvar på det som händer på våra scener i dialog med både läsarna och utövarna. Från läsarna kan man aldrig vänta sig någon förståelse. Därför blir den dubbelriktade kommunikationen en utmaning. Då är konkretionen viktig, ju tydligare man kan vara desto bättre.

– Det finns en fara i att kontextualisera för mycket. Det är en branschsjuka – vi kritiker pudrar med en massa referenser. Då förlorar vi den läsande allmänheten.

Vilken roll spelar kritiken för konstformen?

– Frågan blir verkligen aktuell nu när vi går igenom en tidningskris. Kritiken är viktigt för dialogen med samhället. Genom att visa vad som händer i branschen i offentligheten legitimerar man konstformen och visar resultaten av kulturpolitiken.

– Visst har man som kritiker också ett visst inflytande. Men jag tror det är farligt om kritikern ser sig själv som en del i att forma konstformen. Kritikerna ska följa utövarna.

»Genom att visa vad som händer i branschen i offentligheten legitimerar man konstformen och visar resultaten av kulturpolitiken.«

Skiljer sig kritik av koreografi från annan form av kritik?

– Ja, och nej. Den största utmaningen med att skriva om koreografi är att konststarten är ordlös. Då lutar jag mig mot min musikaliska bakgrund. På det sättet är det en avancerad form av kritik. Men vad det gäller uppbyggnad, research och beskrivningen av ett sceniskt förlopp så är det ingen skillnad.

Vilken är den viktigaste händelsen för dansen?

– Det är ju så klart svårt att nämna en sak. Men ett exempel är dansens öppnande upp mot andra konstformer. I dag relaterar mycket dans till bildkonsten, performance och teater. Det finns en strömning inom

»Jag tror det är farligt om kritikern ser sig själv som en del i att forma konstformen.«

den moderna dansen där det dansas allt mindre. Det finns liknande rörelser inom till exempel den samtida lyriken där dikt kan tillåta sig att bli alltmer abstraherad, konceptuell och röra sig från en klar och koncentrerad kärna.

– Örjan Abrahamssons debattinlägg om dansdans satte fingret på något. Det blev ganska upprört i vågorna kring artikeln, men jag tycker att den typen av dialog är givande.

Vad gör dig exalterad just nu?

– Modern dans i sig gör mig väldigt exalterad. Konstformen träffar verkligen kroppen på olika sätt.

Vad hoppas du på för koreografins framtid?

– Jag har varken önskingar eller förhoppningar för framtiden. Jag tror att konstformen är så intelligent att den rör sig av sig själv, på sätt som inte går att förutspå. Men jag hoppas ju, så klart, att intresset för dansen växer. Det finns fog för det med tanke på att dansen kommunicerar över gränser, som handlar om både kroppar och språk.

Helena Stenkvist

Reading the dance – writing the review

The frame, mode of representation, style, vocabulary, and syntax of the dance, as they are presented here, provide a set of structural guidelines to the dance's meaning. The actual process of reading dance, however requires far more than a direct application of these structural features. For any given dance, the viewer must weave together the dance's references to the world and to other dances with its internal organization to establish the harmonies, tensions, and counterpoints that give both its meaning and its energy.

(Susan Foster in *Reading Dancing* p 97)

I have asked some choreographers the question: 'What do you think a reviewer should write about when looking at a dance performance (in its broadest sense) or at your work?' Their answers are included in this article. One answer was:

I see the critic as a link between the inside and the outside of the theater, as a link between the artist and the public, not the public who was actually there in the theater but the public at large, civil society. The newspapers, blogs and magazines are the theaters of the critics who exert a certain power over the work they criticize.

But more importantly I think the critique is also a part of the art system. The critic is to me one of the producers of discourse and thinking in relation to art that forms and shapes where the art field is going. Historically one can find examples of critics who have influenced the developments of the art world through their writing and their close connection to artists. I find this type of criticism much more interesting than the kind that describes and gives personal opinions or recounts of spectator responses.

I think a reviewer should consider him- or herself a

critic in the above mentioned terms. This would mean going beyond phenomenological descriptions of what took place on stage, towards interpretations of meaning, contextualisations in relation to society or to larger art historical movements, towards thoughts and reflections rather than descriptions and personal taste, opinions.

Mette Ingvarsten

I write here about reviewing contemporary choreography today, as it is appearing in the printed and online media. I see the critic as part of the meaning making process, which she does in public contrary to most of the audience who speaks about the performance of the choreographic work with friends and colleagues privately, in so far as they are not tweeting or sharing things on Facebook.

Of course the question of what choreography is in the critic's opinion comes into the writing of the review. It is clear that how someone defines choreography will also influence his or her way of watching a particular performance or event.

»The critic is to me one of the producers of discourse and thinking in relation to art that forms and shapes where the art field is going.«

Choreograph (v.): to arrange relations between bodies in time and space

Choreography (v.): act of framing relations between bodies; "a way of seeing the world"

Choreography (n.): result of any of these actions

Choreography (n.): a dynamic constellation of any kind, consciously created or not, self-organising or super-imposed

Choreography (n.): order observed..., exchange of forces; a process that has an observable or observed embodied order

Choreograph (v.): to recognize such an order

Choreography (v.): act of interfering with or negotiating such an order

(*Book of Recommendations*)

– Michael Kliën, Steve Valk, Jeffrey Gormly)

In a review there customarily is a summing up of the actions that could be seen during the performance of a choreographed event, sometimes mentioning the music or sound, set or costumes. This can be perceived as a way of witnessing to the absent audience of something that is by nature ephemeral, which disappears. From there the reviewer moves to a judgement: the reviewer liked this or that, got bored, appreciated the beginning but did not like how it resolved, thought more ought to happen or that the sound/music did not fit the choreography, was touched by the fantastic dancing etc. Sometimes but not always, the performers are mentioned. The reviewer continues in a mode of lamenting the things that are lacking the choreography to make it a satisfying event for her/him or the imagined audience and ends with a summing up.

But what does the summing up of physical actions in a choreography tell about its connections or context? What does it tell about the thing itself? By this inherently unsuccessful attempt of putting the choreography into words one tries to preserve it, to sustain it and re-animate the dead body of the choreography in order to transmit its nature. It is a highly subjective attempt at creating an imitation or transcription of the work in words but it does not come near the 'actual' work or the work that was, nor does it become something in its own right. It does not talk about its workings in the moment of performing or its unpredictable 'after' effects. Those elements are to be considered and as relevant as the actions performed.

What we very seldom read is what the work does when held up against the information the artist her- or himself gives about it nor do we get information about the concerns of the choreographer in past works (or only seldom). There is a practice of not wanting to

look too much in the information flyers one can read before seeing the performance so as not to prejudice or form an opinion before having seen the work, but I am not talking here about the intentions or hopes of the choreographer about the outcome but about looking at what the context is for that particular piece. What is its place seen in relation to (art) history, what other events in the world of today is it connecting to, or not, does it tell us something about the economic and political climate? How is it to be looked at or judged? Why is it hermetic and does not seek to entertain or find a climax. Why is it doing exactly the opposite of the other works by the artist? Equally one can ask why the work seems easy and accessible and is entertaining. Or why is it intricate, complicated and layered? What is it not showing where it so easily could show precisely that? What is hidden, what is removed?

Under åren har vi sett att danskritiken blir mer och mer obefintlig. Utrymmet i dagspressen är litet, frilansande journalister som har kunskap och spetskompetens att skriva om dans på ett djupare plan är få. Som det är nu är det bara ett slags referat och kan knappast kallas för fördjupad kritik.

Det jag framförallt saknar är en uppföljning, ett tillbakablickande på koreografens arbete. Litteratur- och konstkritiker är ju journalister, den som skriver är väl insatt i vilket socialt, kulturellt, konstnärligt sammanhang konstnären befinner sig. Varför finns inte det i danskritiken? Vi saknar den vida blicken liksom den genomborrade kritiska blicken om det koreografiska arbetet. Verket ska synas och talas om, men det skrivs inte om hantverket, hur koreografen använt sina dansare, det sceniska uttrycket eller vilken kontext hon/han befinner sig. Jag är inte intresserad av detta mätande och bedömande om att något är bra, bra för vem? Publiken? Det blir endast ett sätt att sälja in verket, kritiken blir en bruksvara.

Jag efterlyser fler konstkännare som kan skriva om dans, som kan läsa av det som händer nu, och som kan sätta in det i sitt rätta sammanhang. Var är dansen på väg just nu? Var är den som kan skriva om dans som står över just alla dessa bedömningar och tyckanden? Mer om arbetet, koreografens och dansarens roll, hur ser den ut nu? Följ strömningar, förändringar i processer, inte bara vara upptagen av det färdiga verket.

