

KOREO GRAFISK JOURNAL

#3

TEMA CURATING

Curateringens koreografi eller vikten av uppmärksamhet / Thomas Olsson

Kuratera jungfrur / Astrid von Rosen

Kuratoreografi / Rasmus Ölme

C som i curatering? / Anna Koch

Ställa ut dans?

Ett samtal mellan Danjel Andersson och Jonatan Habib Engqvist

What's there in the corner? / Liv Strand

Efter omöjligheten: The Piece / Axel Andersson

Curating performance—the politics of the ephemeral / Corina Oprea

Motivation At The End Of Times, Upgrade / Mårten Spångberg

*interv-ju/iew / Malin Arnell, Fia Backström, Rebecca Chentinell,
Imri Sandström*

Innehåll

<i>Koreografisk Journal #3: Curating / Koreografiska Konstitutet</i>	3
<i>Curateringens koreografi eller vikten av uppmärksamhet / Thomas Olsson</i>	4
<i>Kuratera jungfrur / Astrid von Rosen</i>	5
<i>Kuratoreografi / Rasmus Ölme</i>	9
<i>C som i curatering? / Anna Koch</i>	11
<i>Ställa ut dans? Ett samtal mellan Danjel Andersson och Jonatan Habib Engqvist</i>	13
<i>What's there in the corner? / Liv Strand</i>	18
<i>Efter omöjligheten: The Piece / Axel Andersson</i>	20
<i>Curating performance—the politics of the ephemeral / Corina Oprea</i>	25
<i>Motivation At The End Of Times, Upgrade / Mårten Spångberg</i>	29
<i>interv-ju/iew / Malin Arnell, Fia Backström, Rebecca Chentinell, Imri Sandström</i>	38
Medverkande	48

**KOREO
GRAFISK**
JOURNAL

Koreografisk Journal utges av
Koreografiska Konstitutet
Tidskriftens tredje nummer mars 2015
Ansvariga utgivare
Rebecca Chentinell och Marie Fahlin
Redaktion
Rebecca Chentinell och Marie Fahlin
Form
Micael Bäckström/MBM Förlag
Tryckt i Solna 2015
Kontakt
info@koreografiskakonstitutet.se
www.koreografiskakonstitutet.se
ISSN 2001-7626

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

Koreografiska Konstitutet föreslår genom sin verksamhet
faktiska alternativ och rör sig mellan samt kompletterar befintliga
strukturer inom koreografiområdet.

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

Koreografisk Journal #3:

Curating

KOREOGRAFISK JOURNAL

Koreografisk Journal är en tidskrift med texter av verkamma inom det koreografiska fältet. Texterna är skrivna på svenska eller engelska och journalen är fri från kalendarier, annonser eller annan reklam. *Koreografisk Journal* publiceras av Koreografiska Konstitutet och distribueras gratis genom scener och plattformar runt om i Sverige.

TEMA #3: CURATING

Intresset för curating inom koreografifältet är ett expanderande område. Till skillnad från konstområdet har vi inom dansområdet ingen tradition av att förhålla oss till en curator i bemärkelsen att diskutera presentationen av och kontexten för ett dans- eller koreografiskt verk. Istället har koreografen oftast fått förhålla sig till en befintlig scenkonvention eller på egen hand skapat kontexten för verkets produktion och presentation. Koreografer har i alla tider, bland annat av denna anledning, sökt sig bort från scenerna och in i andra sammanhang och av nödvändighet intagit rollen som sin egen curator. Kanske är steget därför inte så långt till att också intressera sig för hur curating av andra koreografiska verk skulle kunna ta sig uttryck och vad det skulle kunna innebära rent konstnärligt för konstformen?

Hur skulle en vision om curatering av koreografi kunna se ut? Kan, eller bör, curating spela en annan roll inom det koreografiska arbetet? I Sverige ser vi tendenser att scenerna får ökade bidrag för att samproducera verk, en utveckling som onekligen ger dessa platser stort inflytande över vilken konstnärlig inriktning som premieras, hur påverkar det koreografiområdet i stort? Hur påverkar det personliga intresset hos den konstnärliga

ledaren urvalet och förutsättningarna för konstformen koreografi? Hur ser en konstnärlig ledare, en curator, en koreograf eller en kritiker på dessa frågor? Vilken betydelse har programläggningen eller curaterandet, i förhållande till skapandet av danshistorien, till kulturpolitiken, till utvecklingen av koreografifältet i stort?

I det tredje numret av *Koreografisk Journal* får vi ta del av flera undersökande och reflekterande texter om temat där skribenterna delar med sig av flera olika infallsvinklar som sammantaget skapar ett incitament för fortsatt diskussion.

Nästa nummer, som kommer under senhösten 2015, ägnar vi åt temat Dokumentation. Vi publicerar också nya texter på journalens tidigare teman: Kritik, Dans och Koreografi samt Curating.

Koreografiska Konstitutet
Rebecca Chentinell och Marie Fahlin

Curateringens koreografi eller vikten av uppmärksamhet

En curatorisk utopi

Om vi väljer att se varje programläggning, utställning eller till och med varje enskilt verk som ett påstående. Att det bär på en vilja att peka ut vad hen eller de som står bakom verket eller utställningen just nu vill säga till en tänkt publik. Vad skulle det innebära när andra, curatorer, kritiker eller andra konstnärer, närmar sig samma verk? Jag tror att det skulle kunna leda till att såväl curatorer, kritiker som andra konstutövare skulle kunna finna nya samband mellan till synes skilda konstverk, koreografier eller andra verk.

Och då spelar det egentligen inte heller någon roll hur svagt eller starkt ett sådant påstående är. Istället gäller det att lägga märke till vad det vill (såväl estetiskt, konstnärligt som politiskt) för att verkligen kunna göra varje enskilt verk rättvisa.

Eller med andra ord: ge varje verk den uppmärksamhet som det kräver. Och med uppmärksamhet menas i det här sammanhanget ett sensibelt men även analytiskt förhållningssätt till verket. Jag tänker mig en vilja till att närma sig verket utifrån dess egna förutsättningar istället för att anpassa det alltför mycket till egna önskemål och föreställningar.

Det handlar med andra ord om en uppmärksamhet som är såväl kroppsligt sinnlig som den är analytiskt reflexiv för det som sker i mötet med just det här verket.

En uppmärksamhet som både fokuserar på verkets framtida potential men även på hur det aktualiseras av den som tar del av eller framför verket. En sådan uppmärksamhet tror jag dessutom gör att eventuella beröringspunkter mellan ett fotografi, en skulptur, ett performanceverk eller ett dansverk lättare kan upptäckas eller synliggöras.

Om sedan ett sådant förhållningssätt kopplades till att låta varje enskilt verk få det utrymme (i tid och i rum) som det behöver för att dess möjligheter ska vara så stora som möjligt i ett möte med en publik kan vi börja tala om en curateringens koreografi.

En koreografi/curatering som dessutom tar hänsyn till och ger uppmärksamhet åt alla kroppar och rumsligheter i en utställning eller i en programkväll är förstås svår att uppnå. Men för den skull är den ambitionsnivån inte desto mindre viktig om korskopplingarna mellan olika konstnärliga uttrycksformer verkligen ska ske på lika villkor och leda till nya möjligheter.

Thomas Olsson

Kuratera jungfrur

curo, curare, curavi, curatus. Definitions: 1) arrange/see/attend to, 2) heal/cure, 3) provide for, 4) take care of, 5) worry/care about.

Oxford Latin Dictionary (digital version 2014)

curator [kjurei'tɔ] (engelska), *kurator*, person som anordnar konstutställningar; utställningskommissarie. Curators roll är vanligen att skapa en utställning med ett visst tema och att välja ut konstnärer till denna.

Nationalencyklopedin (digital version 2014)

Om man tar hänsyn till etymologin handlar ord som "curate" och "kuratera" inte bara om att välja ut, arrangera och ställa ut, utan också om att läka, ta hand om och bry sig om något. När jag arbetar i arkiv händer det att jag möter spår eller fragment från forna tiders scenkonst som tycks ställa extraordinära krav: bry dig om oss, nu. Oftast är det bilder som har att göra med dans eller rörelse som ger upphov till denna impuls att kuratera. Ett exempel är några så kallade rörelseskisser till August Strindbergs *Ett drömspel*, tillkomna i Düsseldorf i Tyskland under Första världskriget. Skisserna visar tre kvinnokroppar, distinkt utmejslade, skulpterade, koreograferade, intensiva och liksom farligt koncentrerade i sin frusna rörelse. Enligt Strindbergs scenanvisningar ser vi tre jungfrur som står på en tomlår utanför ett societetshus, "hållande varann om livet och titta på dansen". På hustrappan "står en bänk där 'fula Edith' sitter, barhuvad, sorgsen, med stort rufsigt hår" (SV 65). Det är sommar, men miljön är täckt av snö. Inne från huset hörs dansmusik, medan Edith spelar Bach. Denna scen, liksom hela dramat är fullt av konflikter som transformeras på olika sätt. *Ett drömspel* – som kan tolkas på många olika sätt – handlar om att guden Indras dotter kommer till jorden och genomgår

ett slags utvecklingsresa. Jungfrurna brukar inte vara i fokus i Strindbergforskningen, och det är inte minst av det skälet som jag vill kuratera dem.

