

KOREO GRAFISK JOURNAL

#2

TEMA DANS OCH KOREOGRAFI

Samtal / Örjan Abrahamsson, Rebecca Chentinell, Marie Fahlin och Margareta Sörenson

We make it up / Ellen Söderhult

Det som händer nu / Camilla Larsson

Koreografi, att förhålla sig till det osynliga / Francisca Beckert

Duranadam (Den stående mannen) / Bahar Temiz, översättning Anna Efraimsson

Absolute Hospitality / Annika Vestel

Naked Critique / Annika Vestel

Två sidor om övningen / Cecilia Malmström Olsson, Cecilia Roos

Do performing arts need choreographers? / Vilde Sparre

En skriven tanke om koreografi / Thomas Olsson

Potential Value in Articulated Terminologies / Pavle Heidler

En workshop i visioner / Josefine Larson Olin

Den hegemoniska dansen och feminismen / Tove Salmgren

Den som tiger är lejon / Marcus Doverud och Liv Strand

The Time of Movement is Now / Mårten Spångberg

Performing choreographic scores / Sybrig Dokter och Peter Stamer

Dancing Performance Generating Systems / Pil Hansen

Anteckningar – en koreografisk process / Linda Forsman

Ett samtal med butohdansaren KAI-EN (Lina Palmgren) / Kajsa Sandström

Dans och koreografi som kroppslig erfarenhet / Anna-Mi Fredriksson och Anna Pehrsson

When experience is the artwork; the end of the performance? / Venke Marie Sortland

The Aesthetic Acts / Jac Carlsson

En skiss en tanke om motstånd / Malin Ståhl

Har koreografin gått för långt? – en tarotläggning / Andrea Csaszni Rygh och Rebecka Stillman

Innehåll

- Koreografisk Journal #2: Dans och Koreografi* / Koreografiska Konstitutet 5
- Samtal* / Örjan Abrahamsson, Rebecca Chentinell, Marie Fahlin och
Margareta Sörenson 6
- We make it up* / Ellen Söderhult 13
- Det som händer nu* / Camilla Larsson 16
- Koreografi, att förhålla sig till det osynliga* / Francisca Beckert 24
- Duranadam (Den stående mannen)* / Bahar Temiz, översättning Anna Efraimsson 25
- Absolute Hospitality* / Annika Vestel 29
- Naked Critique* / Annika Vestel 32
- Två sidor om övningen* / Cecilia Malmström Olsson, Cecilia Roos 34
- Do performing arts need choreographers?* / Vilde Sparre 37
- En skriven tanke om koreografi* / Thomas Olsson 40
- Potential Value in Articulated Terminologies* / Pavle Heidler 41
- En workshop i visioner* / Josefine Larson Olin 43
- Den hegemoniska dansen och feminismen* / Tove Salmgren 45

Den som tiger är lejon / Marcus Doverud och Liv Strand 50

The Time of Movement is Now / Mårten Spångberg 52

Performing choreographic scores / Sybrig Dokter och Peter Stamer 57

Dancing Performance Generating Systems / Pil Hansen 62

Anteckningar – en koreografisk process / Linda Forsman 68

Ett samtal med butohdansaren KAI-EN (Lina Palmgren) / Kajsa Sandström 69

Dans och koreografi som kroppslig erfarenhet / Anna-Mi Fredriksson och Anna Pehrsson 72

When experience is the artwork; the end of the performance? / Venke Marie Sortland 75

The Aesthetic Acts / Jac Carlsson 79

En skiss en tanke om motstånd / Malin Ståhl 80

Har koreografin gått för långt? – en tarotläggning / Andrea Cszni Rygh och Rebecka Stillman 82

Medverkande 85

Koreografisk Journal #2:

Dans och Koreografi

KOREOGRAFISK JOURNAL

Koreografisk Journal är en ny tidskrift med texter av verksamma inom det koreografiska fältet. Texterna är skrivna på svenska 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. Den distribueras gratis genom scener och plattformar runt om i Sverige.

TEMA #2: DANS OCH KOREOGRAFI

Under de senaste åren har koreografi som konstnärligt fält expanderat, en mängd olika definitioner har formulerats och det ökande intresset för konstformen har bidragit till att skapa nya terrängar och ett expansivt och mångfacetterat område för koreografi att verka i. Vi har också kunna ta del av diskussioner kring dansbegreppet, vad det står för, och frågor om var dansen är på väg. Behöver vi reda ut begreppen koreografi och dans och relationen dem emellan? Hur kan koreografiska och dansande praktiker se ut i dag? Vilka aktuella frågor ställs verksamma inför och vari ligger angelägenheten i att arbeta med dans och koreografi? I det andra numret av *Koreografisk Journal* har vi öppnat upp för en mängd olika infallsvinklar på temat där skribenterna formulerat både analytiska, beskrivande och poetiska texter.

I föregående nummer ställde vi frågor om vad kritik är och gör, för vem den finns till och vad den har för plats idag. Nu följer vi upp temat med nya texter som diskuterar, utvecklar och ger svar och förslag på hur vi kan förstå och producera kritik i relation till det konstnärliga arbetet.

I nästa nummer av *Koreografisk Journal* kommer vi att titta på hur konstnärlig programläggning, profilering och curating formar fältets förutsättningar och konstnärliga utveckling. Vi kommer också att publicera en serie recensioner där flera skribenter sett och skrivit om samma verk, och fler artiklar om Dans och Koreografi förstås!

Vi vill rikta ett stort och varmt tack till alla skribenter, alla som hjälpt oss att distribuera tidningen och till alla er som läser den! *Koreografisk Journal* har fått ett fantastiskt mottagande och vi ser fram emot att snart börja arbeta med nästa nummer som kommer i december 2014!

Koreografiska Konstitutet
Rebecca Chentinell och Marie Fahlin

Samtal

Den 7:e april 2014 träffades Örjan, Rebecca, Marie och Margareta för att samtala om kritik och kritikerns roll och position i koreografifältet i dag.

Margareta Sörenson Begreppet "kritik" rymmer i en vidare mening många slags analytiska texter om konst. Så har vi sett det i den västerländska traditionen, i det kritiska förnuftets tradition, att man reflekterar och tänker självständigt i relation till litteratur, konst, scenkonst. Sedan förändras förstås kritikbegreppet också. I och med globaliseringen och att många utbildar sig i andra länder så både vidgas det och smalnar av. I östra Europa och i Asien menar man med kritiker vad vi skulle kalla dansvetare. I västra Europa och den angloamerikanska sfären är kritikern någon som hör till pressen och någon slags publicistisk verksamhet i ett offentligt medium. Sedan 1800-talet har kritik varit en del av det journalistiska fältet. I era första texter i *Koreografisk Journal* så gör man inte den gränsdragningen utan pratar om kritik som något som konstnären vill ha och kanske behöver, en samtalspartner eller en medskapare, och där kan också skrivna texter vara viktiga. Därifrån till det man skriver i dagstidningarna, som de *har* sett ut, kanske man ska tillägga, så är det väldigt långt. Och medierna förändrar sig enormt snabbt just nu.

Örjan Abrahamsson En sak jag funderade på efter det första samtalet ni hade är det där ständigt återkommande, ganska naiva talet om 1980-talets dagstidningskritik, att allt var bättre förr ... när man minns måste man också komma ihåg förutsättningarna. Den som saknar 80-talet bör till att börja med bara betänka att såg 90 procent av kulturskribenterna var män, framför allt dominerade män högre upp i hierarkin. Det var en oerhört mansdominerad värld, liksom Sverige överhu-

vudtaget. Vem saknar det? Det speglar ju hur samhället har förändrats. Tidigare betraktades kritikern som en enväldig, allvetande smakdomare. Den rollen är idag väsentligen förändrad. Tack och lov. Jag har aldrig upplevt mig som sådan, jag ser mig själv som en åskådare bland andra, ett slags stand-in för dagstidningens läsare.

Numera är det huvudsakligen jag som skriver om dans i Dagens Nyheter, och det gör ju att jag får skriva om allt, från street dance till balett, från Vindhäxor till de mest konceptuella koreografier. Jag ska täcka in ett enormt spektrum, vilket strängt taget är ett omöjligt uppdrag. Jag har inflytande, men inget avgörande, och i slutänden inget alls, det är pengarna som styr. Idag kräver ägarna 10 procent i vinst, jämfört med 2–3 procent under 1900-talet. Det medför ständiga nedskärningar och omgörningar. Och dans prioriteras, inom parentes sagt, inte direkt högst.

MS Jag har ett informellt ansvar på Expressens kulturredaktion att göra ett urval av vad som är viktigt under en säsong. De stora offentliga scenerna, de som drivs med mycket skattemedel, de måste en stor tidning bevaka och skriva om. I kritikeruppdraget ingår mycket mer än recensionsskrivandet, det är fler aspekter som repertoarval, kulturpolitik, utbildningarna, utbyten och gästspel – själva bedömningen av hur viktigt någonting är, och hur viktigt det är att det kommer på papper. Sedan har jag en blogg på Expressens kultursida, så jag kan också själv differentiera. Sådant som jag vet aldrig kommer att rymmas i papperstidningen, för att det är för "litet". Att det är smalt är en sak, det kan ju vara väldigt intressant och framåttänkande, men om det bara finns en föreställning eller två, så skulle min text tryckas på papper i tidningen

när det inte går att se föreställningen längre, då lägger jag det på bloggen. Och i Danstidningen kan jag skriva nästan hur långt som helst. För mig som skribent är det utvecklande och intressant att kunna skriva i olika format och att det finns flera forum.

Rebecca Chentinell De här två forumen, Expressen och Danstidningen, har olika läsare antar jag – förhåller du dig till det när du skriver? Tänker du utifrån olika läsare och skriver annorlunda för de olika sammanhangen?

MS Ja, delvis. Men recensioner som ligger på Expressen-bloggen recyclas på Danstidningens webb, där ligger recensioner från hela Skandinavien, som redan är publicerade. På bloggen finns inga formatbegränsningar mer än de jag bestämmer, där skriver jag lite mer som jag vill och tycker. Danstidningen har unga läsare, unga kvinnor under utbildning, och den är riktad mot en bredare allmänhet, en intresserad läsekrets, precis som kultursidesläsarna i Expressen. I Danstidningen kan man förutsätta större specialintresse, och ofta skriver jag featureartiklar där, ofta om historiska företeelser – där kan det nog bli en del "svåra" ord och termer. Men jag tänker faktiskt på att läsarna är unga och under utbildning, en del av det jag skrivit har jag använt i min undervisning.

ÖA Något jag måste tänka på när jag skriver i Dagens Nyheter är vilka referenser man kan använda, det är en ständig utmaning, om man överhuvudtaget ska nämna en referens och hur mycket man då måste förklara. Vilket givetvis skapar en konflikt när utrymmet är så begränsat. Ibland tvingas man stryka hela avsnitt som är viktiga och intressanta, på grund av det begränsade utrymmet. Inom dagstidningskritiken är det alltid en mängd, delvis oförenliga parametrar att förhålla sig till. Det är frustrerande, men ändå en kreativ utmaning. Efter femton år som danskritiker tycker jag fortfarande att det är lika kul som svårt.

MS I Expressen är det "förbjudet" att skriva tråkigt, det är en tidning där man på kultursidan håller hårt på den stilistiska aspekten... det behöver inte vara underhållande men det måste vara intressant. Och en text måste stå för sig själv, en läsare som aldrig kommer att kunna se det jag skriver om ska ha utbyte av att läsa det jag skrivit.

RC För att plocka upp det du sa tidigare, Örjan, om att du i ditt uppdrag ska täcka in ett helt fält, ska alla på något sätt in i samma format eller är det verket som styr hur du skriver om det?

ÖA Det är ju självklart att det är så, men det finns inga enkla svar därför att man hela tiden tvingas från en extrem till en annan. För mig är det viktigt att kommunicera med läsaren, det är avgörande, att skriva på

ett sätt som är genomskinligt, begripligt och intressant. Stilistiskt finns självklart även krav i Dagens Nyheter. Jämfört med Expressen finns ett annat tilltal och tonfall på kultursidorna i DN, som generellt är mer tillgängligt, inbegripande och transparent. Men eftersom litteratur alltid utgjort stommen på kultursidan är det också litteraturkritikens villkor som påverkar hur kritiken ska se ut för alla konstarter. Även de konstarter som så att säga huvudsakligen befinner sig vid sidan av och utanför själva språket och medvetandet. Att recensera till exempel ordlös musik och dans, kräver ett radikalt annorlunda skrivsätt än litteraturkritik där konstarten ju redan befinner sig i språket. Danskritik måste ofta använda bilder och metaforer för att alls kunna gestalta upplevelsen för läsaren. Då blir det gärna en knepig balansgång att skriva genomskinligt och innefattande, och samtidigt fånga en konstupplevelse som befinner sig utanför språket. Och det är inte alla redaktörer, särskilt de med litteratur som bas, som har förståelse för danskritikens särskilda villkor.

MS Angelägenhetsgraden är styrande när det gäller Expressen, om det är någonting som ses av väldigt många så spelar det roll för vilken plats det får, om det är tillgängligt för fler. Jag ser mer än jag skriver om också, jag ser det som ett ständigt pågående universitet.

ÖA Jag vill ju egentligen inte göra avkall på hur jag vill skriva, men om jag vill kommunicera med läsaren måste jag ibland förenkla och förtydliga, ibland förklara och exemplifiera mer ingående, för att försöka förmå att även en totalt abstrakt dansföreställning ska bli någotsånär begriplig för tidningens läsare. Om jag har något ideal som skribent så är det inte akademiskt utan snarast folkbildande. Men att bedriva danskritik är en ständig process utan slutgiltiga svar. Och ju mer dans, dans i vid bemärkelse från butoh till nycirkus, jag ser, desto mer lär jag mig, men inser samtidigt mer och mer hur lite jag egentligen vet, och hur omöjligt själva uppdraget är.

MS Det är väsentligt mycket svårare att skriva om dans än teater, eftersom det t.ex. inte finns något skeende att hålla sig till eller återberätta.

ÖA Jag skulle vilja gå ännu längre, jag är ju i grunden litteraturvetare och etnolog, så för mig är den stora skillnaden att dans, koreografi, generellt, handlar om någonting som inte rör sig i medvetandet, det vill säga inte i språket. I teater och litteratur så befinner du dig redan i språket, delvis, då är det lättare att förhålla sig till det och skriva om det, men om man tar en rent abstrakt föreställning så har ju uppenbarligen konstnären valt detta för att den inte kan uttrycka detta på något annat sätt än just så här, det sker inte i språket,

det gör att det egentligen nästan är en omöjlig uppgift att skriva om dans.

RC Som jag ser det så finns det olika arbetssätt inom fältet. Vissa utgår ifrån och jobbar enbart med kropp och rörelse i en studio, utan att förhålla sig till eller sätta det i någon specifik kontext. Men i stor grad, och alltmör, formulerar sig koreografer om vad de arbetar med, både kring ingången och processen för det koreografiska arbetet och själva verket.

MS Jag skrev om teater och litteratur först och det som gjorde att jag styrde över till dans var asiatiska traditioner, och butoh som började komma lite grand, och klassisk indisk dans, för mig vidgades då också teaterbegreppet. Jag är väldigt intresserad av allkonstverk, fältet av totala scenkonstverk som jag tycker att dansen under hela 1900-talet hör till. Något vi inte har sagt ett ord om är ju att dansen är en visuell konst, därför måste man också kunna beskriva hur det ser ut, det som kallas för konceptuell koreografi bygger mycket på seendet, bilden, ljussättningen – där har ju dansvärlden varit ett draglok för hela teatervärlden och scenkonstens utveckling.

RC En beskrivning av hur någonting ser ut kan ju vara väsentligt eller avgörande i en recension av det ena verket, för att som läsare förstå vad som har ägt rum, men helt obetydande i relation till ett annat, beroende på verkets karaktär och intention.

ÖA Det är sant men, för mig, när jag skriver i Dagens Nyheter, så är det en självklarhet att försöka ge läsaren en uppfattning om vad jag upplever, en bild av vad som faktiskt sker. Nu kan man ju göra det på tusen olika sätt, men för mig är det avgörande. Hur ska jag med ord uttrycka en upplevelse som väsentligen är ordlös. Alldeles oavsett om koreografen själv kan uttrycka sitt skapande i ord, vilket är ovanligt, så handlar dagstidningskritik om att kommunicera själva den sceniska upplevelsen. Bland det svåraste är att hitta en ingång, att försöka hitta någonting som känns representativt för just den här föreställningen så att läsaren kan få någon slags upplevelse om vad det handlar om.

MS Det har varit så ett tag nu att några koreografer gör verk där det är väldigt mörkt på scenen. Då måste jag kunna beskriva mörkret, en då väldigt viktig visuell komponent, men också stämningsskapande och betydelsebärande. Om man försätts i en känsla av osäkerhet – det måste man både kunna beskriva och diskutera, både känslomässigt och intellektuellt.

ÖA Så som jag uppfattar mitt uppdrag för Dagens Nyheter så är jag ställföreträdande åskådare, och då måste jag delta i verket, därför antecknar jag t.ex. numera aldrig under föreställningarna eftersom det

innebär att jag distanserar mig från den ögonblickliga upplevelsen och därmed från verket. Vi har ju ett medvetande som pågår hela tiden, som vi inte kan stoppa, medan scenkonst är en konstform som väsentligen, både visuellt och genom öronen, arbetar undermedvetet det vill säga dans kommunicerar mer direkt med vårt emotionella jag, vilket också stöds av den nya, revolutionerande neurologiska forskningen på 2000-talet. Samtidigt arbetar vårt medvetande, vare sig man vill eller inte, hela tiden med att "förstå" vad som pågår på scenen. Sitter jag dessutom och antecknar under föreställningen fjärrar jag mig ytterligare från dansens nu. Återigen, jag är ingen akademisk kritiker, vilket är något helt annat än att skriva dagstidningskritik.

RC Tänker ni att ni genom recensionen gör en sammanfattning och sätter en slags punkt, eller att den är en fortsättning där ni försöker ta verket eller diskussionen vidare?

ÖA De föreställningar jag oftast gillar är de jag inte förstår, då försöker jag beskriva och ställa frågor som verket triggar, som jag inte kan besvara. Och om jag lyckas förmedla de frågorna till andra människor kan det väcka tankar eller känslor kring en föreställning, även om det inte är en dialog med konstnären. Då, ibland, kan jag känna mig lite nöjd.

Marie Fahlin Ert uppdrag och ert jobb är att producera kritik enligt en någorlunda fastlagd mall, och oftast i ett fast format, men finns det önskemål om att skriva på ett annat sätt, i ett annat format? Finns det andra sätt ni arbetar eller tänker på som ni inte ger uttryck för?

MS Det är ett uppdrag, men det jag skriver inom den givna ramen kan jag göra med stor frihet. Om jag vill skriva något speciellt finns alla möjligheter att göra det. Att ha en långvarig relation med en koreograf där man arbetar närmare med feedback och så skulle säkert vara jätteintressant.

MF Men jag tänker på hur man arbetar när man ser, reflekterar och skriver om samma område under en längre tid. För oss koreografer så finns det ju ett uttalat önskemål, och kanske krav, att tänka nytt.

ÖA Jag måste kommentera två saker som jag tror att få som inte jobbar med danskritik är riktigt medvetna om. Dels att du har en förutbestämd textlängd, säg 2 200 tecken inklusive blanksteg, som du måste hålla, dels att du alltid arbetar mot en deadline, på DN kvart i elva dagen efter.

MS Dagen därpå, det är flott, min deadline kan vara klockan tolv samma kväll.

ÖA Förut skrev jag direkt efter men jag upptäckte gradvis att resultatet av olika skäl blev sämre. Det är bättre att sova på det och skriva med fräscha ögon. Men jag ska producera 2 200 tecken. Det finns inte så mycket utrymme att reflektera för mycket, det blir ju väldigt intuitivt, så det är väldigt styrt på det sättet. Det är väldigt strama ramar men så ser verkligheten ut år 2014 och då kan man bara antingen förhålla sig till det, eller helt enkelt lägga av. Men visst är det ofta frustrerande. Sen är mötet med konst mest intressant när det genererar frågor snarare än svar. Det som är intressantast hos konstnärerna är nästan det som är omedvetet, det är där magin uppstår, när det händer något som inte ens konstnären är medveten om. Då händer det något spännande i verket, också i mig för jag förstår det inte riktigt, och jag är konstruerad så att jag alltid försöker förstå på något plan. Ju fler intressanta frågor som ställs ju mer intressant blir det.

MF Vem skriver ni för? Vem är läsaren?

MS Dagens Nyheter är en Stockholmstidning, Expressen är en rikstidning, nu med särskilda editioner, GT i Göteborg och KvP i Malmö. Den jag skriver för, kan jag nästan vara säker på, kommer inte att se det här. Det ska vara lika intressant för någon som bor i Abisko som den som tänker gå och se. Man kan inte bara utgå ifrån att alla känner till vad vi talar om, det måste finnas lite mer av den sortens tydlighet. Skriver man kort så läser fler än om man skriver långt. Men man måste ju förutsätta att den som läser kultursidorna är intresserad.

ÖA Jag skriver för en hypotetisk DN-läsare, någon som är tillräckligt intresserad för att ta upp kulturdelen, och som jag kan locka till att vilja läsa för att jag lyckats framställa det jag upplevt som fascinerande eller intressant. Jag skriver för en uppenbarligen nyfiken läsekrets, men som inte behöver vara initierad i dansen. I mina ögon bör kritiken, åtminstone i DN, vara tillgänglig också för människor som inte befinner sig i den ganska lilla, exklusiva dansvärlden. Om jag har ett mål, så är det att fler människor ska upptäcka dans och det påverkar givetvis hur jag skriver. Den tänkta läsaren ... jag har sagt det någon gång tidigare, men om jag tänker mig en läsare då tänker jag mig min mamma, alltså någon som inte är kunnig i området men väldigt nyfiken och öppen och intelligent.

RC Ni är väldigt tydliga med att ni skriver för läsaren och måste använda ett visst språk med anledning av det. Men när jag tänker kring begrepp och terminologi i förhållande till det konstnärliga arbetet och vad som är angeläget för eller i det som presenteras inom fältet, undrar jag om det skulle vara möjligt att ni som kritiker använde er av och utgick ifrån de termer eller den

diskurs som den specifika koreografen använder sig av när ni skriver?

MS Jag tycker att man ska känna till så mycket som möjligt av detta.

RC Men det är ändå det du ser som är det primära?

MS Det är det jag utgår ifrån men koreografers texter kan ge en bakgrund, ett perspektiv.

MF Men är de inte en del av hela händelsen?

ÖA Det är frågan om, det finns inget generellt svar på det, för det finns vissa konstnärer som beskriver sina utgångspunkter och tankar och gör det som en del av föreställningen. Sen finns det ibland bara ett programblad. Men jag tror att man måste förhålla sig i huvudsak till vad som sker på scenen, det är min utgångspunkt. Om en koreograf tänkt si eller så, men det inte gestaltas konstnärligt, ja, då är det i mina ögon inte särskilt intressant. Snarast ett bevis för ett misslyckande.

MF Men det kanske inte är samma sak, för i så fall skulle ju det ena kunna utesluta det andra snarare än att skapa mer komplexitet och fördjupa en fråga eller ett tema. Ett resonemang och ett konstnärligt undersökande och formulerande kan ju föras utifrån olika aspekter, där vissa lager kan ta sig olika form och uttryck t.ex. i text.

MS Om man visar det i samband med föreställningen så ger det väl en hint om att text och föreställning hör ihop.

RC Det kanske handlar om relationen mellan de olika komponenterna, och då skulle ju det kunna vara något att relatera till eller föra ett resonemang om som en del av recensionen. Vi har diskuterat mycket kring just hur koreografer väljer att presentera sina verk och om någon då har valt att formulera en text så är ju det en del av helheten och sättet som koreografen väljer att kommunicera, också med åskådaren.

MS Jag har stor respekt för den konstnärliga processen. Men det man ser kanske inte alls är lika fantastiskt som forskningen, planen, intentionen eller idébygget. Som kritiker tycker jag att man borde ha läst det material som finns och kunna relatera text och verk till varandra. Men sedan finns det sådant som kvasifilosofiska texter ...

ÖA Pseudofilosofiska.

MS Ja, snarare, där jag frågar mig om konstnären själv förstätt eller hanterar begreppen rimligt.

MF Man kan ju förstå på olika sätt, det finns ju olika

typer av kunskap och förståelse och vem kan döma över vad någon annan förstår eller inte när det gäller konstnärliga verk? Det kanske inte heller är utgångspunkten. Texten behöver inte vara mer eller mindre "förståelig" än dansen.

ÖA Men om man vill visa på en process som lett fram till föreställningen så måste det ju vara en text som känns övertygande. Annars blir det helt ovidkommande. De flesta koreografer jobbar ju med koreografi för att de inte vill jobba verbalt, det är inte så många som skriver böcker och vissa vill inte ens uttala sig om vad de gör.

RC Men så är det väl inte så mycket längre. Många koreografer är ju väldigt välformulerade idag och framför allt finns det ett enormt intresse och behov inom fältet att både diskutera och skriva om konstformen. Det har vi ju märkt inte minst i arbetet med *Koreografisk Journal*.

ÖA Jag tror att man kanske inte kan, det är väl därför man använder rörelse.

MF Men det är ju inte för att man inte kan skriva som man arbetar med rörelse. Valet att arbeta med rörelse, dans, koreografi är ju ett positivt val.

ÖA Man väljer ju sin uttrycksform för att det är något som lockar eller taggar en, och därför väljer man inte en annan form.

RC Ja, men det är ju inte en motsättning. Bara för att man arbetar med koreografi eller rörelse betyder det ju inte att man därför är ointresserad av verbala uttryck eller enbart intresserad av ordlöshet.

ÖA Nej, självklart inte. En konstnär kan ju blanda, och gör det numera, vilka konstformer som helst, men om man i grunden är dansare så är kroppen oftast det hantverk man behärskar och använder sig av. Sedan finns alltid notabla undantag.

MS Jag upplever att ni hellre vill använda koreografibegreppet för hela konstformen även i *Koreografisk Journal*, snarare än dans, eller har jag helt missuppfattat?

RC Vi gör en distinktion däremellan, mellan dans och koreografi, men det handlar inte om att vi bara vill använda begreppet koreografi.

MS Men det finns förslag som "ny koreografi", "extended choreography", som jag upplever det inte behöver innehålla dans, så som vi har definierat dans tidigare.

MF Vi talar om koreografi som någonting som är former för rörelse i vilket material och medium eller ur vilket koncept som helst. Det behöver inte vara den mänskliga kroppen i rörelse eller dans. För mig är

koreografi något som är eller beskriver rörelse, och som är reproducerbart. Koreografi är alltid kreerat, skapat, det är nedtecknat, skrivet eller inskrivet, i kroppen, minnet, med tecken eller på annat sätt. Koreografi blir därmed också något som jag rör mig igenom, som fält, och upptäcker nya sidor av utifrån de olika perspektiv som jag anlägger. Dans kan vara koreograferad, eller inte. Rörelse behöver inte vara varken dans eller koreografi. Men självfallet så har vi alla olika förståelser och förhållningssätt till begreppen och vad de står för, och vad de ytterligare kan initiera i form av konstnärlig utvidgning och terräng.

ÖA Språket är alltid i rörelse, som begreppet dansans till exempel, allt är ju alltid ungefärliga begrepp. Det verbala språket är ju ingen exakt vetenskap, det bygger på överenskommelser, men det finns alltid luckor. Ta till exempel bara färger: för det första finns strängt taget inte färger, förutom som tolkningar i våra hjärnor, för det andra finns ingen absolut utan en fallande skala av definitioner av vad som är rödgrönt eller stålgrått. Det är lätt att fastna i semantik. Performance har ju varit ett problematiskt ord i 50 år, ändå är det hyfsat begripligt, folk förstår ungefär vad det handlar om. Å andra sidan är begrepp som butoh, performance, balett aldrig exakta. De är alltid flytande och föränderliga. För mig handlar språk, och dagstidningskritik, alltid i första hand om kommunikation.

MS Performance har blivit ett slags samlingsbegrepp. Många administratörer och producenter använder det för att förtydliga för publik, turnéläggare osv. att det är en produktion som innehåller något mindre dans än vanlig dans.

ÖA Det är ändå nödvändigt att vi hittar ord som vi använder på någorlunda samma sätt så att vi kan kommunicera, men samtidigt vara medvetna om att orden också är begränsande. Att de kan skymma sikten för vad som egentligen pågår. Det numera förhatliga ordet dansans, det var ju inte jag som uppfann det, det var ju Kenneth Kvarnström, det var skämtsamt men försökte ändå förklara och rama in någonting. Trots det blev det ett väldigt ståhej när jag i en kommentar i DN 2013 använde "dansans", smått provocativt men med ett leende. Plötsligt jagades jag som ett lovligt villebråd och anklagades för allt mellan himmel och dansans. Jag kollade igenom min dator och sökte bland de säg femhundra dansrecensioner som jag har skrivit. Jag har använt begreppet "dansans" sammanlagt tre gånger i recensioner, och alltid ironiskt. Men det är också ett ickenegativt begrepp.

MS Jag tycker inte att det blev en bra diskussion, jag tycker att det var ett skojigt men olyckligt begrepp som jag argumenterade emot.

MF Men det skapade en viktig diskussion. Debatten har fått mycket ringar på vattnet och dansdansbegreppet har fortsatt att diskuteras, många är självfallet kritiska och till viss del kanske det förskjuter fokuset för ett tag, men det tror jag är enbart fruktbart, det är ju inte så att det flödar över av dansdebatter i Sverige.

MS Jag tycker att det var en dålig och ironisk vändning av Kenneth Kvarnström eftersom det finns olika former som räknas in under dans. Jag tycker att dansdans leder helt fel, frågan är om ett verk har en koreografisk form eller inte. Det finns koreografiska former där det inte dansas alls – butoh, till exempel. Att göra själva dansandet till skiljelinje leder helt fel och är dessutom historielöst.

ÖA En av de mest intressanta konceptuella föreställningar som jag sett som just ifrågasatte detta med dans och scenkonst det är Manuel Pelmus, *Preview*. Det står en stol på scenen, det är mörkt, han kommer ingående, tror man, sätter sig på stolen och börjar berätta vad han ska göra. Sedan varierar han det temat, det är nästan en timme långt och han gör det med oerhörd intelligens. Sedan, när föreställningen är slut och ljuset tänds, och man har hört hur han, någon, med skor lämnar scenen, men man har ingen aning om det kanske var tio personer där, man vet inte alls, d.v.s. allt utspelar sig i ditt eget medvetande. Han har verkligen lyckats spränga den fjärde väggen, det är en rent konceptuell föreställning och för mig är det, om jag ska uttrycka mig provokativt, dansdans. För mig var det en väldigt utmanande föreställning, och väldigt dansant, och väldigt fysisk.

Jag tänker på en annan sak som kan vara bra att känna till och det är att om man vill svara eller reagera på en recension så måste man göra det väldigt lakoniskt och komprimerat. Skickar man in ett "jättelångt" svar betyder det i stort sett att det hamnar i papperskorgen. Om man vill ha en diskussion så förutsätter det att man förstår sig på dagspressen och håller sig kort och koncis. Den dialogen skulle jag önska fanns.

MS Värderingen och värderandet är något vi borde tala om. En kritiker måste våga värdera det sedda, diskutera det i termer av mer intressant eller mindre, självständigt skapande eller mainstream, bättre eller sämre utfört i teknisk mening. Och i konstnärlig mening. Det är svårt och ofta är jämförelser en fungerande arbetsmetod i en text, men inte alltid. Som kritiker behöver man också flera måttstockar: ett litet kompani eller en solodansare med knappa resurser eller en stor ensemble vid ett operahus – som kritiker kan man ställa olika krav på perfektion i utförande, i ambitionsnivå. Ibland leder det till försiktighet från kritikerns sida, ibland kan jag tycka att kritikerkåren är sist av

alla med att uppfatta det nyskapande. Publiken kan ligga långt före – så var det när nycirkusen kom. Så länge jag lever kommer jag heller inte att begripa varför så många teaterkritiker inte vågar eller vill skriva om dans, i synnerhet som dansen varit ledande och pådrivande på scenkonsternas utveckling under flera decennier nu.

ÖA Att värdera tillhör givetvis ett av kritikkens fundament, låt vara att det som du säger måste ske från varierande perspektiv och med hjälp av ibland väldigt olika måttstockar. Men det finns också en viss fara när ett konstverk kokas ned till en fråga om bra eller dåligt. Konst, i ordets vidaste bemärkelse, handlar om att göra tillvaron och världen mer nyanserad, komplex, spännande, tankeväckande motsägelefull, och för mig är en av kritikkens främsta uppgifter att försöka vidarebefordra allt detta. Tänk den dag vi tvingas betygsätta dansföreställningar! I DN sker det redan i konsertrecensioner och varje gång jag tvingas göra det känns det lika omöjligt som absurt.