Helena Franzén

One can argue it is a question of economy. There are few newspapers that want to spend the money on a full time art critic and even if they did, the question if reviewers can choose what they write about and how, remains. I often ask myself what the Swedish newspaper editors think about their readers. It is maybe an

ungrounded fantasy but I like to think that there are more people out there that would like to speak and read about choreography in other terms than in a repetition of the acts performed. To start from the premises that one is presenting an objective report and then continue to give a highly personal judgement without

»If there is no interest in the current situation I think they should not write – that is a major turn off.«

examining that against information about the work and the choreographer in its context, produces an interpretation that does not say very much about the work itself or its workings.

As an artist I believe you want some sort of reference/ connection between what you intend and set out to do and what came of it. A reviewer, however, has no insight into that connection, which places their personal opinion as central in any elaboration of the performance. So, in this already “poor” situation, it is maybe more interesting to read what they see and what they make of that instead of their blunt opinions. A certain description does seem necessary but I quite enjoy a review when I feel that there is an attempt to anchor it both in the outset (the program note + previous interviews + research done on the artist/project) as well as something more subjective. I think it’s clear when reviewers have done research and I find that important. They are not blank pages coming in, so why pretend? When they develop an idea further, make us perceive something they perceived in the work that we maybe did not think about, that is when something interesting starts to happen. To simply confirm what is there, the so called objectivity, is neither exciting nor beneficial for anyone. Another must is that they work in favor of the arts, or the field they write for. If there is no interest in the current situation I think they should not write – that is a major turn off.

Jefta van Dinther

Sybrig Dokter

Praktiserande kritik

Katja Seitajoki har intervjuat Cecilia Roos om dansarens/interpretens perspektiv på kritik; hur det påverkar danspraktiken och hur hon förhåller sig till det i sitt arbete.

Cecilia Roos är dansare, professor i interpretation och prefekt på Institutionen för Dans på Dans och Cirkushögskolan (DOCH) i Stockholm. Hon har arbetat som dansare och repetitör med bl.a. Per Jonsson, Mats Ek, Margaretha Åsberg, Ina Christel Johannesen, Cristina Caprioli, Tim Rushton, Twyla Tharp, Susanne Jaresand, Kungliga Baletten i Stockholm och Cullbergbaletten.

Hennes forskning fokuserar på dansarens praxis och den roll den spelar i performativa processer och i sin nuvarande forskning undersöker hon kommunikation kopplad till lärande i dans.

Katja Hur har praktiken att reflektera och ge kritik utvecklats under din yrkesbana?

Cecilia Idag finns det en diskurs inom dansfältet och ett samtal förs på en nivå som inte fanns tidigare. Detta har bidragit till att dansen tar flera uttryck idag än då jag började dansa. Dansarens praktik är helt förändrad. Nu är dansaren betydligt mera med i processen och det har gjort att det skapats en mångfald av nya metodologier i dansarens yrkespraktik. Det är jätteintressant.

Katja Om du ser tillbaka på din yrkeskarriär som dansare, hur har ditt kritiska perspektiv utvecklats genom åren?

Cecilia Då jag började dansa var det min personliga upplevelse som stod i fokus för mig. Det handlade mera om att jag tyckte att det var kul att dansa, snarare än att jag förhöll mig till konstformen dans. På 80-talet började Horace Engdahl skriva danskritik i Dagens

Nyheter (DN) och han skapade en diskurs i och med hans sätt att skriva om dans. Bodil Persson recenserade dans för Kulturradion och för DN och även hon hade ambitionen att skapa en diskurs, likaså Anna Ångström i Svenska Dagbladet (SvD). Det är ju framförallt i DN

»Det är ju framförallt i DN och SvD som danskritiken erbjudits utrymme.«

och SvD som danskritiken erbjudits utrymme. Jag jobbade på den tiden mest med Margaretha Åsberg, Per Jonsson, Susanne Jaresand och Björn Elisson. Både Bodil och Horace var otroligt engagerade i dansen som konstform och de skrev inte om något de önskade se utan utgick från de valen som koreografen gjort - de såg dansen för vad den var. Det var en förmån att få ta del av kritiken och det var en av anledningarna till att mitt perspektiv förändrades. Jag blev mer och mer medveten om att jag höll på med en konstform.

Mitt allra första arbete som dansare var med Margaretha Åsberg. Hon ville att vi skulle kritiskt reflektera kring vår praktik då vi repeterade. Vi skulle skriva lite varje dag och sedan skulle vi ses i gruppen varannan vecka och diskutera våra reflektioner. Jag hade precis kommit ut ur skolan och jag hade över huvud taget ingen aning om hur jag skulle reflektera. "Vadå jag har ju lärt mig stegen, räcker det inte, vadå reflektera?" Alltså jag hade inget språk för det och jag visste inte hur jag skulle reflektera eller hur jag skulle skriva. Jag köpte en blå skrivbok och satt mig en dag i fiket på Moderna Museet och försökte skriva. Jag suddade och suddade i skrivboken. Det var bara

patetiskt. Jag kunde inte formulera mig. Men till slut så lyckades jag skriva lite i varje fall och efter några dagar hade vi den första träffen med alla dansarna och då förstod jag att mina reflektioner var okej. För det var mina reflektioner kring det jag gjorde. Jag förstod att det inte fanns någon annan som kunde säga till mig att det jag kände var fel. Tanken är fri och det jag kände hade samma mandat som alla andras tankar i rummet. Där var Margaretha väldigt stark och det har präglat mig jättemycket.

Katja Hur ser du på danskritiken idag?

Cecilia Om jag tittar tillbaka i tiden, på de olika skeendena inom dansen, så tycker jag att det idag finns väldigt lite acceptans för att dansen kan ta olika uttryck. Det har kanske alltid varit på det sättet men idag slåss alla med näbbar och klor om någon slags patent på att få definiera vad som är dans. Detta har skapat alla dessa diskussioner om vad dans är, bland annat i DN. Det finns någon slags oro och rädsla som gör att vi måste försvara dansen. Men mot vad? Vad är hotet? Vad finns det för fara? Varför kan inte dansen få ta uttryck på en mångfald av olika sätt? Om en koreograf väljer att stå stilla, då är det dans för denna konstnär och det är tillräckligt.

Katja Diskursskapandet inom dansfältet har skett redan under flera decennier. Är Sverige efter i processen?

Cecilia Under de senaste 10–15 åren är det många viktiga strömningar som har passerat det svenska danslivet och förändrat jättemycket. Det har varit otroligt viktigt för utvecklingen. I Europa har bland annat Frankrike, Tyskland och England gått igenom liknande diskussioner om vad dans är som vi hade i våras. André Lepecki beskriver i sin bok *Exhausting Dance: Performance and the Politics of Movement* en recensent i USA som kritiserar danskonstnärerna för att de inte längre dansar och för sedan en diskussion kring det på ett intressant sätt.

Idag är själva dansfältet i Sverige så mycket starkare än vad det var tidigare. Frilansgrupperingen är mycket större och den är mycket mera inter- och tvärdisciplinär. Diskussioner om att "dansens måste försvaras" förs mer av folk som är i min ålder och som känner att den traditionen de representerar är hotad på något sätt. Kritiken jag läser i dagspressen ger ofta uttryck för en okunskap vilket är upprörande.

Katja Så, hur tycker du dansfältet borde svara på kritiken?

Cecilia Det jag menar är att fältet måste definieras inifrån. Det borde göra gällande att det är här som danskonsten befinner sig idag. Det är de här frågorna som är relevanta. Man är inte längre myternas berättare.

Danskonsten befinner sig i nuet, här, idag. Samtalet måste börja från dem som håller på med dans. Vi måste bygga ett system där vi är varandras "peers". Det fungerar inte att det främst är recensenter och andra intressenter, som inte har erfarenhet av en egen danspraktik, som talar om vad som sker inom dansfältet. Kritik blir dessutom mycket mer intressant om kritiker väljer att betrakta det hen ser som medvetna val av koreografen och dansarna, istället för att vara kritisk utifrån det man själv har saknat i föreställningen. Recensenterna bör fokusera på de val som är gjorda av utövarna och diskutera dessa.

Katja Du arbetar på Dans och Cirkushögskolan (DOCH). Hurdana redskap för kritisk reflektion får studenterna på skolan idag?

Cecilia Om man tittar på dansundervisning, så har dansare tidigare oftast behandlats som en skock. Den egna förmågan till att värdera sin prestation har underminerats. Dansaren har varit beroende av att det är någon annan som talar om ifall hen har varit bra eller dålig. Jag har ju arbetat mycket som repetitör på stora institutioner och då har jag sett att systemet traditionellt bygger på att dansarens egen upplevelse inte är viktig utan att det är andra som talar om vad de presterar. Alltså dansarens blick vänds utåt. Idag utbildar vi dansare till att vara kritiskt reflekterande kring sin praktik och att arbeta medvetet kring sin egen utveckling. Då jag lyssnar på studenter eller unga dansare idag, märker jag en otrolig skillnad från då jag studerade. Studenterna idag kommer från dagens gymnasium, de är otroligt verbala och formulerade. Lärarna som undervisar i dansteknik har en svår situation om de inte utvecklar sin teoretiska sida eftersom studenterna oftast har "så mycket på fötterna" och erfarenhet av att driva självständiga projekt.