Knut Ström (1887–1971), som gjorde skisserna till *Ett drömspel*, är svår att inordna i kategoriserande benämningar. Idag kallas han för regissör och scenograf, men dessa ord tenderar att utesluta de kroppsliga och koreografiska aspekter som bilderna förmedlar. I en intervju berättar Ström att han arbetade med dansare under sin tid i Tyskland (von Rosen 2010, 39). Hans arbete med kroppar i ett antal skisser till andra uppsättningar pekar på ett intresse för och en närhet till dansvärldens uttryck. Detta placerar honom bland de modernister som ville ha en plats i det de tänkte sig var en omvälvande förnyelse av scenkonsten. Mary Fleischer har visat på korsvisa samband mellan modernistiska dansare och koreografer och förgrundsgestalter som Max Reinhardt, Edward Gordon Craig, och Émile Jacques-Dalcroze. Särskilt produktiva var samarbetena mellan Gabriele D'Annunzio och Ida Rubinstein, Hugo von Hofmannsthal och Grete Wiesenthal, och W.B. Yeats och Mitchio Ito. Dramatikerna tänkte sig att dansen skulle kunna gestalta psykologiska och andliga dimensioner som språket inte riktigt kunde komma åt. Den moderna dansens pionjärer frigjorde sig från traditionella balettekniker och skapade rörelser utifrån personliga och kroppsliga erfarenheter (Fleischer 2007, xvii). I skisserna av jungfrurna kan man ana både hur ett tillstånd "bortom ord" och en socialt situerad kroppslig erfarenhet tar form. Mitt curatoriska förslag handlar om att försöka göra Ströms skissade kvinnokroppar mera levande för att förstå något om historien och om vårt nu. Min framställning blir en resa med och genom text. Det blir också en övning i översättning, det vill säga något som i själva förräderiet mot

originalets ursprungliga intention kan ha en förändrande och produktiv kraft (Buchli 2014, 164; von Rosen 2014, 76).

De tre skisser som visar jungfrurna är ungefär 20 x 20 cm stora och utförda i tempera och/eller akvarell. I arkivet är det förbjudet att ta på materialet, så jag rör vid det med ögonen, nära och lystet. Färgen och tekniken, de små pigmentkornen, spåren av penseldrag och de skimrande tunna lasyrer som ser ut att vara sprejade på pappret i en av skisserna pekar dels ut mot konstvärlden, dels in mot en tänkt scenisk händelse. Skisserna kan teoretiseras som komplexa översättningsplatser, genomkorsade av kroppens, bildens och språkets register (von Rosen 2010, 15–17). Jag väljer en skiss, signerad 1915, känner hur den bleka och kalla luften får jungfrurnas renskrubbade ansikten att tona i rosa. De intensivt svarta kläderna bildar en gemensam form som tycks växa upp ur det piano som 'Fula Edith' sitter vid. Kropparnas rörliga uttryck förmeras i ett hybridartat mönster som visar både snötäckta grenar och förtätade moln. Bakom detta finns segelliknande kvadrater, som verkar ingå i ett diffust himmelskt skovelhjul. Edith sitter rak i ryggen och spelar på pianot, men världen är på glid.

Om skisserna som väljs ut ska visas fram – ”ställas ut” – på ett meningsfullt sätt så räcker det inte att montera dem bakom glas och ram, eller placera dem i slutna glaslådor. Då kvävs något och betraktaren förlorar lätt kontakten med den sinnlighet och rörelsekraft som åtminstone jag anser att det är väsentligt att engagera sig i. Skisserna kan förstås skalas upp och bli tapetliknande illustrationer som flimrar på väggarna. Plasmaskämar kan fyllas av digitala bilder som förstoras eller förminsas i all oändlighet. Kanske blir det vackert, kanske väcker det tankar, kanske inte. Jag vill hur som helst något helt annat, nämligen att vi i Elizabeth Grosz anda sätter igång och skapar kunskap tillsammans med bilden och dess kroppar på riktigt: "Knowledge is an activity; it is a *practice* and not a contemplative reflection." (Grosz 1995, 37). Teknologiska hjälpmedel är mycket användbara i sådana processer, men de tar inte bort det faktum att det slags bild som rörelseskisserna utgör också kräver praktisk aktion för att bli begripliga.

Skissens rum är egentligen flera olika rum. Det första är realt, där finns en flyttbar plattform med ett piano och en pianostol, ett podium och ett staket. I detta tidrum ska sedan musik, tal, kroppslig rörelse och olika objekt samverka med publiken. Detta samspel kan alltid haverera, framstå som oklart, ofullständigt, svårt eller omöjligt att förstå. Det kan också vara meningen att spelet just ska störa och skapa revor i våra invanda, trygga och blinda upplevelsepraktiker. I båda varianterna är det så att det reala, precis som Jacques

Lacan har formulerat det, skapar ångest (Evans 2005, 159–160). Samtidigt är det här, i kroppens och det materiellas utbyte med bilden som något verkligen sätts i spel, och på spel. För att det curatoriska utbytet ska fungera finns det (som jag önskar och föreställer mig det) olika yrkeskunniga personer – repetitörer, koreografer, dansare – som turas om att leda rörelsearbetet med skissen. I denna kritiska klinik visar dessa personer olika kroppsligheter, vi gör dem tillsammans, och vi gör dem igen. Då börjar bilden leva.

Den långa smala jungfruns kropp blir svajande, full av kvävda konvulsioner, samtidigt som den är strikt. Hennes uppsträckta rygg, kutiga axlar, platt sluttande bröst, tvingar in min kropp i nya mönster. Jag sträcker fram halsen och känner hur munnen gapar och näsan förlängs. Ett väsande hörs. Den ljusblå huvan håller håret borta, och kylan ute. Den är också en färgmarkör som gör att mitt huvud förhåller sig till de andra jungfrurnas huvuden. I skissen är kropparna bara till synes stillastående, och precis som Cecilia Roos har sagt så behöver man inte röra sig vilt för att dansen ska framträda som en stark upplevelse. Dansen sträcker sig också utanför de slutna elitistiska rum som endast ger vissa kroppar tillträde, och Roos uppfattar att det ofta är "more dancing in a person who is completely untrained than one that has undergone all possible education" (Roos 2013, 16). Det finns alltså goda möjligheter att många kan etablera ett slags utbytesrelation med jungfrurna. Sharon Todd tänker sig att utbytet, om det är på riktigt, innebär att de som är inblandade förändras på riktigt (Todd 2009, 154). Utbytet överskrider både vanliga möten och låsta konflikter, vilket gör att det kan uppfattas som provocerande, samtidigt som nya frågor tar form och förändring sätts i rörelse.

Mellanjungfrun har en rundare och kortare form, kompakt, som en havande kanonkula. Ryggbågen strävar uppåt, samtidigt som hon böjer sig framåt. Huvudet och axlarna sitter ihop när hon ser rakt in i den andra världen. Den tredje, minsta jungfrun har kort överkropp och böjda ben. Hon är barnet och den gamla gumman på en gång. Muskelstyrkan är samlad, hon är redo att... ja för vadå? Jag upprepar de tre kropparnas rörelser: sträcker, svajar, kutar och stirrar, öppnar munnen, väser, kröker rygg och blir tung, krymper och laddar med huvudet mellan axlarna, böjer knäna, tar sats, och individerna förenas till en kropp i rörelse. Det som framträder är en farlig och piskande kraft, en orm med tre huvuden rör sig, genom tiden. Jungfrurnas inre ilska och gift kan när som helst spys ut, och riktas mot det som är utanför skissen. I dramatexten är det societetshuset och de som dansar där alldeles för tidigt på dagen som är under attack, men vad är det idag, som skapar utanförskap och klyver världen? Hur manifesterar sig social och mental frustration i kroppar och

koreografiska mönster? Vad händer om flera än jag ger sig in i den curatoriska dansen med bilden?

Det språk jag använder för att få något sagt i text om skissen med jungfrurna är ett associativt arbets-språk. Precis som dansaren och filosofen Susan Kozel tänker jag mig att språket också arbetar på en "somatic level" (Kozel 2012, 90). Jag hoppas förstås att läsaren från sitt håll dels vill följa hur jag försöker fylla texten med kropp, dels bidra på ett eget sätt, så att det ovan nämnda utbytet sätts i spel. Chrysa Parkinson har formulerat följande tänkvärda rader om skillnaden mellan språkliga och fysiska processer: "Language is very useful in physical processes for its ability to make distinctions between things. Movement is useful for its ability to humble and question those distinctions" (Parkinson 2013, 103). Skriftspråket framstår som hopplöst ofullkomligt när det handlar om att förmedla kroppens kunskap och handlingar på något fördjupat och sant sätt. När jag utför en rörelse, och successivt lär känna den förblir den föränderlig, och kan inte naglas fast, även om jag känner mig förtrogen med den. Rörelsen spårar in sig, och spårar ut sig i mig, i min kropp och mitt medvetande; och det verkar också som om den i någon form kan fortsätta bortom mig och utan mig. Detta slags kunskap behöver göras och upplevas, och den kommer alltid att vara olika för dem som delar rörelsen, och samtidigt skapar den. Ändå är associationerna och det skriftliga nedtecknandet användbara praktiker, för de fäster tankarna, och mejslar fram en ordning, som sedan kan utmanas och kanske förändras.