Ibland upplever jag att värdering inte ens är särskilt relevant, som exempelvis när Lundahl & Seidl började med sina nyskapade och grundforskande projekt, genom att så att säga flytta in "scenen" i huvudet och kroppen på "åskådaren". Bra eller dåligt? Det var innovativt, riskabelt och fascinerande – ord som förvisso också är värderande, men i en annan mening. Men visst måste kritiken också försöka ta ställning till verkens kvalité, även om också kvalité är ett problematiskt och gäckande begrepp. Ändå är det oftast påfallande hur överens lejonparten, hyfsat erfarna svenska kritiker är när det just gäller kvalitetsaspekten, samtidigt som "värderingen" och beskrivningen av verket, och inte minst själva den kritiska stilen kan vara väsensskild.

Som kritiker är min ambition att vara ett tydligt subjekt för läsaren, som reagerar och interagerar med det som sker på scenen. Jag har aldrig identifierat mig med en av de mest klassiska kritikerrollerna från säg 1900-talets andra hälft: att vara en lite kyligt, distanserad betraktare (gärna en herre), som döljer sina känslor bakom ett skrivblock och stenansikte. Jag håller delvis med dig Margareta, kritiken borde i allmänhet våga mera, våga delta, våga värdera, våga älska, våga avsky. Mer passion, låt vara inte utan eftertanke. Som jag redan sagt: bilden av kritikern som allvetande smakdomare är mig totalt främmande. Jag brukar istället tänka att minst hälften i publiken är betydligt smartare än jag. Jag försöker inte kokettera, det hänger snarast samman med ett slags ödmjukhet inför konstens och tillvarons ogripbarhet. Mitt uppdrag är att utifrån mina kunskaper och erfarenheter, mina blinda fläckar

och tillkortakommande så uppriktigt som möjligt våga redovisa vad jag ser, och därmed indirekt "avslöja" vad jag inte ser, inte förstår. Men jag kan leva med det. Uppriktighet är en livsnödvändighet för vital kritik, till skillnad från att briljera och docera.

Beträffande Teatersveriges märkvärdiga ointresse för dans är jag mindre förvånad, även om jag mest sörjer med dem: de anar inte vad de går miste om. I mina ögon är teater och dans två distinkta konstformer. Undantag finns givetvis: jag säger bara Dario Fo! Likväl har svensk teater gärna mer med litteratur än dans att göra. När själva språket utgör konstformens fundament blir kritikens uppdrag inte enklare, men mer självklart eftersom man från början befinner sig i det intellektuella medvetandet. Är man van vid det kan jag förstå att det känns skrämmande och rentav verkar förstummande när man möter dansens icke-verbala kommunikationsvägar. Det blir som att skrinna ut på den tunnaste is utan flytväst.

MS Det är ändå märkligt efter decennier av dansteater och visuell teater från Pina Bausch till Mats Ek, från Robert Wilson till Ariane Mnouchkine att gränsen mellan teater och dans fortfarande dras så som Ibsen ville! Det sena 1800-talets författare som ville sätta problem under debatt skapade en teatersyn som givit upphov till det egendomliga ordet "talteater", till exempel. Inte ens radioteater är "bara" text och röst! Dansen och dansteatern har bidragit till en omfattande förskjutning av hela scenkonstområdet mot en mer allkonstverksinriktad scenkonst. Ljussättningen, för att ta ett enda exempel, är idag medskapande på ett helt annat sätt än tidigare och där var dansen tidig med att ta till sig dess potential. Det är verkligen inte bara det intellektuella medvetandet som möter publiken i en uppsättning av en pjäs av Ibsen eller Strindberg, utan också det känslomässiga, det intuitiva, allt det som aktörernas kroppar och rörelser, gester och ansiktsuttryck berättar och gestaltar. Jag insisterar på att mer är likt än olik mellan scenkonsternas olika former och hur de etiketteras på ett sätt som begränsar, också kritikern. Publiken är mindre intresserad av den här uppdelningen, som tur är. Likaså tycker jag inte att man ska dramatisera skillnaden mellan teater och dans som görs för en barnpublik och den som skapas för vuxna – kritikern bör möta också den med så öppna sinnen som möjligt. Är det bra, intressant, engagerande och omvälvande så är det allt detta för alla.

ÖA Själv kan jag fortfarande efter en dansföreställning tänka, "Hur fan ska jag kunna skriva en recension om något så abstrakt, flyktigt, undanglidande!?" Dans kan vara en så förbluffande naken konstform, som dessutom kan få mig att känna mig generande naken.

För femton år sedan kunde jag bli skräckslagen, sömlös, handlingsförlamad. Numera vet jag av erfarenhet att om jag sover på saken, medvetet "glömmer bort" föreställningen och låter mitt undermedvetna arbeta i fred, brukar det lösa sig när jag väl sätter mig vid min laptop. Sällan, men ibland och i lyckliga stunder kan jag rentav överraska mig själv. När texten lever sitt eget liv och är mer intuitivt intelligent än jag själv. När en koreografi kommunicerar så starkt och omtumlande, att jag själv inte riktigt hänger med i svängarna, då är det oerhört stimulerande, skoj, en ren förmån att vara danskritiker. Och den entusiasmen, hoppas jag, lyser igenom i texterna. Inspirerar i bästa fall om så bara en enda människa att springa iväg till Dansens hus eller Weld.

Överhuvudtaget anser jag att vårt intellekt och medvetande är rejält överskattat. Den moderna människan har i mycket glömt bort, rentav förträngt den fysiska intelligensens betydelse. Homo sapiens är ett exceptio-nellt socialt däggdjur som kommunicerade intensivt och framgångsrikt långt före vi skapade det i och för sig helt geniala verktyget, det verbala språket.

*Örjan Abrahamsson, Rebecca Chentinell,
Marie Fahlin och Margareta Sörenson*

We make it up

Revolution and plagiarism

When travelling through the US customs, Chrysa Parkinson was asked about her profession. "I'm a contemporary dancer" she answered. "What is that?" he asked, "We make it up" she answered. "What does it look like?" Chrysa: "I'm doing it right now".

This text is a reflection on ideas about contemporary dance and choreography. It is written after and colored by having performed *Insignificant Others | the situation* for the eleventh time. The performance was developed with and for a group of seven students from the 2nd year of the BA in dance performance at DOCH in Stockholm, myself included, with choreographic framing by An Kaler. Before An Kaler's arrival the group worked on a written instruction of time framed movement studies and explorations of orientations towards space. The instruction also included analyzing and reflecting upon each others' studies. The piece will be performed fifteen times.

IT'S DANCE BECAUSE I SAY IT IS

97 years ago, in 1917, Marcel Duchamp declared a porcelain urinal to be art, *Fountain*, questioning the notion of art. With this radical move, art came to be considered an intention: it's dance because I say it is. Though, before that happened someone hid the piece from view. For Duchamp, it all seemed quite clear: taste and judgments of good and bad was the enemy of art. Rejecting retinal art he claimed that art should take place in the mind. To him, art was either plagiarism or revolution and he forced himself to contradict himself in order not to "conform to his own taste". As dance is something that we do with our habitual bodies (sometimes trained in traditional techniques), things get complicated. Already then, Duchamp

noticed that to get out of one's own way requires strategy: inventing strategies replaced refining techniques. I understand the choreographic framing by Kaler as such a strategy. The concept of choreography can then be understood as proposed by Mårten Spångberg: "Choreography is a matter of organization, of ordering and making stable, although stability is many things, [...] Choreography is concerned with structures and structuring, and obviously every structure needs expression."

Spångberg's corresponding understanding of dance would be as "[...] strategic, it is not about ordering but instead of maneuvering, of navigating through structures, through order. Dance is an expression into the world, dance is certainly organized but the organization is not the dance". I imagine that a choreographic structure can function as a tool to display technique or as in the case with Kaler, as a tool to override habit and change the means by which the structure takes on expression, forcing the dancer to invent and develop new methods for navigation.

WHY REVOLUTION INSTEAD OF PLAGIARISM?

Though Duchamp is quite harsh in his distinction, he points to something relevant: contemporary art must be under constant renewal. In the essay *From partaking to initiating: Leading following as dance's (a-personal) political singularity* André Lepecki follows Rancière claiming that "politics' main task is to invent bodies and to explore new capacities to perceive, to express, and to move, [...] to create *new bodily capacities*". Politics can then be considered a choreographic activity. The challenge is to invent structures that when expressed invents those new bodily capacities, structures where the expressions produced is not (only)

consolidating already existing ideas about dance. To reproduce the known, instead approaches consensual culture. If one accepts Rancière's claims that politics essentially is dissensus, consensus imply that there is *no politics* – no disagreement, no two worlds in one, (politics is here being understood as something bigger than the struggle to possess power.) In the same essay Lepecki introduces a choreopolitical challenge: "How much in participating and by participating do we actually engage with a kind of moving that takes us no other place than where we are (always) already (properly) expected to arrive at?" He describes how the passive-yet-participatory subject follows commands as if they were our deepest wishes "into well-measured coordinates of consensual good (or expected) behavior". This passive agitation is explained as "a movement that by moving keeps everything in place".

I don't think that contradicting oneself and not knowing what something will be is necessarily pleasurable at all, but of importance. To me, the ungrounding of a fixed idea about what the performance is, makes up the potency of *the situation*. The activities are purposefully never completely named and identified, the activities performed as well as the duration and relation they are performed in are always changing, shifting, and so withdrawing from identification, expanding and extending what it could be. There is an intentional consideration of the contradiction between exploration and execution. The foundation of the piece is movement explorations and studies on proximity, relation to space, time, frame, audience and co-dancers. We, the dancers, are encouraged to challenge what can be included, learnt, investigated and studied from within the piece. The frame is controlling enough to make sure it is never whatever and functions as support for complication, complexity and specificity. Basically this means we (the dancers) don't know what we are doing but we are doing it.

The being busy with something rather than executing something in order to reproduce a pre-determined result creates a certain resistance to becoming product. Even when commodified, the performance stays a situation not considered to be static but rather made up every time. Considering performing it an ongoing process where the results do not necessarily consolidate an already existing idea about the piece or about dance. The piece is trusted to the dancers to a high degree but it is not to be confused with a collaborative process without a structure. Even though involvement was high, references were shared, space for independent judgment left open and questions welcomed the distribution of responsibilities were clear.

Lepecki articulates a need for a renewed practice of engagement to establish an active, misfit dissensuality

– the idea of an *a-personal leadingfollowing*. It is described as "moving together without synchrony and without identification, without autocracy nor submission". This notion connects to the idea about a courageous choreopolitics of engagement where "all elements in place risk taking initiative, risk to initiate, that is to say: *risk activating movement towards the actualization of an yet unmapped nascent event.*" In other words (close to Hanna Arendt's): a state of freedom in the dance where one is free – free to perform the unpredictable, to begin something new. When one has the capacity for the unexpected and "the infinitely improbable".

This resonates with my experience of being inside the piece "the situation": the a-personal leadingfollowing seems to put words on the method used for maneuvering through An Kaler's choreographic structure. The balance between autocracy and submission seems crucial for the piece as does the moving (and being still) together without identification. Big parts of the performance takes place in the periphery of the space and with the seven performers scattered irregularly, sometimes almost not moving but constantly maneuvering through the intricate frame in between exploring, listening, initiating and following. Unpredictability is invited and it is hard to discern who is leading and who is following. There is a state of intense listening but also of initiating, and inventing.

THE A-PERSONAL

Is this leadingfollowing a-personal enough to able dance to "appreciate its capacity for the impersonal"? (Spångberg again). Lepecki identifies what he calls the unbearable personification of dance as: "[...] defining and orienting western theatrical dance from its beginnings to a fetishization of the dancer's body and personality (his or her "charisma" and "aura")." I imagine the role of the dancer, by Lepecki described as a "person understood as a formation for praise and the enhanced display of praiseworthy "feats" to make for experiences that is in relation to and comparison to something known, in a form of plagiarism and staying the same, towards excellence but also homogeneity. Rejecting the personal features of the dancer above the dance, I imagine the a-personal leadingfollowing to make dance work beyond the level of comparison and instead on a level of potential.

The structure proposed by An Kaler orients my body towards methods for followingleading. The framing entrusts the dancers with space for navigating through the structure, allows you to go with your interests and use individual strengths, instead of being compared and conformed. The essential following-leading implies independent judgment as well as being

with the group, with the space and with the audience that shifts my perception. The structure acts as a catalyst for a continuous invention of methods and procedures and as a tool to bypass habit. It is not necessarily about new, but also not about belonging or reproducing. Maybe making, experiencing and dancing contemporary dance is partly a practice of being open to what it (dance, reality, movement...) does and what it could be rather than what one thinks that it should be or expect it to be or do. To put it in Spångberg's words: "Dance requires or asks for another kind of seeing, and that seeing is not starting with recognition". A contemporary dance that doesn't care about like or dislike, that is not to be valued in relation to rigid ideas about quality. I argue that it is in the uselessness, in the contradicting of itself and in the not knowing what it wants that the potential for revolution lies. A revolution that is ungrounding, that does not turn conservative the next day but continues to shake things up. As we continue to be made up and make it up.

Ellen Söderhult

Det som händer nu

Kroppar som material, händelse som metod, närvaro som koreografi

Anteckningar om Anna Ådahl, Ebba Bohlin, Maria Andersson och Victoria Brännström

Ett ofta använt grepp inom konstens teoretiska överbyggnad är att introducera olika vändningar. Det språkliga greppet markerar att något nytt inträtt, vilket kan vara pedagogiskt användbart, men det kan lika gärna lägga krokben för djupare insikt. Därför låter jag det vara osagt om det jag kommer att diskutera är en sådan vändning. Vändningen i denna text är mer av bokstavlig art, den handlar om ett intresse för kroppen som ett konstnärligt material och kroppen i rörelse, när den exempelvis vänder sig om. Min diskussion kretsar kring tre verk – Anna Ådahls *De utställda*, Ebba Bohlins *Ein Hut, ein Stock, ein Regenschirm... en skiss i tre delar* och Maria Andersson och Victoria Brännströms *Replicas: structures for other positions*.¹ Verken kommer att belysas utifrån tre gemensamma nämnare – kroppen som material, kroppslig närvaro och frånvaro samt händelsen som estetiskt ramverk. Diskussionen är en övning i att närma sig en större samtida strömning där konstnärer tillför performancegenren en meningsbärande dimension genom att använda uttryck hämtade från dans och koreografi.² Till en början kan det hela beskrivas kortfattat och generellt – konstnärerna skapar koreograferade

rörelsemönster och situationer. De väljer ofta att engagera dansare och väljer dansscener som plats för konstverkets tillblivelse och presentation. Framträdandet inför betraktaren utgör verkens tyngdpunkt.

Vi börjar med det mest konkreta – platsen för mötet med betraktaren – i scen- och dansrummet, till skillnad mot utställningsrummet. Denna uppdelning ska inte ses som definitiv, eftersom konstnärer alltid har rört sig mellan scener och discipliner, men vi kan nöja oss med att konstatera att bildkonstens rum av tradition har en annan ekonomi än teatertrummet. Valet att frångå utställningsrummet möjliggör en annan sorts presentationssituation. Verket framträder först och främst som en händelse, en aktualisering av en pågående modulation i tid och rum. Här kan idén om framträdandet som en gåva till betraktaren ge en fördjupad förståelse av konstverken.³ Gåvan placerar in sig mellan verket och händelsen, och liknas vid en cirkulationskraft, en överföring, som sker i en ekonomi av utväxling. Genom koreografin iscensätter konstnärerna inte enbart verket utan även hur betraktaren, i form av en publik, kan ta till sig verket. Betraktaren i detta fall är inte längre utställningsrummets anonyma

1. Anna Ådahls *De utställda* visades på dansscenen Weld, plattform för dans och konst, i Stockholm, 10 och 11 maj, 2013, med medverkan av Rebecca Chentinell, Sybrig Dokter, Love Källman och Andrea Svensson. Ebba Bohlins *Ein Hut, ein Stock, ein Regenschirm... en skiss i tre delar* visades på Weld och ingick i *festival: display*, 11–16 juni, 2013. Maria Andersson och Victoria Brännströms *Replicas: structures for other positions* genomfördes som en separat programpunkt under Liverpool Biennalen, 14 och 15 september, 2012.

2. Denna strömning har manifesterats genom en mängd utställningsprojekt, konferenser och upprättandet av organisationer som specifikt arbetar med gränsöverskridandet mellan konst, dans och teater. Denna intensifiering kan tidsmässigt dateras bakåt till de senaste tio åren och saknar fortfarande en djupare granskning och analys.

3. Mark Franko diskuterar denna metafor i sin helhet med hjälp av teoretiker som Marcel Mauss, Georges Bataille,

individ, som intresselöst vandrar genom salarna, utan hon adresseras på ett mer aktivt sätt som del i en grupp. Beträktaren är fortfarande singulär, men hon är flera tillsammans.⁴ Hur står sig denna betraktarposition gentemot den vi känner i en mer konventionell, borgerlig teater, där salongsmörket blir en eskapistisk tillflyktsort?

Eftersom vi ser att scenbytet är centralt för dessa mer händelselika konstverk, som implicerar en aktiv betraktare, kan det vara motiverat att för en stund uppehålla sig vid denna situation. Vi kan följa hur Jacques Ranciére driver tesen att intellektuell frigörelse även kan handla om att frigöra betraktaren.⁵ Det är alltså liknande mekanismer som ligger bakom dessa två frihetsmanövrer. Intelletet frigörs genom att okunnighet varken ses som motsatsen till eller en lägre form av kunnskap, det är snarare olika sorters kunskap. Taget till sin spets betyder det att även den mest okunnige har något att lära ut. Samma slags argumentation använder Ranciére när han utreder förhållandet mellan publiken och aktörerna. Han frågar sig vem som innehar agens, egentligen. Är det skådespelare som "känner" och "agerar" på scenen? Hur kan vi förstå publikens upplevelser och reaktioner - känslomässiga, sinnliga som intellektuella? Hur kan konstnärer ge publiken en mer framträdande roll? Inom teatern har diskussionen varit en stötesten genom hela moderniteten. Ranciére tar upp två radikala strömningar – Artauds grymma teater, som byggde på chockverkan, och Brechts episka teater, som med distansverkan ville skapa en ny betraktarposition fri från borgerligt behov av självbekräftande. Beträktaren omvandlas till en individuell medskapare och ges en specifik kraft genom att delta i rollen som publik – i ett kollektiv och en gemenskap. Denna potential ser vi konstnärerna använda, som av konvention annars har svårt att tilltala betraktaren annat än som en enskild individ. När de flesta sociala kollektiv som vi känner slagits i spillror av neoliberala krafter är det tydligt att publiken som sådan har fått en ny relevans. Att skapa en gemenskap, om än tillfälligt, handlar om att aspirera på en handlingskraft som finns i en levd erfarenhet sprungen ur

Maurice Blanchot, Jacques Derrida, Jean Baudrillard, Pierre Bourdieu och Jean-François Lyotard i "Given Movement: Dance and the Event" i André Lepecki (red), *Of the Presence of the body* (Middletown: Wesleyan University Press, 2004), s. 115 ff.

4. Detta tankespar kan med fördel kopplas till filosofen Jean-Luc Nancy's *Being Singular Plural* (Stanford: Stanford University Press, 2000) och hans diskussion kring gemenskap som inte föregås och

en kollektiv tillhörighet. Ranciére summerar med att säga att god teater är den som använder sin så att säga "separerade" verklighet för att upphäva den.⁶ Konstnärer idag anammar självklart inte Brecht eller Artaud programmatiskt utan modulerar finkänsligt sina verk med hjälp från de båda.

Låt oss vända oss till konstverken och följa med i deras rörelser över till andra scener. Ebba Bohlins koreografi utgår från den mänskliga kroppens materialitet. I *Ein Hut, ein Stock, ein Regenschirm... en skiss i tre delar* framträder åtta dansare med en tjugominuter lång sekvens av rörelser. Dansarnas och publikens kroppar delade samma rum utan att separeras av scen och salong. Publiken var utspridd i lokalen och fick hitta sin plats, stående eller sittandes på golvet, när verket satte igång. Publikens kroppsställningar speglades senare i dansarnas, vilket öppnade upp för en direkt kroppslig identifikation. Verket inleddes med en taktfast rytm som spelades upp i högtalare. Rytmen korresponderade med titeln, som är hämtad från en tysk vandringsramsa. Det bultande ljudet skapade en kollektiv puls. En och en gjorde dansarna entré. I första sekvensen bildar de en hög av spikraka kroppar som placerar sig på varandra likt staplade stockar. När högen var färdigbyggd rullade de ner ut över golvet. I ett mellanparti sätter alla sig upp, kickar med benen, fladdrar med armar och händer, med blickarna riktade direkt mot publiken. Nästa sekvens är att taktfast röra sig utmed ett osynligt rutnät med tydliga riktningar och vändningar. Ett snabbt gående varvas med vissa upprepade enkla arm- och kroppsrörelser. Dansarna rör sig rakt fram åt höger eller vänster, framåt eller bakåt över golvet. Det är tydligt att de snabba vändningarna kräver en riktad blick, annars skulle de lätt krocka om de förlorade balansen. De orienterar sig, omorienterar sig och upprepar uttryckslost varandras rörelser när de möts. I efterföljande sekvens stannar de upp, huvudena faller ner mot golvet och kroppen därefter. Det innebär ännu ett moment av omorientering. Väl nere på golvet ligger alla avslappnade, likt en enda stor kropp tillsammans. Den sista delen sker mellan anspänning och avslappning. Kropparna rör sig mot en

grundas i ett subjekt och subjektivitet, utan skapas utifrån idén om att blivandet alltid är ett *tillsammans med*.

5. Jacques Ranciére, *The Emancipated Spectator* (London & NY: Verso, 2011).

6. Ranciére, 2011, s. 8.



Ein Hut, ein Stock, ein Regenschirm av Ebba Bohlin. Fotograf Ebba Bohlin

av väggarna. De letar sig upp till knästående eller ståendes och försöker skapa en kroppsmassa som fäster upp sig mot väggen. En fysikalisk omöjlighet. När högen är så pass uppbyggd som den kan bli avlägsnar sig dansarna en efter en och verket avslutas som det började.

Verket utspelade sig på flera nivåer samtidigt – i dansarnas kroppar, mellan deras kroppar och mellan deras och publikens kroppar i det gemensamt delade rummet. Känslan av det gemensamma förstärktes dels av korrespondensen och närheten mellan dansarna och publiken, dels genom rytmen och ljudet från dansarnas tramp i golvet. Kroppens fysikalitet blev föremål för en estetisk gestaltning som framställde kroppen

som ett blivande, genom ett oscillerande mellan det som kommit att utgöra den västerländska metafysikens "klassiska" oppositioner: aktivitet och passivitet, subjekt och objekt, varat och blivandet, begriplighet och förnimbarhet.⁷ Koreografin sammansmälte dessa poler till ett pågående tillstånd – aktiv förflyttning blev avslappnade, spontana rörelser; riktade blickar blev uttryckslösa; orientering blev desorientering; teatrala rörelser blev "neutrala" – sprungna ur kroppens egen förmåga. Det var som om verket gav uttryck för ett subjekt som lokaliserades i sin spridning genom kropparna i rummet med hjälp av kroppslig materialitet och affekt. Verket skulle alltså kunna förstås som ett skeende i och mellan kropparna. Vidare blev kropparna ett material när de likställdes med andra mate-

7. En belysande redogörelse och diskussion kring eventet/händelsen som sådan och dess status inom västerländsk filosofi är skriven av Sven-Olov Wallenstein i "Framing the Event" i Gareis, Schöllham-

mer & Weibel (red), *Moments. Eine Geschichte der Performance in 10 Akten* (Köln: Walther König, 2012), s. 361-367.



De Utställda / The Exhibited (med Rebecca Chentinell, Andrea Svensson, Sybrig Dokter och Love Källman) av Anna Ådahl på Weld 2013.
Bild © Anna Ådahl

rial som trästocken och lerpölen, det styva mot det konturlösa och trögflytande. Kroppen som ett viljelöst material, som kusligt nog även bar på agens. Den pulserande rytmen som då och då återkom och sammanband alla kroppar förstärkte denna dubbla erfarenhet av icke-puls och puls, död materia och levande materia, närvaro och frånvaro. Orientering i världen och en omorientering, som endast kan följa på en desorientering.⁸ Titeln fungerade som en metafor för den process vari verkets subjekt blev till i en vandring i form av kroppslig modulation och transformation, en (ut)veckning av jaget.⁹

Eftersom Ebba Bohlin, och de andra konstnärerna vilket vi snart ska se, på olika sätt använder kroppen/

8. Denna tanke introducerar Sara Ahmed i *Queer Phenomenology. Orientations, objects, others* (Durham & London: Duke University Press, 2006) genom en omläsning av den klassiska fenomenologin.

9. Tanken om jaget som en veckad entitet som ständigt manifester-

kroppar kan det vara relevant att stanna upp och fråga oss vad som estetisk kommer ur användandet av kroppar som ett specifikt material. Vad implicerar kroppen om inte närvaro? Inom samtida dansteori menar man att materialiteten i en dansande kropp kommer till betraktaren i själva görandet och händelsen.¹⁰ Dans-teoretikern André Lepecki talar om att det är själva subjektets blivande som framträder i denna stund, vilket möjliggör en identifikation mellan kroppar. Med andra ord i en koreografi kan ett moment av intersubjektivitet inträda och bearbetas konstnärligt. Närvaro blir det begrepp som används för att beskriva denna händelsens meningsbärande fundament. För om man söker efter kriterier för hur dans och koreografi kan begreppsliggöras så är det genom att analysera relatio-

rar sig i sin utveckling är hämtade från Gilles Deleuze i en diskussion av Wallenstein, 2012, s. 366.

10. I introduktionen till *Of the Presence of the Body* diskuterar redaktören André Lepecki denna dansen och koreografins vara, s. 1-9.



De Utställda / The Exhibited (med Rebecca Chentinell, Andrea Svensson, Sybrig Dokter och Love Källman) av Anna Ådahl på Weld 2013.
Bild © Anna Ådahl

nen mellan kroppar i en händelsens närvarogörande och möjliggörande av kontaktytor för möten. Dessa möten definierar subjektet som sådant och kan leda till att vedertagna hierarkier upprättas, inordning och överordning etableras, eller så uppstår en möjlig om-distribution av den sociala ordningen. Lepecki formulerar detta kort och koncist – "subjectivity challenges subjection". Denna specifika form av närvaro och kroppen som ett specifikt material är dock inga stabila entiteter, utan kan både inom estetisk teori och i den konstnärliga praktiken användas för att just omskapa sig själv och omformulera det vi redan känner till.

I dansteori har kroppen varit paradoxalt osynlig.¹¹ Den dansande kroppen var frånvarande i de första notationssystemen, som byggde på en tvådimensionell yta varpå kroppen placerades och översattes till skriftspråk. Den dansande kroppen var i ett konstant späningsförhållande till inskriptionen, ett slags maktspel mellan närvaro och frånvaro, vilket resulterade i en kroppens bortträngning. Detta glapp mellan kropp och närvaro, en fråga om presentation och representation, kan dock utgöra en produktiv friktion som konstnärer kan arbeta med.¹² För frågor vi oss hur kroppar framträder hamnar vi snart i en fråga om disciplinering. Kroppen skapas och omskapas i sociala och teknologiska strukturer. Med en lyhördhet för

detta kroppens nätverk kan konstverk fungera som utsagor som konfigurerar subjektet och sociala strukturer. Det kan leda till att vi når bortom trångsinta och snäva estetiserande idéer om dansande karaktärer, och kroppen kan återfå en politisk kraft.

Resonemanget leder oss till Anna Ådahls *De utställda*, som tematiserade kroppen i ett system av produktion, reproduktion, presentation och representation. Verket pågick under två hela arbetsdagar om sex timmar per dag, med fyra medverkande. I entrén möttes man av en filmsekvens och en text som introducerade publiken till verkets utgångspunkt – en grupp kvinnor som var utställda på en världsutställning i New York 1939. Kvinnorna var utställda som "naturliga" kvinnor. De satt och åt, gick omkring och fick tiden att gå genom att mest driva omkring på den avgränsade, parkliknande yta som tilldelats dem. Detta uppvisande skedde bakom stängsel inför nyfikna besökare. Efter introduktionen fick man invänta att i grupper om fyra–fem bli inslussad i själva teatern. Från en balkong såg man ner på scengolvet, som till hälften var avgränsat med en vägg, vilket innebar att halva golvet gick att beträda medan den andra halvan enbart var tillgänglig för de fyra medverkande. Väl inne i scenrummet fick man helt och hållet bestämma själv vad som skulle hända och hur länge. Öppenhet i gestaltningen innebar att

11. Lepecki, 2004, s. 125 ff.

12. Lepecki, 2004, s. 5 ff.



Elevation Point. Replicas: Structures for Other Positions av Victoria Brännström och Maria Andersson. Fotograf Ulrika Flink

verket kunde ändras radikalt beroende på vem man upplevde det tillsammans med. På dansarnas scenhalva fanns det en scen och neonlysrör var placerade utmed golvet, som om Anna Ådahl ville accentuera rummet och kropparnas närvaro. Dansarna hade på sig vita t-tröjor som en enkel arbetsuniform. Väl nere på golvet var det svårt att se dem eftersom väggen var 1.80 meter hög. På publikens golvhalva fanns det två skärmar om 2 x 1,5 meter. Dansarna satte sig då och då framför en kamera, som var dold för publiken, och exponerade sina ansikten i närbild i realtid. Annars rörde de sig på sin rumshalva, stod på scenen och satt lutade mot väggarna. Kommunikationen var ord och gestfri, men aktiv genom att de riktade sina blickar och kroppar mot publiken och följde deras förflyttningar. Efter en stund kunde man ana deras andhämtningar och höra klädernas frasande, eftersom konstnären hade placerat små, osynliga mikrofoner på dem. Publiken fick själv välja när verket var slut genom att lämna scenen.

Anna Ådahls verk utgörs av ett rigoröst ramverk. Det osynliga rutnätet i Ebba Bohlin's verk har förflyttats till en metastruktur som utgjordes av koreograferandet av publiken, scenrummets arkitektoniska uppdelning och arbetsdagen som utgjorde tidsramen. Däremellan kunde allt hända om publiken valde att agera. Verket påbjöd dock till ett mer intensivt väntan-

de, som förespeglade att händelser och möten skulle ske, men förblev ogjorda. Denna paradox, denna dubbelhet fanns även i mer konkret bemärkelse i verkets material. Dubbling fanns i filmens utställda människor och de utställda dansarna. Publiken i filmen och publiken som fick gå in i scenrummet. Dubbling fanns även i att dansarna dels framträdde direkt inför oss på sin rumshalva, något dolt bakom väggen, dels indirekt genom medieringen i kamerornas realtidsprojicering. Dansarnas fyra kroppar dubblerade sig på ett närmast kusligt sätt i publikens kroppar. Den intensiva och ordlösa kommunikationen återspeglades negativt genom att dansarnas andhämtningar, som förespeglade tal och dialog, framträdde för publiken genom dolda högtalare. Likt Ebba Bohlin arbetade Anna Ådahl med växelverkan mellan närvaro och frånvaro, tillgänglighet och undanlidande. Dansarna fanns där, men paradoxalt nog inte. Publiken kunde agera hur som helst, men utan tydligt gensvar. Som betraktare pendlade upplevelsen från en lekfull känsla inför dansarna, där vissa försökte klättra över väggen, hoppa högt för att se över, prata och gestikulera mot dem, till att i tysthet, med total makt stirra ut dem eller att själv bli föremål för deras intensiva blickar.

De Utställda pendlar mellan full exponering av dansarna, vilket genljuder av performanceteoretikern

Peggy Phelans slående beskrivning av performance som ett "maniacally charged present", till att dra tillbaka detta löfte om ett stundande möte.¹³ Gesten understryker den skörhet och flyktighet som finns i ett mellanmänskligt möte. Phelan talar om performance som en representation utan reproduktion. Hon likställer detta försvinnandets ontologi med vad Barthes skrivit om kärlek – längtan efter att bevara den andre genom på förhand misslyckade försök att i minnet, i bild och text, få kärleksobjektet att stanna kvar. Peggy Phelan, i samklang med Anna Ådahls verk, talar om att performance – det som framträder – påminner om detta subjekt, som blir sig självt genom försvinnandet. I performance vilar kroppen i en slags tvetydighet därför att den framträder i sig självt, den syns och är tillgänglig, men omvandlas också till dans, rörelse, ljud och aktivitet. Glappet som skapas av en försvinnande kropp kan omvandlas till en produktiv kraft. Konstnären, genom att skapa en närvaro i kroppens självutplånande i tid, bejakar försvinnandet. I denna dubbla rörelse kan vi skönja ett motstånd mot reproduktion som är den kapitalistiska logikens fundament. Kroppen, subjektet, finns kvar i denna förskingring och destabiliserar sin egen stabilitet, och utmanar allt vi vet om temporalitet och representation. Vi möter ett material som både består av inre och yttre kraft, diskontinuerlig med sig själv. Kroppen är alltså inte ett tomt betecknande, utan måste ses i sin fulla materialitet, inskriven i en social tillvaro likt ett kraftfält som oupphörligen omförhandlar sin form och position. Vad kan då göras konstnärligt med denna kraft i en motståndsrörelse?