Det kritiska granskandet av den egna praktiken är mycket mera utvecklad idag. På DOCH övas studenterna i att prata om det de gör, i grupp och för sig själva. De får ett reflekterande förhållningssätt. Till och med på de vanliga dansklasserna, gör de själva analyser på vad de gör. Då jag studerade dans hade vi inte mycket teoretiska ämnen och man separerade mellan fysisk träning och teori. Man såg det som två olika saker. Men så är det inte längre idag i undervisningen. En dansare praktiserar teori och teoretiserar praktiken hela tiden i sitt utövande. Det är en kompetens att utveckla ett språk för det man praktiskt gör. Det händer att jag hör äldre dansare säga "jag kan inte prata om det jag gör för då förloras magin", men det går visst att prata om det. Idag när jag repar på till exempel Operan eller Cullbergbaletten pratar dansarna hela tiden om vad de gör. I frilansvärlden har diskussionen i studion pågått i årtal. Så, dansare av idag har absolut

inget problem med att prata om sin praktik, det har skett en jättestor förändring.

Katja Då man ger kritik kan man göra det på olika sätt. Vad är dålig kritik?

Cecilia När kritiken är dålig tycker jag att det har väldigt mycket att göra med betraktarens egna önsningar om vad denna skulle vilja se. Personen med den kritiska blicken utgår inte ifrån de val som är gjorda av konstnärerna. Kritikern efterfrågar kanske någonting som den här upphovspersonen, över huvud taget, inte håller på med. Då blir det en irrelevant beskrivning eller bedömning. Respekten saknas för de val koreografen gjort. Man får inte glömma att en enskild kritiker är en person. Kritiken är ingen sanning men när den får plats i de största tidningarna så kan den få en stor betydelse. En konstnär kan använda en bra kritik då hen söker bidrag och stipendium. Konstnärer är på det sättet också beroende av recensioner.

Katja Vad är då bra kritik, sett från en dansares perspektiv?

Cecilia I mitt drömscenario tillför kritik perspektiv och aspekter på det jag gör och vidgar mina egna perspektiv. Kritiken ger mig flera möjligheter i det jag gör. Det kan få mig att förstå en ny aspekt i det jag deltar i eller få mig att förstå någonting som varit oklart. För ofta kan jag känna att det är något mera i arbetet, något som jag inte får syn på. Då blir den kritiska rösten viktig.

Katja Hur ser du på ett yttre öga och dennas kritiska perspektiv under repetitionsprocessen?

Cecilia Som dansare kan det vara svårt att se helheten av det man är med i. Ofta är man i en performativ situation med flera andra samtidigt. I den situationen är det svårt att både vara i stunden och ha ett perspektiv utifrån. Då uppstår behovet av ett yttre öga. Förhoppningen är att personen skall ge perspektiv som gör att man faktiskt kan utveckla det man håller på med. Det viktiga är att det finns en öppning i kritiken för en fortsatt diskussion.

Katja Jag vet att en del dansare och skådespelare upplever att det är jobbigt med publiksamtal direkt efter en föreställning. En del upplever att man känner sig sårbar och att man inte kan värja sig mot till exempel åsikter från publiken som kan upplevas kränkande. Tycker du om att ha publiksamtal efter föreställningar?

Cecilia Jag har inte upplevt att det är jobbigt med publiksamtal efter föreställningar. Jag tycker att det har varit bra, hellre det än att gå undan. Det har ofta varit mycket givande att få möta en publik direkt, att

få direkt feedback. Det jag själv har trots varit super tydligt har ibland visat sig inte alls vara det.

Katja Har du upplevt att koreografer tycker att det är hotande att dansaren kommer in i en process med en kritisk blick?

Cecilia Ja, det har jag upplevt. Om man jämför med idag, så har jag under min karriär befunnit mig i en mera traditionell form av utövande som oftast bestod av en koreograf som hade ett rörelsematerial som jag skulle lära mig. Idag arbetar koreografen och dansaren oftast fram rörelsematerialet, om det finns något, i dialog. Platta strukturer är också mycket vanligare idag än vad de var då jag var som mest aktiv som dansare. Att ge kritik som dansare var väldigt känsligt. Det alternativet fanns oftast inte. Perspektivet sågs inte som intressant. Ibland kunde det hända att koreografen var osäker och öppnade upp för dansarnas förslag. Men det initiativet togs sällan från dansarnas sida utan

man inväntade frågan från koreografen och som dansare gällde det att överlåta sig till en process. Det var också något jag tycket om att göra, för det fanns ett osäkerhetsmoment som var spännande och det handlade naturligtvis om ett förtroende.

Det vill säga att jag hade ett förtroende för koreografen som gjorde det möjligt att så gott som förbehållslöst gå in i processen. I dansen hade jag ingen koll, det var en plats jag ville in i just för att jag förlorade kontrollen.

Katja På dansaren projicerar ju publiken och koreografen sina tankar och känslor. Hur har du klarat av den kritik som en dansare får ta emot? Har du haft några redskap?

Cecilia Jag har tänkt att den här koreografen har valt att jobba med mig, så även om det inte känns särskilt bra nu så har den här koreografen bett mig att vara med. Jag måste lita på det. Det har varit mitt mantra, mitt sätt att hantera den utsatta positionen. Annars har jag inte haft några speciella strategier. Jag har nog varit glad ibland och otroligt ledsen ibland.

Katja Dansare och koreografer som gör projekt vill oftast väcka ett samtal på något plan. Idag finns det bloggar och olika samtalsforum på internet. Man behöver inte längre ha tillgång till de stora mediahusen för att publicera en artikel. Tror du att dansare i framtiden tar chansen och möjligheten att skriva egen kritik om de föreställningar de ser och praktiker de gör? Kunde detta stimulera dansfältet?

Cecilia Absolut, det tror jag verkligen. Vi har till exempel en mastersstudent, Pavle Heidler, på DOCH som

»Det handlar just om att äga frågan själv. Det är viktigt att danskonstnärerna övertar diskussionen i dansfältet.«

har börjat skriva danskritik eller beskrivningar av vad han sett eller upplevt som åskådare på sin blogg. Det är superintressant att han gör det. Idag litar dansare mycket mera på sin egen röst och upplevelse och ser sig inte som ett redskap för någon annans idéer.

Katja Jag antar att det är spännande för den stora allmänheten att läsa danskritik från en dansares perspektiv. Dansaren har ju en speciell ingång i konsten.

Cecilia Det handlar just om att äga frågan själv. Det är viktigt att danskonstnärerna övertar diskussionen i dansfältet. Jag menar inte att andra inte skall få yttra sig, men däremot måste vi också lita på rösten som vi själva har inom dansfältet. Idag är den stark och formulerad. Den stumma dansaren, som endast har någon slags tyst kunskap, existerar inte.

Katja Dansarens möjligheter att utöva sitt yrke är alltså mera mångfacetterat idag?

Cecilia Ja, på det sättet har dansfältet utvecklats mycket under min yrkesbana. Dansaren är betydligt mera aktiv idag. Jag menar inte att dansare var passiva tidigare heller men utifrån frilansdansarens perspektiv har det hänt mycket och det kommer att fortsätta hända. Vi är inte framme, det kommer att fortsätta utvecklas och det skall bli otroligt spännande att se vart det tar vägen nu. Vad är nästa steg? Nu har utövarna själva börjat skriva och kritiskt reflektera på ett formulerat och öppet sätt.

Katja Seitajoki

Stadsautonomi/ stadsanatomi

De byggda miljöer som omger oss medverkar i allra högsta grad i hur vi rör och betar oss. De regisserar våra handlingar och levnadssätt. Platsernas utförandeform, hur de organiseras och förhåller sig till varandra är avgörande för hur vi ser på oss själva, hur vi uppfattar vår plats i samhället och hur vi förhåller oss till varandra. Kanske gäller detta mer än någonsin tidigare när gränsen mellan fritid och arbete suddas ut i skenet från mobiltelefonen på nattduksbordet. När våra kroppar inte längre kopplas till andra kroppar och föremål enligt stadens egna slumpmässiga rum- och tidsramar blir nätverket, eller själva infrastrukturen mellan stadens individer vertikal istället för horisontell och mötet mellan stad och kropp koreograferas av informationsmaskiner. Om kroppen och maskinen sedan kommer att integreras eller om kroppen måste uppgraderas återstår att se.