Genom det curatoriska arbetet med skissen öppnar sig ännu ett rum – som är många rum – som jag kallar för bildernas och tecknens värld – som är många världar. Rummet är genomkorsat av visuella och multi-sensoriska uttryck som tranformeras över tid och tar åt sig olika laddningar. Den rörliga kropp med tre huvuden som skissen frammanar är monstreuös i sin kraft. Den som har kunskap om en grekisk mytologisk tradition ser kanske Kerberos, den trehövdade hund som bevakade ingången till dödsriket. Och de blå luvorna leder tanken till de Blå stormhattar som enligt vissa tolkningar av myten växte upp där hunden dreglade. Må teckentolkaren se upp för blå blommor, eller koka elixir på dem. Den som läst *Harry Potter and the Philosopher's Stone* (1997, i svensk version 1999), eller sett filmen känner nog också igen det trehövdade monstret i jättehunden Fluffy, som på klassiskt vis måste sövas med musik, för att man ska kunna passera. I jungfrurnas form och rörelse finns även hydran, den mytologiska orm som höjer sina många huvuden för att hugga. Ormskräcken finns djupt rotad i kroppen och jag tänker att den koreografiska stringensen i skissen har en sådan parameter. Den trehövdade formen korresponderar

med ett antal andra mer eller mindre framträdande triader i Strindbergs drama, som de tre männen Officern (Strindbergs stavning), Advokaten och Diktaren, eller kvinnorollerna som Dottern prövar: moder, hustru och musa (åt diktaren). Mytologiska och anslutande religiösa, alkemiska och flera andra motiv tenderar att transformeras och dyka upp igen, på internet och i populärkulturen såväl som i mera slutna sammanhang, snarare än att glömmas bort.

Jungfrurna är också arbetande och tjänande personer, med en tydlig plats i de sociala hierarkierna. Detta leder rakt in det tredje rummet, där individens närvaro i och utbyte med de laggivande strukturerna och de sociala ordningarna framträder, då som nu. Hur kan man röra sig i detta, och vad innebär det att tillmäta kropparnas gestaltning och uttryck en transformativ kraft? Det ögonblick när pjäsens huvudroll, Indras dotter, som är av gudomligt ursprung (vad nu det är), kommer fram och frågar jungfrurna varför de inte går in och dansar, är också ögonblicket när deras kroppar ges en form av trycket utifrån (och uppfifrån). Officern bidrar till att tysta deras röster när han svarar att "de är ju tjänare!" Med detta låter sig Dottern nöja. Så kommer Modern ut från huset, varm och svettig, och med halsen bar. När hon säger till Edith att gå in och dansa börjar den senare i stället spela Bach, och hon gör det så högt att valsmusiken inne i huset tystnar. Rummet och dess mellanrum perforeras av kalla och varma kroppar i olika klädedräkter och av musik som laddas med antagonism. Jungfrurna fylls av musiken, och i formen fryses stirrandet och de sociala konflikterna. Den trehövdade kroppen framträder som det som teosofen Annie Besant kallar för en "tankeform", ett slags visualisering av osynliga krafter och tankar (Besant och Leadbeater [1901], 2005). När Edith ser hur den man hon älskar följer med en annan kvinna ned mot bryggan, avbryter hon spelet och "[b]lir stående som förstenad" (SV 67). Hon blir ett skal, en form, en tomhet, som skapar ett slags hål, som vi alla kan falla genom. Tänk att plötsligt spela bra och högt, och plötsligt berövas kärleken, tron och hoppet. När Edith och jungfrurna drar sig ned mot bryggan är det också till vattnet de vandrar. En av Ströms skisser antyder detta, för bakom jungfrurnas kompakta kroppar finns stora vågformade tungor eller blad. Vattensymboliken är mångfacetterad och spänner mellan ett hav av tårar av olika sorter och livgivande och upplösande krafter.

När rörelsen i skisserna ges kropp – ageras ut och prövas – utmanas såväl ett distanserat estetiskt betraktande som en vanlig akademisk blindhet för bilders kunskapsinnehåll. Arkivets petrifierande funktion, dess torrhet (damm eller digital dammfrihet) blöts upp, görs till kött, och det oförutsägbara och mänskliga visar sig. Den scen som blir till genom en sådan dans

med arkivbilder (skisser och andra spår) är en plats som rör sig genom tiden, där nuets händelser gör det möjligt att resonera med det förflutna. Bilddansens rekonstruerar inte en svunnen teaterhändelse (det är hur som helst omöjligt) utan intresserar sig för vad som finns att lära av fragmentet, i det här fallet rörelse-skissen, i ett performativt – medskapande – utbyte. Jungfrurna tar plats både i vår tids och i sin tids laddningar och spel. På ett mycket realt sätt rör sig frågor om kvinnors kroppar och rättigheter genom tiden. Ett dubbelt kuraterande som både väljer ut och engagerat sköter om spåren efter scenkonsten utan att sudda ut kroppslighet kan, föreställer jag mig, öppna nya förståelserum som gör att historien om de tidiga drömspelen skulle kunna skrivas på flera sätt, på nya sätt. Det handlar å ena sidan om ett vetenskapligt arbete (jag skriver från en akademisk position, men scenen är öppen för andra perspektiv) som inte behöver låsas fast i en allt för distanserad och snål hållning till fragmentet. Å andra sidan handlar det om att ett annat slags kritisk distans – som inbegriper kroppen i den sociala världen – tar form, igen och igen, under arbetets gång. Genom det som Marsha Meskimmon kallar för "affirmative criticality", det vill säga en bejakande och medskapande kritik kan jungfrurna i skissen tänkas som och göras till subjekt av kött och blod, i en historisk rörelse (Meskimmon 2011, 90–93). Skissens hårt koreograferade, rörliga och formstarka konstellation ställer frågor: Vem tittar in, vem är inne, vem är förhindrad att delta, och vem deltar som om inget hade hänt? Varför sker detta, och hur går det till, och måste det vara så? De pulserande kropparna i marginalen – Ströms tolkning av Strindbergs text – tycks fortfarande kunna pulsera och klyva blicken i det sociala, politiska, ekonomiska och juridiska rummets väv.

Astrid von Rosen

REFERENSER

Texten är skriven inom forskningsprojektet "Dream-Playing: Accessing the Non-Texts of August Strindberg's *A Dream Play* in Düsseldorf 1915–18", vid Institutionen för kulturvetenskaper, Göteborgs universitet. Citaten från *Ett drömspel* är hämtade ur August Strindbergs *Samlade Verk* (SV) 46, som finns i litteraturbanken.se. De skisser av Knut Ström jag hänvisar till finns dels i familjen Ströms privata arkiv, dels i Theaterwissenschaftliche Sammlung der Universität zu Köln. Ylva Sommerland och Per Magnus Johansson tackas för värdefulla synpunkter på texten.

Besant, Annie och C.W. Leadbeater, *Thought-Forms* (1901), The Project Gutenberg eBook of Thought-forms, 2005. <http://www.gutenberg.org/files/16269/16269-h/16269-h.htm>, hämtad 2014-09-21.

Buchli, Victor, "Afterword: The Contemporary Past, Translation and Mercy", *Architecture, Photography and the Contemporary Past*, red. Claes Caldenby, Julia Tedroff, Andrej Slávik, Martin Farran-Lee, Art and Theory Publishing, Stockholm 2014, 162–171.

"curator". *Nationalencyklopedin*, <http://www.ne.se/lang/curator/1993466>, hämtad 2014-09-07.

"curo-curare-curavi-curatus", *Oxford Latin Dictionary*, 1982 (OLD), <http://www.latin-dictionary.net/definition/15304/curo-curare-curavi-curatus>, hämtad 2014-09-07.

Evans, Dylan, *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*, Routledge, London and New York, (1996) 2005.

Fleischer, Mary, *Embodied Texts: Symbolist Playwright-Dancer Collaborations*, Rodopi, Amsterdam och New York 2007.

Grosz, Elizabeth, "Bodies and Knowledge: Feminism and the Crisis of Reason", *Space Time and Perversion*, Routledge, London, 1995.

Kozel, Susan, "AffectXity: Performing Affect with Augmented Reality", *The Fibreculture Journal*, issue 21, 2012.

Meskimmon, Marsha, *Contemporary Art and the Cosmopolitan Imagination*, Routledge, New York, 2011.