Från de två verken som tematiserar kroppen och framträdandet – Ebba Bohlin som sammanförde alla kroppar till en gemensam manifestation av kroppen som sådan, och Anna Ådahl som komplicerade publiken och dansarnas kroppsliga relation genom att skriva in dem i en rumslig och medierad struktur, förflyttar vi oss till det tredje verket - Maria Andersson och Victoria Brännströms *Replicas: Structures for other positions*. Konstnärerna arbetade i Liverpools stadsrum och adderar därmed en realpolitisk dimension till diskussionen. Konstnärerna själva utförde verket vid tre olika tidpunkter på tre påannonserade platser. Varje händelse bestod av tre moment – ett tillägg till gaturummet i form av ett arkitektoniskt objekt, en text som lästes upp och en koreografi som utfördes av konstnärerna. De tre interventionerna iscensattes på följande sätt – objektet placerades ut utan att konst-

närerna tilltalade eller riktade sig mot publiken och de förbipasserande. Kroppsrörelserna påminde om manuellt kroppsarbete. Vid två av objekten lästes en text upp, som bestod av påbud och förbud som man möter i ett offentligt rum. Uppläsningen utfördes på samma sätt som installationen av objekten, utan pålagd teatralitet, men med tydlighet och fokus. Efter att texten var uppläst avlägsnade sig konstnärerna från platsen och objektet lämnades kvar för att bli en del av stadsrummet. *Vertical ramp*, som bestod av två vertikalt stående objekt som påminde om ramper, placerades ut på en shoppinggata. *Affix to float*, som var gjord för att likna en trästege, hängdes över kanten på en hamnbassäng i hamnen Albert Docks. Området är kulturminnesmärkt och i dag har sjöfart och handel bytts ut mot kulturaktiviteter. Platsen har blivit stadens viktigaste turistattraktion. *Elevation Point*, som bestod av ett träpodium, placerades vid den centralt belägna byggnaden St George's Hall vari stadens konserthall och domstol är inhysta. Träavsatsen byggdes på plats och fungerade som en scen som konstnärerna beträdde innan de avlägsnade sig. Vid varje händelse var konstnärerna klädda i blåställ. Formen för de tre objekten hade Maria Andersson och Victoria Brännström tagit fram genom att inventera Stockholms stadsrum. De sökte efter arkitektoniska objekt, tillägg i stadsrummet, som påbjöd nya rörelsemönster och kroppslig förskjutning, som att bli högre, att omdirigeras eller att kunna förflytta sig topografiskt. Förarbetet i Stockholm och på plats i Liverpool beskriver de på följande sätt:

Den dubbelhet som uppmärksamheten innebar – att bli betittad, ifrågasatt, bortkörd – att bryta sociala koder och normer och osäkerheten i att inte veta om det man gör anses lagligt eller olagligt, använde vi som en tillgång i undersökandet av vem som får ta del av utrymme och resurser, och på vilket sätt.¹⁴

Titeln indikerade att verket relaterade till strukturer och positioner, materiella och kroppsliga. Koreografin placerade sig direkt i stadsrummet och relaterade till relationen mellan den byggda stadsmiljön och möjligheten att verka däri. Vi såg ett uppvisade av ett görande där tre olika objekt placeras ut och två "tal" hölls. Allt i ett familjärt arbetstempo. Konstnären som arbetar är vanligtvis ett dolt fenomen, som nu visades upp i sin mest manuella form. Beträktningspositionen kunde vara både frivillig och ofrivillig och väl på plats fanns ingen information om interventionerna. Roller

13. Peggy Phelan, *Unmarked. The Politics of Performance* (London & NY: Routledge, 1993), s. 148.

14. Från ett samtal med konstnärerna, 2014-03-20.

för agerande och betraktande försköts på det sättet. Verket bestod av två kroppars närvaro och agerande, och deras frånvaro när de drog sig undan och lämnade kvar objekten. Objekten i sig underströk också kroppslig närvaro genom att vara tecken för stöd, hjälp eller omdirigering. De berättade om den materiella miljöns roll i relation till mänskliga handlingar, som Judith Butler har fått oss att se när hon diskuterar politiska demonstrationer – ”gator och torg är ej enbart ett materiellt underlag, utan de är själva en del av varje uttryck för kroppsliga offentliga handlingar som vi kan föreställa oss”.¹⁵ Vad är då det andra som indikeras i titeln – other positions – och vad kan vi i enlighet med Butler fantisera och drömma om? De tre objektens utformning kan tolkas som uppmaningar till att läsa om och använda stadsrummet på andra sätt än det som påbjuds. Genom sin närvaro blottlägger de stadens disciplinerande verkan. Staden består av offentliga ”statiska” platser (*Elevation Point*) och arkitekturen dirigerar människor därigenom (*Vertical Ramp*) och vid försköning och ombyggnation planas olikheter ut (*Affix to float*). Vid utplacandet av objekten kan deras närvaro synliggöra stadens disciplinering, och det nya medvetandet kan i samma stund också ”omfunktionalisera” det som är oss givet.¹⁶

Vad kan vi se sammantaget i de tre verken om vi rekapitulerar de teman som var vår startpunkt? Vi har sett kroppen användas som ett material med dubbel tillhörighet – det som framträder inför oss och som ”försvinner” i en förskingring, i en produktiv och destabiliserande rörelse. Kroppen är både den som medverkar i verket och den som betraktar i publiken, och relationen däremellan. Vi har sett hur händelsen används som en konstnärlig metod genom att låta framträdandet spela en central roll. Denna händelse löser upp gränser mellan invanda föreställningar om rollfördelning, dekonstruerar och transformerar. Nyckeln till denna omskapande kraft finner vi i sättet att koreografera verkets delar, att arbeta med subjektets dubbla natur – närvarande i sin frånvaro. Rancières ord om frigörelse – om möjligheten att upplösa gränsen mellan att se, göra och tala blir verkens *modus operandi*.¹⁷ Vi ser också konstnärer som drivs av ett socialt imperativ, som förenar en politisk agens med en intim, kroppslig sådan. Verken säger till mig att kroppen aldrig kan lämnas utanför utan måste involveras för att kunna komplicera en levd erfarenhet som alltid är i rörelse i det singulära och i det delade. Den vändning

som konstverken tycks föreslå har inte en enkel riktning mot någon/någonting, utan kan med Sara Ahmeds ord begreppsliggöras som en orientering runtomkring någon/någonting.¹⁸ Den cirkulära rörelsen tillåter mig inte enbart att rikta mig ut i världen, utan i denna öppning både inta omvärlden och intas av den. Att orientera sig, tappa sin fästpunkt och omorientera sig – att se världen på nytt – är en inre vändning som är djupt sammanbunden med yttervärlden. Nu talar vi inte längre om ett subjekt som definierar sig utifrån vad den är och inte är, utan vad som kan bli i det att den bekräftar den andra och det andra som en möjlig potentiell förlängning av den egna räckvidden. Ett bekräftande av en negation, det jag *inte* är, som kan öppna upp för det jag kan ”ha” och vad jag kan ”göra”.¹⁹ Konstverken låter oss ana ett kommande efter det att de avslutats för denna gång. Så är den koreografiska kraften.

Camilla Larsson

15. Judith Butler, ”Kropparnas allians och gatans politik”, *Glänta*, nr. 3–4, 2011, s. 32.

16. Butler, 2011, s. 32.

17. Ranciére, 2011, s. 19.

18. Ahmed, 2006, s. 115 ff.

19. Ahmed, 2006, s. 115.

Koreografi, att förhålla sig till det osynliga

Jag står! I relation till något. Ett rum, en tid, en plats, en historia. Jag rör mig i ett sammanhang, ständigt omgiven av osynliga bilder.

Det är inte magiskt tänkande. Det är den blinda verkligheten.

Det är den erfarenhet vi alla delar: vi möter omvärlden och rör oss i osynligheten med våra kroppar. Vi är material som fördelas i rummet. Ändå tycks erfarenheten sällan bli vägvisande i annat än som producerade verk, berättelser, på en scen: en dansföreställning, ett välkommet avbrott i vardagen. Ett koreograferat lustspel att avnjuta och för institutionerna att mäta i publikframgångar eller för media att rapportera om.

Publiken betraktar och deltar.

Utanför och bortom scenen, tillbaka i vardagen landar vi i åter i våra kroppar. För några, i de romantiserade kropparnas främmande andre. De exotiska kropparna som sätter igång fantasin hos de nyfiket, identitetssökande. Mångfaldskropparna som tycks ha till existentiell uppgift: i denna tid, på denna plats, i vår historiskrivning att informera och förstärka bilder som förhandlats fram av ett normalt "vi". Ett "vi" som så ofta representerar "oss". Jag rör mig i fritt fall:

Kroppen som konstrueras

Kroppen som konsumeras

Kroppen som allmän soptunna

Jag står! I en relation. Till en samtid som gör kroppen ansvarig för kollektiva föreställningar och till ofrivillig representant för ett folk. Tvångstvättade och anpassade till den offentliga debattens koreografi. Till koreografen som säljer biljetter.

Förhandlingen förblir osynlig men då och då hörs röster om kulturlivets öppning för omförhandling. Nya debatter och diskussioner. Kroppar börjar röras runt, lyftas, sänkas – ordnas likt föremål på ett museum och hamnar till slut på positioner med uppgiften att informera från den andra sidan. Den mörka sidan. Den främmande andres sida som sägs: vara eller är.

Hur är vi, när är vi, varför är vi – är vi?

Francisca Beckert

Duranadam

(Den stående mannen)

ÖVERSÄTTARENS INLEDNING

I februari i år besökte jag Istanbul. Jag reste dit på inbjudan av det svenska kulturrådet Suzi Ersahin för att bekanta mig med den turkiska samtida dansvärlden. Vid ett rundabordssamtal träffar jag dansare, koreografer, programläggare och producenter. Jag slår över hur välutbildade de är, flera har doktorerat. Jag får veta att den turkiska samtida dansscenen enbart har sin plats i Istanbul och inte i övriga landet. Att det inte finns något som helst statligt eller kommunalt kulturstöd, istället är det rika familjer och företag som sponsrar allt kulturliv. De berättar också att det inte finns några regelrätta dansgästspelscener i Istanbul, det professionella danslivet centreras runt universiteten och runt de få festivalerna. *iDANS* är namnet på den festival som anses vara den mest betydelsefulla plattformen. Festivalen har fungerat som en länk till Europa och bidragit med konstnärliga influenser till lokala konstnärer. Men i dagsläget har *iDANS* tagit timeout och nu ställs all tro till Teaterbiennalen, som programlägger viss dans.

Men mest pratas det om det politiska läget i landet. Eyrin Ersoz som varit ansvarig för en av universitetsutbildningarna för dansare vid Yildiz Teknik University berättar att de precis fått besked att stänga ner utbildningen p.g.a. regeringens muslimska inriktning. "De tycker inte kvinnor ska dansa på det viset som vi lär ut". Dessutom har premiärminister Erdoğan precis inskränkt internet och planerar att stänga ner Vimeo. Efter ett av mina möten med några danskonstnärer

blir ungefär 400 personer arresterade under kvällen när de demonstrerat mot förbudet.

Någon kväll tidigare har jag själv gått förbi Taksimtorget och sett hur polisen bunkrat upp med gas- och vattenkanoner. Deras piketbussar stod parkerade mitt på torget. De stod där och spanade, som om de var beredda att gripa in vid minsta överträdelse. De var minst 50 poliser och jag blev chockad över hur unga de är, de såg ut att precis ha fyllt arton år. Tumultet började i maj 2013 med miljöaktivister som ville stoppa förstörelse av grönområdet vid Gézi och spred sig till upplopp som blev kända för omvärlden. Sedan dess har media tystnat men oroligheterna aldrig riktigt slutat. Här pågår protester varje helg.

Under de mest uppblossade oroligheterna på Taksimtorget vid Gézi så stod dansaren och koreografen Erdem Gündüz. Stod var precis vad han gjorde. Alldeles stilla. Han blev *Duranadam*, *Den stående mannen*/*The standing man* med hela världen när hans performance kom att symbolisera en annan typ av motståndskropp. Jag har översatt en artikel med en intervju med Erdem Gündüz skriven av Bahar Temiz som jag träffade i Istanbul. Bahar är dansare och koreograf, bl. a. utbildad vid ex.e.r.c.e i Montpellier och gör nu en master vid Sorbonne. (Bahar arbetar även som dansare för Superamas och tidigare även med Ivana Müller.) Intervjun är ursprungligen gjord för den franska tidskriften *Volailles*.

Intervju med Erdem Gündüz gjord av Bahar Temiz, översatt av Anna Efraimsson (publicerad i franska tidskriften *Volailles*, i mars 2014)

Geziparken är ett av de få grönområdena vid Taksim, hjärtat av Istanbul. Taksimtorget var stadens demonstrationsplats till och med maj 1977, datumet då allt drastiskt förändrades och 34 demonstranter dödades, skjutna av anonyma krypskyttar som var utplacerade på hotellen runt torget. Ytterligare 28 personer blev nedtrampade av en panikdrabbad folkmassa. Sedan den dagen har det varit förbjudet att demonstrera och folk har inte ens vågat samlas. Ända tills i maj 2013.

Redan den 16 september 2011 uttalar sig politiker från Beyoğlukommunen i Istanbul om att den kasern som ligger på Taksimtorget ska byggas om. Orsakerna till varför politikerna vill göra om är vaga, det pratas om att det ska beredas plats för framtida offentliga platser, kulturella utrymmen, plats för fotgängare och grönområden. Samtidigt som Istanbulborna bevitnat att just grönområden och historiska teatrar och biografier blivit förstörda och förvandlats till shoppingcentrum de senaste tio åren.¹ Detta är upprinnelsen till flera kontroversiella händelser.

Den 27 maj 2013 åker bulldozers in i parken och förstör den del som har några träd. Protesterna dröjer inte. Aktivister protesterar och nattvaktar parken, varpå polisen bryter in mitt i natten och bränner ner demonstranternas tält. Premiärminister Recep Tayyip Erdoğan insisterar på att återuppbygga kasernen eftersom han hävdar att den är olaglig i sitt nuvarande skick. Under de följande dagarna blir våldet mer och mer påtagligt mellan polisen och den ökande demonstrerande skaran människor. Det ryktas också om självmord inom CRS.² Senare under sommaren 2013, under flera dygn, hör jag från min lägenhet som ligger nära torget att tusentals människor samlas och sjunger tillsammans. Skräcken har försvunnit och polisen blir till och med bortjagad från platsen under några dagar. Det finns en stark känsla av "community". Hit forslas mat, papperskorgar, biblioteksböcker, allt för en självförsörjande plats.

I den här obalanserade situationen mellan premiärministerns vaga agenda, pacifistiska demonstranter och polisens våld, så valde dansaren och koreografen Erdem Gündüz att placera sig på mitten av torget och stå orörlig under åtta timmar mitt emot Atatürks kulturhus. *Duranadam* (*Den stående mannen*) gjordes under den tidpunkt då demonstranterna behövde ny

inspiration och fungerade som en injektion med sitt kreativa pacifistiska sätt. Gündüz blev snabbt upplöskad och hyllad av massorna och har blivit en symbol för upplöppet och för hur protest kan gestalta sig på andra sätt, t.ex. att till synes inte reagera alls.

Bahar Temiz Hej Erdem. Tack för att du ville göra denna intervju med mig. Jag skulle vilja höra om dina känslor och tankar under de åtta timmar som du stod still på Taksim?

Erdem Gündüz Det hade varit vredesstämning i staden i 19 dagar. Jag var förbannad när jag gick till torget. Jag tänkte på Atatürks tal till ungdomen och jag tänkte på vad som skulle hända om jag skulle bli fasttagen. Jag sa till mig själv att vad som än hände skulle jag bara stå, rakt upp och ner, rak som en pinne. Så när jag blev putad så rörde jag mig inte, min kropp var sekundär. Medan jag stod och tittade mot Atatürks kulturcentrum, tyckte jag mig skönja hopp, som att ett ljus tänktes. I mitt huvud fortsatte jag att försöka hålla hoppet uppe. Folk började sluta upp bredvid mig ungefär fem timmar senare. Jag tänkte att de människorna delade känslan av hopp. Jag försökte att hålla mig så rak och så vaken som bara möjligt, men jag är lite kutig så det var extra svårt för mig att hålla mig rak. Ibland kände jag hur jag föll ihop och då försökte jag att räta på mig igen, men det var bara en liten förändring som ingen kunde se utifrån. Med orörligheten så blir energin fördubblad. Man skulle kunna kalla det för en andlig förändring, en kraft som kommer från en performativ handling eller en motståndshandling. Vi är inga stenar. Genom att förbli stillastående, så gör vi det som är helt i motsats till att vara människa.

När folk försökte flytta mig höll jag mig ännu stabilare och starkare på mina fötter. Det är ju så vi gör inom dansen. Exempelvis inom kontaktimprovisation så hittar kroppen sin väg på samma sätt som rinnande vatten, den övervinner uppkommande risker och går över i något annat. Det är som att hjärnan inte tänker utan det görs autonomt av kroppen. Så fort någon började greja med min väska så kände jag mig förödmjukad. Jag lämnade polisen ensam med väskan för att inte bli behandlad på det sättet, och när de skulle visitera mig så började jag att klä av mig. Det var inte heller något som jag hade bestämt i förväg. Det händer att poliser här klär av dem som hamnar i häktet. Mücella Yapıcı, som är ansvarig för den samlade arkitektorganisatio-

1. Det finns 114 shoppingcenter i Istanbul.

2. CRS är en specialstyrka inom den turkiska polisen.

nen berättade om när hon blivit avklädd i häktet. Jag föredrog att klä av mig själv.

BT Vill du berätta lite om din bakgrund inom dansen?

EG När jag gick på tekniskt gymnasium spelade jag basket, studerade musik vid konservatoriet i Denizli³ och så sjöng jag i turkiska folkmusikkören. 1996 sökte Denizlis stadsteater personer som kunde sjunga och dansa i en pjäs, och jag fick vara med. År 1997 anslöt jag mig till dramaklubben vid Egeiska Universitetet. Efter den första examen från universitet började jag ännu en utbildning för att få fortsätta med teater, och då studerade jag agronomi. Men eftersom teatergruppen gick ifrån absurd till episk teater, så slutade jag och gick på dansklubbar och flygträning istället. Jag blev tvungen att välja mellan de två, så jag valde dans. År 2000, på Mellanösternuniversitetet⁴, så träffade jag studenterna till Geyvan MacMillen⁵ Aydin Ersöz och Nurhan Nebioğlu. Nurhan och Aydin hade bjudit in Pina Bausch till Yildiz Tekniska Universitet. Eftersom jag var intresserad av dansteater gjorde jag efterforskningar på hur jag skulle kunna bli involverad. På den här tiden så fanns det något som hette Dansteaterlabbet och där skapade studenterna sina egna projekt. Jag beslöt mig för att gå med. Under 2001 grundade jag en dansteatergrupp inom Egeiska Universitetet. Under 2003 så blev jag antagen till moderna dansavdelningen vid Yildiz Universitetet och tog examen under 2007. Jag dansade också i dansteaterkompaniet lett av Geyvan MacMillen och vi turnerade i Italien och Bosnien. Under 2008 började jag att göra en magisterexamen i dans på universitetet i Mimar Sinan.

BT Under vilka villkor arbetar du?

EG Sedan 2001 skapar jag mina egna projekt. Vid Egeiska Universitetet spelade vi *Bir Billur Köşk Masalı*, ett utdrag ur en novell av Murathan Mungan och *Inferno* som vi gjorde om från en bok av Ihan Berk. *Inferno* behandlade ämnen som kroppen, upptäckten av sexualitet, kärlek och kaos. Under 2008 skickade jag en video till festivalen *Koreografiska Miniaturer* i Serbien och de bjöd in mig för att de tyckte mitt arbete var intressant. Men då de inte kunde betala resan så gick animationsorganisationen där jag jobbade in och betalade resan. Jag producerar ett projekt per år. Jag repeterar i Mimar Sinans universitetsstudios och vid Yildiz.

På sista tiden har jag visat verket *Is there any arts council in Turkey?* som handlar om att fria konstnärer inte kan

söka stöd från kulturdepartementet. Sedan maj håller jag på med ett verk som bygger på en dansfras som jag tagit från en workshop med Ori Flomin. Jag påstår att den i själva verket är tagen från Mustafa Kaplan för 10 år sen. Genom att referera till en sådan pionjär inom den turkiska dansen är min intention att skapa en hyperstruktur, nära Julia Kristevas teori om intertextualitet. Jag refererar även till flera andra verk och strukturer i mitt verk. Till exempel så anspelar jag på Duchamp med hans vattenmaskin och René Magrittes *ceci n'est pas une pipe* (detta är inte en pipa) genom att skriva *ceci n'est pas une fontaine* (detta är inte en fontän). Jag använder också soundtracken från *Train-spotting* och från *Kill Bill*. Verket blir mer och mer komplext och multiplicerar sig. Jag är också tydlig med att det här verket inte har blivit stöttat av kulturdepartementet. Jag hoppas att någon en dag ska kunna ändra så att fritt verksamma konstnärer kommer att kunna få statligt stöd.

BT Kan du berätta lite om Turkiets samtida dansscen?

EG Dans är för närvarande knuten till koncept. Tack vare *iDANS* festivalen så har det funnits en stark koppling till Europa. I Turkiet har vi en väldigt stel struktur. Detta gäller både för skolor och studenter. Det finns två högskolor för dans varav en är på väg att stänga. Danskritikerna har jättehöga krav och är ängsliga kring estetik. Ett annat problem är att vi inte producerar mycket och att det som produceras inte kan konsumeras. Att göra sitt eget arbete som konstnär är mycket svårt i Turkiet. Själv gör jag det genom att ändra reglerna och jag vänder mig till större publik genom att visa mitt arbete på gatan. Regeringen sätter press på konstnärer, så jag föredrar platser där det är mindre och trångt men där jag gör det gratis. Befolkningen i Istanbul är på 17 miljoner och samtida dans påverkar endast mycket få personer. Människor tänker inte tillsammans i Turkiet så vad kan de skapa tillsammans? Inom dansfältet kan vi inte skapa något gemensamt, ingen sätter sitt ego åt sidan och kan tänka att den andra kanske också kan veta något.

BT Hur har folk reagerat på *Den stående mannen*? Har du blivit stöttad av vissa miljöer mer än andra?

EG I turkisk media har det varit mycket felaktig information. Det har t.o.m. varit en del politiker som intygat att jag var en serbisk spion. Utomlands har folk varit bättre informerade för att utländska journa-

3. Stad vid Egeiska havet i Turkiet.

4. Orta Dogu Teknik Universitesi (ODTU) i Ankara hade en mycket aktiv dansklubb som påverkat den samtida dansen ända tills idag.

5. Pionjär inom dansteatern i Turkiet.

listor gör research före de gör nyheter. Nyheterna från CNN international och BBC har hjälpt till mycket med informationsspridningen.⁶ Och jag och Gurur Ertem⁷ blev inbjudna till Tanzquartier i Wien. Jag har varit med i festivalerna *Transeuropa* och *Spielart*. Jag har vunnit ett mediapris, M100. Vi organiserade också en debatt på franska institutet i Istanbul. Vårt mål är att visa att det finns olika ståndpunkter. Jag insisterar på att jag varken är den första, eller sista att stå still. De som håller på med grafitti, yoga, tai chi, de som campar i parken eller de som gör låtar är alla "artistes" (aktivistkonstnärer) på sina egna sätt. Jag skapade

Den stående mannen och nu är det gjort. Vi borde kolla framåt. Jag hade aldrig kunnat tro att det skulle få så mycket uppmärksamhet. Jag testade en grej själv och det funkade. Men det hade lika gärna inte kunnat funka.

6. Turkisk media gjorde ingen nyhet av tumulten på Taksim. Den turkiska CNN visade en dokumentär om hur pingvinerna har blivit protestanternas symbol.

7. En av grundarna av iDANS.

Absolute Hospitality

Before I will try to write this text I feel the need to reflect a little bit about the expression “aesthetic experience”. What would it mean that an *experience* is *aesthetic*? If an experience in it self could be aesthetic, what would then distinguish an aesthetic experience from a non-aesthetic one? These questions bring my thoughts to a performance I experienced at Konst-epidemin in Göteborg 19 of November 2013; the long durational solo-performance *Absolute Hospitality* by and with choreographer/artist Frej von Fräähsen.

Absolute Hospitality is an interactive performance where the performer invites the audience to do things with him/his body while he himself lies naked on a kind of table with his eyes shut. The reason why I came to think about this performance is that I experienced it as fascinating in its way of creating a space in which the internal reactions of the audience in a way became a part of the performance itself.

I cannot know exactly what kind of internal reactions other audiences had. But to me *Absolute Hospitality* created several rather intense mental, emotional and physical reactions/responses at some points. These internal reactions (as you will see later) influenced my choices of physical actions in certain ways. If my internal reactions influenced my actions in this interactive performance, I think one could say that the reactions, made visible by my actions, became part of the actual performance. Because of their visibility one could also say that these internal reactions and responses in a way became part of the aesthetic of the performance. Maybe this could be one way of understanding “aesthetic experience”.

So, how was then this “aesthetic experience” of mine?

What kinds of internal reactions / responses did it consist of and how did it interact with the performance?

I walk up the stairs, enter the room. Immediately an unexpected physical reaction emerges in me. It feels almost like my inner organs is changing place and creates an un-definable form in my stomach; what I see spontaneously terrifies me.

A slightly white-painted, naked man lies on his back with his eyes shut on a table in the middle of the room, and around him on the table there are lots of white feathers. I am the only one there. Calm background-music. While keeping his eyes shut he is moving fluidly and almost sensual by slowly twisting different body-parts from one side to the other. At one point it looks like he is about to twist his way down from the table, but he does not. The whole time he is talking with a calm, gentle voice that is exactly so strong that I am able to hear some parts of what he is saying. *Should I go closer?*

The spontaneous fear soon passes and I immediately feel curious about this strange reaction of mine. Standing here, alone in the room, observing this person I hardly know makes me feel extremely self-conscious, and actually a little bit ashamed. Why? And why did I experience that immediate fear?

Probably it is a combination of several factors, and I think the nudity is only one of them. The fact that the performer also has his eyes closed gives me the feeling of doing something illegal, like I am observing something intimate I am not supposed to observe. I feel that I do not want to objectify him, but it is hard not to. Is he objectifying himself? In his constant stream of words I hear “Welcome”, he is aware that I am there.

Having his eyes closed, naked and at the same time talking he gives me the possibility to choose whether I want to objectify him or not. I can choose to continue observing him from a distance, or to go closer, entering his hospitality and meet him as a human subject.

I choose to go closer. Still feeling very self-conscious I place myself quite close, but right behind his head. It feels safer there. Maybe because he would not see me right away if he opened his eyes. I feel a bit hidden. But why do I feel like hiding?

The situation is fascinating me. My feeling of being vulnerable appears to me as paradoxical. The performer is very exposed. Naked with his eyes shut, and in a very open position, he does not hide anything. His speaking seems to be an improvised stream of thoughts that comes into his mind, something that makes him even mentally exposed. This person does not seem threatening in any way, on the contrary he seems extremely welcoming and gentle.

So why was the situation so, in a way, frightening?

I was safely “hidden” by my clothes. Since I had the role as audience in this situation I could even “allow” myself to leave the room as soon as I did not feel like being there anymore. He, on the contrary, was exposed for my potentially unrestrained aesthetical judgments, and as performer he even had the responsibility for maintaining the performance even if something would become uncomfortable for him. This apparent paradox leads my thoughts towards thinking about power. I experienced that he had the power somehow. Yes, he had put himself in an extremely exposed and therefore vulnerable situation. But as the performer he also knew what his role in the performance would imply, and I did not. Being the performer he is the one who defines the social contract between us, and this gives him power even if he has made himself vulnerable in his role. When I first entered the room and spontaneously reacted with fear, it was because that contract was not yet clarified and that made me vulnerable because I did not know how my role in this nudity was going to be. I felt the potential of getting confronted with my own limits of intimacy.

All of a sudden several other audiences is entering the room. I'm not alone anymore. I notice another little table next to the one of the performer. On it there are several objects, felt-tip pens, scissors, a lipstick, a scalpel and some papers that must be flyers. Now I get it. Absolute Hospitality. He's inviting us to use the objects.

I got an immediate association to Marina Abramović's performance *Rhythm O* from 1974, in which she put up a bunch of objects on a table letting the audience do

whatever they wanted to do with her. The situation is similar. But still very different. Abramović's performance ended up with people tearing her clothes apart, using a knife wounding her skin, and in the end one person pointed the loaded gun against her head, and in a way one could say that it explored the audiences' limits of morality. She was standing still, passive, without talking or showing any sign of human will. I think this in a way made her becoming less “human” in the eyes of the audience. At least I think this factor made it easier for the people around to objectify her. Because isn't a thing that (at least apparently) distinguishes human beings from plants or objects the fact that we have a subjective will on our own, and can choose to act according to this will? A human body without a will on its own thus appears more like an object, or like a plant, than a body that visibly acts out his or her will.

Standing here, considering whether I want to do something with the objects or not I'm at the same time listening to what he is saying. Is he talking to me? How does he feel? He seems so friendly, and I feel that I'm appreciating this hospitality of his. What is “absolute hospitality”? Limitless openness? Being exposed to an almost limitless hospitality of another person I'm actually getting confronted with my own. It's not limitless. At one point I touch his hand. By being present in this small physical communication happening between us I'm trying to figure out, somehow, what he might want, or how he might experience this situation. Now, when I'm so near, I experience his vulnerability much stronger, and I feel that I don't want my actions to be experienced as some kind of power-abuse.

I think an important difference between this performance and *Rhythm O* by Abramović is the fact that in *Absolute Hospitality* the performer is acting more strongly as a subject, with emotions, thoughts, and a will of his own. And the combination of this, and his eyes-shut, nude vulnerability, made me want to be kind and gentle, not abusive and violent as became the case with the audience in Abramović's case. While Abramović's performance pulled out the worst in people, I would say that *Absolute Hospitality* managed to pull out the best. Empathy. Compassion. Human responsibility.

The structure of the performance continued like this the whole time I was there and I remained for, I think, approx. 40 minutes, exploring my one limited hospitality and trying to challenge it in different ways, in a way by using Fräähsen as a “tool” for this exploration. Of course I, as I have said, cannot know what internal reactions and impulses other audiences had, but I do know that during the whole time I was there, all the

other people was also acting very gentle and nice towards the performer. Whether that was just random, a result from for example politeness or fear, or if it was a result from a genuine will to be gentle, I cannot know, but since we are all human beings and thus probably have quite a lot of things in common I find it likely that several of the others had an experience similar to mine.

From a choreographic point of view I find this performance interesting. It is a performance based on movement – in a broad sense. The performer was constantly moving while lying on the table, talking. In relation to physical movement *Absolute Hospitality* might seem to be a choreographically static performance. The performer did not move a lot in the space. Neither did he develop his choreography a lot during the performance. But the audiences' actions are also movement (even in "time and space"), and the constant changing of people, the changings of the degree of activity among them, and the uncertainty in the performance-situation still created, in a way, a certain choreographic dynamic. Through encouraging the audience to act, react, and make choices connected to the actions of the performer, one could also say that his "utter" choreography (the physical actions of the performer) provoked quite a lot of emotional and mental movement within me (and probably within the other people in the room). It generated quite a lot of internal dancing. In this way I would consider the performance, in fact, choreographically very dynamic.

Annika Vestel

Naked Critique

When I first wrote the text about *Absolute Hospitality* I did it – not with the intention to write a critique, but with the intention to create a reflection on a personal “aesthetic experience” connected to a live performance. But, reading the first number of *Koreografisk Journal* I got the idea that it could be interesting to reflect further upon the text, relating to it as a critique. Especially if connecting it to some aspects of Katarina Lion’s text “Danskritik som politisk koreografi – är det möjligt?” (Dance-critique as political choreography – is it possible?). Lion’s text questions, among other things, to what extent it might be possible to view dance-critique as a kind of extension or displacement of the choreographic event*. Good question. Lion writes: “What I am thinking is that there could be a space for a sort of politicisation of the message of the text that would benefit the whole event and create new “ripple effects” of meaning. By seeing the critique as a sort of displacement of the choreography the role of the critic would be a more brave and evident political part of the event.”