Det finns fortfarande en tradition av att diskutera byggda miljöer med en ton av förment objektivitet genom användandet av ett tillsynes neutralt språkbruk. Måhända blottar detta den eftersatta distinktion mellan det allmänna och det gemensamma som konstvärlden nu så hungrar efter. Och visst går någonting förlorat i den välvilliga ambitionen att så tydligt så möjligt kommunicera idéer som kan skapa de bästa förutsättningarna för de flesta. Beskrivningarna bortser ofta från att civila möten, i synnerhet de som sker i urbana områden, och numera även på nätet – är designade, byggda och aktiverande. Argumenten utgår även från en rationell människobild där det är möjligt att tänka i termer av ”största möjliga lycka för största möjliga antal”. Ett sätt att kritiskt närma sig dessa inbyggda restriktioner skulle kunna vara att se på arkitekturens och de offentliga rummens görande, eller

deras performativitet. Det vill säga att försöka artikulera vad de byggda miljöerna *gör* och inte bara vad de *är* – vilken mening vi tillskriver dessa platser, genom att undersöka hur vi talar om och använder dem. Rumslig organisation får oss att röra och bete oss på olika sätt och påverkar hur vi uppfinner sätt att förändra olika situationer. Med staden som exempel kan en tydlig bild målas upp där system av byggda miljöer sammanlänkar ekonomiska flöden, information, makt, transportmöjligheter och mänskliga relationer genom hur rum och plats organiseras. I såväl permanenta som tillfälliga föränderliga relationer.

Relationen mellan staden och kroppen är också av tradition en av de förhärskande metaforerna när det gäller diskussionen kring städer och stadsplanering. Genusvetaren och filosofen Elisabeth Grosz har beskrivit den relationen som en komplex interaktion där varken den ena eller den andra definierats på förhand; utan där de två komponenterna snarare producerar och konstruerar varandra på olika och invecklade sätt. Själva staden, blir då inte bara ”en kropp”, utan fungerar som ett invecklat nätverk som sammanlänkar ett antal sociala aktiviteter och relationer genom olika arkitekturer – såväl verkliga som imaginära. Det vill säga att de fantasier som vi projicerar på en viss miljö kan vara en minst lika påtaglig aspekt av den som exempelvis betongen eller glaset.

När vi orienterar oss och skapar våra sammanhang i byggda miljöer och stadsrum, formar och formas vi av de byggda omgivningarna för att kunna stimuleras av dem. Platser, rum, och den tillhörande tekniska medieringen skapar ramverket för hur vi rör våra kroppar på ett omedelbart och påtagligt sätt. Muskler

konstrueras och byggs upp efter hur de används. Det finns alltså ingen given miljö för människan, ingen "naturlig" plats. Därför finns heller ingen stad som är anpassad för fastlagda behov. Staden är snarare en konkret plats där makt produceras och cirkulerar. Om kroppen inte är given före kulturen utan formas i samspel med sin omgivning kan följaktligen "den byggda miljön inte alienera de kroppar den själv producerar" resonerar Grosz. "Vad som emellertid kan verka ofördelaktigt är den snabba förändringen av omgivningen, där en kropp som är inskriven i en kulturell miljö plötsligt ofrivilligt befinner sig i en annan."¹

Staden organiserar beteende, familj och sexualitet i mer eller mindre stabila uppdelningar. Den nya rörligheten mellan sfärer påverkar identiteten och en digital generationssegregering påskyndar kanske processen när nya tänkta och reella konfigurationer omkullkastar de gamla. Staden är ur denna breda förståelse den urbana individens grundläggande uppbyggnad eftersom det är den som aktivt konstituerar våra kroppar och alltid lämnar ett spår i subjektets kroppslighet.

Stadens dramatiska förändring genom de senaste decenniernas tekniska utveckling och explosionsartade informationsspridning kommer oundvikligen leda till förändringar i inskriptionen av våra kroppar. Det innebär exempelvis att det geografiska rummet ersätts med ett nytt gränssnitt där avstånd och djup blir yta, rum blir tid, och möten sker via skärmen.² När arbetsrummet övergått till att vara en smartphone eller en bärbar dator, och när vi kommunicerar genom att skicka iväg meddelanden snarare än att ta emot eller förhandla dem, har detta en inverkan på våra kommunikationsmönster och våra kroppar. Grosz skriver att den "ökade samordningen och integrationen av det urbana rummets mikrofunktioner ger inte längre staden en form av stadskropp, utan av en politisk maskin – inte längre modellerad på motorn, utan på datorn [...], en maskin som reducerar avstånd och hastighet till omedelbar, ögonblicklig behovstillfredsställelse. Avskaffandet av avståndet mellan hem och arbete, den minskade graden av interaktion ansikte mot ansikte, den tilltagande förmedlingen av interpersonella relationer genom terminaler, skärmar och tangentbord kommer att allt mer påverka och infektera vårt vardagsliv och vår kroppsliga existens in i minsta detalj."³

Men den här teknologiska utvecklingen kan också innebära att tekniken får oss mer (upp-)kopplade till

staden. Om vi bejakar den rådande ordningen, kan samma kropp som försakats av den digitaliserade staden vara den som hjälper oss att återerövra den materiella staden. Genom att använda teknologin för att åter sätta den fysiska kroppen i centrum kan vi skapa en tillfällig vålnad – en slags föräning om den potentiella staden, en idé om vad staden skulle kunna vara. Genom att låta det informella ta makten över infrastruktur och information, genom självorganisation eller att snabbt och effektivt mobilisera aktioner och motaktioner görs de byggda strukturernas funktion ambivalent.

Torghänget och de spontana besöken ersätts möjligen av textmeddelanden och flöden, men samtidigt återerövrar olika digitala nätverk av kroppar stadsrummet genom snabbt och effektivt organiserade manifestationer (exempelvis flashmobs, parkour, dansaktioner, zombie-walks, meet-ups och politiska proteströrelser). Genom att rucka på vardagens relationella rumsliga erfarenhet växlas perspektivet. Även om Occupyrörelsens strategier snabbt kommer att fångas upp av marknadsföringsbyråer och därmed förlora något av sin verkningsgrad kan fortfarande en mångsidig rumslik funktionalitet tillfälligt uppstå. Ett verkligt, mer långsiktigt övertagande och fruktbar förebild för en sådan omdefinition av stadsrummet skulle kunna vara att se på den selektiva användningen av koloniala principer i Indiens storstäder – där den importerade Britiska trottoaren än idag används till allt utom dess ursprungliga intention. När trottoarerna blir en plats att vara, leva och umgås fungerar de inte längre som passage. Istället uppstår en koreografi där denna plats förvandlas till levnadsrum, konfliktyta eller tillfällig marknad. Hur denna översättning sker i vår egen närmiljö återstår att förhandla. Men i detta exempel har platsens betydelse ändrats på ett radikalt sätt genom att staden kan definieras av de kroppar som utgör den.

Jonatan Habib Engqvist

¹ Elisabeth Grosz, *Kroppar Städer*

² Paulo Virilio, *Den överexponerade staden*

³ Grosz, Op.cit.

Smuts på golvet i din hall

Introduktion till danskritikworkshop

Kallelse har gått ut via olika sociala medier. MDTs chef skall hålla en workshop om danskritik. Bakgrunden är den tunna produktionen av kritiskt material i skrift kring dansen som konstform i Sverige och Stockholm. Endast ett fåtal röster hörs och frustrationen vibrerar. Det är kväll och de som anländer har skrivit varsin text om Andros Zins-Brownes föreställning *Lac of Signs* som visats ett par veckor tidigare på MDT.

Rummet är det lilla inglasade vita, överblickande MDTs kontor. Här står ett stort dominerande konferensbord en bokhylla och en whiteboard.

Deltagare: Ellen Söderhult, Anette Sallmander, Carima Neusser, Karina Sarkissova, Anna Bontha

– Hej och välkomna! Trevligt att ni vill vara med. Eftersom det här är vårt första möte vill jag börja med att försöka förklara och sätta in den här workshopen i sin kontext. Jag tänkte berätta om mig själv och min egen bana inom kritiken för att sen med stöd av min förståelsehorisont försöka förklara varför kritik är så viktig och sist vill jag peka på några av mina personliga allergier när man skriver eller läser kritik. D.v.s. i det här sammanhanget no-no's och om man inte håller med, så vill det till att ha bra argument. Ok here I go.