Parkinson, Chrysa och Cecilia Roos, "Authoring Experience": A Dialogue on the Dancer's Practice", *Material of Movement and Thought: Reflections on the Dancer's Practice and Corporeality*, red. Anna Petronella Foulter, Cecilia Roos, Firework Edition, Stockholm 2013, 75–103.

Roos, Cecilia, "From Movement Out of Reflection in Becoming: The Dancer and the Creative Process", *Material of Movement and Thought: Reflections on the Dancer's Practice and Corporeality*, red. Anna Petronella Foulter, Cecilia Roos, Firework Edition, Stockholm 2013, 11–48.

Rosen, Astrid von, "Ambulare: To Walk, to Keep Walking", *Architecture, Photography and the Contemporary Past*, red. Claes Caldenby, Julia Tedroff, Andrej Slávik, Martin Farran-Lee, Art and Theory Publishing, Stockholm 2014, 68–77.

Rosen, Astrid von, *Knut Ströms scenografi och bildvärld: Visualisering i tid och rum*, (diss.), Göteborgs universitet, Acta Universitatis Gothoburgensis, Göteborg 2010.

Todd, Sharon, *Toward an Imperfect Education: Facing Humanity, Rethinking Cosmopolitanism*, Paradigm Publishers, Boulder, London 2009.

Kuratoreografi

Koreografi begränsas inte längre till den traditionella definitionen att organisera kropps rörelser på en scen. Kanske är det egentligen inte något nytt, uttryck som "en väl koreograferad politisk kampanj" har funnits länge. I sin nutida, utvidgade form verkar begreppet koreografi ändå fortsatt betyda ett förtida organiserande av ett kommande händelseförlopp. Koreografibegreppets utvidgning har skett samtidigt som visuell konst har börjat intressera sig för performance igen, både bland museikuratorer och utövande konstnärer. Kanske är det därför vi nu ser en glidning ske mellan det koreografiska och det kuratoriella. Den koreografiska aspekten i kuraterandet och den kuratoriella aspekten i koreograferandet. Det är inte svårt att förstå att de två olika aktiviteterna går att relatera till varandra men varför händer det nu och vad kan glidningen mellan de två generera?

Såväl programläggare som självorganiserande koreografer kan nu rymmas under benämningen kuratorer, som tidigare endast var avsedd för de som organiserade utställningar (utställningskommissarie och utställningsintendent fanns förr som titel och det är ju en bra anledning att hitta en annan). Vad ligger bakom begrepps-förskjutningen mellan det kuratoriella och det koreografiska? Dansen som konstform, där koreografin hört hemma, har i sin historia oftare bjudit in andra konstformer än vice versa. Dansens självförtroende har alltid varit lite stukat och dansen har behandlats lite styvmoderligt i jämförelse med andra konstformer. Finns det ett hopp om att kuratorns mer highbrow, svartklädd-ivit-kub-identitet ska färga av sig på det obotliga sladdbarnet som konstformen dans är? Och vice versa: viftar kuratorn sitt creddiga ben framför dansen i hopp om att kunna slinka över den hårt bevakade gränsen mellan producent och konstnär? Kanske det, men det

finns också mindre cyniska och istället mer generativa tolkningar. Den självkuraterande konstnären och den koreografiska kuratorn kan bidra till ett mer heterogent fält. Att undergräva fasta identiteter och positioner har dessutom ett egenvärde i sig.

I mitt eget koreograferande har två olika kuratoriella aspekter dykt upp: Först ur en vilja att i större utsträckning påverka kontexten som koreografin presenteras i och sedan i valet av medarbetare. Jag tar dem i tur och ordning. För att kunna skapa kontexten för koreografin presentation lämnade jag teatern. Även om de andra platserna jag hamnade på inte på något sätt var neutrala, så innebar det platsspecifika arbetet att kontexten trädde fram med större tydlighet. När det koreografiska arbetet stod mer specifikt i relation till platsen där det presenterades så uppenbarade sig den koreografi som redan var verksam på platsen. Kontexten blev synlig. Teaterrummet osynliggörs ofta av dem som använder det. Ena dagen ser du en föreställning där och andra dagen en annan och teaterrummet ses som en förment neutral bakgrund. Istället för att förstå koreografi som det som ska agera förgrund till teaterrummets bakgrund – alltså det som ska visas på scen – föreställer jag mig att koreografi kan vara ett perspektiv som synliggör de koreografiska aspekterna som redan är verksamma, för att sedan omorganisera dem. Koreografi är då inte ett organiserande utan en omorganisation av det redan aktiva organiserandet. Omorganisationen blir då en förändring av en redan existerande koreografi och därför ett möjligt svar på den performativa frågan "Vad kan koreografi göra?". Det innebär alltså en annan förståelse av koreografibegreppet än att i förtid planera något som ska ske. Omorganisationen blir ett experimenterande: vad händer om vi gör så här istället?

Den här koreografiska metoden är förstås inte neutral. Den påverkar kontexten som den appliceras på, precis som teaterdispositivet påverkar det som visas inom det. Men för mig innebär det ändå en ny förståelse av vad koreografi kan användas till. Istället för att se koreografi som en struktur eller organisation, tänker jag mig det som ett perspektiv. Istället för att skapa något nytt – alltså ännu en koreografi till scenen – handlar det om att försöka synliggöra de krafter som redan är verksamma under den släta scenytan.

Sen var det valet av medarbetare. I traditionell mening innebär det att "casta" någon som passar in på beskrivningen av vad som behövs. Rollen som ska performas finns redan och performern är den som ska mediera koreografens redan befintliga plan till åskådaren. I en kollaborativ process ställs andra krav på medarbetaren och till och med i produktioner som inte kallar sig själva för kollektiva har ofta performern skapat en hel del av sitt material, om inte allt. Här kan det kuratoriella hjälpa till att ifrågasätta vem det är som är upphovsperson. I den traditionella förståelsen är kuratorn inte upphovsperson utan någon som bjuder in andra upphovspersoner (precis denna mer administrativa och producentliknande sidan i kuraterandet som den nutida användningen av termen utmanar). Men om jag istället för att casta medarbetare att utföra min redan befintliga koreografi kuraterar dem till att göra sin egen koreografi, vem är då upphovsperson? Plötsligt handlar inte koreograferollen om vem som koreograferar utan om vem som har kapacitet att samla arbetskraften. Tydligast blir det i de fall då det är en producent, eller konstnärlig ledare, som är den som samlar resurserna och distribuerar dem eftersom det bestämmandet har så stor påverkan på den slutgiltiga produkten (vilket jag tror är den rätta termen i de fallen) att det arbetet måste ses som koreografiskt. Kanske är detta den mest tydliga skillnaden mellan den institutionella och den utominstitutionella konsten. Jag har till exempel aldrig ersatt en medarbetare med en annan. Jag skulle till och med kunna säga att jag aldrig anställt dansare eftersom termen "dansare" i sig redan pekar på en sorts utbytbar identitetslöshet. (Jag är gärna med och ändrar den nedärvda betydelsen men i väntan på att förändringen sker på en samhällelig nivå undviker jag hellre termen, framförallt i pluralis). Jag menar nu inte alls att jag en god humanistisk arbetsgivare som bryr mig om vilka mina medarbetare är, utan att jag är specifikt intresserad av just den personens konst och att den inte är utbytbar. Inom större konstinstitutioner sker ofta fördelningen av resurser separerat från det praktiska konstnärliga arbetet. En inbjuden koreograf är då närmast en underleverantör. Någon som är inbjuden att organisera ett specifikt utrymme inom den redan givna organisa-

tionen, utan att omorganisera den. Koreografen är i de fallen till stor del redan koreograferad och seglar under aningen falsk koreograf-flagg. Istället för att synliggöra det redan koreograferade bjuds koreografen in för att måla över det redan koreograferade med personlig stil.

Alltså. I förlängningen av den kuratoriella aspekten i att välja medarbetare hamnar vi i en definition av dans och koreografi som baseras på vilken roll de medverkande konstnärerna har i produktionen. Vem har anställt vem? Vem distribuerar resurserna? Det är alltså en fråga om maktstruktur och visst är det så att en koreograf som väljer att kuratera sin egen kontext gör det för att inte hamna i händerna på kuratorn (eller för att kuratorn inte vill ta i en). Likaså föreställer jag mig att anledningen till att en programläggare vill ha en mer kuratoriell praktik är för att komma närmare innehållet i arbetet istället för att bara köpa in färdiga produkter.

Jag tror på kuratoreografin, men som ofta i terminologiska definitioner finns det en risk att hamna i oändliga och helt ointressanta, essentialistiska diskussioner om vem som EGENTLIGEN är en RIKTIG kurator eller koreograf. Om den semantiska amplifikationen från "koreograf" eller "programläggare" till "kurator" ska vara performativ, och inte bara kosmetisk, så måste något hända med själva verksamheten.

Rasmus Ölme

C som i curatering?