So, in what way could it (or could it not) be possible to understand the text about *Absolute Hospitality* as an extension of the choreographic event?

I wonder if one could say that, as a physical action can make an internal reaction visible through being a bodily manifestation of the reaction, a critic can, in a

way, expand this visibility through the text. In the *Absolute Hospitality*-text I argue that Fräähsens performance can be seen as interactive in a way that makes, not only the audiences physical actions, but also their internal reactions become part of the performance itself. I would say that these reactions were part of the choreography in an indirect, non-complete sense. They were not fully exposed but became visible to a certain extent through some of my physical actions resulting from them. The text about *Absolute Hospitality* might, then, be considered an extension of the choreographic event in the sense that the text is exposing an aspect of the choreography that in the performance setting was only noticeable to a certain degree. Because by containing detailed descriptions of my, or let us say the critic’s, internal reactions, the “invisible choreography of the inner” is getting, in a way, *dislocated*, from being partly hidden within the viewer (and partly visible in the room through her/his physical actions), to becoming verbal, put into words and thus *placed* in the text. By placing the partly invisible “inner choreography” into the text, that same choreography – the emotional and mental changes within the viewer – becomes utterly clarified and thus *visible* to a greater extent than before. In this way, the critique expands the visibility of the choreography, and becomes an extension of it by placing the choreography in the text.

* The word “event” here is my translation of what Lion name as “händelse” in her text. She refers to the dance critic and researcher June Veil, who, in the book *Kulturella Koreografier*, defines “danshändelse”(dance-event) as consisting of four elements; dancer,

viewer, choreographic forms, and context, and she describes four models of writing critique, which each one of them emphasizes one of these aspects more than the others. P. 20)

In the performance *Absolute Hospitality* the performer made himself vulnerable by letting go of a certain control by keeping his eyes shut while lying naked on his back in a room full of strangers, inviting them to do whatever came to their mind. This can be seen as an act of hospitality.

I think that, even if one can choose how to communicate or express a certain spontaneous inner reaction, the spontaneous reaction itself is not necessarily an object of choice. I do not think I, for instance, could have decided not to feel the immediate fear that came to me when I first entered the performance-room and noticed I was the only one there. That emotional impulse was, at least to a certain extent, beyond the “critic’s” control.

But, in addition to making visible some of these spontaneous, highly subjective inner reactions to the performance-situation, the reactions are also problematized and reflected upon, as part of the critique. One can say that the critic, in my case, takes the position of an experiencing and reflecting subject, rather than of an apparently objective “evaluator” of the piece. By doing this, the critic lowers his/her status in relation to the reader. The critic also put him/herself in a vulnerable position by letting the reader “watch” the inner reactions and thus giving them the possibility to judge *the critic* as well as the performance he/she is writing about. In this sense the critic is also, in a way, naked. Emotionally undressed.

And the critic could have chosen not to share these inner reactions with the reader. She/he could have chosen to not to tell anyone. But did. And I would actually propose to consider that an act of hospitality.

Maybe the text *Absolute Hospitality* can be seen as a sort of “naked critique”, a critique that visualizes and exposes some of the critic’s inner life, making internal reactions become “object” for the critical judgements of the reader? A sort of critique where the critic uses his/her internal reactions as a tool to analyse the performance-situation, and which does not try to “hide” its own subjectivity. If we can view the text *Absolute Hospitality* as an example of a *type* of critique, this “naked critique” might first of all be useful, or even “justifiable” to use on certain types of performances. Probably the exposure of the critic’s internal reactions first of all becomes interesting when analysing interactive performances that actually seeks to “put into movement” the internal life of the audience, making their inner reactions become part of the event. On the other hand, which performance does not somehow attempt to make something happen within the spectator,

either emotionally, intellectually, perceptually, or in some other way? Viewing upon it from that angle one might equally wonder to what extent it is possible *not* to consider the reactions of the audience as somehow part of the event...

Annika Vestel

Två sidor om övningen

Eight Exercises var en koreograferad samling rörelser som undersökte gränsen mellan visning och verk genom utställningen *Kroppsspråk/Body Talk* på Bonniers konsthall den 19:e december 2013. Utställningen visade konstnären Sharon Lockharts forskning och bearbetning av koreografen Noa Eshkols konstnärskap och verk. *Eight Exercises* var en rörelse för medverkande och åskådare genom utställningen som koreograferades av Koreografiska Konstitutet och inbjödnad medverkande koreografer, dansare, kritiker, curatorer och konstnärer.

I en av *Eight Exercises* möttes Cecilia Roos och Cecilia Malmström Olsson på varsin "sida" om övningen där de ur

ett inifrån- respektive utifrånperspektiv fått i uppdrag att skriva om arbetet och händelsen. Cecilia Roos uppgift utgick från själva görandet, tolkningen, skapandet, förhållandet till det visuella materialet och Eshkol-Wachmans notationssystem, medan Cecilia Malmström Olsson tog del av och avstamp från Roos tolkning och visning inom *Eight Exercises*. Några veckor efter visningen förde de ett samtal om händelsen som lett till varsin nedtecknad sammanfattning som finns att läsa nedan. Med utgångspunkt i dessa har de sedan fördjupat samtalet och den fortsatta dialogen med arbetstiteln *Trettio år av rörelse* kommer att publiceras i nästa nummer av *Koreografisk Journal*.

Cecilia Roos

Det första jag gjorde var att titta på inspelningarna av Noa Eshkols danser, min tanke var att ta min utgångspunkt i det visuella. Vi hade ju också fått en hel del texter tänkta som inspiration men jag ville prova, också utifrån det jag sysslat med i min forskning, att utgå från det som jag upplevde genom det visuella. Uppgiften var given som ett 3 minuters solo till metronom men i övrigt fick tolkningen av det material som fanns till hands vara fri. Materialet bestod av texter, skisser och rörlig bild vilket var det jag startade med. Vid min första iakttagelse blev den rumsliga förflyttningen det mest intressanta och jag fastnade för förflyttning i djupled. I den biten som jag tittade på rörde sig dansaren mot kameran/åskådaren och jag bestämde mig för att göra det fast tvärtom som en slags imaginär resa bakåt

i tiden gestaltat genom förflyttningen i rummet. Det här med "bakåt i tiden" var ingenting som jag tänkte skulle vara synligt för någon annan utan mer som en startpunkt för mig. Jag tänkte mig att jag befann mig i ett långsmalt rum, där jag skulle stå vid ena långsidan längst bak, ta ett par steg in till mitten av rummet, vända mig framåt och gå tio steg fram mot publiken. Så jag ställde mig hemma i vardagsrummet och gjorde exakt det. När jag hade gått mina tio steg framåt så hade jag ingen aning om vad jag skulle göra härnäst. Det "hände" inget i mig. Så jag tittade återigen på filmen och det var tydligt att dansaren var upptagen av något väldigt specifikt men jag hade svårt att se exakt vad det var. Plötslighet i rörelsen, flera riktningar samtidigt, ett slags lyssnande mellan varje moment, samlande och registrerande liksom medvetet ritande och

skissande olika former t.ex. konisk form med armar och ben. Det var inga problem att kopiera delar av det men det kändes helt ointressant så jag bestämde mig för att kolla texterna och skisserna som fanns illustrerade. I texterna hittade jag ord och beskrivningar som sfärisk rörelse, riktningar, vertikal rörelse, horisontell rörelse, konisk form, "space chord"¹, oppositioner. Utifrån det satte jag samman en serie i ett score som kronologiskt utgick från:

1. Horisontell rörelse
2. Oppositioner
3. Konisk form
4. Space chord
5. Sfärisk rörelse
6. Vertikal rörelse

En slags överordnad idé var riktning, dels hur förflyttade mig rumsligt men också vilken riktning varje kroppsdel tog. När jag hade fått en slags följd som kändes ok att göra så tog jag tid och det tog mig ca 2 minuter och 25 sekunder att göra det hela. Problemet var att jag blev extremt uttråkad av mig själv. Det kändes som att jag stack ut armar och ben åt olika håll samtidigt som jag backade på styva ben. Jag tittade återigen på det filmade materialet, vad fanns i det som jag upplevde specifikt? Jo, dels var det att dansaren var upptagen i själva görandet, både i själva handlingen men också samtidigt i ett slags registrerande och lyssnande. I texten läste jag återigen om "space-chord" dvs. hur man upplever det som sker mellan olika kroppsdelars

Cecilia Malmström Olsson

Torsdagen den 19 december 2013. Det är en mörk, rugig och ovänlig kväll. I Bonniers Konsthall flödar däremot ljuset välkomnande över en stor skara människor i väntan på *Eight Exercises*. Åtta övningar, som under en slingrande förflyttning genom de rum utställningen *Kroppspråk* pågår, visar sig också sätta besökarens rörelse i fokus. Platsen andas kinetik och kinestetik. Jag ser åtta övningar som å ena sidan är starkt koncentrerade, inneslutna i sig själva å andra sidan löser upp både rum och seende, vad som är nu och då, och sen ... vad som är "början", finns det något "slut" egentligen? Allt kretsar kring sig själv, allt och alla på en gång. Objekt, rörelse och former som i rytmiserade passager förflyttar mellan en serie tillstånd där tid, rum och rörelse står på spel.

1. *The simultaneous movements of limbs produce paths of movement which are the results of mutual interaction of the separate segments; these shapes are referred to as 'space chords'. Some of the simpler combinations*

rörelse. Jag gjorde återigen om materialet med utgångspunkt i den tanken och då framstod en rad möjligheter bl.a. till att frasera rörelsen och testa olika varianter av stillhet och plötslig rörelse. Det fanns hur många varianter som helst och efter ett antal försök så hade jag hittat en variant som var spännande att göra just pga. hur jag kunde variera fraseringen. Då timade jag det hela igen och var helt plötsligt uppe i drygt 4 minuter. Det framstod då för mig helt omöjligt att korta ner till 3 minuter utan att förlora själva spelrummet eller möjligheterna med materialet. Jag valde då att i stället för att ta bort en av delarna korta lite i varje del just för att jag skulle kunna behålla helheten. Det hela landade då på exakt 3 minuter och 4 sekunder, jag upprepade materialet ett par gånger och det kunde skilja ett par sekunder plus eller minus men det hade fallit på plats och fått en slags självklar längd.

Hela processen och upplevelsen jag har av materialet, både av att göra det och hur det är länkat till mina tidigare erfarenheter som dansare, kan sammanfattas i ordet mobil. Dels för att jag får en inre bild av att jag är en hängande mobil där varje del av min kropp skapar en egen form genom sin rörelse när jag dansar det. Men också för att jag på något sätt känner igen materialet men framförallt förhållningssättet till rummet från tiden då jag började som professionell dansare. Då var rummet eller rymden runt kroppen något som vi medvetet interagerade med vilket skapade ett tidsspecifikt uttryck.

Mitt fokus är Cecilia Roos läsning och tolkning av Eshkol-Wachmans notationssystem. Händelsen och upplevelsen har sedan dess levt ett eget liv. De har kommit och gått i associationsbanor lika spretiga som sammanhållna och skulle kunna sammanfattas i fem, i sig omfattande, fält utan inbördes ordning: arkeologi, arkitektur, arkiv(-ering), kartografi och koreo(-)grafi. Om varje perspektiv vill jag skriva, samtala om. De får emellertid vänta. Sålunda finns än så länge endast en serie löst sammanfogande inledningar. En sorts osorterad början. En sorts ändlösa omkopplingar.

I sitt envist taktfasta ticktack får metronomen tiden att bli påtagligt *fysiskt* närvarande. Tiden ockuperar salen som vore den en ointaglig kropp i rörelse. Om tiden ligger som ett raster över oss alla är energin koncentrerad till en ganska liten del av rummet som

of simultaneous movement are considered, and examples of space chords introduced. Noa Eshkol and John Harries

Cecilia tar i anspråk. Hon formar en tydligt avgränsad korridor i vilken successivt en fixerad sfär tar form, ett koreografiskt rum som tydligt tecknas genom en grafisk gestaltning som hennes rörelser skissar. En rotation börjar i en led, vandrar vidare, skapar linjer, ytor, konturer. Jag tänker på Kandinsky, på Calders mobiler. Systematiskt skapar Cecilia en, som jag uppfattar det, mycket medveten spatiotemporal dynamik där rumsgestaltningens tidsdimension är exakt beräknad. Alltså till skillnad från en mobil är det inte slumpen som bestämmer. Jag tänker på metoder och ambitioner, estetiska utgångspunkter, på läsbara system som saknar konnotationer. Jag tänker på Heinrich von Kleist och *Über Das Marionettentheater*.

The line the centre of gravity has to follow is indeed very simple, and in most cases, he believed, straight. When it is curved, the law of its curvature seems to be at the least of the first and at the most of the second order. Even in the latter case the line is only elliptical, a form of movement natural to the human body because of the joints ...

Jag undrar om Noa Eshkol läste Kleist. Min relation till Noa Eshkol är enkel, eller egentligen är inte alls. Vilka omständigheter har eller snarare inte skrivit in henne i danshistorien, den med stort D? Notationssystemet som hon konstruerade tillsammans med sin make Avraham Wachman omtalas men det är noterbart tyst om konstnärskapet. Hon var dotter till Lev Eshkol, Israels tredje premiärminister. Föll hennes sätt att förhålla sig till rörelse inte väl in i den moderna dansens estetik och ideal? Vilken inverkan hade kalla krigets ideologi? Vad betydde femtio- och sextiotalsens kulturpropaganda? En centralgestalt var Martha Graham, som bekant var den som tillsammans med Batsheva De Rothschild grundade Batsheva Dance Company.

Jag tänker på koreografer som Helen Tamiris, Edna Ocko, Anna Sokolow, Edith Segal. Att koreografer och dansare med judisk bakgrund före andra världskriget inte ansågs skapa koreografiska verk utan sorterade under andra begrepp. Deras konst kategoriserades "etnisk dans" och kunde sannolikt därför inte ingå i kanoniseringen.

Femtioalet var inte tänkande och skapande kvinnors decennium.

Eshkol-Wachmans notationssystem, dess grafiska utformning: Cecilia övning gestaltar rumslighetens alla dimensioner, levandegör tidslighet genom rytm och dynamik. Men jag ser egentligen så mycket mera, och framför allt annat bortom notationen och Noa Eshkol. Jag ser ett enskilt konstnärskap som förvaltar, återskapar och skapar med och genom sig själv. Jag ser lager på lager på lager av verk och rörelser som blivit

en del av Cecilia och det omvända hur Cecilia är en del av verken. Trettio år av rörelser. Tekniker tillsammans med praktiker, kinetisk, kinestetisk, estetisk kunskap skapar en rörelsehistoria som under några få minuter sköljer fram i en enda gests uttryck. Att dela ett oavslutat minne.

Eight Exercises gjuts till ett fysiskt uttryck som inte försöker kommunicera utan bara är i sin egen existens.

Eight Exercises formas till en arkeologisk utgrävning, ett aldrig avslutat arkiv, en ritning över en byggnad, en karta över verkliga och imaginära platser, en koreografi /en rörelseskrift /en skrift.

Eight Exercises är lite som att vandra i den gudomliga geometrin.

Do performing arts need choreographers?

To an increasing degree performing artists work across different artistic professions, and the role of the choreographer seems to be particularly open. Will this development weaken the distinctness of the choreographer's role and choreography as a profession of its own?

THE DISCIPLINE, THE PROFESSION AND THE ROLE

Several countries have long traditions for education within choreography. In Norway education in choreography became a separate study in 1979, and from 1982 Oslo National Academy of the Arts (KHiO) has awarded degrees within the discipline. These degrees represent KHiO's attests that the candidates within choreography have reached specific levels of skill and accomplishment. Thus the government has given choreography its status as a study at university and university college level, and certified those educated within choreography at this level as members of a profession – the choreographer's profession.

The expectation is that a choreographer's main work is to compose dance and movement, develop and process ideas, concepts and aesthetics within dance art projects. A dance art project may be a choreographic work, a performance, a work of performance art, a dance film, an interdisciplinary project etc. The core of the choreographer's role is made up of expectations connected to being a creative artist, artistic director, and to carry the overall responsibility for one's own projects within the art of dance. Choreography is an artistic discipline within which craft and theory are both central. It is expected that the choreographer proves good insight in and confirmed knowledge of dance, composition, methods, stage effects and related expressions, and that he or she is proficient in project management.

The central role relation within the process of creating a dance performance/choreographic work is the collaboration between the choreographer and the dancer – between the creative and the performing artist.

Within what is understood as contemporary dance it is natural that this relation has changed. Contemporary dance is connected to creative and exploring processes, among other things because improvisation is used as a method for choreographing, and as such the basal structure of the movement material to a large degree springs out from the dancers. A contemporary dancer of today is a co-creator in the process and in this way takes part in shaping the work. In education as well as the profession it is emphasised that the contemporary dancer should be able to create, process and analyse his or her own movements – to work independently. This is part of the contemporary dancer's assignment. The result is a flatter structure between dancer and choreographer in contemporary dance. The dancer is no longer an instrument copying movements from the choreographer's instructions. The choreographer coaches the dancer into the wanted expression and together they twist and turn the movements. The choreographer cuts and pastes the movements into a composition in the process towards the finished performance.

THE CHOREOGRAPHER AND THE CHOREOGRAPHIC DISCIPLINE IN PRACTICE

However, the practice within the field of independent dance art is that dance artists no longer have an apparent main activity and a clear role. As for the choreographers, many have backgrounds as professional dancers, and they keep working as such. An increasing number of dancers keep taking on the role of the

choreographer. People with backgrounds from other artistic disciplines than dance do the same. Some stay in the role due to a passion for the discipline, whereas others accept the role of the choreographer to gain experience or expand their CVs. It is common that dancers, one or several together, create their own dance productions. Nor is it unusual that dancers work as creative as well as performing artists in theatre productions where the director takes on the choreographer's role, at times together with the dancers. Such trends may be beneficial for the art of dance if the people in question have the clear intention of developing and specialising within the choreographic discipline, but the impression that the development goes in the direction of "multi-tasking", followed by an unstable, unclear choreographer's role, grows stronger.

For a young generation within arts and culture it is typical to operate across professions. It is not unusual to identify as a multi-artist. One borrows and exchanges ideas and follows trends. Artists explore new ways to convey their art, new arenas, new interdisciplinary collaboration areas and new intentions for their works. Within performing arts there is an increasing emphasis on new, more democratic collaborative forms, within which the aim is that all the contributing artists are to realise their ideas and expressions. Innovation is the word of praise. Dialogue and mobility between practitioners within different artistic professions have contributed to art not stagnating, and, within contemporary dance, has had significance for development and innovation. However, dialogue is different from lowering the threshold for taking on roles within a profession one has limited insight in and knowledge of. The demand that "all should join" is strong within the art world, but is this the same as "I can if I want to"? Maintaining range and innovation should not necessarily be at odds with the recognition that one needs time to learn a profession. Theoretical insight and experience-based knowledge within a profession provides growth within the practice. Artists need continuity and regular production to develop. Innovation does not happen only through breaking the limits for who may create dance art. Innovation also takes place through development within one's own profession. Choreographers with a strong, distinctive choreographic character - breaking barriers, challenging and surprising - often have many years of experience within their profession, during which they have had the time to develop and explore their own expressions.

How the MA students in choreography at Oslo National Academy of the Art 2010–2012 consider the role of the choreographer may be read at *Danseinformasjonen's* webpage:¹

"Rather than three future choreographers with each their artistic project, they seem like a collective with a characteristic openness and pragmatic attitude to the choreographer's role."

Here some of their statements follow. One says: "To me choreographing has become more and more a natural and very exciting part of being a dance artist." The second says: "To me it is also important to keep being a performer and to have the opportunity to work varied with different processes and people." The third adds: "That I think we all want." The first says: "I no longer perceive the roles within the dance field as so very split, or the work as separate. Isn't the divide between choreographer and dancer a bit old-fashioned?"

In other words, it is clear that the three future choreographers see the role of the choreographer as *part* of something else; that is, being a "dance artist". The divide between choreographer and dancer is also regarded as a bit old-fashioned.

As a contrast to the three's ideas stands Ingun Bjørnsgaard, the internationally renowned choreographer, with her response to the following question from the same interviewer: "How do you regard your role as a choreographer today?" Ingun Bjørnsgaard replies: "I have been a choreographer for so long I don't think about it as a role, it is what and who I am."²

The increasing impermanence and mobility within the choreographic profession and the trends I have pointed out above weaken the distinctness of the choreographer's role. The dominating term has become "dance artist" and this term includes dancers, choreographers and pedagogues. The use of terms and labels has consequences: Our thinking is led, and unwanted side effects come along. The encompassing "dance artist" leads the mind towards something holistic, and we lose sight of significant distinctions between different kinds of dance artists, each with their professional core competence. The distinct characteristics of the different professions within dance art are levelled down and fade out. The same effect has the fact that dance artists commonly are organised within the same interest organisation. As opposed to artists such as directors or composers, choreographers have no federation of their own. It can be a strength that the field of dance art speaks in one voice, but this becomes

1. <http://www.danseinfo.no/10-sporsmal/1187-10-sporsmal-til-koreografstudentene>

2. <http://www.dance.no/10-sporsmal/898-10-sporsmal-til-ingun-bjornsgaard>

extra demanding when one profession – the dancers – is in such majority within the interest organisation. One risks covering up existing interest conflicts.

The question is whether the development described above is an asset or a disadvantage to dance art. To a large degree it is about the future reality for choreographers, but most important are the consequences for dance art. Because of this we need a public professional debate.

LACK OF PROFESSIONAL DISCOURSE

Most university and university college disciplines have organisational characteristics and tools used to promote the discipline – for instance through clarifying the discipline's fundamental values and to argue the contribution the discipline and the graduated candidates make to society. Typical tools are professional journals and professional organisations functioning as arenas for public discourse about the discipline. In this the choreographic profession differs. In Norway there is no professional journal for choreography. The professional discourse on the distinct character and identity of the discipline is at best modest.

The lack of professional discourse contributes to professional obscurity and mixing roles.

The aim ought to be that dance art and dance artists gain quality. Dancers spend years perfecting their techniques and skills to become professionals. The same ought to be true for choreographers?

The number of dance performances increases, but dance is barely reviewed in the media. The professional discourse here called for may also contribute to growth in dance criticism. More insight in and a language for dance criticism will be created. Dance criticism may function as quality control and quality encouragement. To promote the art of dance.

Through thorough professional discourse the fundament of the choreographic profession – its core values – will become clearer and further developed. It will present itself with greater independence. In this there is a great challenge to the representatives of the profession, included those placed within the leading educational positions, to clarify their views in a public professional discourse. The discipline is the fundament for any profession and unless the professional identity is clear, and the professionals identify with it, the discipline will erode. The profession as well.

Vilde Sparre

Translated to English by Lillian Bikset

The article was developed through the kečja Writing Movement project with the support of the Culture Programme of the European Union, and Nordic Culture Point.

En skriven tanke om koreografi

Ibland verkar det som om alla talar om koreografi. Det är förstås en överdrift, men själva orden koreografi, koreografiskt eller koreograferad ser ut att förekomma i allt fler kombinationer och i nya sammanhang. Att begreppet utvidgats sedan Raoul Auger Feuillet i början av 1700-talet introducerade det i boken *Chorégraphie* vet vi förstås.

Då för mer än 300 år sedan syftade det helt på ett notationssystem medan det idag rymmer betydligt mer. Som skrivande och som kritiker hör jag också till dem som relativt ofta använder ordet koreografi i mina recensioner utan att reflektera över det speciellt mycket.

När jag tittar efter i några av dem hittar jag till exempel följande formuleringar: ”den tydligt markerade koreografin” och ”scenrummet är tätt sammanvävt med koreografin”.

Även om jag antar att de flesta förstår vad jag syftar på när jag använder ordet *koreografin* i det här sammanhanget känns det samtidigt alltför oprecist vad som egentligen avses. Därför har jag velat titta lite närmare på själva ordet *koreografi* i några ordböcker och uppslagsverk.

Se det som ett litet försök att närma sig det välkända begreppet *koreografi* på nytt.

Nordisk familjebok, 1911.

KOREOGRAFI (af. grek chora's, dans och graf'ein, beskrifa) uppteckning av dans medelst en följd konventionella tecken för stegen, rörelserna och ställningarna anbragta öfer eller i förbindelse med tillhörande musiknoter.

I Svenska Akademiens ordbok, tryckt år 1937, läser jag sedan:

KOREOGRAFI [jfr t. *choreographie*, eng. *choreography*, fr. *chorégraphie*; av gr. χορεία, dans, till χορός (se Kor), o. gr. -γραφία (se – grafi.). – Jfr koreut]

Fortsätter min läsning till ordet koreut som förtydligar kopplingen till kören i den antika dramatiken:

KOREUT *koräω⁴t* l. *kå-*, stundom *ko-*, äv. KOREVT *koräv⁴t* osv., m.||ig; best. -en; pl. -er. [KOREUT o] (i fråga om förh. i Grekland under antiken) (kor-) dansare.

Vad innebär det då om vi tänker på koreografi som dansskrift och låter skrivandet förstås både bokstavligt och mer som ett förhållningssätt, som ett sätt att samla eller formulera kunskap kring rörelser, kroppar och andra rumsligheter?

Kan det vara ett fruktbart sätt att närma sig ordet? Kan inte det även vara ett sätt att mer se till den potential som ordet rymmer mer än någon tanke om att skribenter, kritiker, koreografer och dansare ska kunna komma fram till en gemensam definition?

Till sist går jag tillbaka till Svenska Akademiens Ordbok och slår upp ordet *grafi* som betyder skriva men även beskrivning, beskriva och tänker att dubbelheten som ligger i ordparet skriva/beskriva faktiskt rymmer hela den expansion som begreppet *koreografi* genomgått och kommer att genomgå sedan det introducerades i början av 1700-talet.

Thomas Olsson

Potential Value in Articulated Terminologies

Oxford Dictionary of English defines the word *terminology*, *noun* in the following way: “the body of terms used with a particular technical application in a subject of study, theory, profession, etc.” When faced with such a definition, what I am often impressed with is how much time it must take for a definition to be constructed, proposed, tested, confirmed, accepted, made available for general use; which tests it again, before it is finally canonised – so that, at the point of writing these sentences, I can simply pitch words one after another and have most of you more or less understand what I’m thinking about. In comparison to the time it takes to form a word, especially in terms of its flow, and the complexity of possible overlaps (different words being in different stages of the process of canonisation at any given moment in time) – picking up a term and questioning its definition, questioning its status and/or value means (I imagine this to be the process of re-canonisation) to extract the word from its natural habitat, it means to take the word out of its time *or* it means, at least, to slow its time down (for as much time it takes for the word to be examined).

Whatever your preferred option, the basics of our agreement is simple: the word, which in its natural habitat keeps constantly changing, needs to be stilled, focused, grasped, needs to be prevented from change in order to be examined – in a conventional sense of what it means to examine. (A more contemporary understanding of examination might accept the possibility of examination without extraction and focusing on, in temporary stillness – but more on that later.)

The following question makes matters already more complicated, though I think that at this point we are still negotiating the “simpler” version of this thesis (simpler in terms of there being included at least a

period of artificial stillness that gives observation “more time”, so to speak): what if what’s at stake is, in fact, not examining words, but examining concepts. And what if what’s at stake is, in fact, not examining concepts in relation to their general understanding, but examining concepts in relation to their interest in a specific context that, in turn, relates (and relates in various ways at the same time) to the general understanding – of the context *and* the concept (once again, at the same time). (Example: the concept of dance relating to how dancers understand the concept of dance relating to how producers understand the concept of dance relating to how the audience understands the concept of dance.)

In comparison to this mess: A more contemporary understanding of examination might accept the possibility of examination without extraction and focusing on, in temporary, artificially induced stillness of the concept. A more contemporary understanding of examination might accept observation of the concept as it moves through different layers of understanding, as its moves and is being translated (more or less consciously) from context to context. A more contemporary understanding of examination might not interrupt time to examine its content, but it might grow time *on* time – if you can follow me that far. It’s as if a more contemporary understanding of examination grows on time and grows from time, like mistletoe grows on and from trees. (Not to say that examination is a time parasite. Mistletoe might not be the best comparison, though I hope it gets the point across.)

I imagine this little story being nowhere near explaining everything that goes on to words at any given point in time. It nowhere near explains all the times

that run parallel to each – parallel to words living life, changing, changing, constantly changing.

To finish this text awkwardly and openly, I would like to add that when each working artist working in the field of dance gets to carry around his or hers or their own specific array of definitions of concepts they use in their daily life – the number of parallel timelines following lives of words multiplies by number of artists, concepts, contexts, and translations. Add to that all the misunderstandings per any given conversation and the fact that there is a number of artists out there actively working *against* canonization and producing terminology (and often working *against*, adding high-quality left-wing, often queer arguments to the dialogue) – how are we to continue communicating productively? And cross-medially?

Pavle Heidler

En workshop i visioner

Eller: Hur kan scenkonstvärnerna skapa visionärt arbete i en högerpolitisk verklighet?

Det talas om att vi färgas av den politiska verklighet vi lever i och att vänstern därmed lider brist på visioner. Att vi som definierar oss som vänster, på grund av att vi lever i en högerpolitiskt styrd samtid, tvingas relatera och förhålla oss till högerens begreppsvärld och diskurser vilket leder till att vi får svårare att formulera våra egna. Detta borde ju rimligen innefatta kulturvärnerna och vi som räknar oss till den, "vänsterdansarna" och vi som definierar oss som dem. Att våra danspraktiker och produktioner filtreras genom högerlogiker och begrepp och mer eller mindre formas därefter, på samma sätt som vänsterpolitiken formas.

Som kulturarbetare och vänsterdansare har jag dock haft svårt att identifiera mitt arbete som visionsbristande, eftersom det kreativa arbetet associeras med förslag och i viss mån visioner. Och visionerna finns. Inom kultur- och konstvärlden upplever jag tendensen att det i stor utsträckning talas om idéer som går att associera till vänsterpolitiskt visionära begrepp inom de interna (och i viss mån även externa) diskurserna och samtalen; idéer om mjuka värden, applikation av intersektionella perspektiv för att uppnå jämställdhet för alla samhällsgrupper, kollektivitet, immateriellt arbete, platta strukturer, omorganisering av hierarkier och resurser med mycket mera. Det talas om att genom att omsätta dessa idéer till konstnärliga förslag verka för att motverka dess högerpolitiska och fascistiska motpoler: individualism, materialism, rasism, sexism, ekonomisk liberalism och hierarkiska strukturer. Alltså de rådande, styrande krafterna i samhället som tjänar kapitalet, den vite och patriarkatet.

Då undrar jag: Hur långt kommer vi med vårt visionära arbete inom vänsterdansen? Går det att se på vilket sätt konstnärliga praktiker speglar sin politiska samtid

och omedvetet reproducerar dess problem? Hur kan vi förutse de problemen, om de står i vägen för våra visioner? Behöver vi syna våra förslag och de högerlogiker som smugit sig in i vårt arbete för att kunna visionera "större", för att bättre kunna formulera vänsterdanspraktiker och produktioner? Med en acceptans om den politiska realism vi befinner oss i och att den präglar vår praktik och våra visioner i de flesta aspekter av vårt arbete, får danskonsten en bättre potential att i sin tur påverka samtida politiska diskurser och debatter.

Jag upplever att jag behöver en workshop i visioner. Därför har jag valt att i den här artikeln använda delar ur Astrid Menasanch Tobiesons scen "Militären" ur Troja Scenkonsts föreställning *Den Svenska Demokratins Historia*, som nu turnerar för att nå alla Sveriges förstagångsväljare. Scenen "Militären" syftar till att vara en interaktiv workshop i visioner, och den skulle jag vilja nu göra tillsammans med dig som läser. Det som står i kursiv text vill jag att du föreställer dig läses av dina drömmars handledare:

"Det lätta, det har jag redan gjort. Det svåra, det gör jag nu. Det omöjliga, tar bara lite längre tid."

"Jag är expert på militära strategier och på motstånd. Jag har fått i uppdrag att förbereda er på framtiden. Den här workshopen är indelad i två delar, en teoretisk och en praktisk. Vi kommer att börja med teorin. Steg ett. Begär! Det är vad du begär, inte vad du får, som talar om vem du är. Alltså, lär dig att begära. När känner du dig trygg? I vilka konkreta stunder ler du? När slappnar du av? Skapa en inre bild. Min inre bild är att gå på gatan, på väg mot affären, möta alla människors blick och känna att det känns bra. Alltså, mitt begär. Gata, människor,

ögonkontakt. Nu är det er tur. Ni får 20 sekunder på er att formulera ert begär. Gör det nu!"