Jag har skrivit kritik i Svenska Dagbladet och i Dagens Nyheter. Detta var under en ganska kort period, 1996–2001. Det började med att jag och Linda Zachrisson startade en tidskrift på Teatervetenskapen på Stockholms universitet 1996 (som jag sedan gav ut i 14 år), *Visslingar & Rop* hette den, (sista numret kom ut 2009). Jag hade två lärare som var kritiker på Svenska Dagbladet. Karin Helander och Sara Granath. De rekommenderade mig till Lars Ring som sökte en ny

kritiker. Jag fick provskriva. Jag kommer ihåg den promenaden till Svenskan. Tunga steg över Västerbron. Jag gick igenom texten i huvudet. (Jag var kritisk mot Jurek Sawkas tolkning av Genets *Negrerna* på Teater Replica). Det var den första recension jag skrev. Jag hade ingen aning om den var bra eller inte. Jag fick jobbet. Efter bara ett år fick jag ett samtal från Leif Zern på Dagens Nyheter. Mycket smicker och högre lön gjorde att jag bytte tidning. Jag skrev inte de stora grejerna. Det finns en hierarki på tidningarna som är outtalad. Performance, experiment och okända smågrupper är lägst i den turordningen. Det blev mitt fält. Högst var tunga gubbar som Bergman och Norén. De fick jag inte röra. Gud förbjude att jag skulle kliva in och säga dem. För mig var det en perfekt situation, eftersom högst i min personliga hierarki är nya, okända talanger. Bra mycket coolare att hitta dem än att hylla de redan stora. Jag skickades på allt. Fick betalt även om jag inte skrev och såg hur mycket som helst. Jag skrev inte om det som var för amatörmässigt. Det skulle inte hjälpa någon. Inte gruppen, inte läsarna och jag skulle befinna mig i en obekvä maktssituation. Jag skickades på dans, performance och teater och jag fick äran att "upptäcka" dåtidens Teater Scenario med Andreas Boonstra, Daniela Kullman, Clara Diesen m. fl. och Kajsa Isaksons Teater Saliери. Det var under den här tiden jag började se ett problem i svensk teater. Så mycket medelmått. Det var inte svårt att skriva om det som var bra. Hylla är lätt och säga är roligt. Det blir ofta bra texter och man kan ösa på. Men de allra flesta produktioner som görs siktar inte högre än att fungera. En fungerande Tjechov. Finns det något tråkigare? Det tog inte lång tid innan jag vantrivdes med den röst jag hörde. Den som ekade i mitt huvud när jag skrev. Gnället på de patriarkala strukturerna, på att institu-

tionerna inte släpper fram nya: Den nya dramatiken, det nytänkande och så vidare. Jag reste till Sveriges småstäder och vad andra än säger: Kvaliteten är låg. Svensk teater är väldigt tråkig. Så jag började resa mer utanför landets gränser och sålde in texter från festivaler, från Zagreb, New York, Belgien och Italien. Jag presenterade grupper som TG Stan, Forced Entertainment och Richard Foreman och förde samtal med festivalgeneraler som Gordana Vnuk och Frie Leysen. Det var kul och gav mig anledning att skriva bra. Bra enligt definitionen engagerat. När jag såg föreställningar i andra länder liksom förändrades uppdraget som jag hade i mitt huvud. När jag såg något intressant i Stockholm så ville jag att alla som läste skulle gå och se uppsättningen. Men eftersom jag var utomlands så förstod jag att de flesta som läser DN inte skulle få se den produktion jag beskrev. Nu blev min uppgift att beskriva den så väl som jag bara kunde. Jag hade en förhoppning att om jag bara skriver tillräckligt bra, så kommer någon tillslut bjuda in dem. När folk väl fattar hur fantastiska grejer det finns där ute. Så blev det inte. Och jag var för otålig. Jag blev erbjuden ett jobb som dramaturg på Stockholms stadsteater och tog det. Sedan dess har jag jobbat med att bjuda hit internationella grupper istället för att skriva om dem.

Situationen är inte olik dansens i Sverige idag. De allra flesta produktioner spelas så få gånger att de som läser en recension aldrig kommer kunna se den. Kritiken blir då inte den marknadsföringskanal som den konventionellt sett anses vara, snarare en del av en kollektiv uppfattning, en kvalitetsgaranti, ett kollektivt minne. Fler kommer att ha läst om en produktion än de som faktiskt kan se den live. Där har dansen en del gemensamt också med performancekonst. Marina Abramović kallar inte publiken för publik, istället kallar hon dem för vittnen. Kritiken blir en offentlig vittnesbörd. Nämnas bör också att kritiken idag, framför allt för nya koreografer, är en slags godkändstämpel som många behöver när de söker pengar eller samarbeten. Jag vill bara nämna för sakens skull att för mig är rollen som publik, idén om publik, lite annorlunda än den konventionella, där publiken är en person som har en rumpa i en stol. Jag tänker mig själv som publik till Trisha Browns *Man walking down the side of a building* eller *Untitled event* med bl.a. Rauschenberg/Cage/Cunningham och andra legendariska koreografier som jag inte sett men läst om och alternativt sett dokumentationer av. Dessa verk har format min uppfattning om vad koreografi är och absolut anser jag mig som en publik till dem. Man kan dock inte räkna in mig i statistiken. Därför är kritik så viktigt för mig. Som historiskt dokument, som dokumentation, som en del av ett kollektivt minne.

Därför är det också katastrofalt att göra fel. Alltså hänvisa till fel tradition eller hävda att något är vad det inte är. "Xavier Le Roy, ett av den europeiska performancescenens mest inflytelserika namn sedan decennier" som man skrev i DN, det är osant och lika delar bristande kunskap som ideologi. Att sonika kalla koreografer för performanceartister såsom systematiskt skett i ett antal år i Dagens Nyheters recensioner är historieförfalskning. Hårda ord, jag vet. Men felet är så grovt. Inte för att det är petigt utan för att det ger verken och karriärerna fel historiska ramar – fel kontext. Problemet ligger förstas hos den enskilda skribenten men lika mycket hos redaktionssekreterarna. Om man skulle göra motsvarande grova fel inom musik eller konst eller, Gud förbjude, litteratur skulle de som redigerar sidorna och bestämmer innehåll och utformning, rubriker och ingresser osv., se felen och ifrågasätta dem. Under hela min verksamma karriär har det varit litteraturvetare som innehaft de tjänsterna. Varför vet jag inte. Men det förklarar dansens utsatta position. Att det dessutom i dagsläget är så få personer som skriver gör problemet än större. Detta är också en anledning till varför jag är väldigt nyfiken på vad som kommer hända på Svenskan där dansredaktör Anna Ångström nu gör redaktionssekreterarbrevet och är kritikchef.

Det är ok att ha en ideologisk anledning att hylla eller sänka ett verk tycker jag. Det ger texten nerv. Men den skall vara redovisad och alltså medveten. Jag själv skrev ofta recensioner med en kritik mot systemet som bakgrund. Vissa kritiker är mer intresserade av rörelse-baserad dans, eller av textbaserad teater, eller klassisk opera. Det är förstas ok. Men om man då ser något som man inte står bakom eller förstas av ideologiska skäl, så skall det redovisas i texten annars blir läsaren vilseledd. Nutida eller framtida läsare. Ett no-no alltså.

Ett annat är att representera publiken eller hävda i text att publiken är ett kollektivt "Vi" som tycker lika. Massive no-no. "Publiken skrattar", "Publiken tycks hålla med..." Alternativt "publiken missförstår". För mig är detta en retorisk fint som vill ge stöd för en argumentation men som inte kan bekräftas eller dementeras av läsaren. Beskriv vad du ser och upplever och redovisa din position. Skribenten vet inte varför en annan person går, eller varför någon skrattar eller sitter tyst. Det är bara sin egen ideologi man söker stöd för.

(Några workshopdeltagare sjunker ner i sina stolar.)

Ytterligare ett no-no är att inte ge full information om kontexten. "24 personer sitter i publiken." Det säger

ingenting om maxkapaciteten eller kontexten. Går det in 800 är det ju en katastrof, om det inte är meningen, om 20 personer är max är det däremot överfullt. Kontext i en beskrivning är kanske det allra viktigaste. Vad vill man och hur gör man det. Kontexten gör sanden vacker och praktisk på en sandstrand men den blir till smuts på golvet i din hall. Oj förlåt nu blev jag poetisk.

(Någon fnissar obekvämt.)

Så här. Jag tänker mig att vi skall se fem produktioner i höst här på MDT och skriva om dem. Dels för att synliggöra våra egna konventioner och ideologier. Hur ser vi olika på verken. Vilka problem stöter vi på, osv. Vi kommer testa skriva kort och långt. Och tanken är att vi diskuterar recensionerna.

Ett av de första problemen vi måste ta ställning till är vem vi skriver för. Jag har hört att vissa kritiker tänker sig sin mamma. Det kan väl vara en bra idé, tänker jag. Min mamma är en intellektuell, med svenska som andra språk, som ser nästan lika många föreställningar som jag gör. Det är ju så. Alla mammor är olika. När jag var kritiker skrev jag de texter jag själv ville läsa. Här på workshopen vill jag att vi testar lite olika sätt. Dels att skriva för workshopen, alltså för andra välvilliga läsare som sett samma verk. Men också hypotetiskt för en framtida läsare eller en okänd läsare med begränsad förkunskap (mamman?). Jag vill att ni skall få känna den blick man får som kritiker. En blick som värderar allt som viktigt, allt skall minnas och iklädas ord. Det är ett speciellt seende som jag saknar i mitt liv. Så det här är delvis ett egoprojekt. Jag vill också skriva.