C som i curatering kan vara att utgå från en viss idé, må den vara klart utformad eller sökande i sin form. Denna idé kan binda ihop, synliggöra, lyfta fram och sammanlänka, om än diffust. Det kan vara att skapa sammanhang som fördjupar, förlänger och brygger broar till, eller krockar med, närliggande områden, eller skapar helt oväntade konstellationer för att genom detta staka ut en riktning där olika fält och kunskaper möts. C som i curatering kan vara en organism som omformas och ger upphov till olika dynamiker beroende på situation. Något som fungerar kontextskapande, en mediator mellan olika rum och de personer som vistas där och som kan agera mikropolitiskt.

Något händer när konstnärer själva skapar sammanhang utanför den institutionella sfären. Man kan se det som förkovrande och lärande platser, självorganiserat, vilket handlar om att ta makten över makten. Att tänka att det finns andra sätt att handla och agera på. Att skapa nya möjliga gemenskaper och nya former för att skapa mervärde i konsten. Att bidra med situationer som öppnar upp, kunskaps- och demokratiseringsprocesser. Att omförhandla olika rum. Att arbeta genom inkluderande förslag vilka handlar om möten och om att utvecklas tillsammans. Att vara nyfiken på vad olika rum och just möten kan ge upphov till. C som i curatering kan tänka vertikal tid, där historia, tradition och estetik möter begrepp vi just nu utforskar.

Ibland uppstår simultana skeenden när konstnärer ungefär samtidigt drivs av liknande intressen eller fenomen. Tematiska idéer kan uppstå genom att läsa av dessa pågåenden, vilka går att synliggöra, plocka upp och binda ihop, ibland som väldigt noggrant valda och utstuderade situationer. Konstnärers arbeten kan bli både mer komplexa och samtidigt mer genomskinliga

av att speglas mot varandra eller genom att reflekteras genom kompletterande händelser. Finns det tid att långsamt studera dessa skeenden?

Kan fler konstnärer forma ett intresse för att kontextualisera sitt arbete eller fungera som curator för mer eller mindre diskursiva händelser? Att som konstnär bjuda in, utvidga sin roll, tänka större, och i och med det ta mer plats med sitt arbete, vilket kan generera andra format och vidare kunskaper att ta del av. Det aktiva i handlingen, C som i curatera; att ta hand om.

Inom dansområdet kan vi fortfarande förhålla oss fritt och utforskande till vad C som i curatering kan vara. Men eftersom curatorbegreppet har värdeladdats i takt med den globala konstmarknaden och ekonomiska strukturer inom högskolan, känns det inte avlägset att även dansfältet får utbildningar och en större professionalisering av ämnet. Vad innebär det för fältet?

C SOM I CURATERING OCH MAK?

Ett arbete med att facilitera, initiera och skapa samarbeten innebär en position av makt. En specifik konstnärlig riktning kan inte inkludera alla verksamma. Att dela och ge vidare resurser är viktigt, fast inte läst genom en kulturpolitisk agenda utan genom att vidare distribuera makt och då inte genom att dela kopieringsapparater, som man uppmuntrar till.

Tema C som i curatering i denna journal handlar också om själva urvalsmekanismerna och om vad som väljs ut av våra scener. Om vad som är "gångbart". Om vad som samproduceras internationellt och hur något ska vara för att hamna i dessa positioner. Att kanske, som mestadels ung konstnär, väljas ut och satsas på. Vad händer med dem som varit med ett tag? Under de

senaste åren har formen för internationella samproduktioner vuxit sig starkare och starkare. För konstnärer är det positivt med synlighet, framförhållning och support. Men vad händer med konst som så tydligt är inne i en produktions- och marknadslogik? Vad för mervärde skapar det om formaten så ofta är desamma? Finns det några alternativ?

På vilket sätt utmanas konstnärer till att gå utanför sin komfortzon? Vilka slags ytor skapas av dessa situationer. Hur bjuds omgivningen in, och till vad? Kan vi tänka vidare än "verket", "projektet"? Vad för slags plats finns i mellanrummet, det icke producerade? Hur tar vi tillvara på den kunskap som genereras genom våra produktioner eller vid sidan av dem? Kan C som i curatering bestå av något annat än att spegla en aktuell produktion med ytterligare en ny? Långsiktiga relationer behöver inte handla om att bara producera. Där kanske just mellanrummen och eftertänksamheten i en praktik kan få plats, men hur kan vi dela detta? Vad kan skillnaden vara mellan programläggning och C som i curatering?

Mitt arbete handlar bara till en viss del om C som i curatering. Jag gör det ibland med vissa projekt genom att sätta ihop samverkande ingredienser, lyfta fram frågeställningar och innehåll och vidare skapa ett tilltal. Till stor del handlar arbetet om att försöka skapa sammanhang för konstnärer, inkluderat mig själv. Att undersöka olika sätt att samarbeta på och just laborera kring former för detta. Arbetet handlar mest om att tillfredsställa önskningar, mina egna eller andras. Att få se något hända, eller ge möjlighet till. Om att följa kollegor och deras intressen. Ibland genom idéer som är lika mycket konst som något C som i curaterat, vilket bygger på klara eller utforskande koncept.

Hur agerar vi kulturskapare? Hur inlemmade är vi i strukturer som vi knappast själva kan överblicka? Om vi skjuter upp oss mot månen och sedan tittar ner så ser vi en bokstav sticka ut som heter c, den kan också läsas "se".

Anna Koch

Ställa ut dans?

– ett samtal mellan Danjel Andersson och Jonatan Habib Engqvist

Jonatan Jag skulle vilja prata om varför dans intresserar sig för curating och varför samtidskonsten är intresserad av dans. Men vi kanske behöver börja med att skilja på förståelsen av vad curating är inom konst och hur ordet curating används inom dansfältet och hur dans uppfattas av konsten.

När det gäller idén om curatör inom mitt fält tycker jag mig i korthet se två parallella förskjutningar de senaste åren: Å ena sidan fylls begreppet "curator" med allt fler betydelser, och å andra sidan uppstår en allt tidigare specialisering. Tack vare utbildningssystemet och marknadens förändringar verkar det som om curatören blir nischad redan under utbildningen och blir mindre av både *bricoleur* och intendent. Just nu har det gått lite inflation i att "curera curatörer" – där biennaler och festivaler väljer att bjuda in fyra, fem eller fler namn – kanske hänger detta ihop med specialiseringstendenserna, kanske misstar man oss för konstnärer, men man verkar vilja ha experter på olika områden, så att säga. Jag är ju själv en av fyra curatörer för en biennial nästa år. Nu finns det förstås också de som helst vill undvika att kalla sig curator till följd av den här situationen, inte sällan talar de utifrån en privilegierad position. Nu senast var det Carolyn Christov-Bakargiev som föreläste för unga curatorstuderenter inför Istanbulbiennalen och menade att termen "curator" var obsolet...

Även om vi bestämmer oss för en väldigt öppen förståelse av såväl dans som curating, är dock inte allt curating och inte allt heller dans. Som icke-koreograf kanske jag kan ställa en hypotes där en grundläggande definition av koreografi skulle kunna vara organisation av rörelse: dans är rörelse – dvs. inte statiska objekt. Det är något som sker i tid lika mycket som i rum. Designen av en viss sekvens är inte godtycklig utan det

finns ett förutbestämt system, en onaturlig ordning eller oordning. Om koreografi är en serie objekt som endast finns i tid – framstår det som om det inte finns något "statiskt" objekt. Det finns endast när det förstås i ett sammanhang som utgörs av denna rörelseserie. Ganska länge nu har vi fått höra att objekt är passé inom det curatoriska fältet. Inom konstteorin är objekten så omoderna att de har kommit på modet igen, men jag tänker att just denna förståelse av dans är av betydelse för att begripa varför samtidskonsten är så intresserad av dans just nu.

Danjel Ordet curating. Jag tänkte börja med att definiera begreppen. Lite trist kan tyckas men det är för att komma fram till väsentligheterna. Inom scenkonsten som brett begrepp där fältet innefattar dans-, teater- och performance- och mer, har ordet curator medvetet implementerats för några år sedan genom ett projekt drivet av de kroatiska scenkonstnärerna Tea Tupajić och Petra Zanki. De båda efterlyste ett tydligare system där de som gör festivalprogram, eller har scener som presenterar, tydligare visar hur de väljer. Och tar ansvar för det. Tupajić och Zanki menade att den gällande standarden, med termer som festivalgeneraler, teaterchefer, dramaturger (i Tyskland) eller konstnärliga ledare, döljer maktstrukturen och drivkrafterna bakom valen, medan termen curator pekar mot medvetna val och kontextualisering (ofta utanför konstnärens kontroll). Läs mer i tidskriften *Frakcija* nr 55 "Curating Performing Arts". Jag ser mig inte som curator på MDT. Här är jag teaterchef och konstnärlig ledare. De val jag gör är kopplat till vilka konstnärskap vi vill satsa på, som vi tror på. Det betyder att vi vill samproducera dem och presentera deras för oss okända framtida arbeten (kanske mer som gallerist än curator).