...

"Bra."

"Att begära är att lära sig visionera – alltså steg två: Visionera! Att visionera eller inte visionera det är frågan. Ställ den. Din vision är ditt begär i större skala. Utgå därför från ditt begär när du skapar din vision. Tänk på ditt begär. Vad behöver du för att uppnå det? Tänk stort! Där har du din vision. Jag sa: Gata, människor, ögonkontakt. Vad behöver jag för att få det? Min vision är: Ett samhälle som vill alla människor väl. Nu är det er tur. Ni kommer nu att få 15 sekunder på er. Formulera er vision. Gör det nu!"

...

"Bra."

"Ensam är stark. Inte. Alltså, steg tre: Alliera dig. Du vinner inga krig på egen hand. Dina chanser att nå din vision ökar markant om du har fler på din sida. Tänk! Bra. Ni får nu tolv sekunder på er. Tänk ut 15 personer att gå samman med – 15 personer som delar din vision. Gör det nu!"

...

"Bra."

"När du gör det du vill, tycker många till. Alltså steg 4: Problem. Det finns problem på vägen mot er vision. Fokusera! Här! Bra. Det är en vanlig myt att du själv skulle vara problemet. Därför vill jag att ni nu säger efter mig: JAG ÄR INTE PROBLEMET. Gör det nu!"

"Bra. Alltså: På vägen mot er vision kommer problem att drabba er. Ni måste ligga steget före. Vad hotar din vision? Vad kan hindra er? Är det en struktur? En idé? Ett system? En struktur med makt, en idé med makt, ett system med makt eller ANNAT MED MAKT? Om problemet inte hade makt skulle det inte vara ett problem. Ni kommer nu att få åtta sekunder på er. Förutse ert problem. Gör det nu!"

...

"Bra."

"Ni har formulerat ert begär, ni har er vision, ni är många och ni har förutsett ert problem. Ni är nu redo att gå vidare till den praktiska delen av workshopen."

Den praktiska delen får vi alltså hitta på själva. Nu, eller snart, eller om ett tag. I framtiden.

"Ni är nu redo att ta er vidare mot er vision. Lycka till. Och kom ihåg: Gråt mer, gör motstånd. Bli arg, tänk till. Var glad, gå till angrepp."

Josefine Larson Olin,
Bagarmossen 2014-03-28

Källa: Den Svenska Demokratins Historia av Troja Scenkonst. Text: Astrid Menasanch Tobieson, Lisa Färnström, Hanna Borglund.

Den hegemoniska dansen och feminismen

Under en av årets första vårdagar åker jag och Anna Efraimsson till Sundbyberg för att se Johanna Skobes *I'm having a blond moment* skriven av Nasim Aghili. Vi diskuterar feminism och dans, och samtalet glider över till de närliggande debatter som förts under det senaste året; dansdebatten initierad av Örjan Abrahamsson och feministdebatten som tog fart efter Belinda Olssons program i SVT. Två offentliga personers intiativ och efterverkningar av dem. Med höjda ögonbryn börjar vi hitta fler och fler likheter mellan de två debattörerna och vad vi uppfattar som deras respektive resonemang:

Har feminismen gått för långt? / Har dansen gått för långt?

Jag känner inte igen mig i feminismen / Jag känner inte igen mig i samtidsdansen

Ja till det jag själv förstår / Ja till mitt eget perspektiv

Att tala för "den stora massan" kvinnor / Att tala för "den stora massan" dansintresserade

Varför krånglig akademisk feminism? / Varför krånglig konceptuell dans?

Jag tar debatten / Jag tar debatten

Självkritisk maktanalys? / Självkritisk maktanalys?

Den hegemoniska feminismen / Den hegemoniska dansen

Varför, som utövare och djupt insyltad i samtidsdansen, är jag så ointresserad av att diskutera och hitta skiljelinjer mellan begrepp som dans, konceptuell koreografi och performance? Dessa frågor dyker med jämna mellanrum upp i olika sammanhang, och ibland har jag undrat över mitt ointresse. Varför vill jag inte delta i den diskussionen? Och varför upplevs själva "diskussionen" som förtryckande?

I min morgontidning ETC så läser jag ett citat av Jeff Werner, professor i konstvetenskap, som är aktuell med boken *Blond och blåögd: vithet, svenskhet och visuell kultur* (2014):

Att säga att Sverige har blivit mer heterogent och mångfärgat, är att odla myten om att Sverige en gång har varit homogent, enfärgat.

Denna mytbildning menar Werner har sitt ursprung i slutet av 1800-talet. Som exempel på språkets begränsningar och fallgropar tycker jag att Werners påstående är tydligt, och inte minst är det också ett väldigt aktuellt ämne i dagens Sverige. Exemplet gör det enkelt att se hur orden inte står fritt och rent, utan att dess mening är helt beroende av kontexten vilken ger dem ytterligare innebörder. I det här fallet går det alltså att förstå hur ord som mångfärgat och heterogent agerar uteslutande och kanske rent av rasistiskt, när det samtidigt skapar en myt om dåtidens Sverige som homogent och enfärgat. På liknande sätt tycker jag att det samtida "expanderade koreografibegreppet" medverkar till en mytbildning om koreografins eller dansens ursprung, just för att det också förutsätter en oexpanderad koreografi eller dans. Idén om en ursprunglig, äkta

dans tänker jag är en konservativ uppfinning – där den inlärda, normativa och traditionella synen på vad dans är, blir likställd med den normala och rätta uppfattningen. Det normativa som förtryck har queerteorin studerat närmare, specifikt genom hur teorin har kunnat synliggöra hur heteronormen (heterosexualitet som norm) är förtryckande i och med att den är hårt socialt reglerad, och att allt som inte innefattas i den mallen konstrueras som onormalt.

Så igen, efter denna lilla sväng i socialkonstruktivismen, varför upplever jag diskussionen om dans, konceptuell koreografi, performance etc. som förtryckande? Jag tror att denna förtryckande känsla handlar om hur just språk och kategoriseringar i sig är ett maktmedel, och att jag upplever samtidsdansen i Sverige idag som något försiktig med att diskutera maktförhållanden (explicit). Hur uttrycks då makt inom dansfältet? Begreppet hegemoni tycker jag är intressant att fundera över i relation till hur diskussioner om dans har förts de senaste åren. Hegemoni som begrepp ringar in det dominerande, det som är i ledande ställning, vilket kan handla om dominanta strukturer, ideologier, normer, sociala beteenden etc., och begreppet har bland annat använts inom olika emanciperande rörelser för att visa på hur det dominerande har förutsättningar att härska över de domäner som de uppfattar som sina. En viktig aspekt av begreppet hegemoni är dock att, som det uttrycks på Wikipedia:

”Hegemoni innebär inte total makt. Underbetydelsen innebär ofta att hegemonin framför allt är intresserad av att bevara status quo och sin egen ledarställning”.

Begreppet tycker jag är användbart för att det synliggör hur den dominerande gruppen/strukturen/ideologin etc. inte är något neutralt, som vi lätt kan luras att tro, utan att det vi lärt oss att se som det självklara, egentligen utgör ett förtryck över det som inte innefattas eller förstås av hegemonin.

De som har följt vårens feministdebatt genom SVT:s satsning på Belinda Olssons *Fittstim – min kamp* i tre delar, har kunnat se hur debatten initierats från en viss (makt)position – från den hegemoniska feminismens. Olsson frågar sig om feminismen har gått för långt och gör det med utgångspunkt från sina privata grubblinor angående dess utveckling. Underförstått är att hon inte känner igen sig. Som vit, medelklass, heterosexuell kvinna från västvärldens Sverige, går det att se Olsson som en representant för denna hegemoni – historiskt sett har feminismens röst varit just den röst förkroppsligad av kvinnor med liknande erfarenheter som Olsson, vilka alltså har osynliggjort dem med andra erfarenheter, till exempel kvinnor från andra delar

av världen, homosexuella, rasifierade, arbetarklass m.m. När den postkoloniala feminismen har synliggjort denna hegemoni har medvetna feminister börjat förhålla sig kritisk till sin egen (makt)position, för att också ge plats till de med andra erfarenheter än de själva. Detta har bland annat bidragit till att feminismen som sådan inte längre ses som ett enhetligt projekt, utan istället talas det om *feminismer*. Jag menar, och det är inget unikt påstående, att när Olsson medverkar till att framföra sitt perspektiv som allmängiltigt, som en röst för ”den stora massan”, eller från ”den vanliga tjejen”, så framställer hon sin egen position som den neutrala positionen (vit, medelklass, heterosexuell, från det globala nord), vilket är att bidra till hegemonins existens. Olsson framstår som ytterst omedveten om sin egen maktposition. Denna omedvetenhet kan tänkas ligga till grund för att hon tillåter sig verka dels ointresserad av att förstå vad olika feministiska rörelser står för eller gör, dels att hon väljer att framställa sitt eget oförstående perspektiv som det rimliga, den normala uppfattningen. Den som inte erkänner sin maktposition kan kanske inte heller så enkelt ställas till svars för sina handlingar, vilket framstår som en effektiv metod för att bevara status quo i fråga om den rådande hegemonin.

Hur ser det då ut i dansvärlden? Med den hegemoniska feminismen i färskt minne skulle jag vilja gå igenom några mediala uttalanden och fenomen som jag tycker går att se som uttryck för ”den hegemoniska dansen”. Uttalanden som kläs i neutraliserande termer och underförstått ska uppfattas som allmängiltiga för dans i stort, menar jag kan läsas som försök, medvetna eller ej, att forma den allmänna förståelsen av dans så att denna hegemoni bevaras.

Dansrecensenten Örjan Abrahamssons vilja att sätta sin prägel på dansfältet påminner om Belinda Olssons ”kamp” för feminismen, men likheterna slutar ju inte där, till exempel verkar de båda blinda inför den egna maktpositionen. Under en lång tid har det gått att läsa Abrahamssons försök att med hjälp av språket etablera vad dans är och vad dans inte är. Vad jag tycker är slående i Abrahamssons retorik är att han inte drar sig från att använda ett normativt språk, där dans som härstammar från balettens hierarkiska idiom (där kroppen och konstformen underställs en teknik/virtuositet) framställs som den rätta. Och det är samtidigt uppenbart att han är mindre intresserad av den dans som utmanar denna hierarki. I en recension i DN den 13:e augusti 2013 skriver han om det han kallar för ”det israeliska dansundret”:

I Israel tycks man aldrig ha förlorat insikten om att koreografier först och främst initieras i och av kroppen, att ver-

ket åtminstone initialt triggas av rörelsen. Alltså snarare än av filosofiska, teatrala, antropologiska, lingvistiska, sociologiska, konceptuella idéer.

Abrahamsson verkar utgå ifrån att det finns något essentiellt att komma ihåg, som vi också kan glömma bort, när vi skapar dans. Handlar det om ett försök att nå konsensus om vad dans/koreografi är? Eller att rädsla den konventionella dansen från att utrotas eller tappa status? Att etablera rätt och fel? Om Abrahamsson "kom ut" som konservativ, med övertygelsen att det traditionella har mer existensberättigande, bara för att det är just traditionellt, hade ett sådant här uttalande varit mer begripligt. Det hade också varit lättare att bemöta. Istället upplever jag hans kommentar som ganska historielös, som om den poststrukturella/postmoderna teoribildningen inte tagit fäste i stora delar av samtidskonsten, och att danskonsten i stort skulle vara upptagen av att hitta (eller glömma) det sanna dansuttrycket¹.

Ett annat exempel på hur "den hegemoniska dansen" kommer till uttryck via Abrahamsson tycker jag visas genom den så kallade dansdansdebatten, vilken initierades genom en artikel i DN den 13:e februari 2013. Som skribent i DN så innehar Abrahamsson problemformuleringsprivilegiet som han använder för att uttrycka oro för danskonsten. Abrahamsson menade att det blivit för lite dans på scenerna och i utbildningsväsendet, eller närmare bestämt för lite "dansdans"². I artikeln beskrivs också vad "en vanlig dansintresserad publik" förstår sig på eller upplever som dans. Abrahamsson kommenterar tendensen och utvecklingen mot att fler aktörer på fältet börjar skapa det han kallar för konceptuell koreografi med följande:

För en vanlig dansintresserad publik innebär det allt utom, i konventionell mening, just dans. Dansdans.

1. Begreppen postmodernism och poststrukturalism, som jag förstår dem, springer ur samma teoribildningar men ofta används begreppet postmodernism inom konsten och poststrukturalism inom filosofin m.m. I *The postmodern condition* från 1979, beskriver Jean-François Lyotard "det postmoderna" där han menar att sökandet efter en sann version av verkligheten är en totalitär dröm som i sig försvårar alternativa historieskrivningar, och därför är förtryckande. Till skillnad från universalism, upplysning och framåtskridande inom vetenskapen så poängterar Lyotard istället den postmoderna tillvarons instabilitet, och det rörliga. I den poststrukturalistiska teoribildningen studeras specifikt språkets användning, som ses som centralt i skapandet av världen, (vilket diskuteras av filosofer som Jacques Derrida, Judith Butler m.fl.) som instabilitet och som bärare av mening. Till skillnad från tidigare uppfattning så vänds här på steken; språket speglar inte världen utan den skapar vår bild av vad som är verkligt och betydelsefullt.

Här likställer Abrahamsson sin egen uppfattning av vad som är dans, dvs. "dansdans", med den vanliga dansintresserade publikens uppfattning. Vad baserar han detta på? Det är ett generaliserande på hög nivå, och ett generaliserande som bevarar status quo i fråga om dansens hierarki där det lättbegripliga blir till ett allmänintresse och det som utmanar detta lättsmälta till något exklusivt; en nyliberal logik som fyller i samhällsklimatets krav på att konst skall vara lättsmält (lättsålt) för att vara av allmänintresse.

Det pratas ofta om att dans som konstform är liten i relation till andra konstformer. Kanske skapar denna idé en uppfattning att dans måste framstå som lättbegriplig och ha ett tydligt budskap i marknadsföringen, för att överleva. Var detta kanske också Olssons intention med programserien *Fittstim – min kamp*? Fast för feminismen då. Olssons pedagogiska projekt, som jag delvis förstår som ett försök att reda ut feminismen, har också en motsvarighet inom dansfältet. Jag har återkommande reagerat över koreografen och danschefen Kenneth Kvanströms uttalanden om dansen (ofta i singular), från det att han verkade som chef på Dansens hus, till dagens chefsposition för dansen på Kulturhuset Stadsteatern i Stockholm. Att pedagogiskt "tala för dansen" i stort, verkar vara något av en hjärtefråga för Kvanström, så som i Kulturhuset Stadsteaterns programtidning för vinter/vår 2014 (där hans egna verk dessutom fått en stadig plattform genom den nya satsningen på dans):

Dans är en konstform vi inte kan sätta ord på. Som fjättrar vår fantasi och för oss in i en annan värld. Just i gränssnittet där orden tar slut och något annat tar vid – där finns dansen när den är som bäst.

Vad menar Kvanström när han skriver att vi inte kan sätta ord på dans? Eftersom det existerar en mängd

2. "Dansdans" menar jag beskriver den konventionella dansen – så som vi kommit att förstå dans enligt normen. Att detta inte synliggörs explicit utan göms i ett upprepande av ordet dans, menar jag innehåller en viss maktdimension. Samtidigt som begreppet dans i generell mening approprieras till att grundläggande handla om en konventionell förståelse av dans, så konstrueras – genom motsatsens logik – det som *inte* är konventionellt eller enligt normen, som mindre relevant i förhållande till begreppet dans. Vidare tror jag att begreppet "dansdans" syftar till att frikoppla en traditionsbunden och konventionell dans från en progressiv dans, för att enklare kunna hävda nytänkande och innovation (ord som vår nyliberala samhällsordning älskar).

danspraktiker där språk har en väsentlig plats, så tolkar jag det som att han talar om sin egen praktik, eller sin egen smak. Genom att tala från en till synes objektiv plats, som chef och förespråkare för dansen i stort, så skapar han en länk mellan sin egen uppfattning och den allmänna. Jag tror inte att det är min konspiratoriska läggning som tar vid när jag undrar vem som tjänar på att dansen förstås och hålls kvar i "gränssnittet där orden tar slut och något annat tar vid" som Kvarnström så poetiskt skriver. Den hegemoniska dansen? Hans egen domän?

Vad betyder det att några aktörer med makt inom fältet, såsom Abrahamsson och Kvarnström, försöker ringa in vad som är riktig dans? I de exempel jag tar upp så läser jag en undertext; ett förminsande av den (kritiska) dans som utmanar en traditionell/konventionell dans. I citaten framställs den dans som ställer sig kritisk till att först och främst initieras av kroppen eller att vara ordlös, som mindre betydelsefull inom fältet, eftersom att den helt enkelt inte är "bäst" eller för att den har glömt att "initieras" som den ska. En kritisk dans ges därmed en status som sämre och borttappad. Dans med utgångspunkt i teori, filosofi, lingvistik etc. ställs mot en till synes ren kroppspraktik, i en klassisk kropp-intellekt dikotomi som konstruerar dansens konventionella kroppspraktik som mer legitim. Men som jag varit inne på tidigare så vill jag hävda att det egentligen inte handlar om att först och främst initieras i och av kroppen eller att vara ordlös, utan att det snarare är det normativa, det konventionella som skall höjas (eller inte glömmas?). Konservatism alltså. Jag har många gånger fascinerats över att när kroppen och rörelsen ändå är i fokus, men på ett icke-konventionellt vis, så uppfattas inte rörelserna/kroppen utan dansen ses istället som ett uttryck för en bestämd teori, filosofi etc. Och det omvända – en konventionell dans läses inte som ett uttryck av någon viss teori, filosofi etc., utan som något neutralt. Det verkar ligga i sakens natur att bara det hegemoniska kan komma undan med neutralitet som täckmantel – som Belinda Olsson när hon av SVT ges förtroende att agera talesperson för "den vanliga tjejen". Det som inte förstås av hegemonin måste däremot bevisa sig, för att anses giltig.

Om "den hegemoniska dansen" är ideologiskt konservativ, vad bevaras genom denna hegemoni? Ofta talas det om stil, form och det visuella – men vilka är maktrelationerna som följer med på köpet? Det vore intressant att förstå hur konservativa uppfattningar om dans påverkar danskonsten i stort, även i de områden av samtidsdans där den inte har så stor röst (till exempel hur "det expanderade koreografibegreppet" som jag tidigare nämnde, implicit utgår ifrån den konservativa

logiken om en ren och ursprunglig koreografi/dans). Det skulle också vara intressant att mer specifikt förstå hur kategorier som etnicitet, klass, kön, kroppsideal m.fl. förkroppsligar samtidsdansens maktförhållanden. När Dansens hus i Stockholm hade sin säsongsöppning, med en blandad helkväll som gick under titeln "Absolut dans" tidig höst 2013, så fick det mig att fundera på könsfrågan. Enligt huset så skulle en mängd olika uttryck för dans presenteras, i "en hyllning till den samtida dansen". I endast tre av de ca tio bidragen, var upphovsmakaren en kvinna. I dessa tre fall var det också dans som faller utanför Abrahamssons definition av riktig dans, det vill säga den andra dansen. Snarare handlade de tre bidragen om att utmana den givna normen, genom tydligt definierade praktiker som förhöll sig kritiskt till den konventionella dansen. Den manliga representationen var generellt mer konventionell "dansdans", vilka också i många fall var representanter för större institutioner. De tre kvinnorna uppförde alla solon – dvs. med betydligt mindre ekonomiskt stöd än de flesta andra styckena – och uppfattades tyvärr som alibin i en totalt mansdominerad verklighet, och hyllningen till den samtida dansen kändes rätt så krystad. Men hegemoni är som sagt inte en fråga om total makt. Kanske kan den istället beskrivas som en något svårupptäckt och svårforcerad kraft? Kanske också ibland en omedveten kraft som söker vägar att bevara sin ledande ställning. Men där det finns makt finns det motsvarande motstånd, som Michel Foucault uttrycker det. Och det visade sig ju i både dans och feministdebatten; såväl Olssons som Abrahamssons initiativ till att "ta debatten" blev ju starkt kritiserade inom sina respektive fält.

Generellt sett har insikten om en hegemonisk feminism haft en betydande inverkan på den feministiska självkritiken. Att föra en generaliserande identitetspolitik – som att ge vissa kvinnor rätten att formulera problemet för alla kvinnor – ses inte längre som en gångbar strategi för att bekämpa förtryck (information som dock inte verkar ha nått Olsson och SVT). Istället finns en förståelse för hur multipla erfarenheter av förtryck skapar specifika erfarenheter, där att bli förtryckt i en kategori (till exempel etnicitet) samverkar och förstärks genom ytterligare förtryck i en annan kategori (till exempel kön) - vilket kräver en mer djupgående förståelse av varje enskilt problem. Denna utveckling har lett till att feminismen idag går att beskrivas som en övergripande rättviserörelse, gällande alla förtryckande praktiker och relationer, med multipla röster och representationer.

I jämförelse med feminismens enormt viktiga funktion i världen idag, så framstår dans som lite världs-

frånvänt och småborgerligt, långt borta ifrån "den verkliga" världen. Makt är självklart ett hett ämne inom själva danskonsten (iallafall i delar av den) men jag tror inte att det räcker. Jag tror att det är väldigt relevant och viktigt att synliggöra och förstå "dansapparatens" makthierarkier, inte minst för att få grepp om och syn på vilka kroppar, röster och erfarenheter som ges plats på scenerna, i tidningarna, till chefspositionerna, i utbildningarna etc. Maktanalysen är del av "den större" bilden, för dansintresserat folk är ju egentligen också bara folk.

Tove Salmgren

Den som tiger är lejon

(vi)

Vi ser samarbete som ett idag vedertaget men alltjämt dunkelt begrepp inom till exempel det koreografiska fältet och arbetar med att undersöka och belysa metoder, tekniker, taktiker och anledningar till varför och hur samarbete fungerar utifrån våra enskilda praktiker inom koreografi och bildkonst. Vi har gemensamt bearbetat ett material genom högläsning och i sceniska verk. Över tid har materialet förändrats, arbetet har handlat om vad vi kan förstå tillsammans och hur det kan uttryckas i olika medier.

Nu arbetar vi med att gemensamt skriva text. Vi behandlar också hur ett gemensamt författarskap ställer krav på skrivandet. Samarbetet är ett sätt att axla författarskapet genom att undfly det så att ansvaret breder ut sig. Den text vi vill låta publicera här handlar om, och är ett exempel på, hur en del av samarbetet i text kan göras.

Marcus Doverud och Liv Strand,
mars 2014

Påstående: Det finns samtal som grundar sig i former av ovisshet. Den sortens samtal måste tillåtas pågå en stund så att ärendet efter hand framstår klarare.

Relaterat påstående 1: Hur återhållet tal låter är omöjligt att veta.

Relaterat påstående 2: Hur aktivt lyssnande ser ut är svårt att bestämma.

Den här mindre utredningen av vad det är att komma överens i ett samarbete går att greppa utifrån missuppfattningen att den som tiger i ett samtal ger sitt medgivande till det som sägs. Genom att inte ge röst åt en protest insisterar så ett bejakande. Det vi vill ifrågasätta är den talande tystnaden som ett jakandets domän. Det knappa med uppfattningen att den som tiger ger sitt medgivande är hur den förringar lyssnandet som aktivitet. Att den lyssnande mer eller mindre automatiskt befinner sig bekräftande genom ovisshet och intet ont anande relativt det yttrande som den talande anför. Att befinna sig bekräftande genom ovisshet och intet ont anande relativt det yttrande som den talande anför kan komma att misstas för ett medhåll, varför vi måste

uppmärksamma hur tigande och lyssnande också föregår överenskommelsen. För att ett argument ska höras behövs en lyssnande mottagare. Vem som för talan, håller ordet eller låda, kan skifta. Hur skiftandet går till eller inte alls sker påverkar lyssnandets sammanhang. Situationen innebär också att dissensus eller missuppfattning föregår och möjliggör överenskommelsen.

(i det gröna)

Principen tigande som medgivande glider beroende av yttrandets hävd och grad av offentlighet. Alltså i vilken utsträckning yttrandet resonerar beroende av distribution i en föreläsningssituation, om vi befinner oss i ett mindre sällskap eller talar till en hel nation. Situationen vi föreställer oss i detta resonemang är en i offentliga sammanhang intim.

Talaren ses lätt som den ledande aktören, som fanbärare och den som tar ut riktningen. Den som yttrar sig hävdar något, det kan vara banalt utan relevans eller inleda byggandet av ett betydelsefullt samtal. Ett yttrande som implicerar ett bemötande, hur långt kan lyssnandet

sträcka sig i att vara ett bemötande som har medmakt, motmakt eller maktmakt? Vår text vill tala om lyssnandet, men det är svårt att tala om lyssnandet utan att också tala om talandet.

De som tiger håller med. Tala är silver tiga är guld
silence is golden. Den dunkla kulturella terräng som resonemanget tar sig igenom omfattar talesätt som En svensk tiger. Sladder sänker skepp loose lips sink ships hette det i England. En stigmatiserad historisk nationell identitet som kollaboratör och medlöpare. Låtsas vara svensk hacerse el sueco.

(igen)

Osäkerhet inför vad ett jakande betyder aktualiserar behovet av en överenskommelse. Överenskommelsen kräver att en typ av missförstånd leder till invändningar, irr och vindlingar. Det är inte fråga om något oförbehållet dissensus. Med andra ord räcker det inte med att vi tycker olika, men att vi tycker olika utgör en förutsättning för förhandlingen. Lyssnandet krävs för att överenskommelsen skall kunna slutas så att det som uppfattats som oacceptabelt gemensamt skall kunna revideras.

(som sång)

Ett lyssnande som sker i opposition, ett lyssnande som sker i kontemplation, ett lyssnande som sker i konspiration, ett lyssnande som sker i desperation, ett lyssnande som sker med koncentration, ett lyssnande stumt.

Att komma överens kräver att en osäkerhet, oro eller misstro bryter fram i och med den aktuella utsagan. En oro; retorisk, estetisk, etisk eller epistemisk. Den lyssnande tystnadens gäckande förutsättning för röstens tal. Den som inte talar och samtidigt hänger sig åt ett åhörande bildar uppfattning. Det finns inte någon tydlig fysisk garant eller indikation på att lyssning sker. En åhörare är ingen samarbetare i betydelsen av kollaboratör, utan snarare någon som tolkar och utvärderar så till den grad att denne när talet kantrar kräver en överenskommelse, förklaring. Kravet på förklaring kan ge upphov till en överenskommelse om något annat än det anförda som leder vidare. Överenskommelsen sker, har skett retrospektivt i och med att den oro som föranledde att en överenskommelse blivit nödvändig har lättats.

Den som lyssnar är inte nödvändigtvis tiger.
Den som hör på kan vara ett tigande lejon.
Den som tiger är lejon.

The Time of Movement is Now

Dance suffers. Yes, dance suffers tremendously from a disease that is really quite difficult to recover from. It's not like hysteria, which is like covering ones own tracks in order to not have to face the fact or something. This is worse. This is like the doctors and nurses, everybody, pretending you are not sick. That you are perfectly well and super fine but you, or we, are not. We so are not even close to acceptably alright. Dancers, choreographers, dance makers in general, even performers from time to time have this creepy feeling, a suspicion that there is a conspiracy going on. Like, when I was a kid and my parents suddenly started to speak English, but this is worse – not only cuz most people speak reasonable English nowadays – no it's much worse. This conspiracy is slow and is often inserted into the maker or doer already during their first amateur classes. Do you know why ventilation is so intensified in dance schools? It's not the sweat smelling, fungi, macrobiotic fart-fest that's the real deal, no those ventilation systems are fitted with extra ordinary devises that slowly poison all of us. All of us, slowly but consistently.

We can't be sure about who started it all, if it was FBI, August Bournonville, Deborah Jowitt, Karl Regensburger, a British choreographer called Wayne, or perhaps the French. There's definitely something going on with the French. One never knows but they sure have Rancière on their side. And that's like #baaaaaaad. It might be that it's all those residency venues, or perhaps artistic research – göhö twice – or what about social choreography - aha they are certainly involved. They might just have some agreement with performative architecture or performative in general. It is my guess that performative is knee deep involved. Shit-

balls, choreography as expanded practice is also in it in it – expanding like capitalism remorselessly to be anything a choreographer or dancer might do or be busy with [“I have a blog” – duktighetsjävlaminister, or anything kulturbryggan friendly – mind you – choreography as expanded practice is not the same as expanded choreography, it's the utilization of choreography specific tools in situations or contexts offering only partial compatibility. Choreography as expanded practice is not in any respect practice based choreography nor some instrumentalized neoliberal negotiation fit for Göteborgs Dans och Teater Festival, it's to engage in making a problem, something to which there is no solution. Expanded is not a matter of improvement but rather the first moment of self-destruction]. But in fact its been going on for ages, really, I mean the disease, the conspiracy, the poisoning.

What I'm talking about is a disease called neutralism. No no, not naturalism that's only Xavier Le Roy's personal ghost and don't worry that one's not contagious. This is neutralism, or Neutralism, and we suffer deep and intensely. I'm just asking but why is our art form so freaking neutralized? Who did this to us? We are hot, as in H O fuckin' T and everybody knows it. We are the shit and still it's like all dance are Made In Sweden. Yeah, exactly completely average and superly grey grey grey [not even 50 shades with a bit of kink so not even that]. Like the only good thing Sweden ever produced is an eminent social welfare system. Think about that, an entire art form whose only radical feature is a great social welfare system. Ja dör, FR. But seriously when did you last encounter a dance performance that wasn't absolutely conventional, more predictable than Carlos Santana, grey like television

made in Umeå, sympathetic and just about an hour, with two to seven people on stage executing something fully and completely agreeable. We suffer from Neutralism, and they want us to stay sick – festival directs, dance school directors, people called Barbara or Cilla, art council bureaucrats, residencies in a small town far fuckin away, everybody that ever worked with Vandekeybus, all of them.

Isn't it phabstastic that all those performances done by kids straight out of school almost exclusively are evaluated by people that are from seven thousand years old and counting. The people that judge, contemplate and don't program your pieces have no idea what dubstep is, and if they do they think it's still hot, they don't know the difference between Cheap Monday and Acne [OMG did I just write that?], and they still think identity politics is currency. You know what, they might just ask you if you have seen *The Wire*.

We are of course not alone, but damn if other art forms favor a slightly different generational distribution. In visual art there are curators, all the way up that's so young they don't even shave their legs. Moreover the presence of freelance curators, something that is largely absent in dance and performance, produces a necessity of orientation, productive competition, evidently for good or bad. As we all know the fact that the administrative director is also chief curator is a freakin' disaster as it means that the status quo and next years funding will never be jeopardized. Never. And in the rare cases that freelance curators are invited, or a team is established, why is it the absolutely most grey people in the history of mankind that's engaged, the most safe and polite folks ever, everybody called Åsa, the very centerfold of nice and neutralism.

How many times do we have to listen to BS like, "you know, we have to curate a healthy mixture between local and international work" – No you don't! You don't need anything at all, you have a job and that's to be artistic director, curator – make the fuckin' program. Not to be a neutralist that serves more neutralism [you are not a waitress] and stick to protocol. Every time you make concessions, every time you swallow policy documents from local funders, every time you agree to present something from your EU network because you don't pay for it you sell your soul to, no not to Satan he wouldn't want you anyway. You sell your soul to Italian politics that's how bad you are. Stand the fuck up, your job is not to save your own ass, and you certainly are not responsible for mine or any of my colleague's, we can mind our own business and will not miss your theatre or festival the day it doesn't happen anymore. You know, we've managed fairly well for all

these years without your help, so if your venue is remodeled into a Wholefoods, some office or just bulldozed away, we'll be fine anyway. And don't come around with democracy arguments, you as much as I know that creative processes should be strictly elitist and btw how far does your democracy reach. Art council democracy, EU funding democracy, neutralism democracy, kickstarter democracy. Bitch.

Recently, I sat through some sort of performance where a bunch of curators exposed their perspectives on whatever to the public. At some point a voice over asked the curators, as if it was some sort tribunal what they would die for – implicitly if they would die for art, if they at all had some sort of spine. Now, the whole situation is obviously rather embarrassing, and oh yeah to die for art is in the first instance quite extra uncool, but you know what, these curators – what they answered was that they would die for family, for their families. One after the other, no I wouldn't die for art, I would die for family, to save my family. Can you believe it, for family – to state that in front of an audience... like seriously, in some sort of spectacle. Would you do that? It's theatre for godssake. Die for something cool you neutralist policy sucking shithead, die for something heroic, something a firefighter would die for, die for something ridiculous like poverty or ecology, peace on earth anything, but no "I would die for family" – contemplate that, those are the sort of people that promote you for a residency, those are the people that propose that your new piece will be shown on a Tuesday in the small space, those are the people that sit in the board or panel deciding if you will be the chosen one for the EU funded network. Those people, those people, no wonder our art form is suffering from neutralism.