Vad tror ni om det upplägget? Taggade?

Jag vill bara betona att detta workshopprojekt är tänkt att löpa över en längre tid. Tanken är att det här är en pilot som börjar nu och avslutas i vinter och sedan börjar igen i vår, i höst, osv., så länge jag är här på MDT. Det är en resa som jag inte riktigt vet vart den leder.

Nu delar vi in oss i grupper och läser varandras texter.

Danjel Andersson

Vad betyder Koreografisk Journal?

Noteringar från ett samtal mellan Anna Ådahl, Cecilia Malmström Olsson och Corina Oprea.

SPÅRET/NUTIDS-
ARKIVET

Arkiverar nuet

Anna Ådahl Den här typen av tidskrift, där man har valt att i titeln ha med "journal", föreslår att den skapar ett spår av samtiden/tidsandan/de rådande, likt dagboken. Registrering av nuet både kreativt/skapande, socialt och politiskt.

Cecilia Malmström Olsson Spåret, *Koreografisk Journal*, säger någonting om samtiden men har också en dokumentationsaspekt. Utifrån en arkiveringsaspekt, vad i så fall är användbart och intressant i ett längre tidsperspektiv? Man kan inte tänka på det när man gör tidningen, men det är ändå kul som en tanke. Precis som du sa, det är ett spår, framåt.

Corina Oprea Det är en fråga som handlar om hur man arkiverat nuet.

Anna Sen är det också frågan om tematiken. Definierar man en tematik så definierar man också vilka spår man kan följa. Vad är det, tycker ni, som är det mest intressanta i nuläget i dansvärlden? Vad känns mest akut, eller vad är det för tillskott som behövs?

Cecilia Vad är det man talar om, vad vill man diskutera? Sådant är också spännande: vad ligger konstnären varmt om hjärtat just nu, men också hur de påverkas av olika trender. Det finns så många perspektiv som man kan gå in i, i journalen. Till exempel processtänkande i förhållandet till det konceptuella. Kan man förhålla sig kritiskt till det och hur gör man? Och vad menar vi med kritik egentligen? Vill vi ha ett kritiskt tänkande på agendan, eller vill vi ha en slags kontinuerlig berättelse som blir diskursiv?

Om man tänker på de som var verksamma 30 år tillbaka i tiden, vad finns bevarat och hur?

*Reflektion över nuet,
Tidsandan som
Konstnär som
Åskådare/publik.*

Anna På något sätt blir det som att den här typen av tidskrift skulle kunna ha en viktig roll som framtida arkiv, i flera former: att skriva om ett konstnärskap, intervjuer, fördjupa sig teoretiskt, historiskt och konceptuellt i förhållande till en föreställning, att vara kritisk till det kulturpolitiska, det rådande...

Cecilia Nu har jag varit med så pass många år, jag har sett så mycket live under de senaste 30 åren, jag har haft förmånen att följa många såväl enskilda som kollektiva konstnärskap. Då gäller det att också försöka påminna sig själv så mycket som möjligt om vad som har hänt – också som spår som satt avtryck på/i nuet.

Framtidsfokusering är så dominant. Det finns inte riktigt något intresse för vad som har gjorts (här). Även om det är självklart att ha siktet framåt, men om man hela tiden glömmer bort sin egen historiska förankring, att man ingår i en större kontext – det tar ju inte bort någonting från en ung konstnär eller någons konstnärskap.

KRIS på sin tid tog ett slags helhetsgrepp och fångade den postmodernistiska tidsandan i dansvärlden på 80–90 talet.

Anna Det hör ihop med det vi pratade om förut, att skapa spår.

Corina Och det är att skapa historia.

Det fanns projekt med sådana kopplingar, i Sverige med t.ex. *The Swedish Dance History* och i Europa, som just berör den frågan om att det inte finns någon historia. Och om det inte finns någon historia finns det inget sammanhang, ingen kontext.

Cecilia Det finns inget att luta sig tillbaka på, t.ex. om man ska agera kulturpolitiskt. Vet du ingenting kan du heller inte övertyga beslutsfattare att det här är viktigt.

Anna Det här kommer att vara ett pappersnummer? Det skulle även vara intressant om det fanns en hemsida där det fanns länkar till artiklarna, dokumentation – den funktionella idén om arkivet.

Cecilia Om man skriver eller följer någonting som skrivs i journalen skulle det vara fantastiskt om man också kan se det som man skriver om.

*Att skriva om ett konstnärskap
Fördjupa sig teoretiskt,
historiskt och konceptuellt
Att vara kritisk till det
kulturpolitiska
En hemsida med dokumentation
Den här idén om arkivet.*

Anna På den eventuella hemsidan skulle det utöver texterna kunna finnas dokumentation i flera former såsom ljudfiler, video, bild etc. vilket skulle utvidga formen på "nutidsarkivet". Då ger det också kött på benen, en massa som kan arbetas kritiskt.

Corina Det finns forskare som forskar inom koreografi, så kunskap finns det, men det saknas en struktur att samla och dela kunskapen.

Cecilia Men också då, hur och i vilka former... Det är en viktig bit.

Anna Jag tror också att om man får perspektiv och tillgång till de arkiven, så finns det oerhört många intressanta spår man kan gå, där man eventuellt kan se parallella utvecklingar mellan performancekonsten och koreografin?

Cecilia Och också, var är de som var de unga för tio år sedan idag? Hur många är kvar? Det är också lite chockerande att se svinnnet. Vad beror försvinnandet på?

KRITIK:
KULTURPOLITISKA
SAMTIDA DISKUSSIONER/
KOREOGRAFISK IDENTITET/
DJUPDYKNING AV KONSTNÄRSKAP/
ANALYS

Cecilia Att kontextualisera det politiskt och ställa frågan "varför", t.ex: varför ser det ut som det gör just nu?

Anna Men även den kulturpolitiska aspekten, en kritik som inte bara handlar om föreställningen i sig utan om hela dansvärldens situation. Var diskuteras den nu?

Corina Det är väldigt informellt. Och dansfältet är ett fält som utvecklas väldigt snabbt, om man jämför med bildkonst, pga. den akademiska historien. Det är mycket som händer på en gång. Kanske blir det ett sätt för en sådan här journal att fånga de olika spåren i utvecklingen. Vad betyder det t.ex. att dans kommer mer och mer på bildkonstscenen? Vad betyder det att många koreografer väljer, eller inte väljer utan är tvungna att jobba ensamma? Eller vad betyder det att föreställningarna spelas bara en eller två gånger? Alla dessa frågor som är väldigt specifika och aktuella i dansproduktion, tycker jag också är viktiga att ställa.

Anna Att tillåta sig en djupdykning. Att skapa en riktig kritik, i all dess bemärkelse. Att komma ifrån recensionsformen i dagens dagstidningar, där det ibland är mer informativt/deskriptivt än kritisk, likt ett omskrivet pressmeddelande. Att man på något sätt kan försöka analysera/förstå vad den här föreställningen faktiskt vill och vad den reflekterar utav nuet, den tidsandan som både koreografen och de medverkande lever i, likaså publiken.

Cecilia Den efterlysta analysen.

Anna Vad jag förstått så saknas idag en (kritisk) analys?

Corina Och en diskurs. Ett sätt att prata om dans och koreografi. Istället för att kritisera en föreställning t.ex. så ställer man kritiska frågor. Att titta på fältet med kritiska ögon. Med kritisk menar jag att analysera.

Anna ... och diskutera.

Sen är det också frågan om tematiken. Definierar man en tematik så definierar man också vilka spår man kan följa. Vad känns mest akut, eller vad är det för tillskott som behövs?

Cecilia Där tycker jag just att diskurser, fördjupad analys, tillsammans med valet av diskurs på olika plan är viktigt. Men jag tycker att det ska finnas olika, jag vill inte säga nivåer för det låter som om något är högre eller bättre än det andra, men det finns så många ingångar i det. Ett slags tillåtande att beskriva: vad händer runt omkring, vad sysslar man med idag? Men det är ju i och för sig den här akademiska ingången i ett skrivande.

Corina Samtidigt finns det något annat som jag tror saknas inom dansvärlden: att det inte finns olika kritiker, historiker eller akademiker som är intresserade av att följa olika konstnärer/konstnärskap. Det läggs mycket fokus på en föreställning eller scen men inte på en koreograf t.ex. Det måste finnas en plats för att titta på konstnärskapet. Att byta fokus från produkt och evenemang.