En curator, som jag ser det, väljer färdiga arbeten och bygger en kontext kring dem. Så när jag gjorde *TUPP festivalen* eller *Perfect Performance* festivalerna hade jag en curator-roll. Nu är det förstås inte så svart och vitt men för att ge en tydlig bild och en definition att arbeta med.

Förståelsen av dans. Jag gillar din tydliga definition av den komplexitet som dans utgörs av. För att stöka till det lite kan vi tala om dansfältet istället för rörelser i rum. Jag talar hellre om koreografi eftersom begreppet dans är så komplext att nya ord som *dansdans* tillkommit för att prata om "riktig dans" eller "rätt dans". Detta är ideologiskt och såret har blivit så infekterat att amputation är enda lösningen. Koreografi är mer användbart och indikerar att det behövs en förståelse för att kommunicera innehåll. MDT presenterar koreografiska projekt. Ibland dansas det.

För att nu komma till väsentligheterna. Ansvarsfrågan. Har en curator mer ansvar för det hen presenterar? Ja på ett sätt, enligt ovan. De måste veta vad de presenterar. I min roll som samproducerande presenter har jag ju inte sett arbetet innan det presenteras. Jag har alltså mindre kontroll över resultat (och på så vis kontext) men å andra sidan tar jag fullt ansvar för vem/vilka vi jobbar med. Jag väljer väldigt noga och när valet är gjort har konstnärerna full frihet. I detta läge styr jag, eller vi, så lite som möjligt. Stå bakom men inte styra. Vårt jobb handlar mycket om att bygga en stadig plattform av kvalitativt arbete där vår publik kan stödja sig på att vi vet vad vi gör, och nya okända koreografer kan nå ut genom att kontexten är tydlig. Står stadigt.

Att folk som jobbar inom samtidskonstfältet intresserar sig för dansfältet ser jag som två olika utvecklingar. Det ena är lika enkelt som komplext. Så fungerar kapitalismen. Den expanderar. Det andra är för att dansfältet är väldigt lättflörtat i relation till konstfältet. Drömmen om erkännande genomsyrar. Konsten har utvecklingsmässigt länge varit steget före dansen. Här finns ekonomi och koll. Det räcker att öppna tidningen på morgonen och jämföra kompetensen av kritikerna inom de båda fälten... Det finns många konstnärer som har haft en fot i bägge fälten länge, länge (Jan Fabre, med flera). Men under senare år har vi sett ett uppsving. Det är förstås också ett tecken på en uppgradering av kompetens och kvalitet de senaste 20 åren.

Jonatan När du skiljer på koreografi och dans på det här tydliga sättet blir det klart att det fortfarande dansas för lite i konsten. Vernissage på större institutioner närmar sig en likvaka emellanåt i allt sitt stela svartklädda "allvar" och rädsla att framstå som oseriöst. Visst spelar pengarna en roll i detta också. Nu är allvar

(i den här meningen åtminstone) och ansvar två helt olika saker. Huruvida en curator tar *mer* ansvar än någon annan vet jag ingenting om. Det varierar väl helt enkelt. Men det ingår såklart att veta varför någonting är med i ett sammanhang som man organiserar, annars framstår det inte som uppriktigt eller vederhäftigt. Och – ja – det är nog en självklarhet idag att curatorn har ansvar för sammanhanget även om det, för mig personligen, är viktigt att låta konstnärerna vara av-sändare för sina egna verk.

Även om jag helst vill akta mig lite för att tala om "curatorrollen" sade jag någon gång att jag för min egen del tänker mig curatorn som Sancho Panza, Don Quixotes vapendragare. Det vill säga inte den som attackerar väderkvarnar utan mer av en pragmatiker som troget studsar omkring på sin åsna, uppmuntrar, stödjer, drabbas, ifrågasätter, som medvetet eller omedvetet är ett skydd och får hantera omvärldens domar... det är liksom ett annat slags risktagande. För att ta den här typen av ansvar måste det finnas tillit. Därför tycker jag att det du säger om kontroll är intressant. Ibland innebär tilliten att just släppa på kontrollen på det sätt du beskriver, särskilt om det handlar om större utställningar, som en biennal. Då handlar tillit om att bjuda in konstnärer snarare än att "shoppa" konstverk, och sedan lita på att det kommer att funka. Det är i detta hänseende som jag lockats av idén om koreografi – en situation där det finns ett gemensamt idébaserat, rumsligt och tidsligt ramverk. Alternativet i de större sammanhangen är att konstverken (snarare än konstnärerna) blir någon slags illustrationer av en tes. Då är frågan vad utställningen *gör* och vad den faktiskt producerar (snarare än re-producerar).

Du har säkerligen rätt beträffande konstens intresse för dans. På Frieze London kunde man se performance överallt i år. Men med undantag av genuint kunniga curatörer som Pierre Bal Blanc, eller de som väljer att samarbeta med folk från dansfältet, är det ganska vanligt att den dans som bjuds in till konstsammanhang är rätt trist, eller förutsägbart, åtminstone som dans. Kanske är det återigen den där kontrollfrågan. Det är klart att den blir någonting annat när den förstås som konst, men det vore väl trevligt att bli överraskad.

Men hur tänker du kring att själva uppdelningen mellan discipliner också skulle kunna vara en del av institutioners eller marknadens begär? Om vi till exempel tar 1960-talet som ju var fullt av interdisciplinära experiment och försök att upplösa dessa gränser i såväl Europa, USA som Sydamerika – vi kanske kan titta på Black Mountain College, där det tillsynes paradoxala resultatet av experimenterandet i efterhand blivit något helt annat: namn som Ruth Asawa, John Cage, Merce Cunningham, Jasper Johns, Buckminster Fuller, Gwendolyn White, Elaine De Kooning, osv. står nu

närmast som ikoner för de separerade disciplinerna. Istället för att upplösa distinktioner blev de representer för avantgardet inom respektive genre – de som flyttade fram positionerna. Kanske historiserar jag för mycket... Idag ser kanske situationen annorlunda ut?

Danjel Om vi pratar om Black Mountain Collage och den tiden som följde (med tidiga 60-talet och den i danshistorien så emblematiske Judson Church rörelsen) och tittar på den s.k. "gränsöverskridande attityden" i denna tid med ett dansperspektiv märker vi hur snabbt de postmoderna pionjerna dyker ned i dansens specifika konventioner. Och det är nog så att idén om det gränsöverskridande är en slags myt, eftersom ju mer konventionskritisk, ju mer medveten om de konventioner du arbetar inom, desto mer genrespecifikt blir du (sen kan ju lärdom från olika fält flytta sig). På det sättet ser jag att du har en poäng och det är således heller inte så konstigt att generna förblir uppdelade. Tänker jag ett steg längre på det spåret är idén om att opera skulle vara ett slags allkonstverk förstås *bullshit*. Opera fungerar med egna specifika konventioner. Det gränsöverskridande med Black Mountain College var att konstnärer från olika discipliner jobbade ihop. Det händer idag också. Ofta. Och vi ser att verk blir starkare om formulerade konstnärskap arbetar ihop. Ett bra exempel är Jonathan Burrows och Matteo Fargion. En formulerad koreograf möter en lika artikulerad kompositör. Tillsammans tänjer de gränser inom respektive genre. Tanken om att ett experiment inom scenkonst skulle vara att kasta sig handlöst in i ett okänt område är väldigt avlägset här. Snarare ser vi spjutspetskompetenser som testar beprövade teser i, låt oss kalla det, danskonstens laboratorium.

Jag vill alltså inte heller se dans på museum curerad av konstfolk utan översikt på dansfältet. Inte heller vill jag se konstnärer diskutera danskonventioner om de inte vet vart samtids tänkandet hamnat. Den gamla klyschan – upptäck inte hjulet på nytt, passar bra här. Men glider vi inte från ämnet? Makten och ansvaret skulle jag vilja prata om. Jag möter ofta en önskan om att vi som väljer skall vara tydligare med vilka kriterier vi använder oss av. Stöter du på detta i din roll?

Jonatan Jag vet inte vad samtids tänkande är, men håller nog med om att odisciplinerat samarbete mellan olika personer som vet vad de vill ofta är mer kreativt än interdisciplinära utflykter i så kallad "okänd" terräng. Jag inser att det kanske var mer metaforiskt än jag förstod tidigare att "tänka koreografiskt" inom curating – min idé var mer i stil med det sätt som barockens arkitektur hela tiden regisserar kroppens rörelser så att blicken riktas mot en viss inramning...

Näväl. Korta svaret på frågan är ja. Jag stöter på detta

hela tiden, eller det kanske stöter på mig. Det mesta i konstvärlden tycks oscillera mellan skvaller och polemik så det är svårt att undvika maktfrågan och lätt att bli cynisk.