And you, you – maker or doer, don't think you are any better. Stop making performances that are just about an hour, stop making work with two friends your age and fit for fight for a ten by ten space, stop making dance shows where you go into states and flap around like some fuckin fish, stop making pieces without makeup, stop making pieces without costume changes, stop making pieces with anything grey or black in the costumes, stop making performances without too much set design and props, stop making shows that make any sense at all, stop making nice press photos, stop that fuckin dramaturge [fire him], stop making performances thinking about the budget, stop making performances that you rehearse for three months, stop making performances in Essen, stop making performances where somebody sings a song, stop making performances with somebody playing synth a bit bad,

stop making anything at all that's not totally fuckin psychotic, stop making performances that don't have a lot of zombies, stop making performances that don't make you afraid of yourself, stop making anything on the premise that you are a perfectionist [you are just so full of yourself], stop anything that has to do with ecology, stop working for William Forsythe or even in the same city, stop making pieces for the audience, for any kind of satisfaction, stop it right now.

The real problem however, with neutralism, is generational and it's all about aura. Yep, the folks that curate, program, decide, organize, critique, make books, inhabit the main venue, they all have grey aura. They might think they are witty and nice but no they are just grey. They like careers, nuclear families, evolution, they consume porn with a bit of guilt, they match their clothes and have a goatee, they don't buy fashion over the internet and argues against instagram. And they like that kind of dance, exactly that kind of dance – well made, structurally orderly, recognizable, dramatic, consistent, clear, that knows what it is about, stuff that can be understood as one and so on. So no wonder they program Rosas for the seventh hundred time, no wonder they still present something Austrian, no wonder they adore work made in Brussels, no wonder they still go to New York in January.

Our real problem, exactly, is that those people cannot, it's in their blood, it's on the edge of genetic. They cannot feel it, can't dig it, they don't have the sensitivity, they feel physically bad when they encounter the work of young choreographers that don't suffer from Neutralism, makers that have resisted the poisonous evil. Yeah, this is goddamn scientific. Individuals born after 1985 have a different aura, theirs is no more grey, it's indigo. Yes, indigo. The new aura is indigo and check this out it's not just a color, but an entirely new mindset. Indigo people are not good at all but whatever they are they operate differently, they're too smart to bother about career [I get one when I need it], they all grew up in composed families, they multitask and are thoroughly digital, they are deeply post-ideological, post-television, don't even care to remember who Jonny Rotten was, they are generation pip (post internet porn), don't bother with definition especially not concerning artistic work. The awesome indigo kid is somebody who decides to work long term as a carpenter but still tours with a band, have a tattoo studio with two friends and work as a cameraman mostly for music videos. Indigo is over emancipation of any kind, they are so not into being special, they live in Brooklyn, they are hyper conscious about fashion but too cool to show it. The indigo is consciously not conscious at all, it's down dressing and remixed. The indigo

person is somebody who is so not allergic but is very careful about diet, gluten, dairy and is definitely vegetarian. The indigo personality is somebody who is convinced that addiction is a choice, and she is so right. That's the mindset of artistic production today, it's like fucked up different, and we have a job – to let it goddamn flourish. We need to chase the grey people out of the temple of dance, do it once and for all and get rid of all of them. If we don't, if we don't and with emphasis dance and choreography will never free itself from Neutralism. It will never free itself from it's historical ballast and join the contemporary, and will forever be haunted by spirals, somebody called David, season programs, production value, and will never change the world. Fuck the grey, bring in the indigo. Once and for all, and abandon Deborah one more time, and Judson Church and everything 60s. Allow all those new colors in, new forms of obscenity, nothing special, self-indulgence, even long boards, silly web-pages, non reflected passionate dance, that is as much a Youtube clip as it's a dance show, a hang out, a kind of zombie being together where friending is as important as the light changes, that are lateralized to the extent that the make up and glitter is equally important as the dance material or some whatever activity. And don't you dare consider that they don't know what they are doing, they do and far more elaborately than you could ever imagine. Indigo people make what they do because they know what they want, they don't need a dramaturge (certainly not one from Belgium), this is what it should look like, it's not a mistake it's the future, and it's amazing.

Let in those chatty performances, that speak blurry and use a language that sounds old school but isn't. Make it happen, those performances that allow themselves to use editing that appear totally ridiculous but isn't, that don't bother to learn the material properly, that don't give a damn about high res, and does things for their own sake, let them happen these dance shows that are phantastic and absolutely incomprehensible, sentimental and giggle a holographic bubbles and glitter, and shine shine shine.

The time of movement is now. It is not an accident, it is not a temporary fashion. The time of movement is now, as it never was before. Yes sire. It is now and soon, very soon it's gonna be a known fact. It was already stated yesterday. What? Aha, one more time. A society has the art it deserves. So check it out, the last hundred years has experienced a consistent transformation of general modes of production from a period where commodity production was key, voila what you made

money on was commodities – gold, tobacco, wood, steel, fish and the lot – to deep industrial production where the manufacturing of goods were centerfold – automotive industry had it's heyday, tons of workers went to the factory to produce wonderful things mass reproduced, from sausages to sofa sets, weapons and Hollywood movies [the studio system]. But also goods were bypassed now in favor of service, here we go exchange value suddenly got complexified when major parts of our economies were invested in services from hair cuts to psychic readings, from fast food to internet shopping, and then... experience took the lead and today major parts of our money is directed to knowledge, subjectivity, transformation and potentiality production. Industries are today selling us soft values that implies only the possible transformation of the subject engaged. From hard to soft, from concrete to abstract, and with those transformations also modes of production have changed significantly. Who today, in the Western world [yes, I know...] works in a factory, nobody – we all work in small entities with way more complex job descriptions than the good old worker. And obviously, as engaged in the labor market we also sell completely other skills, from the factory workers' hard skills [from muscle power, to welding or operating a sewing machine] to soft skills like charm, problem solving, a smiling face, age or some general form of performative abilities. Add to that, what brings in the bacon is not the ability to produce many of a few products (stable and efficient production methods), but a few of many (super dynamic competence). In short from stability and repetition to dynamism and movement. From the collective of identical workers that however repressed and sucked, because of their interchangeability had zero problems with unionization, to the individualized employee, still repressed and sucked but because what he or she sells is his or her identity, charm, smiling face etc. will never ever unionize. In fact to consider the possibility of an uprising in our contemporary Western society is total nuts. The crises needed for any serious and on individual levels non-strategic unionization or political movement to grow strong must be so deep that it will resemble a goddamn apocalypse. Fuck no, I'm not vouching for any form or neoliberalism – I'm just being realistic. The foundations of classical revolution are just not compatible with our contemporary society, and since any form of self-organization has been co-opted through corporate DIY culture forms of emancipation have totally lost any and all "subversive" [such a lame word] capacity. The agency performed by let's-do-it-enthusiasm has today become food for thought [and organ mind you] for the corporate headquarter. You don't become less a capitalist because you

buy organic, local or free going food. It just feels better, and they know it [even the chicken].

Aha, so if this is the conditions of contemporary society. Bring it on, society has experienced a six fold transformation from industrial production, goods, history, localness, stability and the people, what we have today is a society governed by immaterial production, performance or performativity, contemporaneity, globality, flexibility and the individual. And just in case add to that a good old fact from discipline to control. Hole in one, exactly a transformation from objects and stuff to movement and performance.

So now if – which is not an if but a fact – also art and cultural landscapes correlate to general modes of production in society it is obvious that its modes of production and distribution, administration, dynamics and you name it by necessity must change. The time is now, it's not an accident either in the arts – whatever art – what governs its engagement in society is exactly immaterial production, performance or performativity, contemporaneity, globality, flexibility and the individual. The time of movement is now and is here to stay.

Consequently it is not an accident that every second museum today is engaging choreographers to make whatever it is that they make from dance performances on Saturday afternoon, to exhibitions stretching over the conventional three months. It is not an accident that every second artist is adding performativity to name their practices. It's not an accident that architecture today desperately wants to be performative or even performance architecture. It is no accident that temporary or time based is being thrown around in the art circuits. It is no accident that the museum today is hysterically looking for activational artistic bingabonga. It is no accident that artistic practices today want to emphasize its discursive engagements, it correlates perfect with knowledge oriented society. Anybody who considers that artistic research is a temporary faux pas is an idiot. The art council is a creature produced by the welfare state in correlation with industrial production. Swallow it, artistic research is here to stay, it's straight up the alley with knowledge society. Chew on that, amigo.

But what does dance do about it, nothing or something? Come on dance folks, get the grip our time is now and we better goddamn seize the opportunity [we don't need to do it through means of neoliberal conformism, we can chose methods]. The argument that dance always has been part of the artistic landscape and that dance has been in the museum for bunches of years is certainly true but it is BS because

the modalities through which it is part is magnificently different. Let's not sell out movement to visual artists, curators, CEO's, architects and other incompetent fatalities of the field, let's claim the territory even and especially if it forever will change what dance, choreography and movement implies and is. The time of movement is now.

And look at this, the theatre, what is that if not a construction based on experience understood as, or through industrial production (the dance company), goods (the dance production), history (classics), localness (the city theatre), stability (repertoire) and the people (the audience). The theatre is a factory that packages experience, performativity and movement in ways that is past tense. Leave it, and leave it now.

Our job is not to make dance pieces and fasten movement into repeatable repertoire pieces, no our job is to set movement free and make it one with its time, with contemporary modes of production, organization, distribution, labeling etc. And most of all to make dance and choreography correlate to contemporary modes of being human, with contemporary modes of life.

The time of movement is now.

Mårten Spångberg

Performing choreographic scores

Collaboration, cooperation, coordination

During the work with Sediments of an Ordinary Mind by Michael Kliën for Weld Company, Peter Stamer and myself started an email exchange about how one as a performer relates to a choreographic protocol. Working on this subject became a collaboration process in itself. Now that we have come up with this conversation we are faced with the challenge of what to do with it. We have to deal with the question of decision making: do we want to create a

neat surface where the train of thoughts, the arguments are fully developed, thus taking out the sometimes informal, even caught-in-the-act-like quality of this conversation which was led – literally – in passing? Working together in order to create a text, somehow, then brings up some of the same difficulties we are facing when working in a dance studio: which is finding out about the nature of collaborating – cooperating – coordinating.

Sybrig

Recently I found myself performing a score together with five other performers that baffled me, put me in an acute position of crisis. Position is the accurate word here since it immobilised me, it put me in a passive state. Although we had performed the score in practice before and as such the score was clear to me, I could only perceive the score as scoring an individual practice or an individual timeline. In actuality it was a score that was performed with others, a score where I together with the other performers would produce a collective body that could be seen as 'the work' or 'the choreography'.

Rather than analysing the differences between different types of scores, I would like to look deeper into my sense of falling through the weave of the score and my experience of having to source my behaviour in the score from my own set of aesthetics.

My relating to the others inside the score seemed to wholly depend on how I would interpret the score from my own personal aesthetical values and belief system.

In me that produced a sense of falling through the

weave and 'a being trapped' in a closed system of action and re-action in relation to the other performers; being locked inside my own idiosyncratic way of dealing with relating to others and my own particular way to put out movement material. From that place of falling I started to think more about the gaps in a score, what it is that is created collectively when performing a score and how a score produces a critical body from which decisions can be made. In this particular score, the "steps" are not prescribed but are produced from an archive of memories that are added onto with every iteration of the score. The thought process used to access the memories, the context in which to put the movement material, is described and inscribed in the performer by practice of the choreographic scores and other related practices that were initiated by the choreographer during the working process.

In the process of performing a score the problem of embodiment of the rules in the score has to be overcome. A performer can only perform with some kind of authenticity if she has appropriated the score and feels able to move inside the score with the power to operate freely in the system. What is it that creates a

context for performers to make decisions against or to enter a decision making process in congruence with the choreographic protocol?

By the making of decisions during performance or practice, a weave is created that constitutes a second protocol, a non-verbal one, a critical body, thereby opening up for a different kind of interpretation than the interpretation that happens while verbally exchanging information about it pre-performance. It is inscribed by the doing and possibly affirmed by later verbal exchanges. In practice and performance this critical body has to come into existence and stand in loco of either the communications the performers had together to create the score or, in case of one person creating the score, in loco of the author. This is a collective body to which all have access to equally and is not under direct control of the single performer or the creator of the score. The word collective here describes the body itself that comes into being when the performers perform the protocol and not the process of creating. A group of performers will have the protocol between them, maybe with a choreographer as a mediator to transmit the protocol. It is maybe too limiting to speak about collectivity, as each performer makes their own individual choices based upon conscious and subconscious experience and ideas. Neither is it a democratic process in the sense that there are decisions being made that are supported by a majority. Rather it is the process as such that it shows; each performer iterates her own interpretation of the Choreographic Protocol and from that position also formulates an answer on the iterations of the other performers. If we continue from the premise that there is no verbal discussion of the output during performance but that the material that has been put out has to be dealt with, reacted to, moved with other material that is a product from the Choreographic Protocol, we can understand the performance as a continuous movement towards and away from each other. A continuous if-then machine. A becoming of an autonomous body is necessary to truly be able to draw from experience, from the common history of the performers filtered through the mesh or weave of the score. The solutions or interpretations that are put out by the performers have to be dealt with through the Choreographic Protocol, which may or may not include the possibility to discuss this output verbally as part of its performance. Decisions have to be congruent and permeable to be part of this weave. When decisions are veering off to greatly from the weave it

will create a diverging strand and will enter a closed system of action-reaction of idiosyncratic decisions based not on spontaneity, freedom or openness but are based on our inherent ways of reacting to unknown situations.

Peter

I have been working on an essay on collaboration since quite a while which is far off from being finished. This essay tends to work through experiences derived from some artistic collaborations I have been going through in the last year. Despite very strong experiences (maybe because of those!) I don't manage to put into words (let alone into the proper discourse) what and how I perceived: in order to turn my perceptions into shareable percepts (in the full meaning of the Deleuzian term) rather than continuously treading water. Percepts survive the experience of the one who has lived, who has experienced them, and yet again they are not independent from the source of perceptions: they are not 'n'importe quoi'. So transforming perceptions into percepts is what I am dealing with here; which is not just a problem of discoursifying. In this regard I am borrowing a notion from Derrida (taken from quite a different context) who himself is deconstructing Kant's aesthetic take on the beautiful. What seems to be overly complex and somehow also pompous, overheated in these circumstances could be boiled down to the notion of 'without', a more than phenomenological account of both perceiving and acting. Applying 'withoutness' (which is exactly the opposite of the void) to collaboration, I would like to let some thoughts meander around something that could be called "collaboration without collaboration". 'Without' here is NOT a lack, a minus, something that's missing but rather a condition which is enriched by a surplus, something too much, something that exceeds in a given without. It's that what, in aesthetic discourse, exceeds its verbliness, to be put in language, its foundation why art seems to be arty, to paraphrase Kant's definition of the beautiful. Derrida writes a wonderful text in this context, analysing a footnote (!) of Kant's writing; a footnote being a parergon, an aside, something that adds both context and explanation but is not conceived of belonging to the main text. A footnote being an annotation and by being thus most often un-explains, makes things more complicated or fuzzy rather than shedding light on them. Footnotes reveal the flaws, paradoxes, the unsolved thinking process of a text, and it doesn't come by surprise that Derrida¹

1. *The truth in painting*, Derrida.

falls on that, falls for it. On another note, coming back to the concept of milieu by Deleuze, what is supposed to be left behind in the margins here, becomes the centre of attention, both by the medium of the footnote as sheer gesture of transportation of a thought rather than working it through to become an argument, and the notion of centre-periphery, again: the parergon, the framing of where it is undecided what belongs to, here, a thought or a painting: is the frame still part of it? Is a footnote still part of the text or does it reside outside of it?

'Collaboration without collaboration' is far away from being irresponsible. It's exactly the opposite of, say, Melville's *Bartleby*², of him stating and paralysing affairs of communality by 'I would prefer not to'. 'I would prefer not to' hinders withoutness since it fills it up with a vacuum, a void. Without is not nothing. It's a quality that adheres to the process, which is not being about invisibility (I think so at least), and not even about spirituality. Withoutness in this understanding could be equalled to letting go without (sic) letting down. A certain detachment without (!) giving up. Detached from what? Detached maybe from the constraints of coordination and cooperation, which are often confused with collaboration (Am I going a bit too far off here?).

I tend to distinguish three different layers of 'working together': 1) coordination: a process of working together that depends on making a common schedule, on agreeing on a time structure, synchronizing one's schedule with another one's as in agreeing on deadlines etc. 2) cooperation: a process of working together that takes both time (schedule) and space (sharing of space) into account. Throwing what one is already working on into a larger pot by also giving away a certain authorship. Allied armies cooperate one with one another when attacking the enemy. They keep their given structure intact, hence their force. I would say that cooperation is most of the time confused with collaboration. 'Thanks for your cooperation' a line one can hear in American culture when a case of emergency, a rupture of social flow has taken place, means to subject one's system for a certain amount of time to another one's, here a superior one, with suspending one's sovereignty for a short amount of time. This is what the addressed is thanked for. 3) Collaboration starts then the entities (subjects, objects, processes etc.) start to merge and dissolve with one another, when we give up on the constraints of coordination and cooperation, of time and difference and become a part of the

original problem (not of the solution) by framing, naming, depicting it.

Being detached from the limits of coordination and cooperation (which give at first access to another system), without synchronizing and subjecting seems to be the challenge of collaboration. Collaboration without cooperation and coordination!

What would that be in choreography? What notes would each foot write in a process of choreography that is scored, pre-written but not prescribed? What comes up here is a distinction between determination and predictability, a distinction made, as I recall, in economic models. Where they also had to find out that predictions made by models became the reality itself, a reality they wanted to predict: models became self-fulfilling prophecies. (see maybe my text *what's next?* in which I tried to look into four different relations of determination and predictability with the filter of nextness.)³ Are you not dealing, given Michael's score, with notions of coordination and cooperation then, both in regards to the score and to its realization by each of you? A score that needs to be bent but once it's broken, once someone goes too far, the assignment is gone, too? Collaboration, rather, would need to come up with a score in situ, not pre-conceived but the performance of it would then be an - improvisation. In my gradual differentiation, I would at the moment tend to the latter, in order to state that improvisations in dance are the closest to the ethics of collaboration (which we haven't touched so far) other than introducing a vague idea of 'withoutness'. Is a score not something that tries to overcome improvisation, its pitfalls, flaws, tendencies of blabbering and artistic failing, to tame it and give it a framework, indeed within which cooperation (upholding of one's system in relation to the systems of others, in order to be able to synchronize and adapt by, temporarily, submitting to a larger scale) is being enabled in between the dancing elements?

Which means all you can do is creating footnotes underneath an already existing 'step text', to leave a trace, an annotation, a comment you don't have the space, literally, for to develop further.

Sybrig

There is a kind of schizophrenia going on in my last paragraph, as one only can perform while accepting what is being produced and work with that. There is no turning back. Each step is a step already in the past

2. *Bartleby, the Scrivener: A Story of Wall Street*, Herman Melville

3. "What's 'next'?" Peter Stamer
<http://peterstamer.com/texts/whats-next/>

and one is continuously moving forward and into the future. But it may be a future that is different from the projected future forecasted in the score that is being performed.

Cooperation for me, does not suggest full commitment to a common project but rather an unequal power relationship as in the description of *Tatlin's whisper* #5 (Tania Bruguera) by André Lepecki where the police asks members of the public to move to other places in the Tate Turbine hall⁴. The public is asked to cooperate with the police and although the word *co-operate* could be used in the sense of co – operate, to work with, it cannot always be replaced with collaborate: to work alongside each other towards a common goal or project. And therefore I would not say armies cooperate but rather coordinate their attacks so that they happen in the right time and in the right place. In performing choreography the coordination is already done and the performers are cooperating. In performing a pre-determined score with unpredictable dancing a performer can diverge to such an extent that it produces a divergent strand which is not productive to the body the score has the intention of aspiring towards, which is not producing the pre-described future but at the same time the (unwritten and unuttered) rules of almost any score of any performance dictates that this is not stated during performance. The divergent strand is accepted as part of the forecasted future/present. Not only because there cannot be any mistakes, everything that is produced belongs, but also because it would break the contract of collectivity where the performers have suspended their authorship. If one performer unilaterally claims that there was a mistake she takes on the role of the author.

Is improvisation closest to the ethics of collaboration? In principle maybe, but in real life so to speak there are many other elements that play a role as with collaboration in any other field. When does an improvisation become a scored choreography anyway? It is mainly a matter of when the decisions are made. If there is only coordination pre performance and all decisions are made during performance I would say it is an improvisation. If all decisions are made before performing you can speak about a prescribed choreography. In between those two are many variations, as you have listed in *what's next*? I would not say though that improvising necessarily means 'being moved' and 'waiting to be inspired' or 'following the flow'. As I see it improvising in front of an audience means that I am making

the decisions vis à vis the other performers and with every decision I am forecasting a future. The most *successful* improvisations are the ones where I am best able to recognise what my decisions imply, where I create a score that is tight enough so the other performers are able to work from it but seminal enough so it produces enough hybridity to not make it completely predictable. To have the freedom to limit myself so that it does not become a 'everything but the kitchen sink'.

Peter

I think it's interesting that you introduce the notion of freedom, in particular in your last paragraph. It's an issue we haven't been discussing so far. It's a tricky one since my first question would be if we can simultaneously think of freedom (if this at all is the proper term when it comes to dance improvisation) as freedom 'to do' something or freedom 'from something'. Is it activating me in space or does it simply grant me some space I get from others? Protective or procreative? Is this at all an interesting question?

As for armies, I would say that hostile armies (e.g. in the first world war) coordinate their attacks by a clandestine agreement that the one who attacks is going to be fought back immediately (temporal synchronisation). This is what apparently makes terrorism so dangerous for some societies, the fact that terrorists don't accept the rule of the game.

I think what we are scrutinizing here are different degrees, distinctions of 'working together'.

Sybrig

You are quite right to remark on me introducing the f-word. No we did not discuss it and I am not sure it has a place here. Yes indeed, freedom to, or freedom from – it is an issue I have pursued with people during the NoTaFe⁵ talks. I would never myself say that improvising in itself gives me a 'sense of freedom' nor am I aspiring to it.

In an exciting improvisation the rate of decision making is sped up if you compare it to every day living, demanding a being aware of what it is you and other performers are producing and an acute ability to analyse the situations that occur. I think one does not really experience the 'freedom from' actively as one is

5. NoTaFe festival in Viljandi, Estonia – <http://www.notafe.ee>

busy to move or stand still, but in any case acting and making choices, deciding for one course of action and discarding another in a state of 'freedom to'. One is free of imperatives and commands of a preconceived score and that is neither good nor bad. The score is created as the performance goes along, there are no divergences and one does not fall through the weave in the same manner as one might in my earlier example. In performing the choreographic score that I mentioned in the beginning, there is 'unpredictable dancing'⁶ and a continuous negotiation happening; is this still belonging to the score, do my co-performers read me as being in the score? There is resistance to be overcome and at the same time there is an effort towards surrendering to the collective body that is the product of our dancing.

The choreographic protocol moves and is moved by its iteration, there is a moving with, of and moving through the structure.

Sybrig Dokter och Peter Stamer

6. "What's 'next'?" Peter Stamer
<http://peterstamer.com/texts/whats-next/>

Dancing Performance Generating Systems

This article invites you on a simple, experiential journey into the complex mystery of dance works that systematically generate performance on stage. This praxis is situated on a lineage of task-based creation; it is brought to life through

descriptions of two works by internationally recognized choreographers from Canada; and it is examined through a dramaturgical lens with the aim of revealing how the systems work and are danced.

TOUCH ME

Two dancers undress and not quite naked they seek eye contact and approach each other. At close proximity they each retract into solo dances of twisting joints, reflexes, and muscle contractions. I remember Michael Caldwell rubbing his wrist against his shoulder blades while his chin tugs at his collar bone and his knees let go; not quite interlocked, Stephanie Tremblay Abubo stretches her face and arms away and apart. Both dancers are caught in looping repetitions of the solo dances until his or her hand rests upon the other's body, allowing the touching dancer to relax for the duration of the contact. Multiple cycles of these looped solos and moments of rest continuously shift the alignment of movements. The cycles come to a momentary halt when the dancers find each other's hands and cautiously begin to walk together, in transition. This fragile union soon splits into another cycle of retracted solos and rest, and the full series of cycles and shared transition continues to unfold and evolve.

In my memory of this section of *Crave* (premiered in Toronto 2013) I am watching from a chair next to the choreographer Karen Kaeja¹ and I am facilitating her development of the piece as her dramaturg. My focus is on the dancers' choices of when to touch each other and their implicit (mis)alignment of tempo, muscle tension, and movement. Each stage of developing, trying out, and adjusting the "rules" of the dancing are alive in my mind and I am assessing how our last changes affect the dancers' choices differently from previous stages of the work. I am also paying attention to how their choices, in turn, affect me as a spectator: I notice what my attention is drawn towards, sense contractions of and relaxation in my core muscles, and register the competing emotions and associations evoked by the experience. The only layers of meaning that I am concerned with are general themes and the detectable logic of the system that the solos, rules, cycles, and series comprise. Layers of interpretation depend upon each viewer's associations to personal

1. Karen Kaeja has been Co-Artistic Director of the Toronto-based Kaeja d'Dance with Allen Kaeja for more than two decades. She is recognized for her groundbreaking and award-winning innovations in improvisation, site specific, and community engaging dance. Her recent task-based creations are sourced in psychological contradictions and explore horizontal planes of movement and release of spinal control. Karen has been commissioned and presented through-

out Europe, The Americas, and Asia. She has been artist-in-residence for the Guelph Contemporary Dance Festival and is a featured performer in 20 dance films. Karen also teaches improvisation at the School of Toronto Dance Theatre.

memories of intimacy that are inaccessible to me, but will enrich and form large parts of his or her experience. The piece's ability to trigger such associations and feed them into the system through our viewer's perception is what matters.

I am sharing this memory because it offers a simple and clear example of how a performance generating system can be created, how it systematically drives the dancers to generate performance live, and what kind of invitation it extends to audience members.

CONCEPT

I am using the term "performance generating systems" to name rule- and task-based dramaturgies that systematically set in motion a self-organizing process of dance generation. When creating such a system, the focus is not on the completion of a choreographic composition of movements, phrases, series, and interactions with fully set muscle intentionality, tempo, and markers of what takes place where and when in space and time. The choreographer and dramaturg are also not creating frames for improvisation of movement that is based on the dancers' impulses. When creating a performance generating system the aim is to arrive at a set of shared tasks and rules that both divides and sharpens the performers' attention while limiting their options and challenging them to make movement decisions in the moment. Fully set choreography or improvised material, like the solos in the *Crave* example, may be fed into the systems and used as resources to be processed by the dancers' choices. However, the central principle of the piece's dramaturgy remains the way in which tasks and rules generate interaction and movement.

TOUCH RULES

When creating the described section from *Crave*, Caldwell and Abubo were initially asked by Kaeja to privately write down a memory of being touched in a way they did not like. Without sharing their writing, the dancers were then asked to tell the stories of their memories in sounds and head and face movement. Later, a task of improvising and memorizing a short and soundless solo based on their telling was presented to the dancers. At this stage of the work I joined Kaeja in the studio and we began to work on systematic ways to generate interaction. We asked the dancers to loop their solos close to each other and they were given the choice to reach for a moment of rest through touch or walk together by holding hands at any point in time or physical (mis)alignment. A rule was that the moment contact broke, each solo would continue to loop from the point it had been paused. The system is simple,

and yet the effort and attention involved in simultaneously making choices, looping solos, and pausing/walking became tangible. This effort positioned the dancers at a safe distance from the otherwise vulnerable source memories of their writing and it enabled them to partake in the compositional agency of the work. Moreover, it fuelled the work with the kind of living tension and attention that tends to die off when all aspects of a dance is set, rehearsed, and repeated night after night.

LINEAGE

Task-based creation is not uncommon in contemporary dance. Trisha Brown's work with gravity defying every-day tasks during the American avant-garde movement of the 1970s has inspired many contemporary choreographers (e.g., *Floor of the Forest* and *Man Walking Down the Side of a Building*, Berger 17-28). One of the descendants of this legacy is Meg Stuart of Damaged Goods (Belgium), who's continuous work with "impossible tasks" resonate through the international market of professional dance workshops (e.g., a dancer is tasked to be in two places at once or to disappear, Reiter). Brown's and Stuart's tasks increase the dancer's awareness and effort because the problems they pose cannot be worked through habitual and skillful responses alone, but demand examination and choice making. Although this characteristic is shared with performance generating systems, Brown's and Stuart's tasks differ because they are open to an infinite range of physical proposals. Performance generating systems add precise rules and parameters to tasks-based creation that focus the dancer's attention on specific aspects of the work and limit their possible responses. The resulting coordinates are not typically used to create material that then is set as choreography; the coordinates and the movements they attract become the very dramaturgy of a composition.

Deborah Hay is an example of a choreographer from the generation of the American avant-garde who develops performance generating "scores." Her manuscripts indicate a series of paired tasks, emotions, directions in space, perceptual orientations, rules, and challenges that the dancer is moved through and responding within over time (e.g., *No Time to Fly*). During the past two decades, William Forsythe of the Forsythe Company (Germany) has been building "modalities" of movement, including alphabets of different ways to draw, collapse, and explore points of connection between body parts with his company in Germany (Karlsruhe, Gilpin 166). When creating individual works, rules and tools have been devised to



Bee Pallomina, Marie Claire Forté, Mairead Filgate, and Katie Ewald in Ame Henderson's *relay*, Toronto 2010. Photo Ömer K. Yüksek

manipulate the dancers' physical articulation of such modalities on stage (e.g., *Eidos Telos*, *ibid*, and *Whole in the Head*).

INQUIRIES

A more recent addition to this lineage is Ame Henderson of Public Recordings (Canada)² who develops performance generating systems with the intention of troubling hierarchies in dance. I have been following Henderson's work since 2008, initially through scholarly observation (*300 TAPES* and *relay*, see Hansen with Henderson), then in research experiments with artistic practice (*Acts of Memory*), and lately as a contributor of dramaturgical insights (*voyager*). While Kaeja devises small performance generating systems as sections within larger and set choreographies, Henderson creates systems with groups of collaborators and as full evening works. The difference is significant because the momentary dramaturgical shift (from a set composition to a dynamical system with

shared agency) that I have discussed this far is both a point of departure and a base condition of the collaborative creation processes of Henderson.

When creating *relay* (premiered in Toronto 2010) Henderson started out with a set of inquiries: How can one draw upon an archive of dances? Is it possible to dance collectively and without surrendering the individual? Can the classical concept of unison (i.e., synchronized movement) in dance be explored through such an approach? Over several years Henderson, eight dancers, two musicians, and the dramaturge Jacob Zimmer explored these questions through experiments, discussions, proposals, and adjustment of proposals that led to what the choreographer refers to as the vocabulary of a performance system.

FUTURING MEMORY

While working on the problem of leaderless unison, they realized that just repeating learned material or copying another dancer's improvised movements were

2. Ame Henderson has been Artistic Director of Public Recordings in Toronto since 2003 and holds an MFA from the Amsterdam School for the Arts. She is particularly recognized for her both creative and political commitment to collaborative modes of working and her relentless and complex artistic research into taboos in dance. Henderson maintains ongoing collaborations with artists from

across disciplines and continents and her performance works continue to be researched and performed at home, across Canada, and internationally. She has an artist-in-residence at The Theatre Centre and Harbourfront Centre in Toronto and is Associate Dance Artist of Canada's National Arts Centre.



Michael Caldwell and Stephanie Tremblay Abubo in Karen Kaeja's *Crave*, Toronto 2013. *Photo* Cameron MacLennan

not viable options as both required a form of surrender. A dancer, Claudia Fancello, suggested that each performer form a hypothesis about *the moment after right now* and realize it in movement instead of copying. In spite of ongoing adjustment, the differences between the dancers' hypotheses make unison an impossible task and keep them working on the future. Thus the term "futuring" was chosen for the approach. What matters is the effort, the relationship between reflection and movement, and the fact that futuring dancers are working on unison together without surrendering the individual. When forming hypotheses the dancers' bodies and minds are enriched by memories of choreographies danced in past projects. Aiming to work such individual experience into the collective space, Henderson and the collaborating dancers developed a series of techniques to recall and engage choreographic memory fragments. Initially they involved the usage of memorization and recall tools, such as oral description, written notes, and gestures that mark individual movements in space, but soon the group chose to rely exclusively on physical memory that can be performed in flow. Precise vocabularies of recall and futuring modes were developed; these included "scratching a memory", "futuring with closed eyes", and "futuring memory." The first mode allows a dancer to perform very small and possibly unconnected fragments of a choreographic memory in an attempt to trigger a larger section; the second mode tasks the dancers to enhance their auditory, proprioceptive, and haptic perception by futuring without visual information; and the third invites members of the group to future the movement of a dancer who is recalling a choreographic memory. A dancer transitions from futuring to recall when an association prompts him or her and returns to futuring when the memory no longer presents itself. In performance, each section of *relay* was limited to specific categories of memories and certain modalities from the two vocabularies in order to structure the ebb and flow of small hypotheses and faster, bolder, and more dynamic guesses.