Cecilia "Spelplatsen" har hamnat i fokus ... man pratar mycket mer om Weld t.ex., inte så mycket om vem som är på Weld, utan med utgångspunkt i att Weld står för någonting i ett större perspektiv, och då får man också en slags idé om vilken "typ" av konstnärer som möts och verkar på Weld. Men vi pratar inte särskilt mycket om vilka som faktiskt är där.

Inom scenkonst, inte minst dans, finns det ju alltid så många involverade att det är svårare att koka ur det där renodlade konstnärskapet.

Corina Det blir ett kollektiv.

Cecilia Det gör ju också att det har varit svårare att rent konkret skriva om ett konstnärskap, för det är oftast många konstnärskap som går in och ut ur varandra, korsar varandra på olika sätt. Å andra sidan är en spännande vinkel: vad är det för en process? Att lyfta det som är specifikt och försöka förstå vad som händer i den konstnärliga processen, den enskilde och den kollektiva.

Anna Vad tror ni är anledningen till att många arbetar tillsammans på det sättet? Är det för att man kollektivt kan komma fram till intressantare koncept och bolla idéer emellan sig eller är det en (ekonomisk) trygghet?

Cecilia Man måste på ett sätt jobba tillsammans, för det är väldigt svårt att vara på scen och vara utanför samtidigt, så det är en teknisk fråga också.

Anna Kan du utveckla vad du menar med att man måste vara på scen och bakom scen samtidigt?

Corina Det är ju också ett sätt att arbeta processuellt tillsammans. Kanske är det

Ge plats för ett konstnärskap, en tankegång, en viss föreställning, utanför de aktiva scenerna

Hur inkluderar man de nya kollektiva formerna av konstnärskap när man diskuterar fältet?

för att man jobbar med kroppen. Att vara levande och dela platsen med någon annan. Jag tycker att det har något filosofiskt ...

Cecilia Filosofiskt och högst politiskt. Hela den demokratiska utvecklingen, där tycker jag att dans och koreografi, eller koreografisk konst över huvud taget, är fantastiskt rent metaforiskt. Vilka kroppar som får ta plats på scenen, vilka arbetsprocesser vi har – den ”dansande kroppen” i relation till samhällskroppen.

Anna Det är intressant, med tanke på idén om djupdykningen, kritiken och diskussionen som vi pratade om tidigare, att man både är medskapare och aktör. Det är också en form som skulle vara intressant för en kritik eller analys. Att de formerna också får ta plats i diskussionen. Att alla de här ”medverkandeperspektiven” finns med, att man är aktiv på flera plan.

Corina Men det handlar ju också om att följa upp ett visst konstnärskap, istället för att bara prata om ett visst evenemang eller verk/föreställning i sig. Att kartlägga fältet på något sätt, för att hitta kopplingar som man annars missar när man inte har det större perspektivet.

INTERNATIONELL FÖRANKRING

*Vad händer internationellt vad gäller produktion och diskurs?
Var finns vi i det?
Och hur?*

Corina I det kritiska sättet att tänka och diskutera om dans, är det för mig också tydligt att dansscenen är väldigt isolerad, internationellt sett, även om man pratar mycket på engelska och det finns internationella gästspel. Det finns ingen tydlig koppling. Vad händer europeiskt eller internationellt vad gäller produktion och diskurs?

Anna Då skulle det kanske vara intressant att sätta det i ett internationellt perspektiv. Om t.ex. Jerome Bel råkar vara i Sverige/Stockholm några dagar så skulle tidskriften kunna träffa honom och sätta honom i dialog med en lokal aktör, som han känner eller inte känner, och genom detta möte förankra hans tankar och idéer med de tankar och idéer som finns här. Med fokus på koncept/koreografi och inte det lokala.

Corina Det är att sätta fältet, verk och konstnärskapen i ett sammanhang, som inte finns just nu.

PLATTFORM

Anna *Koreografisk Journal* kan till och med skapa/bjuda in/beställa verk. Man kanske ber en koreografgrupp eller -individ eller avsändare, att göra ett verk för tidskriften. Då blir också det en plattform. Där går man också utanför scenens gränser och den formen. Man kan be någon göra något för tidskriften: i storyboardform, textform, videoform eller ljudform, att det också kan bli en plats för föreställning.

Corina För skapandet.

Anna Det är intressant att tänka, kanske inte att man skapar en annan scen, men en plattform.

Förhoppningsvis skapar också tidskriften en gemensam plattform för de olika scenerna som redan finns.

Corina En annan viktig fråga: vem är det som skapar *Koreografisk Journal*? Är det redaktörerna eller är den en journal som ägs av fältet? I så fall måste det finnas en struktur som kan ge plats till, eller snarare ett kollektiv, eller sammanhang, som styr.

Anna En redaktion helt enkelt. Personligen tycker jag att det är det redaktionella arbetet som är det absoluta nödvändiga och intressanta, då det ger en frihet att agera inom specifika ramar. Det kan bli så uppluckrat annars, och svårt att se vart det är på väg. Vi har pratat om flera olika aspekter och perspektiv som för oss känns viktiga att ta upp, men det är så mycket att det behövs betas av allt efter som.

Corina Men det behövs en vision.

Cecilia Ja, om det ska finnas en fortsättning, inte bara detta nummer.

Anna Om man har intentionen att göra kritik, då måste man ha ett starkt redaktionellt arbete. Det är som du säger, *Corina*, det är viktigt att det ingår olika typer av utövare i redaktionen, som kan ge de här olika perspektiven. Och det är ju samma sak som vi pratade om tidigare, för att återgå till det kollektiva arbetet där man har folk på båda sidor. Det som jag skulle tycka var intressant var att det också blir en plattform för performancekonsten. Man behöver inte särskilja – *Koreografisk Journal* skulle kunna hamna mittemellan som en gemensam plats i gränslandet.

SLUTSATS

Corina Men vad är det, ur vårt perspektiv, som vi definierar som mest akut?

Anna Det är det här med spår, "nutidsarkivet".

Cecilia Att nuet lämnar sina spår i det här för framtiden.

Anna Att nuet sätter sina spår, men också utifrån arkivet i dess olika former. Att göra en journal över det rådande kräver också historiska perspektiv: på ett konstnärskap, inom kulturpolitiken etc. som kan förklara den kollektiva formen inom koreografi och det koreografiska utövandet, samt dess historik. Det är ju logiskt att det som diskuteras är det rådande, men...

*Nuet sätter sina spår,
skapar arkivet i dess
olika former.*

*En journal över det rådande
kräver också historiska
perspektiv:
på ett konstnärskap, inom
kulturpolitiken etc. som
kan förklara den kollektiva
formen inom koreografi
och det koreografiska
utövandet, som ju
har en historik.*

*Ett vidgat och fördjupat
perspektiv.*

Cecilia Då kommer vi tillbaka till spåren igen, att när man lyfter en viss fråga och undrar varför eller hur det kommer sig att det ser ut på det sättet då finns det spår som leder tillbaka till det.

Corina Det säger också mycket att det är två koreografer som startar den här journalen, för andra tidningar t.ex. *Danstidningen* är inte ett projekt som är startat av en koreograf vad jag vet. Jag läser det som att koreograferna eller konstnärerna i dansfältet inte känner att det finns något intresse för deras konstnärskap från kritikernas sida, eller från de som skriver om dans eller konst just nu. Och det känns viktigt. Men samtidigt är det viktigt att det inte bara kommer att vara en tidskrift eller projekt av koreografer eller dansare, det behövs en länk och koppling mellan teori och praktik som saknas idag.

Medverkande

Rebecca Chentinell arbetar med koreografi – just nu med fokus på den fysiska, spatiala och globala rörelsens och rörlighetens potential och begränsningar. Det koreografiska arbetet formuleras genom dans, video, text, foto etc. En viktig del av hennes praktik sker även i olika former av organisering så som Koreografiska Konstitutet som drivs tillsammans med Marie Fahlin, konstnärssamarbetet *The Thing* och Danscentrum Stockholm. Aktuella projekt är bl.a. ljuskoreografin $299,792,458\text{ m/s}$ tillsammans med Jens Sethzman och Koreografiska Konstitutets *Eight Exercises* på Bonniers Konsthall.

Anna Efraimsson arbetar som curator, projektledare, skribent, föreläsare och dramaturg. Hon är utbildad på Kulturvetarlinjen vid Stockholms Universitet, Études Théâtrales vid Sorbonne i Paris och ICPP, Institute for Curatorial Practice in Performance vid Wesleyan University i USA. Efraimsson har tidigare arbetat vid t.ex. The Kitchen, Kulturhuset, Konstnärsnämnden, Wisp, Perfect Performance och Mossutställningar. Nu arbetar hon på DOCH och är frilansare. Hon har dessutom precis startat en ny organisation som heter The Blob.