På en mer fundamental nivå tror jag att makt och ansvar är två sidor av samma mynt. Eftersom makt och ansvar är något man tar, gäller det att balansera dem väl och rätta mun efter matsäck – har du väl tagit ansvar för vissa saker så förväntas du kunna argumentera för dem och leverera: från institutionen, från konstnären och från omvärlden. Sedan beror det lite på hur du menar. På praktisk nivå förespråkar jag definitivt mer transparens och tydliga val. Problemen som brukar uppstå förekommer oftast när man som curator hamnar i kläm mellan olika viljor, eller om förutsättningarna plötsligt ändras och jag förväntas ta ansvar för andra personers val utan att detta var uttalat från början. Som curator är man ofta som en slags gummisnodd mellan en mängd olika begär och om man inte passar sig och påfrestningarna blir för stora, så brister förtroendet – man kan flyga iväg genom luften och hamna någon helt annanstans än man tänkt sig. Om du med "kriterier" däremot syftar till någonting utöver detta, om det till exempel handlar om en ideologisk position eller övertygelse är jag ointresserad. Eller om det blir en fråga om att värdera varför jag har valt att arbeta med en person istället för en annan. Då börjar det lukta kulturpolitik eller avundsjuka. Det finns alltid ett val men det måste också finnas plats för det okända, för den där exakta vagheten som krävs i alla kreativa processer.

Vad berör den indirekta samhälleliga eller konsthistoriska makt som uppstår genom att visa vissa konstnärer eller en viss typ av konst i en viss tid och i ett visst sammanhang, tänker jag spontant på Carl-Johan De Geer som säger att konsten inte kan ändra någonting men att den kan påverka de individer som utgör ett samhälle, som i sin tur kan förändra saker och ting. Sedan kommer det som visas nu att vara det som *fanns* – och visst har jag som curator någon liten biroll i den historieskrivningen. Sådant är naturligtvis viktigt att vara medveten om, och en anledning att försöka vara lite lyhörd, ödmjuk och ha förståelse för att andra personer blir ledsna eller frustrerade. Jag tror att en växande del av oss som sätter ihop olika utställningar och program i det svenska sammanhanget, är väl medvetna och försöker att tänka på olika parametrar som ålder, kön, härkomst, osv. Detta är nödvändigt och oftast positivt. Det jag vänder mig emot är när frustrationen blir instrumentaliserande genom att lindas in i moralism eller ogenomtänkta, ovidkommande krav.

Danjel Du säger: "Det finns alltid ett val men det måste också finnas plats för det okända, den där exakta

vagheten som krävs i alla kreativa processer.” Jag plockar ut detta ur ditt uttömmande svar. Här finns en spännande motsättning mellan den kontrollerade transparenta urvalsprocessen och den exakta vagheten som jag gärna tänker lite kring. Jag lägger ett program på MDT av de förslag som jag fått in och de projekt som jag, eller vi, tror på. Vi stödjer projekten innan de är finansierade med studio, ibland med hjälp att formulera sig kring projekten (de svenska projekten finansieras genom externa ansökningar och samproduktioner som vi ofta hjälper till att finna). Vi tar ett projekt i taget och har en årsöversikt. Vi placerar in projekten i tid och jag gör en analys över vad som fattas. Vad vill vi säga? Behövs fler etablerade konstnärskap, internationella gästspel och representeras den konstsyn som jag tror på i programmet? Är det lätt för samproducenter och publik att se vad för typ av scenkonst MDT representerar? Ok, detta är något förenklat. Men *you get the picture*. Transparensen ligger i den tydligheten, tänker jag. Jag kan få ganska exakta frågor från vår publik när en programpunkt inte ”passar”. Vilket jag ser som en komplimang. Nu undrar jag över den exakta vagheten. Klart att de val jag tar är uppbyggda av mina erfarenheter, av min kunskap, kulturella kontext och så vidare. Många andra val är förstås lika möjliga men min erfarenhet och kompetens leder mig ofta till konkreta val. Ibland kan jag förstås vända och vrida en frågeställning och ändra åsikt. Är det vaghet? Landar vagheten ibland på smak? På intresseområde?

Jag frågar för att jag tycker detta med val är viktigt i frågan om makt. Jag tycker personligen att MDT befinner sig i en sund maktsituation eftersom vi just är samproducenter, vi tar väldigt få enväldsliga beslut utan vi befinner oss i ett ständigt gummiband (för att låna från din bild). Jag ser vår roll som förmedlande och därmed förtroendeskapande. Förtroende är förstås luddigt eftersom man aldrig vet om man bygger eller river det. Därför har vi tydliga mål. Om vi genom vårt arbete lyckas skapa en plattform där de koreografers verk som vi arbetar med turnerar mer och samproduceras mer (beslut som ligger utanför vår kontroll) då har vi lyckats. Och förstås om vi når en engagerad publik.

Det oroande är när vagheten blir ett skydd mot kritik. Är vagheten den outtalade mängd kunskap du bygger dina beslut kring men inte alltid kan uttala, då är det ibland positivt men ibland negativt (alternativt farligt).

Nu vill jag återvända till mötet mellan konstvärlden och dansvärlden. Vi har talat om attraktionen från danshåll mot konsthåll. Som för mig handlar mycket om hierarki. Dansen söker erkännande i konstvärlden. Enkelt uttryckt. Men jag vill inte tro att det uppsving vi ser på senare år med dans på samtidskonstmuseer

(MACBA, MOMA, Magasin 3, Moderna Museet, Pompidou), konstbiennaler osv. har att göra med trevlig underhållning eller ens levande konst (som att ha en performance på ett vernissage). Jag undrar om man inte faktiskt börjat fatta däruppe på konstparnassen att en hel mängd tung kunskap ackumulerats inom dansfältet de senaste, säg 50, åren och där finns väldigt mycket att hämta. Ett sätt att kondensera få fatt i den är att presentera Tino Sehgal, Xavier Le Roy, Gisele Vienne, et al.

Sedan finns det ett stort problem – ekonomi. Dessa två fält är uppbyggda på helt olika ekonomiska system. Men det lämnar jag för nu...

Jonatan Det är spännande att se hur tydligt det är att vi har väldigt olika roller och perspektiv. Jag vill bara avsluta ansvarsfrågan genom att med precis vaghet säga att som curator är tilliten till processen och om-sorgen om den alltid viktigare än yttre trovärdighet. Avstår jag från den makten har jag inte tagit ansvar.

Det blir också tydligt hur svårt det är att tala om det här mötet utan att generalisera. Samtidigt finns det inga givna svar, så du får ursäktas om det blir både långt och onyanserat. Spontant känns iden om hierarkier mellan olika fält lite främmande för mig. Dansen blir på sätt och vis bildkonst när den visas i det sammanhanget och det finns för många konst- och dansvärldar för att säga att det ena skulle stå högre i kurs än det andra. Det spelar i grunden ingen roll hur vi kategoriserar de här händelseförloppen, men om en viss omgivning kan hjälpa dansare och koreografer eller konstnärer att utveckla sin praktik i en tänkvärd riktning är det väl toppen. Eller om verket och upplevelsen av det blir mer effektivt. Ibland kan såklart positioner flyttas framåt eller sammanhang bli bättre genom att olika uttryck eller samarbeten inkluderas. Finns ekonomiska resurser går det ibland att göra mer, och gör man mer kanske man får högre status.

Det kan hända att du har rätt, att det på strukturell nivå finns marknadsintressen som formar utväxlingarna, det är ju någonting som präglar en hel del kulturproduktion idag. Samtidigt ser vi en viss upprepning även i den frågan, den huvudsakliga kritiken mot mycket av de interdisciplinära experimenten på 1960- och 70-talen som vi har pratat om handlade om hur de finansierades. Kanske kan Yvonne Rainers eller Trisha Browns olika samarbeten genom åren vara ett exempel på hur förhållandena mellan dans och konst växlar och går i cykler...

Jag tror precis som du att den rådande fallenheten för dans inte bara är pynt eller en variant på performance utan att det speglar någon form av meningssökande från båda håll. Den här gången kommer konstens starka intresse i efterdyningarna av den spekulativa materialismen och så kallad post-internet konst.

Jag gissar att föreställningar läggs i samband med vernissage av praktiska skäl snarare än en markering av hierarkier. Det kan te sig som okänsligt och är troligtvis oreflekterat men kan vara pragmatiskt. Det är helt enkelt dyrt att jobba med utövare vis-à-vis objekt vilket gör att man vanemässigt bestämmer sig för, eller bara kan övertala institutionen om, en eller två föreställningar där det garanterat finns en publik eller att man vill garantera att den samlade pressen ser en föreställning, eller att curatören bara är anställd fram till öppningen och en vecka in i utställningen och inte kan ta ansvar efter det. Närvaron av mer dans på biennaler och museer svarar troligtvis mot ett bestämt begär. Exakt hur detta begär ser ut vore förmåtet att besvara, och det är säkert olika från fall till fall, men lite spekulativt kanske vi kan säga att det handlar om att skapa en annan slags koncentration i rummet eller en vilja att jobba mer explicit med tid som medium. Från den traditionella biennial- eller museikulturens horisont förefaller den intensitet som en dansföreställning skapar och kräver vara strukturerad på ett annat sätt än i den mer traditionella bildkonstutställningen. Om jag exempelvis blir uttråkad under en dansföreställning eller i en utställning så förvandlas min blick – förtätningen avtar, jag ser bara kroppar som rör sig i ett rum eller kanske börjar titta på publiken, taket, golvet, mina skor, mobilen ... I en traditionell utställningssituation är inte det något problem att bli tillfälligt distraherad och sedan återkomma igen utan att missa något. Jag kan bestämma min egen takt och den där tillfälliga ledan kan till och med bidra till en mer fokuserad helhetsupplevelse. För dans gäller en annan typ av intensitet. Eftersom tiden är så påtaglig fordras en riktad närvaro – och det kan vara den koncentrationen som en aktivitetsfixerad konstvärld tror sig kunna hitta i dansen. Nu handlar det här såklart om en projektion för ett begär och inte om dansontologi, så om det fungerar i praktiken när dans blir konst, eller om dansen smittas av biennialbesökarens rastlösa och flackande blick är en annan fråga.