CONDITIONS

The tasks, rules, and memorized solos of *Crave* and the parameters, vocabularies, and movement memories of *relay* are very different and yet both examples deliver systems through which dancers generate performance in front of their audience. These systems are not perpetual motion machines; over time the generation will become repetitive unless new source materials are added. As the performers learn to master the tasks of the systems and they become able to anticipate each other's responses a decrease of effort can render the systems predictable. In other words, if the dancers'

work becomes too easy for them and they continue to recycle the same sources, then the system loses its ability to generate new performance. Over time, the system thus has to respond to the performers' learning curve with new source materials and increasingly more complex parameters, vocabularies, and rules. In turn the system becomes more advanced and the performers develop an incredible ability to divide their attention and remain sharp and responsive to the shifting coordinates (see Hansen for an analysis of this dynamic).

IMPLICIT REVELATIONS

Neither Henderson nor Kaeja share the recipes of their systems with their audience. Part of the systems can possibly be inferred while watching, but mostly spectators are invited to experience the dancers at work and allow their perception to be formed by the patterns of self-organization that arise on stage, the ways in which they gently challenge expectations, and the networks of association and possible meaning they evoke. Indeed, what has been shared on these pages is a window to a dramaturg's confidential view on how performance generating systems are created, how they work, and how they are danced.

Pil Hansen

The article was developed through the keōja Writing Movement project with the support of the Culture Programme of the European Union, and Nordic Culture Point.

WORKS CITED

300 *TAPES* Dir. Ame Henderson with Bobby Theodore. Sound Art by Anna Friz. The Theatre Centre: Toronto, 2010. Devised Performance.

Acts of Memory. Principal researcher and dramaturg: Pil Hansen. Collaborators and performers: Ame Henderson and James Long. Funded by the Social Sciences and Humanities Research Council of Canada. The Theatre Centre and The University of Toronto: 2009-2012. Research Based Practice Project.

Berger, Maurice. "Gravity's Rainbow." *Trisha Brown: Dance and Art in Dialogue, 1961-2001*. Ed. Hendel Teicher. Andover, Mass: Addison Gallery of American Art, 2002. 17-28. Print.

Crave. Choreography by Karen Kaeja and Composition by Sarah Shugarman. Toronto: Next Steps at the Enwave Theatre, May 2013. Dance Performance.

Hansen, Pil with Ame Henderson. "Processing Memory in 300 TAPES and relay." *CTR* 145 (Winter 2011): 11-20. Print.

Hansen, Pil. "The Dramaturgy of Performance Generating Systems." *Dance Dramaturgy*. Ed. Pil Hansen and Darcey Callison. Basingstoke: Palgrave, forthcoming. Print.

Hay, Deborah. *No Time to Fly*. Solo Dance Score. Premiered in New York, March 2010. Deborah Hay Performance Company Website. Visited Oct 8, 2013. Web.

Heidi, Gilpin. "Architectures of Disappearance: Movement in Research and Creation." *Re.searching*. Ed. Lisbeth Elkjær. Malmø: NordScen, 2006. 164-69. Print.

Karlsruhe, ZKM (ed.). William Forsythe: Improvisation Technologies: A Tool for the Analytical Dance Eye. Revised Edition. Frankfurt: Hatje Cantz Publishers, 2000. CD-ROM.

Reiter, Sonja. "Interview with Meg Stuart." *In Dance*, dancers-group website: July 1, 2010. Web.

relay. Choreographed by Ame Henderson (with the ensemble). Toronto: Harbourfront World Stage at the Enwave Theatre, April 2010. Dance Performance.

voyager. Choreographed by Ame Henderson (with the Toronto Dance Theatre ensemble). Toronto: Winchester Street Theatre, February 2014. Dance Performance.

Whole in the Head. By William Forsythe and the Forsythe Company. Frankfurt am Main: Bockenheimer, November 2010. Dance Performance.

Anteckningar – en koreografisk process

att beskriva koreografi och dans med ord är som att försöka fånga det ogripbara –

ur en annan dimension – svårare att tyda –
intellektuellt, känslomässigt

tanke, kropp, energiflöden, sammanhang

rörelserna skapar dansen – mitt språk,
rörelserna är mina ord, meningar och text

koreografins form kommer först, som en idé eller gåva
koreografin växer ur dansen

utgångspunkten är fysisk, kroppslig, flödande,
rörelsernas inbördes relationer är som toner
och koreografin blir ett musikaliskt förlopp
där

pauser och stopp blir till starka vibrerande ansamlingar,
hopdragningar

av energin som drivs igång av dansen

rörelsefraser i dröjande, fallande motsatser

slits

av inre störningar

fraser med differentierat tempo som befinner sig parallellt eller nära

strävan att låta olika kroppsdelar ta del i dansen,
att hitta så många rörelser som möjligt vid en bestämd tidpunkt,
just i det ögonblick dansen sker

form, struktur och känslor bearbetas i jordnära, skulpturalt flödande rörelser

relaterande till ljuset, måleriet, musiken, scenografin – rummet och naturen.

Linda Forsman

Ett samtal med butohdansaren KAI-EN (Lina Palmgren)

- om förkroppsligande, transformation och gränsland
genom den kompromisslösa butohkroppen

Inledning

Ingången i den här intervjun rör frågeställningen om vad det innebär att vara både dansare och koreograf i sitt arbete. Hur valen, perspektiven och metoderna för det fysiska arbetet ser ut och vad som undersöks. För mig själv innebär soloarbetet ett slags förhållande mellan att vara "i" materialet och "utanför" det. Hur jag definierat detta har även blivit en metod för att få syn på frågeställningar i arbetet; mellan att göra, perform, och i relation till yttre ramverk. Nyfiken på andra perspektiv i processen och tillblivandet av ett verk bad jag KAI-EN beskriva sitt arbete; vilka metoder och idéer som ligger till grund för hennes butohföreställningar.

KAI-EN Rollen att koreografera är ganska ny för mig. Tidigare har jag varit lärling och dansare i SU-EN Butoh Company, men sedan 2011 jobbar jag själv. Utgångspunkten i mitt arbete är butohträningens s.k. *kroppsmaterial*. Metoden är en kombination av starka inre bilder, ord och fysiska impulser. Bilderna är den verklighet som kroppen pressas mot, fysiskt och mentalt, för att komma åt en transformation. Det handlar om inre bilder men också om att ha en relation till fysiska material över huvud taget, textur och organiska processer. Ord eller andra kroppar kan förstärka och tydliggöra bilderna eller de organiska processerna för dansaren, men också användas som ett sätt att förvirra. När dansaren får mer information än vad som är möjligt att hantera uppstår en kvalitet av utsuddning, och materialet kan ta över.

KROPPSMATERIAL

Kroppsmaterialen har till viss del sitt ursprung i Tatsumi Hijikatas arbete, en av butohns grundare.

Dansaren Yoko Ashikawa arbetade närmast Hijikata och det var framför allt genom hennes kropp som Hijikata utvecklade butohn under en period på ca 20 år. Ashikawa koreograferade och dansade därefter i gruppen Hakutobo där de organiska *kroppsmaterialen* utvecklades och blev än mer avancerade. SU-EN studerade hos Ashikawa och hennes metod har sitt ursprung i Ashikawas butohmetod. Vissa *kroppsmaterial* jag använder mig av har således sitt ursprung hos Hijikata, medan andra, nyare har uppkommit efter hand. Materialen har så klart delvis förändrats i överföringen och genom koreografernas val, men grundprinciperna finns kvar.

INIFRÅN-UTIFRÅN PERSPEKTIV

I min egen process sker ett val först genom de inre bilderna, eller de kvaliteter som ligger till grund för det jag vill göra. Det kan vara en bild eller en värld som kommer till mig och som knyter an ett visst material jag varit i genom träningen, men som nu tar en ny riktning. Det kan också börja med en text som rör sig runt vissa kvaliteter eller någonting jag blir inspirerad av. Då kanske verket initieras längre ifrån butohns egen inre logik och det blir en längre process att hitta hur idé och material hänger samman. När bilderna är så pass verkliga att de "är" någonting kan jag också se det utifrån, med hjälp av video. Så jag börjar inifrån men gör ett urval, "redigerar", med en blick utifrån.

I själva *kroppsmaterialen* finns det hela tiden en anspänning gentemot rummet. Ytan och kroppens form är en gräns mellan innanför och utanför, men *kroppsmaterialen* verkar igenom; de expanderar långt inifrån och ut eller så suger de långt utifrån och in. Därmed finns det alltid en relation mellan kroppen och rummet.

Anspänningen, och hur den förändras, är själva dansen. Platsen där verket ska visas påverkar också arbetet med dansen, liksom den dansande kroppen i sin tur förändrar och påverkar rummet vari den tar plats. Om jag kan kontrollera situationen med ljud och ljus etc. blir rummet sitt eget. I annat fall handlar det mer om att ingå i ett rum som redan finns. Genom att jag rör mig i nya sammanhang kan jag influeras av ett annat verk eller en kontext som ger ny mening till butohn. I det kan jag känna igen ett *inifrån-* och *utifrån-*perspektiv, mellan butohns logik och en kontext "utanför", som kan skapa reflektion eller friktion i mitt arbete.

"JAGET"

Frågan om *Jaget*, och att underkasta sig materialen, är central i butoh. Butohträningen är enligt mig mer än en teknik då butoh handlar om hur någonting blir levande varje gång man gör det. Det sociala jaget kan inte vara i vägen för den processen vilket är anledningen till att man har ganska strikta former och rutiner runt arbetet. Under min tid hos SU-EN blev det tydligt hur butohuttrycket hänger samman med arbetet som byggs upp runt om; det är samma kropp som står på scenen som också utför praktiska sysslor. Utövandet blev under lärlingskapet även en kollektiv process, ett sammanhang att ingå i.

Det handlar om att hitta en kraft som är bortom det "sociala". Sociala inom citationstecken, eftersom det finns en form av socialisering i alla sätt att vara tillsammans. När vi talar om att ingå eller dela är det ofta samhället vi pratar om, när det gäller butoh handlar det om att öppna sig åt ett annat håll. Butoh förflyttar fokus från mig som individ till en receptivitet gentemot andra varelser eller processer i världen. Det handlar om att gå djupare in i processerna, där kommer frågan om *Jaget* in.

LINA/KAI-EN

KAI betyder snäcka och EN betyder trädgård och härstammar från SU-ENs namn. Namngivningen var avslutningen på lärlingskapet och ett godkännande av att jag nu kan ta arbetet vidare i min egen riktning. Genom processen blev namngivningen en verklig förvandling för mig. Det finns ett före och ett efter.

Att återvända till verkligheten i den svenska kulturen har inneburit en känsla av alienation. Butohn behöver ett rum där vi kan lägga det personliga åt sidan för att ge plats till något annat, det är mycket kontroversiellt här. I Japan är det vanligt med konstnärsnamn, men då vi i Sverige inte har den traditionen blir det som två roller, att vara två olika personer. Det är en utmaning att skapa utrymme för KAI-EN.

DANS OCH KOREOGRAFI

Butohn är traditionell på så sätt att dans och koreografi är sammanlänkade. Jag skulle inte säga att den separation mellan dans och koreografi som finns inom dansfältet nu existerar inom butoh. Visst, man skulle kunna låta bilderna ta ett annat uttryck men då tänker jag att man lämnar butohn, där den kroppsliga processen är central. Jag förhåller mig till koreografi genom de inre bilderna, som i sin tur kan ha tematisk eller idébaserad bakgrund. Men det handlar om vilken värld jag befinner mig i, hur den talar till mig, vilka bilder jag får. Verket utvecklas ur det.

RADIKAL FYSIKALITET

För mig är butoh radikal i betydelsen kompromisslös. Butoh kräver att jag går in och utmanar mig själv. Det är motståndet, att flytta gränser, som lockar mig. Jag söker en uppluckring av kroppens konturer som gör att man upplever det som händer här och nu. När kroppen suddas ut blir materialen synliga. Det har med kontroll att göra och att mista den, och att vara på gränsen mellan form och sönderfall.

När Hijikata själv dansade på 1960- och 70-talet, var hans inspiration t.ex. spetälska och kroppar med erfarenhet av någonting på gränsen till förfall. Hakutobogruppens dans under 80-talet utvecklade däremot det organiska väldigt detaljerat. Jag har inte haft svårt att ta till mig butoh eftersom *kroppsmaterialen* ligger nära vad de här bilderna säger mig. Förрутtnelsen och det som växer är två processer som pågår och är en del av alltings vara. Att kroppen är del av sönderfallet har med livet att göra och inte döden i första hand. Men det ligger närmare en österländsk tradition att inkludera både de nedbrytande och uppbyggande processerna i helheten.

SOLOARBETET

Överföringen från lärare till elev, kropp till kropp, är central för hur butohn har utvecklats. Processen blir till den erfarenhet kroppen bär på. Butoh är att underkasta sig materialen. Snarare än att öva sig handlar det om verkliga upplevelser och kvalitativa förändringar som tar plats i de här processerna. På ett sätt kan förvandlingen vara där lika mycket första gången som efter många – men att göra kroppen receptiv för materialen tar flera år. Av SU-EN har jag lärt mig en metod, i fortsättningen är materialen mina lärare genom att jag går in där det finns ett motstånd.

Butoh är ju så klart inte enbart en kraft utifrån som man underkastar sig. Jag måste ju själv skapa materialen jag underkastar mig, så att säga, men det kan också vara verkliga organiska processer. Jag kan lära mig av ett åskväder.

Självklart är det en grundläggande drivkraft för mig att få ta mitt eget skapande längre. Jag ville lära mig någonting för att kunna jobba självständigt, med det fick jag också ett arv att förvalta och föra vidare. Att ta arvet vidare innebär ett undersökande av hur jag kan göra materialet till "mitt", som dans och koreografi.

Jag känner mig kopplad till andra konstformer, ljudkonst och musik, men det jag vill uttrycka mig genom är min kropp. Jag älskar att utsätta mig för väder eller pusha mot fysiska gränser över huvud taget; en vilja att *Jaget* ska uppgå i någonting som är förhöjt. Vår kultur uppmanar inte *Jaget* att släppa taget. Alkohol är väl ungefär vad som erbjuds. Det finns absolut former av trans här, men det betyder någonting annat än i de samhällen som genomsyras av den erfarenheten. Konsten kan erbjuda en plats och butoh blir en möjlighet för *Jaget* att förflyttas på motsvarande sätt.

Kajsa Sandström

Dans och koreografi som kroppslig erfarenhet

Ett samtal mellan Anna-Mi Fredriksson och Anna Pehrsson om dans och koreografi.

Anna-Mi Fredriksson Jag skulle vilja att vi följer två regler i vårt samtal. (1) Diskussionen utgår från personliga upplevelser. (2) Teoretiska resonemang grundar sig i kroppslig erfarenhet.

Anna Pehrsson Tanken om en kroppslig erfarenhet är ju också en teoretisk ansats. Dansen står för ett visst synsätt på konst och på världen, därmed finns redan ett slags teoretiskt förhållningssätt.

AF Jag upplever dansen som starkast när den får vara ett kroppsligt utforskande uttryck av människan och dess agerande. I det här samtalet vill jag därför att vi utgår från våra egna upplevelser och erfarenheter, som utövare av dans och koreografi. Vad är det som har drivit dig till att vilja utveckla din dans?

AP Jag har varit intresserad av att förstå hur jag kan förändra saker. Under min utbildning skulle dansen vara på ett visst sätt, men senare har jag intresserat mig för att utmana inlärd mönster. Finns det teknologier eller strategier som jag kan använda mig av som gör att dansen måste förändras? Det har blivit viktigare för mig att hitta ett gränsländ till det okända än att utmana de uppenbara tekniska sidorna av min dans.

AF För mig är det en strävan efter att förstå kroppen som har drivit mig. Jag fascineras av upplevelsen att kroppen kan minnas en rörelse och att kroppen kan lära sig en vokabulär som kan utvecklas. Att arbeta med kroppen ger på något sätt en förståelse för hur komplex människan är. Det ger en medvetenhet om kroppens kapacitet och fysiska lagar. Jag kan känna en

sinnenärvaro som uppstår i min kropp genom dans. Vad är det som gör att du upplever något som dans?

AP Jag tror att det handlar mycket om vanor och om ett slags igenkännande. Samtidigt tror jag på att underordna mig olika saker, utföra något och låta mig själv tas över av det jag gör. Där någonstans upplever jag att dansen uppstår. I det arbetet är sensationer viktiga för mig men jag förhåller mig ganska osentimentalt till dem. Jag undviker att nå definerade känslor och jag vill förlänga processens stadium av det odefinierade. Att tala om känslor istället för sensationer innebär att man redan har definerat ett register och bestämt ett utfall av dessa.

AF Jag upplever dans främst som fysiska sensationer. Det är mestadels en tyst konstform och jag går igenom olika faser och stadier i mig själv när jag dansar. Under intensiva perioder när jag har dansat mycket upplever jag att jag har utvecklat en särskild sensitivitet för kroppens signaler. Jag tycker inte att det är fel att prata om känslor i förhållande till dans.

AP Jag är intresserad av att befinna mig i något som är okänt, det som på något sätt ligger mellan en befintlig vana och en kommande. När jag väl hittat dit vill jag att koreografen ska driva processen och fördjupa. För mig handlar det då om att underordna mig verket och gå in i den koreografiska processen.

AF Hur förhåller du dig till koreografi som dansare?

AP Jag tänker mig att det finns många olika sätt att se på koreografi. Jag har inte gjort så mycket eget. För mig har koreografi hittills inneburit en sorts organiserande, men idag är jag mer intresserad av att lösa upp de logiska bindingarna mellan A och B till operationer.

AF För mig kan koreografi vara ett slags partitur som innehåller information om rörelsens utformning och rumsliga förhållningssätt. Det är upp till mig som dansare att omsätta koreografin till dans genom att filtrera den genom min kropp och mina erfarenheter.

AP Som dansare arbetar jag allt oftare med improvisation som material utifrån satta aktioner. Här handlar det ofta om att steg och rumslighet inte är förutbestämt. Som dansare hittar jag nya svårigheter när jag jobbar på det här sättet, det är intressant med en process som aldrig riktigt blir färdig. Tidigare arbetade jag ofta med förutbestämd koreografi och möjligen på grund av bristande erfarenhet upplevde jag inte samma komplexitet i arbetet.

AF Jag förstår vad du menar med att söka efter det oväntade. Samtidigt tycker jag att det är intressant att fördjupa mig i en koreografi, att testa mig själv genom att ta mig steget längre i varje moment. Det är spännande att upptäcka nya utmaningar inom de givna ramar. För mig har det varit viktigt att ta till mig det koreografiska verket och göra det till mitt eget, för att sedan kunna ta det steget längre i mig själv.

AP Ja, det kanske är dags att börja göra steg igen, att gå tillbaka till där jag började och se vad som har hänt. Det är inte alls en främmande tanke, jag tycker inte att saker måste vara på ett visst sätt. Det skulle vara spännande att prova.

AF Koreografi är starkt förknippat med dans för mig. Kan du som dansare utföra koreografi utan att dansa?

AP Jag tror att det handlar om hur man definerar dans och koreografi. Numera används koreografi som ett expanderat begrepp, separerat från dans. Själv är jag inte klar med dans som fysisk upplevelse.

AF Jag tänker på vad det innebär för mig som dansare att ta till mig koreografi. Först måste min kropp gå igenom en process för att bearbeta den fysiska informationen om rörelse. För mig har det varit viktigt med tid och att låta kroppen absorbera koreografin. Innan jag kommer till den punkten känns rörelserna bara som just rörelser, inte dans. Dansen uppstår genom att jag utforskar koreografins möjligheter och begränsningar i min kropp. När koreografin har dansats av min kropp så finns den där som en slags vokabulär. Jag tror att min kropp minns nästan all koreografi jag har dansat. Jag tycker att det är intressant att expandera termen koreografi till något som inte har med kroppen att göra. Men varför behövs det då en dansare för att utföra koreografin?

AP Alla kan ju dansa. Om man använder sig av en ut-

bildad dansare eller ej beror snarare på verket, men i de allra flesta fall i dag är det ändå en utbildad dansare som står på scenen. Kanske handlar det mer om vad dans kan tillåtas att få vara. Måste det se ut på ett visst sätt för att få kallas dans? Då är det ju svårt att förändra och utveckla dansen som konstform.

AF Om koreografi inte behöver relatera till mänskliga kroppar, och om dans kan uppstå i vad som helst, utvecklar man fortfarande danskonsten?

AP Man utvecklar kanske inte materialet, utan möjligen snarare strategierna runt.

AF Strategierna kanske går att sättas i relation till kroppen eller tillämpas på kroppen i ett senare skede. Jag tycker ändå att dans är något som relaterar till kroppen, det blir något annat när kroppen inte är involverad.

Förändras din dansupplevelse av det sceniska?

AP Absolut. Det är något med det sceniska ljuset till exempel som förstärker det som redan händer, eller ibland bryter händelser som sker. Jag sprider mig på något sätt, eller suddas ut tills jag inte riktigt känner en helhetsbild av mig själv. Men egentligen tycker jag nog att det mest intressanta är själva processen innan, att delta i skapandet av ett verk.

AF Jag upplever att jag kunnat utveckla kroppens sinnen, som balans och proprioception, sinnen som känner igen muskulära sensationer. När jag dansar aktiveras många sinnen simultant, vilket jag upplever förstärks av det sceniska och publikens närvaro. Dans för mig kan också uppstå genom en gemensam kropp. När jag förhåller mig till flera dansare samtidigt i ett verk upplever jag en ömsesidig närvaro och medvetenhet.

AP Det är fint med verk som bygger på samarbete och vad man kan åstadkomma tillsammans. Jag kan sakna det generellt i samhället just nu, det känns så individualistiskt.

AF Jag har dansat många gamla verk också, då har vi haft en koreolog som utgår från koreografisk notation och dokumentation. Jag tycker att det är intressant att ingå i en process där min kropp blir en del av att åter skapa något som skapats i en annan tid. Det är som om jag som dansare kan vara ett slags levande arkiv, även om våra kroppar nog är annorlunda idag än när verket skapades.

AP Ja, det finns ju tydliga ideal, koder och könsroller i olika tider. Därför har dans alltid en slags ideologisk bakgrund.

AF Till vilken grad är dansen en teknik för dig?

AP Ju mer jag går igenom olika influenser rent kroppsligt, desto roligare har det blivit. Sedan har jag skalat av från de olika tekniker som jag har arbetat med. Det handlar om att jag aktivt vill omformulera den kroppsliga färdigheten.

AF Jag har alltid tänkt på tekniken som ett slags stärkande skyddsnät. När jag känner mig tekniskt stark är jag medveten om mina fysiska möjligheter och begränsningar. Det är ett verktyg som skapar förutsättningar för att kunna ta risker med min kropp. Hur upplever du dig själv i förhållande till din kropp när du dansar?

AP Om jag tänker på erfarenheter och upplevelser så har nog kroppen och dansen integrerats på något sätt. Jag förhåller mig ganska lika till min kropp i vardagen och i dansen. Jag har ett motstånd mot tanken om ett jag eller idén om att vi har ett djup som vi ska uttrycka. Ofta när jag jobbar med dans handlar det inte om att jag ska uttrycka ett jag, genom de aktioner jag utför händer det som koreografen vill ska hända.

AF Jag tycker att det är intressant med relationen mellan mig som dansare och koreografen. För mig är det viktigt att någon står för verket och fattar beslut även om den kreativa processen kan ske i samspel.

AP Jag tror att det går att ha kollektiva processer, men för verkets skull är det oftast bra om en person fattar beslut. För mig är det svårt att ingå i en konstellation om jag inte vet premisserna. En koreograf får mest ut av mig som dansare om det finns en tydlig ram. På många sätt tänker jag på mig själv som ett verktyg för koreografens idéer, jag aktiverar idén och deltar i samtal genom processen. Jag är fullt medveten om att jag är till för verket och jag vill vara objekt för den dans som ska hända.

AF Vad krävs för att du som utövare ska nå både intellektuell och fysisk stimulans genom dans och koreografi?

AP Jag tror att det handlar om processen. Det krävs en tydlig ansats om varför vi gör något på ett visst sätt, det handlar om definition och konstnärlig integritet. Jag tror på dans som är abstrakt.

AF För mig är det väldigt annorlunda att utöva dans jämfört med att vara betraktare. Som dansare upplever jag en otrolig spänning i det fysiska utförandet, det är fyllt av snabba beslut, risk och adrenalin. Att se på dans är däremot ofta en mer intellektuell sensation för mig, särskilt om dansen har en tydlig teoretisk ansats.

AP Jag älskar att ta ut mig fysiskt, men när jag själv ser på dans är det inte alls nödvändigt att det ska vara intensiv på det sättet. Det är såklart upp till koreografens utforskande. För mig är det mest att jag inte kan låta bli, jag kan inte släppa det fysiska. Sen är jag ju mest dansare förstås, jag kallar mig inte riktigt för koreograf.

AF Men du kallar dig definitivt för dansare?

AP Ja.

Anna-Mi Fredriksson och Anna Pehrsson

When experience is the artwork; the end of the performance?

Late in the evening the spectators who have gathered outside the theatre entrance are fetched by a black-clad figure, and guided a couple of blocks downtown to an old industrial building. In the artist-managed gallery on the first floor they are met by a large table, abound with cakes, fruits and other goodies. What should have been an invitation to gluttony rather awakens a sickening, slightly nauseating feeling, as the room is bathed in light presenting everything in it, including the spectators, in nuances of black and yellowish white. Further the spectators are led into a back room, also bathed in the same yellowish light. Here they are asked to find their places, close by one another, around the open field of the floor where 15 black-clad bodies lie spread. The spectators see the bodies on the floor, and each other's yellowish white faces, they can hear each other breathing in each other's ears and feel the heat from each other. Among them in the room two musicians have also found their places, and the spectators are suddenly aware that the mood of the gallery has been coloured by a subtle layer of sound. Slowly music starts unfolding. Eventually the dance does the same; the black-clad bodies very slowly start moving, first a few, later all of them. The movements are so minimal it is almost impossible to determine if they are taking place at all. Besides, the performers are presented as creatures rather than persons; their faces have been hidden in the depths of black hooded sweaters. In the span of approximately 40 minutes the movements, followed by the music, slowly pick up speed when rhythmic shaking eventually break up the slow flow. The performers end in a shaking mass in the middle of the floor, for a moment inseparable. Finally the mass is still, before it dissolves, and the spectators are invited to continue the party, eating cake and dancing to the heavy bass rhythms now filling the facilities.

The description is of the Norwegian choreographer Ingri Fiksdal's *Urskog*, performed at Dansens Hus in Oslo in September 2013 (note 1 and 2). The performance is an example of an interesting tendency that has developed within experimental dance art these past few years, that is, an emphasis on experience, understood as the aesthetic (sensory) experience dance as an expression may create in the spectator.

Isn't dance always about the aesthetic experience created in the spectator? Even though the emphasis on

experience is not new within dance art, it seems as if this has become the main artistic project for many dance artists of today. Examining movement as form, the achievement of the performer and the way a plot or a theme is conveyed, factors often considered as criteria for successful dance art, are regarded as secondary to the experience aspect. The tendency clearly also exists in performing arts in general, in visual arts and music. But more than being a thematic or form-related tendency, the emphasis on the experience in

dance art challenges us to pose fundamental questions about what dance as an expression is, and how dance can best be conveyed.

The aesthetics of the performative as a model for understanding

How can we best understand productions such as *Urskog*, in which the traditional criteria for evaluating dance, such as the achievement of the performers, examining of form and conveyance of meaning, fall short? The performers who lie spread across the gallery floor barely moves during the hour of the performance, which makes it, mildly put, difficult to talk about their performance or examining movement as form. To interpret the performance from a predominant theme doesn't seem to cover what happens this evening either, as the situation makes many different journeys possible. In her book *The Transformative Power of Performance* (note 3) the German professor in theatre studies Erika Fischer-Lichte argues that what she calls performative expressions can't be fully understood within the traditional aesthetic discourse of theatre theory. We need an additional term about "the aesthetics of the performative", first of all because performative expressions break down the traditional relationship between performer and spectator. The performance becomes an event, put in motion and defined by all who are present, in which neither theatre conventions nor the norms of daily life can tell the spectators how to act and react. Secondly, performative expressions differ from how we usually create meaning through a theatre performance, because the acts within it can't be interpreted as signs of anything but the situation they take place in. The experience in the spectators there and then is the "meaning" of the expression.

Within Fischer-Lichte's term "the aesthetics of the performative", the spectators are regarded as co-creators in the situation. The professor is interested in how these expressions transform the spectators from passive to active. Most of her examples are based on performative expressions in which the spectator is literally transformed from a passive onlooker to an active participant in the situation. But what she considers transformation is first and foremost the emotional reaction awoken in the spectator - in the next round *possibly* leading to action or reflection. In other words, the aim of the transformation is not necessarily audience interaction. It is in the effect, *the experience*, the "meaning" of the expression is.

Further we have to open to that the spectators' co-creation may be utterly subtle. The point is not necessarily that the spectators do so much, but that the recognition that they are present with their physical, breathing bodies, their focused or floating attention,

and their more or less visible emotional reactions, makes a difference to all of the involved.

To understand Fiksdal's performance such theoretical approach is essential. If one, first of all, acknowledges that the spectators are co-creators, it becomes easier and more meaningful to acknowledge one's own and others' presence in the situation, and to make use of the room for action. Further the thought that the aim of the performance is the exact experience in itself invites one to acknowledge and open for what is actually happening, instead of interpreting what happens in a search for the project's thematic core. Fiksdal's production gives the spectators the opportunity to experience movement, not as an achievement or a sign pointing beyond itself, nor as formal experimentation, but as tangible, physical movement. The dancers move slowly, they shake, they sway – and that is exactly what it looks like. They don't try to make it become anything else than it actually is. Thus the spectators are allowed a play not first and foremost about association, but about kinetic response to what they see – the very slow may suddenly be experienced as fast and the shaking makes the bodies fade out into one another.

EXPERIENCE AS A PEDAGOGIC AIM

The emphasis on experience may also be observed in workshops, in which including the participants' aesthetic experiences seem to have become more important to many than to convey techniques and working methods. My first experience with this kind of workshop took place during *Impulstanz* in 2007, when I joined a workshop with Milli Bitterli (AT). What I had believed to be an experimental entry to technical training was probably to a larger degree about creating aesthetic experiences in one's own body. More than searching for a particular form we examined how it could feel to kick our legs high into the air, do cartwheels, roll across the floor or jump. Other workshops take the aspect of experience even further. Among those who have made the strongest impressions on me are American Keith Hennessy, who among other things work with inspiration from Shamanism, in which choir singing and long sequences of repetitive movements are included, and Robert Steijn (AT), who among other things performs different types of death rituals during his workshops.

The emphasis on experience pulls the performance and the workshop as forms of conveying dance art closer to one another. Another point Fischer-Lichte accentuates in her theoretic discussion of the aesthetics of the performative is exactly that when we regard the performance as an event, in which the spectators and the performers are together in creating what happens,

the traditional divide between production, work and reception is broken down. The performance can't be seen as a product existing independently of the spectators who are present there and then. I will argue that this is just the case in the experience-based expressions, and that this reduces the divide between performance and workshop.

PARTICIPANT-BASED UNDERSTANDING OF DANCE ART?

Can the tendency towards the experience-based be interpreted as a wish to get back to a more participant-based understanding of dance art, in which the divide between spectator and performer is no longer very important? If one understands dance as an expression originally more about the individual's practice in interaction with other performers, rather than as performed for an audience, one may claim that some of dance's essence got lost when dance became a stage expression. Very many experience dance first and foremost through their own bodies in different kinds of dance education, currently a strong cultural form. Still dance is only acknowledged as art through being staged, or more specifically, professionally performed.

This intersects with issues connected to the divide between art and pedagogics, between conveyance and work, between the artist and pedagogue. But first of all it intersects with issues connected to how dance as an

artistic expression may best be experienced and conveyed. It will be interesting to see how closely the workshop and the performance can (or will) get to one another in further development of the experience-based expressions. If I allow myself to sketch on Fiksdal's *Urskog* I can easily imagine that the spectators are invited to move slowly and shake their bodies with the performers.