Marie Fahlin är utbildad vid School for New Dance Development och arbetar som koreograf, curator och dansare. Hon arbetar med överskridningar mellan material, skulptur och koreografi i egna verk och i samarbeten. Fahlin arbetar i två olika forskningsprojekt, Stefan Östersjös *Music in Movement*, och tillsammans med Filippa Arrias i *Unheimliche Verbindungen*. Fahlin driver Koreografiska Konstitutet tillsammans med Rebecca Chentinell. Under hösten 2013 arbetar hon som dansare i Weld Company och med Koreografiska Konstitutets *Eight Exercises* på Bonniers Konsthall. www.mariefahlin.se

Kajsa Sandström är utbildad på PARTS och verksam som dansare och koreograf. Hon har de senaste åren skapat flera egna produktioner och samarbeten med andra konstnärer, bland dem *I need a witness to perform*, *In the Mirror – En solokoreografi i Maya Derens fotspår* och *These Images Are Written On My Body*. Hösten 2013 dansar hon i Weld Company och studerar video på Mejan/KKH i Stockholm, 2013–14. www.kajasasandstrom.se

Jens Sethzman started to create his own artistic work in the beginning of the 90's with a focus on light and painting as primary sources and has since been working with contemporary choreography as his main field. His development as an artist has been influenced by the possibilities of the modern technology of light and its architecture. His work is characterized by precise aesthetic spaces where you experience light as a medium in itself and its irrationality, musicality and mathematics. The defined outputs of these spaces are works of art that can stand for itself.

Katarina Lion är sedan 2001 fil. dr i Teatervetenskap med inriktning på dansforskning och arbetar som huvudlärare och universitetslektor i dansteori på institutionen för danspedagogik på Dans och Cirkushögskolan (DOCH). Dessutom föreläser och undervisar hon i konst och kultur och dansvetenskapliga ämnen på institutionen för teatervetenskap på Stockholms Universitet, Balettakademien och Kungliga Svenska Balettskolan.

Thomas Olsson är sedan mitten av 1990-talet verksam som journalist och som konst- och danskritiker i såväl dagstidningar som facktidningar. Han har även under flera år arbetat på Svenska Dagbladets och Aftonbladets text- och bildarkiv. Studerat etnologi, estetik, konstvetenskap vid Uppsala Universitet och Stockholms Universitet. Fil.kand. 1993. Deltog hösten 2012 och under våren 2013 i kursen *Performativ kritik* på Kungl. Konsthögskolan och Stockholms dramatiska högskola.

Sanna Söderholm rör sig inom dans och koreografifältet med varierande uppgifter i egna och andras projekt. Studier: Masterexamen i koreografi på DOCH 2013, 20 p Dramaturgi på DI 2005, Balettakademien 1988. Samarbetspartners: Anna Koch, Malin Elgán, Cristina Caprioli, Margaretha Åsberg, Ina C Johannessen, Staffan Eek, Anna Grip, Björn Säfsten, Douglas Dunn, Janet Jackson, Mårten Spångberg, Tor Lindstrand m.fl. Aktuellt: Forskningsprojektet *Embodied Utopia*, medverkar i projekt av Koreografiska Konstitutet, medforskare och konsult i ett dansnätverk initierat av forskare inom det pedagogiska fältet.

Lisa Torell (1972) är utbildad på Konsthögskolan i Umeå och på Konstfack och är baserad i Stockholm och Tromsø. Hon medverkar regelbundet i utställningar och publikationer nationellt och internationellt. Genom kontext- och platspecifika texter och installationer arbetar hon med frågor som rör plats, språk och identitet – hur uppfattning skapas, liksom samhälle och ideologi. I år har hon visats på Sia Aten, på Index projects och Weld i Stockholm och tillsammans med Johanna Gustafsson Fürst på Fittja Open Stockholm, Consonni i Bilbao och 0047 i Oslo. www.lisatorell.com

Pavle Heidler studied at SEAD and P.A.R.T.S. He is currently enrolled with the MA program at DOCH, where he is developing a practice called *The Process of Materialisation of Fiction*. The practice exists parallel to *The Behind the Sun Series*, which is a series of staged works that materialise the practice as well as challenge its interest in performative as socially constructed. More recently, Pavle started to work as a dramaturge and a writer. <http://pavleheidler.wordpress.com>

Helena Stenkvist är utbildad på LABAN conservatoire i London och Lunds universitet. Hon är bra på rättsväsendet, danshistoria, skvaller och nyheter. Hon gör danssaker och är journalist. Hon bor i Malmö och rapporterar på TV4 och i Sydsvenskan.

Sybrig Dokter är utbildad på Rotterdam Dansakademi och verksam som koreograf och dansare. Aktuell i Weld Company, *Circulation I-IV* med bl.a. Ingrid Cogne och *FYEO* av Peter Stamer. Driver Lava-Dansproduktion med Benno Voorham. Projekt under 2013 *I believe (something is happening)* under *festival.display*.
www.sybrigdokter.com

Katja Seitajoki är utbildad på Stockholms dramatiska högskola och på Södertörns högskola. Hon är verksam som scenkonstnär, regissör och producent. Katja är en av initiativtagarna till Arena Baubo och har utvecklat sitt eget konstnärliga arbete inom ramarna för gruppen. Aktuella konstnärliga projekt är *IN-BETWEEN IMAGES Tracing a Self-Portrait* och *Arena Baubo post/icke/miss/re/presenterar stolt*. Parallellt med sitt konstnärliga arbete jobbar Katja på Dansens Hus som projektkoordinator och leder det konstnärliga utbytesprojektet *exChange South Africa – Sweden/sHe:KHULISA*. www.arenabaubo.se

Jonatan Habib Engqvist var curator för Reykjavík Art Festival 2012 och har bl.a. jobbat på CCAP, Kungl. Konsthögskolan, Moderna Museet, skrivit för och redigerat tidskrifterna *Divan*, *Glänta*, *Input*, *Motiv*, *tsnoK*, *Ord&Bild*, böckerna *In Dependence* (Torpedo Press, 2013), *Work, Work, Work – A Reader on Art and Labour* (med A Engqvist, M Masucci, L Rosendahl & C Widenheim, Steinberg Press, 2012), *Dharavi: Documenting Informalities* (med M Lantz, KKH, 2008 & Academic Foundation, New Delhi 2009). Han ingår i konstnärliga forskningsprojektet *Thinking through painting* med K Bength, J Rydén och S Sandström.

Danjel Andersson, fil mag. Kulturvedenskap, är chef på MDT. Tidigare konstnärlig ledare för den internationella plattformen Perfect Performance som arrangerade internationella festivaler, diskussioner och workshoppar. Initiativtagare till festivalen TUPP på Uppsala stadsteater. Ansvarig utgivare och redaktör för tidskriften *Visslingar & Rop* och kritiker i DN och SvD. Initiativtagare till Den autonoma skådespelaren (en magisterutbildning på Teaterhögskolan). Även ett förflutet som dramaturg, scentekniker, attributör, föreläsare, referensgruppsarbete, osv.

Cecilia Malmström Olsson är frilansande dansforskare, skribent, föreläsare och har varit aktiv inom dans-, kultur-, och utbildningsområdena i dryga 25 år i Sverige, Skandinavien, Europa och USA. Hennes fokus har och är dans och politik ur olika perspektiv, t.ex. identiteter, genus, ras och maktrelationer.

Corina Oprea är Stockholmsbaserad curator och producent. Hon är doktorand vid University of Loughborough, Storbritannien, där hon undersöker kollektiva metoder av kunskapsproduktion från ett curatorisk perspektiv. I Stockholm har hon varit verksam bl.a. på WELD och Intercult. Senaste projekt: *Temporary Status* (2012) på Röda Sten, Göteborg och *Washed Out* (2011) på Konsthall C/Central Tvätt, Stockholm. Aktuell med: *REDAKZIA* – dok filmen *6714* tillsammans med Bukarestbaserade konstnären Maria Draghici och *Institute for Collective Studies* tillsammans med bl.a. Anders Paulin.

Anna Ådahl, är bildkonstnär och medlem i redaktionen för OEI. Hon arbetar med film; installation, performance, skulptur och collage. Utexaminerad från Ecole Nationale Supérieure des Beaux Arts de Paris. Hennes filmer och verk har visats och ställts ut i Sverige och internationellt på bl.a. Bonniers Konsthall, WELD, Botkyrka Konsthall, Echigo-Tsumari Triennialen, Japan, Centre Culturel Suédois och Palais de Tokyo i Paris, MMSU, Rijeka, Kroatien och Taiga Space, St Petersburg. Är bl.a. aktuell med en performance på FRAC Champagne Ardenne i Frankrike nov–dec 2013. www.annaadahl.com

»True ease in writing comes from art, not chance
As those move easiest who have learned to dance«

ALEXANDER POPE

Ur *An Essay on Criticism* (1711)