Is it interesting to maintain the strong divide between workshop and performance, between pedagogics and art? Can experience-based expressions be a driving force for consideration on how dance can best be conveyed? Is the performance outdated as an expression?

WHEN DOES DANCE ART WORK?

Posing questions how dance can best be conveyed demands the courage to emphasise how different expressions actually *work*. An aesthetic experience of movement may just as well surprise you when skiing as at a dance performance. An interesting dance performance may just as well produce cognitive reflection as an aesthetic experience.

Because of this, the emphasis on effect potentially challenges how dance art is produced, because it demands that the artists are not just interested in their own process, but also in their audience. To understand the effect of an expression one has to have the courage

Urskog by Ingrid Fiksdal. Photo Tom Øverlie



to meet one's audience at an early stage in the process, and one has to pay interest to how different spectators, based on different backgrounds, experience things differently. When the divide between production, work and reception is broken down, there will also, as we have seen, open a space in which the process of production and the performance may slide into one another. A work that is truly open for its meeting with the audience can never be completed. Instead of looking at this as a threat against artistic integrity and personal character, this grey zone between process and work should rather be regarded as a fruitful space for exploration. Could looking at the dance artist as a facilitator for artistic dance experiences with the audience, rather than as a creative and performing dance artist, be keywords for opening?

Venke Marie Sortland

The article was developed through the keðja Writing Movement project with the support of the Culture Programme of the European Union, and Nordic Culture Point.

NOTES:

1. *Urskog* (2013) by Ingrid Fiksdal took place in Galleri 0047, and was presented as one of several performances during the mini festival *Vi forlot den stille skogen*, initiated by Janne Camilla Lyster at Dramatikkens hus in Oslo in September 2013.
2. Other artists interesting to mention within this context include Diego Gil (AR), Irina Müller (CH/DE) and Trajal Harrell (US), among others. Yet the same I have chosen Fiksdal's production, because I think that it contains many of the elements I find interesting in this context, and because I have had the opportunity to follow Fiksdal closely the past few years, as a spectator, an extra and a performer. Still, I find it important to specify that the text represent my interpretation of Fiksdal's works.
3. Erika Fischer-Lichte: *The Transformative Power of Performance*, 2008, Routledge

The Aesthetic Acts

By now, the text I am writing has taken many forms. The process of writing has been an act of questioning my own judgment. So, dear reader, this text and the requisite moment that you read it could thus be considered an aesthetic performance, assuming that this transmitting and receiving between writer and reader is not an attempt to find categorical fixity, but rather it is an act of questioning of judgment itself.

To me art making is a pillar of life. It is a gesture that precipitates and presupposes a world born through and vitalized by communication – the very foundational action of human existence. Etymologically speaking the word *exist* means to ‘to step forth’ or ‘to emerge’.

I like to call it *‘to emerge from a background’*.

For me, emergence does not mean moving from diffusion to a proper self – “I” centered action. I mean it as an invitation, an opening to being as pluralistic or multiple, as an active empathic response.

Science says that no one can know what the other is thinking or feeling. We only respond to our own sense, on a cellular level, of what we think the other is thinking or feeling. The art that I’m interested in insists on examining the liminal space where its own singular form of communication can thrive, a space where openness reigns.

By persisting in trying to understand, one negates a vital artistic predicament: that on a profound level of our lives, we can never be sure we understand (or were understood) as we wished to be in the first place.

The beauty of this predicament is that when placed at the center of our work, then aesthetic action might function as a questioning of aesthetics itself. (At one

point or another every artwork that has been made was a momentary reaction to existing or previous aesthetic regimes.)

Choreography could be understood to happen in the space between the performer and the audience. In this space of perceptive transmutation, the aesthetic appears. This is an aesthetic performance in its own right, a “dancing” around and between the “others” perception of reality, and not only gesticulation or a particular kind of color for a costume or set.

How can this understanding of an aesthetic condition be of service for the doing and seeing of art?

I claim that rather than judgment for the sake of categorizing something as good or bad, doing in this sense could be the active partaking in an event of questioning judgment itself. Hence a more constructive debate might appear that leads us to deeply question our norms and values, both as a field and as a culture at large. Performance is inherently connected with judgment, but inversely so.

Thank you for doing this dance with me.

Jac Carlsson

En skiss en tanke om motstånd

Jag börjar med att tänka så här: avstånd är töjbara, upplevelsebaserade. Platsen utgår från kroppen. Platsens position bestäms av kroppen. Tiden blir beroende av handlingen. Handlingen styr vilken tid det är. Platsen upphör.

Varje kväll när jag går och lägger mig tänker jag att rymden är oändlig. Den är en rörelse som inte slutar. Utan vikt rör sig himlakropparna utåt, bortåt. För att uppleva viktlösheten, för att tänka som en himlakropp, lägger jag mig i en flyttank. Kroppen tappar vikt och svävar och, ända tills jag svävar iväg och stöter i tankens vägg och rymden stängs.

Jag läser om Marina Abramović. Hon talar om att andas rakt genom smärtan, gå in i smärtan och hitta en plats där den är ovidkommande. För att göra det stirrar jag rakt ut i luften framför mig, jag fäster blicken på en plats utan betydelse och håller fast. Jag lämnar min egen kropp och svävar kring en punkt av obetydlighet.

Rörlighet är ett ledord. Dansaren arbetar med kroppens rörlighet. För en tänkare handlar det om intellektets rörlighet. För samhällsmedborgaren blir det sinnets rörlighet. Prestationen ges av förmågan till samtidiga handlingar. De förvandlas till gaseller och rådjur. När de betar i skogsbrynet håller de uppmärksamheten på maten, omgivningen, de andra medlemmarna i flocken, möjliga hot i form av bilar eller vargar. (Radioaktivt regn). Att ge efter för en långsamhet där tankar kan föda tankar kan leda direkt i fördärvet.

Peter Weiss skrev om motståndets estetik, om hur arbetarna samlades i 30-talets Europa. De organiserade sig, de gjorde gemensamt motstånd. Jag är helt ensam, men jag gillar motstånd. För att protestera blir jag all-

deles stel, noterar att jag upptar en sorts orörlighet, en motvilja. Jag ska inte bara gå med, men vem vet ens att jag står emot, förpackad i mina referenser till västerländsk kulturhistoria. Puff, en utklippt mun blåser iväg. Jag står här, och protesterar för att jag känner en sådan trötthet.

anteckning:
icke-rörelsens koreografi

‘På klänningen bär hon en kropp’ skrev poeten Blaise Cendrars. Det går ju att förstå men ändå. Alla vet ju att kroppen bär plagget, kroppen huserar sin rörelse, allt utgår från kroppen. Till sin stillhet anvisar, anslår, hon en kropp. Utan kropp ingen förmedling, ingen situation av överföring till utanför kroppen.

Det blir mer personligt. Under 1800-talet smyckades fasaderna med allegoriska kvinnofigurer. Avbildade som dygder skulle dessa figurer verka för att upprätthålla stadens moral och karaktär. Justitia satt på domstolen med förbundna ögon och vågskålen i sin utsträckta hand. Karyatiderna representerade rättvisa, sanning, mod, visdom. Kanske var de här pelarna ursprungligen dansare från en liten grekisk stad. Levande dansade de med korgar av ung grön vass på huvudet. Jag målar upp bilder. Karyatiderna återtar kommandot och de bryter sig loss och går sin väg, eller förresten, fötterna dansar lätt över marken.

anteckning:
väntans koreografi

En byggnad kan väl nog stå kvar där, kroppen på byggnaden har gett sig av. Igår är redan i morgon. Vassen bleknar när träden växer. Trädens tid. Jag sätter mig

för att vänta. Morgon ska bli dag solen ska gå ner månen ska gå upp. Den där Daphne som sprang från Apollos kletiga trägna armar bad sin pappa Zeus om hjälp och förvandlades till ett träd. En gest av omedelbar befrielse övergick, utan andrum, i ett fotfäste som växte djupt i klippskrevorna. Frostén lägger sig.

Stillheten bryter av, bryter rörelsen och skapar ett hinder. Det finns en omfattning och intensitet som måste överskridas, där naturen är belägen gör naturen motstånd, långsam, insisterande, ruvande. Ögonen blinkar till, andningen häver sig. Fjäll staplat på fjäll. Jag blir otydlig. Kroppen brusar när jag följer leden, kryssen markerar orörligheten.

anteckning:

stå orörlig som ett träd, ett fjäll, ett löv, en regndroppe, en vindil, ett grässtrå

Skisser för koreograferade och o-koreograferade sektioner. Det uppstår ett drivande mellan de två, en rörelse fram och tillbaka. Det är bekymmersamt att talet omvandlar idé till representation. I denna närhet till stillbilden, förstärkt av verkets totala tystnad, spelar tiden en avgörande roll. Månens oföränderliga sken, den orörliga inramningen, repetitionen i aktörens rörelser, accentuerat av ljusets speglingar i auberginernas släta yta. Månen spelar en framträdande roll och skapar ett förlopp då dess ljus målar konturerna, glänser i auberginernas rundning. Tiden blir protagonisten som underhåller ett skeende.

anteckning:

autonoma rörelsers koreografi

Andas under en pälsjacka. Jag tänker mig kroppen, inuti, andningen häver sig. Rörelsen understryker stillheten, rymmer hela beredskapen. En annan uppgift, huvudet balanserar böcker. Muskelnerna i fötterna spänner och korrigerar, ryggen slingrar sig. Andningen häver sig till en punkt på andra sidan smärtan. Orörlig, fast levande. När tiden är stum låts fötterna gå, känner vikten som förskjuts genom fotsulan tårna som lämnar golvet.

anteckning:

fotsteg i snö fotsteg i grus

‘Then I thought of the tribe whose dances never fail
For they keep dancing till they sight the deer.’

Två rader av Seamus Heaney ur *Station Island*. De dansar tills de ser rådjuret läser jag. Skymtar sammanhanget. Tröttheten, den otydliga drömmen, en vardaglig rörelse ändå, är dansen ensam i skogen. Andetagen är synliga, fötterna jobbar med mossans motstånd,

stanna upp. Ger tiden, fokuserar blicken på tårna, går bakom skorna. Inleder en studie av försvinnande, rör mig med långsamhet. Det går inte att misslyckas, jag står kvar tills tillståndet infinner sig.

anteckning:

står stilla

Malin Ståhl

Har koreografin gått för långt?

– en tarotläggning

Vi använde oss av en tarotläggning med sju kort för att se den pågående relationen mellan dans och koreografi. Varje kort visar på en aspekt av relationen. Vi valde tarot för att kunna se det som inte är självklart, hitta nya sätt att tänka kring dans och koreografi och för att förbereda oss för det som kommer. Vår läggning visar att dansen har en avgörande roll i relationen, men i korten finns även svek, gränslöshet och kärlek.

Tarotkortleken består av 78 kort, uppdelad i två delar, den stora och den lilla arkanan. Den lilla arkanan visar på vardagshändelser och den stora arkanan handlar om de största och viktigaste valen i livet. Lilla arkanan är även uppdelad i fyra sviter; stavar, svärd, bågare och mynt.



DANSENS KÄNSLOR FÖR KOREOGRAFI – MÅNEN

Kortet som visar dansens känslor för koreografi i tarotläggningen blev månen. Månen är ett kort som hör till den stora arkanan och det betyder att dansens känslor är av stor vikt i relationen. Att det blev just månen visar att dessa känslor är inne i en föränderlig fas. Dans och koreografi har gått igenom mycket ihop och utvecklat starka band och känslor. Koreografin triggar dansens förmåga att fantisera, visualisera och se nya möjligheter. Nu har dock relationen förändrats. Dansen är nyfiken på förändringen men känner samtidigt lite obehag eftersom relationen inte längre känns igen för det den brukade vara. Förutom viss rädsla skapar det även nostalgi och melankoli. Dansen ser tillbaka på det som varit och har kvar sina romantiska känslor. Dansen inser dock att relationen obönhörligt är på väg någon annanstans. Det kommer att vara läskigt men är nödvändigt om den ska kunna fortsätta. Samtidigt ökar det koreografins attraktionskraft, gör den mer spännande. I kortet finns även galenskap. Dansen känner att relationen håller på att glida åt ett helt okänt håll och att det kan innebära vad som helst. Det som kommer är en typ av pånyttfödelse där dansen spelar en avgörande roll.



KOREOGRAFINS KÄNSLOR FÖR DANS – TVÅ I SVÄRD

Två i svärd står bland annat för balans, duell, mod, anpassning, konformitet och likgiltighet. De två svärderna symboliserar flera möjliga vägar men en obestämthet och en oförmåga att ännu ta beslut. Kortet visar en självsäker figur som både liknar Jean d'Arc och lilla sjöjungfrun på land, att vara både aktiv och passiv. Kanske symboliserar det att koreografin befinner sig i ett mellanläge men ändå besitter stor makt och trygghet i sin position. Kortet indikerar att koreografins känslor för dans har svalnat och att den känner sig mer likgiltig till relationen. Koreografin är dock rätt lugn med den utvecklingen och känner sig trygg i sig själv. Den respekterar ändå dansen för dess agerande och mod och känner fortfarande kärlek. Koreografin tycker att det kan vara kul att hänga ibland, men känner också att relationen har blivit lite stillastående och bryr sig inte lika mycket om att ta hand om den. Koreografin expanderar själsligt och det finns en rådvillhet om hur den ska relatera till dans framöver.

Både dansens och koreografins kort angående känslorna för varandra handlar om förändring. Där koreografin står stilla för tillfället, handlar dansens kort mer om att förändras, men det är en svår och jobbig process. För koreografin har skiftet redan skett men det går inte att komma vidare förrän även dansen förändras. I situationen finns ändå ett lugn och inte nödvändigtvis en konflikt. Koreografin har investerat i andra relationer och är därför inte så beroende av relationen med dansen. Frågan är dock hur länge dansen kan vänta med att agera innan koreografins känslor har svalnat helt.



DANSENS HANDLINGAR OCH AGERANDE GENTEMOT KOREOGRAFI – FYRA I MYNT

Kortet visar en person med mynt under båda fötterna, på huvudet och i knät. Det visar på en situation där en är så fast i sitt ägande att det är omöjligt att göra annat än att hålla fast vid det en har. All rörelse ökar risken att tappa det som en har samlat på sig. På samma vis har dansen fastnat i att agera utifrån tanken att bara för att det fungerat hittills, måste det fortsätta på samma sätt. Men det gör att inget kan hända, att allt stagnerar. Dansen måste lägga all energi på att behålla det som ackumulerats och på så vis motarbetar den förändringar och bygger in sig i ett hörn.



KOREOGRAFINS HANDLINGAR GENTEMOT DANS – KNEKT I MYNT

Koreografins handlande är färgat av nyfikenhet och flitighet. Med en vilja att lära sig om dansen och dess utveckling och potential är koreografin öppen för att dansen kan förändras. Koreografin tycker om att fantisera om vad dans skulle kunna vara och har även en önskan om att materialisera dessa drömmar. Koreografin försöker att vara ungdomlig och hänga med i tiden, är ut hållig, dedikerad och nyfiken på framtiden.

Dansens agerande gentemot koreografin präglas alltså av att vara fast i gamla spår medan koreografin är öppen för förändring, dock med önskan om att vara del av förnyelsen. Det kan resultera i en odynamisk relation där dansen förlorar sig i nostalgiska drömmar medan koreografin siktar mot stjärnorna. För att relationen ska kunna fortsätta på ett pirrigt sätt måste dansen släppa koreografin fri och lita på sig själv och sin potential.



VAD DANSEN VILL FÅ UT AV RELATIONEN – ÖVERSTEPREÅSTEN

Dansen börjar bli sugen på att få större inflytande över koreografin men ifrågasätter samtidigt om relationen kan fortsätta. Den känns inte längre självklar och dansen känner sig åsidosatt av koreografin som verkar ha många andra relationer på G. Det skapar frustration hos dansen som vill kunna ha makt att påverka situationen och bygga vidare på den relation som de har skapat i symbios under lång tid. Dansen vill fortsätta att utforska vad de två kan göra tillsammans och undrar typ "varför förstöra ett vinnande koncept?". Dansen tycker att koreografin är gränslös och svekfull och undrar om koreografin nu har gått för långt.



VAD KOREOGRAFIN VILL FÅ UT AV RELATIONEN – KUNG I SVÄRD

Korten visar att vad koreografin vill ha ut av relationen har att göra med makt och hierarki. Kung i svärd står för institutionell makt, att döma hårt och att inte visa ömhet eller empati. Koreografin vill inte släppa ifrån sig sin position utan vill fortsätta att kontrollera dansen. I relationen är koreografin kall, lite nedvärderande och väldigt sarkastisk. På kortet sitter kung i svärd bredbent på tronen i full rustning. Samtidigt som hen ser sliten ut lutar sig kungen fram som att det ändå finns lite nyfikenhet, eller så är det bara för att avskräcka en attack. Hur som så är hen omgiven av höstlöv och kanske visar det att det snart är över. Det är inte så kul att ha makten alla gånger och kungen utstrålar trötthet. Kortet visar att koreografin håller hårt på sin plats och att det tar mycket energi. Kanske är det även koreografins förändrade relationen till konst och konstinstitutioner som gör detta kort extra aktuellt. Så länge som koreografin fortsätter att insistera på en auktoritär position byggd på idéer om sunt förnuft, ordning, makt och kontroll kommer det även att tära på krafterna.

Korten visar att dansens och koreografins aspirationer bådar för konflikt. Dansen vill bygga vidare på gamla traditioner men önskar mer inflytande och makt. Koreografin vill sitta kvar på tronen och försvarar sin position, men det är slitsamt.



DEN GEMENSAMMA FRAMTIDEN – SJU I SVÄRD

Kortet visar en figur som smyger iväg med sju svärd. Personen verkar inte tycka att det är särskilt kul och ser lite ledsen ut. Sju i svärd visar en framtid där koreografin och dansen går sina egna vägar. De väljer att smyga ifrån varandra för att komma ur ett obalanserat förhållande. Båda tror att de har större chans att lyckas på egen hand och söker självständighet för att uppnå sina mål. I kortet finns en antydning om svek vilket kan läsas som en varning för omoraliska genvägar.

Sju i svärd kan symbolisera en tredje möjlighet förutom de två som en ser för tillfället. Kortet ber en att grundligt betänka alla möjligheter. Om koreografin och dansen väljer att gå skilda vägar ett tag finns det en möjlighet att de kan hitta ett nytt sätt att umgås, ett annat sorts förhållande på nya premisser.

Andrea Csaszni Rygh och Rebecka Stillman

Medverkande

Örjan Abrahamsson är frilansande dans- och scenkonstkritiker i Dagens Nyheter sedan femton år. Frilansande litteratur- och musikkritiker sedan tjugo år bl.a. i dagstidningar som DN, Kristianstadsbladet, Västerbottens-Kuriren m.fl. Fil. kand. vid Stockholms Universitetet i litteraturvetenskap, socialantropologi, spanska. Har även pluggat filosofi och lingvistik. Kulturjournalist på heltid sedan 1997. Har tidigare jobbat inom hemtjänsten, som yogalärare, på servicehus, som vinprovare (på Systembolaget), taxiförare, garderobiär, museivakt, vaktmästare, tidningsbud, affärsbiträde, i tryckeri...

Francisca Beckert är koreograf, har sedan slutet av 1990-talet undersökt och utforskat exotism i en svensk kontext. Genom deltagande observationer och experiment har hon kunnat följa en relativt dold praktik under en längre tid. Hon arbetar även med platsspecifika verk, performance samt med koreografi i en social praktik. Francisca har de senaste åren varit projekt- och konstnärlig ledare i olika processorienterade koreografiska projekt för barn/unga med syfte att undersöka samtida frågeställningar, performativ kritik.

Jac Carlsson är utbildad till dansare på Rotterdam Dance Academy. Carlsson har arbetat professionellt som dansare i Holland, England, Belgien, Kroatien och Sverige, bland annat på Göteborgsoperans Danskompani innan han kom till Cullbergbaletten 2012 där han nu dansar. 2010 nominerades han till Rolex Mentor and Protégé Arts Initiative. Han har även koreograferat egna verk och i samarbete med andra i Sverige och Holland.

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.

Andrea Csaszni Rygh är utbildad på Kungliga Svenska Balettskolan och har sedan 2005 jobbat med dans och koreografi i olika sammanhang, med egna projekt och i andras. Hon var med och startade scenkonstgruppen Diggapony och har medverkat

i projekt av bland andra Sidney Leoni, Mårten Spångberg, Xavier Le Roy, Ivar Furre Aam och Katalyn Lengyel. Andrea hade separatutställning på KNIPSU i Bergen 2011.

Sybrig Dokter är verksam som koreograf och dansare i fältet av nutida dans och angränsande områden så som bildkonst och nutida teater. Även om hon har sin bas i den fysiska, koreograferade kroppen manifesteras hennes verk i olika material. Sybrig är utbildad på Codarts i Rotterdam. Projekt under 2013 *I believe (something happens)* under festival:display, Weld Company och videoverken *Circulation I-IV* (samarbete med bl. a. Ingrid Cogne) har visats på Dans <3 Stockholm. Hon är del av projektet *FYEO* av Peter Stamer. Driver Lava-Dansproduktion med Benno Voorham. www.sybrigdokter.com

Marcus Doverud is working as a dancer, choreographer, teacher and chef. Marcus is currently Stockholm-based and is an active part of the performance related arts internationally since he graduated from the Stockholm Academy of Dramatic Arts in 2006. Marcus also studied aesthetics and philosophy at the Institution for Culture and Communication at Södertörn University College, Stockholm. www.marcusdoverud.com

Anna Efraimsson arbetar som curator, projektledare, skribent, föreläsare och dramaturg. Hen är utbildad på Kulturvetarlinjen vid Stockholms Universitet, Études théâtrales vid Sorbonne i Paris och vid Icpp, Institute for Curatorial Practice in Performance vid Wesleyan University i USA. Efraimsson har tidigare exempelvis arbetat vid The Kitchen, Kulturhuset, Moderna Dansteatern, Konstnärnsnämndens internationella dansprogram och Mossutställningar. Efraimsson har varit med att starta W.I.S.P. Nu arbetar hen på DOCH/Stockholms Konstnärliga Högskola, är frilansare och driver THE BLOB.

Marie Fahlin är utbildad vid School for New Dance Development och arbetar som koreograf, curator och dansare. Hennes arbete är inriktat på överskridningar mellan olika konstnärliga discipliner i egna verk och i samarbeten. Fahlin arbetar även i olika forskningsprojekt, bl.a. Stefan Östersjös *Music in Movement* och driver Koreografiska Konstitutet tillsammans med Rebecca Chentinell. Under 2014 arbetar hon bl.a. med ett soloverk för musikern Thanh Thuy Nguyen, som dansare i Weld Company och med ett nytt relationellt verk. www.mariefahlin.se

Linda Forsman är koreograf, dansare och producent baserad i Stockholm och Stigsbo, Dalarna. I samarbete med Lou T Lundqvist, scenograf, ljusdesigner och bildkonstnär, arbetar hon utifrån konstformerna dans, ljus, musik och bilds självständiga betydelser med att skapa verk med en poetisk klang i flera lager. Tillsammans driver de KAIM KORDA Art in Motion. Linda arbetar även med platsspecifik koreografi som nu senast i dans och bildverket QUAD ANGULAR i residens i Matsesgården, Stigsbo, Dalarna. <http://scenkonstportalen.riksteatern.se/producent/313>

Anna-Mi Fredriksson är utbildad vid Kungl. Svenska Balettskolan samt vid English National Ballet School. Efter utbildningen var hon verksam som dansare vid English National Ballet 2005–2009, där hon dansade verk av bl.a. MacMillan, Deane och Hampson. 2010 initierade hon ett samarbete med konstnären Pauline Amos och musikproducent William Orbit, vilket presenterades i en serie performanceverk på Shunt och The Lowry Museum. 2011 dansade Anna-Mi i *Omprövning* av Anna Koch på Weld. Sedan 2012 studerar hon på Handelshögskolan i Stockholm där hon grundat organisationen Art Division.

Dr. **Pil Hansen** is a founding member of Vertical City Performance and has worked as dramaturge and manager of Scandinavian and Canadian dance and devising companies since 2000. Current artistic collaborators are Kaeja d'Dance, Public Recordings, and Theatre Replacement. Hansen is also Assistant Professor at the University of Toronto. Her research examines memory and perception in creative processes through behavioral experiments and research-based practice. Her work has been toured and published broadly and she is currently co-editing an international essay collection on *Dance Dramaturgy*.

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>

Camilla Larsson är curator och skribent. Sedan 2006 är hon curator på Bonniers Konsthall där hon gjort ett flertal utställningar som tagit fasta på bildkonstens performativa kvalitéer – som *Kroppsspråk*, *Scenväxlingar*, och *Projektioner*. Mellan 2007 och 2010 var hon ansvarig för en serie utställningar som bjöd in svenska konstnärer ”unga på scen” att ställa ut och framföra performance med bl.a. Åsa Cederqvist, Katarina Nitsch, Fredric Gunve & Grand Openings (bl.a. Emily Sundblad, Ei Arakawa, Jutta Koether). Hon är utbildad konstvetare och museolog samt med studier i feministisk filosofi.

Josefine Larson Olin arbetar med scenkonst i allmänhet och som dansare i synnerhet. Hon började sin bana på den lokala dansskolan och dansade balett, flyttade in till stan och upptäckte hiphop, började på Balettakademiens dansarlinje och lärde sig i samma veva vad samtida dans var för något. 2013 tog hon examen från DOCHs masterprogram i Nya Performativa Praktiker och 2014 medverkar hon som dansare /skådespelare i den institutionsöverskridande produktionen *Den Svenska Demokratis Historia* som nu turnerar för att nå samtliga Sveriges förstagångsväljare.

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 är dans och politik ur olika perspektiv, t.ex. estetik, identiteter, genus, ras och maktrelationer.

Thomas Olsson är sedan mitten av 1990-talet verksam som journalist och som konst- och danskritiker i såväl dagstidningar som facktidningar. 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.

Anna Pehrsson utbildades på Balettakademien i Stockholm och vid Dansarutbildningen. Hon har varit verksam som frilansande dansare i Danmark, Sverige, Tyskland och Schweiz. Vid sidan av anställning vid Stockholms Stadsteater och Alias Compagnie har Anna samarbetat med grupper och koreografer som Recoil Performing Group, Christoph Winkler, Alexandra Waierstall och Deborah Hay. 2011-2013 gjorde hon en MA i Dans och Koreografi vid DOCH och påbörjade även sitt eget projekt *Unthinkable objects* i samarbete med Rachel Tess. Anna är sedan 2013 verksam som dansare vid Cullbergbaletten.

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.

Tove Salmgren arbetar med dans i olika sammanhang och konstellationer som dansare, koreograf och dramaturg. Hennes praktik utgör ett förhandlande med konstformen dans (som en form för möte mellan människor) där frågor om makt ofta utgör ett grundläggande problem. Senast i det egna arbetet *I pretend that you speak*, som visas på The Pipe Factory under Glasgow International Festival 2014. 2013–15 studerar hon på Masterprogrammet i koreografi, Nya Performativa Praktiker, på DOCH i Stockholm. Under samma period har Salmgren en residensserie på MDT i Stockholm.

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*. Som dansare har Kajsa arbetat med koreografer i Belgien, Frankrike och senast hösten 2013 i Weld Company, Stockholm. Hon studerar för tillfället video vid Kungl. Konsthögskolan i Stockholm samt utvecklar ett samarbete inom projektet CORNERS of Europe. www.kajsasandstrom.se

Venke Marie Sortland is a performer and choreographer, based in Oslo. Educated at the School of Contemporary Dance in Oslo and the University of Oslo. In 2008 she was a DanceWEber, and in 2011 she was granted a two years stipendium from the Norwegian Arts Council. Works as a performer for several Norwegian and international choreographers; most recently Ingri Fiksdal and Jana Umüssig. She is 1/3 of the curatorial team of Rethink Dance forum, rethinkdance.no She also does her own work within the frame of the production unit Landing, landing.no. Writes regularly for Danseinfo.no and Scenekunst.no.

Vilde Sparre has a Master of Art Degree in choreography from Oslo National Academy of the Arts (2008) and dance education from Bårdar Academy (Oslo) and Laban Centre (London). She works with contemporary dance, often bordering on theatre. Vilde Sparre worked as a professional dancer 1998 to 2006. Together with two Finnish and one Swedish choreographer she established Nordic Choreographic Collaboration (NordCC) in 2010. She received a two-year scholarship (Government Grant for Artists) in 2012. She has worked as a movement teacher for actors at Nordic Black Theatre since 2003. www.vildesparre.no

Mårten Spångberg is a choreographer. His interest concerns choreography as expanded practice something that he has pursued through multiple formats and expressions. He has been active as curator and organizer in the field, has thorough experience in teaching both theory and practice and has been published extensive. He was director of the MA program in choreography at the Univ. of Dance in Stockholm between 2008–12. *Spangbergianism*, his first book, was published in 2011.

Rebecka Stillman medverkar i olika koreografiska projekt där hon har varierade roller och funktioner. Hon är utbildad på DOCH, SEAD, Kungliga Svenska Balettskolan och Stockholms universitet. Rebecka var med och startade scenkonstgrup-

pen ches:co (aktiva 2006-2010). Hon har visat kollaborativa produktioner med dem och i konstellationer med andra konstnärer i bland annat Sydkorea, Österrike, Sverige, Serbien och Norge. Hon har även medverkat i projekt initierade av andra, som Eleanor Bauer, Ludvig Daae, Anna Koch och Mårten Spångberg. Rebecka var danceWEB-stipendiatar sommaren 2013.

Peter Stamer arbetar som regissör, dramaturg, mentor och kurator inom samtida teater. Stamer intresserar sig främst för den estetiska spänningen mellan kropparnas potens och språkliga potential. Hans senare produktioner inkluderar verk som *The Path of Money* – ett projekt om en sedels resväg genom Kina, *FOR YOUR EYES ONLY* om storytelling och blindhet, *THE BIG EVENT 1-3*, ett dokumentärt skådespel kring mordet på John F. Kennedy. Nyligen visade han *26 Letters to Deleuze* utifrån *L'Abécédaire de Gilles Deleuze* på EMPAC i New York.
www.peterstamer.com

Liv Strand is a visual artist, by sculptural works immersed in the practice of how meaning is established. Reshaping as one praxis to reflect meaning: translating pieces of information or definitions between medias. Meaning is transposed materially, from one field of art to another, to propose gaps and cracks between disciplines and material as a space for ongoing negotiations. How can art carve a woodiness out to become table? Since 2011 she host the Salon Material, in collaboration with artist Johanna Gustafsson Fürst.

Malin Ståhl är bildkonstnär, utbildad vid Iceland Academy of the Arts, the School of the Art Institute of Chicago och the Slade School of Fine Art i London. Med bildkonsten som utgångspunkt arbetar hon med performance och de mekaniker som omger performance genom text, textil, skulpturala objekt, video och sceniskt framförande. Senast visade hon sitt arbete på Moderna Museet i samband med Stockholm Literature 2013.

Ellen Söderhult is currently studying for her BA in contemporary dance performance at the University of Dance and Circus (DOCH) in Stockholm.

Margareta Sörenson är dans- och teaterkritiker i Expressen sedan 1980 och redaktionell medarbetare i Danstidningen sedan 90-talet. Hon har en fil mag i dansvetenskap, en fil kand i franska, filosofi och svenska samt studier i teatervetenskap vid Paris III 1981–82. Hon undervisar i Dansens historia och estetik vid dansläro-utbildningen i Piteå/Luleå Tekniska Universitet sedan 2004. Dock- och figurteater är ett annat område som Margareta undervisat i vid Turku School of Art and Communication samt vid DI (StDH). Sörenson är vice ordförande i IATC, International Association of Theatre Critics.

Bahar Temiz har studerat filosofi vid Sorbonne IV i Paris och dans vid ArtEZ (Nederländerna) och vid Ex.e.r.ce 09/10 i Montpellier. Hon arbetar som performer i projekt av Superamas (*Théâtre*) och av Ivana Muller (*Positions*). Hon gör för tillfället en master i dans vid Paris Universitet och utvecklar sina egna koreografiska projekt. <http://bahartemiz.wordpress.com>

Annika Vestel är verksam som skapande och utövande scenkonstnär med bas i Göteborg. Hon är bland annat utbildad inom fysisk teater vid Scuola Teatero Dimitri i Schweiz, och debuterade som koreograf, kostymör, scenograf och videokonstnär för det egna projektet *Turtle-you!* 2013. Annika jobbar tvärkonstnärligt och har bland annat kostymdesign som biintresse. annikavestel.wordpress.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)