Danjel I många projekt som jag jobbat med söker koreografen ett annat sätt att möta en publik. Ofta dyker utställningssituationen och dess öppenhet upp som ett inspirerande exempel. Jag personligen ser att det behövs en ovanlig och helt annan kompetens för att kunna återskapa den situationen i ett teatterum. Den komplexa väv av historiska erfarenheter som rummet bär med sig skapar kontexten och bidrar till koncentrationen, helt oavsett koreografens intention. Därför måste man inte bara förtydliga och ifrågasätta kontexten utan också motsätta sig och i viss mån begå myteri mot den (myteri eftersom det kommer inifrån.) De allra flesta försök av dessa slag misslyckas. Jag kan tänka

några exempel som lyckats. Oftast är det så att den imaginära publik som man tänker sig ska gå in och ut ur konstverket istället stannar, sitter obekvämt och knappt ens rör sig i rummet. Det samma kan sägas om att inkludera publiken i konstverket, i ett annat vanligt försök att bryta rådande hierarkier. Ofta hamnar publiken i en för dem obekväm situation där konstnärerna vet vad de vill uppnå med situationen och publiken inte vet det. Hierarkin kvarstår. Och istället för att uppnå ett gemensamt rum genereras och återskapas ett förtryck. Nu finns det, speciellt i nya generationer, många konstnärskap som på intelligenta vis lyckas manövrera detta svåra (Poste Restante, Lundahl & Seidl, Field works osv.).

Här finns en inbyggd längtan bort från scenens konventioner in i konstvärldens. Ibland vinner man på en enkel rockad, men oftast inte. Jag ser fram emot en uppdaterad konst- och dansvärld där möten sker på konstverkens villkor och inte handlar om de ord jag tjatat i denna dialog: Makt och hierarkier.

Stockholm, oktober 2014

What's there in the corner?

What corner?



Photo by Juuso Noronkoski from Vera Kox's exhibition *Reassuring Inertia* at Künstlerhaus Bethanien, Berlin 2014

What's there in the corner?

What corner?

Vertexes pointing imaginative through the capacious space of the room, always from squared planes. If we're to look upon matter as an imaginative inner space, it is enclosed, corners then being out of relevance. The shape complacently disguised. Unreachable in the sense of having non-form.

Let's visit weight. Considering it to be a space. Think of weight in the name of the physical encounter, it is a relational aspect. My palm opens, is prepared and then the material gets handed over. Bulky and feather light, or be it small and contracted, or it can happen to be eatable. I put it inside me, enveloped. It adds up. Chewing it, grinding jaws slowly reformulate. Weight as an uncompleted aspect, because of its distinct character. In processes of bodily meetings, touch as quantitative squeeze of horizontally organized hierarchies, or ordered vertically parallel under the spell of the same gravity. Internal acts of balance. Cast some light on it. Place it closer to a microscope. Crack it open. It's not primarily visual. Practiced weight connects to some specific thing as density. A number of grams adherent. To. This. A fat haze, without clear holes to enter for penetration.

A ponderous push approaching. To lean on to, to get in acquaintance. In close position. Contiguous, perhaps blending. Matter accelerated by precocious attractions. Buzzing and humming in the present, joyously waiting to be measured, to be weighed. Charmed to clinging on to the other. To be split. To splat. To pour out of the self. Glutinous. Half the truth as true as it can get. The soft hard rounded, the transparent cold flat, the undefined squared adrift. Undifferentiated blobs. All weight. Here,

here,

here

scattered.

Or what?

If existing out of relations, in proportions, out in process there could be courses trajecting the space. Distinctions. Traces to follow and understanding. Your elbow could know. The hips of solid substance.

Liv Strand 2014

Efter omöjligheten: The Piece¹

Handlingen att gå före, föregå, ställs nu ut på museer. Samtiden äger inte något radikalt utanför lagen, inga romantiska brott. Det enda som blivit kvar är det som inte kan offras. Låt oss kalla denna nya situation för "omöjligheten", ett land där allt övervakas av lagens järngrepp. Här hotar ständigt dividuell desublimering. De flyktvägar som fortfarande existerar har förlorat sina rumsligheter och blivit till svårstyrd tidslighet. *Après-garde* möter *après-coup* (Freuds *Nachträglichkeit*) och blir något märkligt nytt bortom eftertrupper och retroaktivt sanningsskapande. Efter omöjligheten, med andra ord. För här befinner vi oss, enligt Cristina Capriolis "The Piece" från 2013. Och att säga att det är en verklighetsöken är bara en projektion av dåtiden. Vi överlevde. Vad gör vi nu?

Det är uppenbart att omöjligheten måste få vara del av möjligheten. Ända från början som inte är en början utan redan en fortsättning. I fallet med "The Piece" stavas den "Att att dröngrajma", en dikt av poeten Johan Jönson från 2006 efter vilken Caprioli koreograferade sin föreställning. Innan omöjligheten hade vi talat om inspiration, att Caprioli "inspirerats", men bokstavligheten har inte erövrat landskapet bara för att ett sådant ord inte längre är möjligt. Det rör sig hela tiden om självmedvetna transduktioner, materialiserandet av information till ett individblivande, en individuation som givetvis redan är i rörelse i Jönsons text. Capriolis efter i förhållande till texten väljer flyktlinjer istället för maskinella genreavbrott. Således deltog poeten i ett

realiserande talande, blev själv ett motgift för textens avrealisering i läsandet, kring "The Piece", ett talande som transindividerades genom både koreografen och de två dansarna, Marcus Doverud och Emelie Johansson. Ett kollektivt olik-talande, efter samtalet, bortom imaginära samtal som på en och samma gång ville vara processen och skapa en bild av den samma, precis som "The Piece" och vidare eftergreningar, som olik-arbetandet, efter samarbetet, lett till.

Jönson kallar början som inte är en början för "språkmolnet", det "skithålstalande modersmålet". Och ansträngningen, det ojämna enviget, är att efter nederbörden och avföringen kunna arrangera om orden till något som kan motverka vad poeten beskriver som en "dividuell politisering" när subjektet fragmenteras tusenfalt i beräkningsbara enheter. Kanske motverkan genom en bokstavlighet efter bokstäverna som försöker beskriva vad det är att genomleva den totala delbarheten. Är det möjligt? Ja, men bara i den utsträckning som det är möjligt att säga att det är omöjligt. Att finna uttryck för omöjligheten efter att den redan är ett faktum. Som att kroppen är ett faktum. Ett livets dödsverklighet bland de thanatoider som vi är. Genom Jönsons svalgskrivande och anustalande passerar så språkmolnet genom kroppen. Alternativen, kroppen utan molnet och molnet utan kroppen, är en annan del av omöjligheten: begärets kärna som producerar möjligheter genom att dra oss från det dividuella förintandet till individuationens processkapande efter

1. Jag vill rikta tack till Johan Jönson, Cristina Caprioli, Emelie Johansson och Marcus Doverud som i enskilda diskussioner tog sig tid och berättade om processen kring "The Piece" under hösten 2014 och gjorde det möjligt för mig att skriva denna tolkning. Tack även

till Yuk Hui som delade med sig av sina tankegångar kring Simondon och Deleuze i relation till modulation som också inspirerat texten. Svenska översättningar av "Postskriptum om kontrollsamhällena" av Sven-Olov Wallenstein (Raster förlag, 1998).

skapandet. Det är här, på högst prekär terräng som hela tiden kräver ett sisofysarbetande för att inte disintegrera, som "The Piece" kan utreda politisk-språkliga nyanser.

Frågan om politiken går inte att komma undan. Den depolitisering av politiken som sker efter omöjligheten är givetvis genomsyrad av ideologi. Post-subjektivitet och nyliberalism är intimt förknippade. Jönson tar avstamp i Gilles Deleuzes "Post-scriptum sur les sociétés de contrôle" (Postskriptum om kontrollsamhällena, 1990), en text som beskriver hur Michel Foucaults disciplinsamhälle har vänts ut och in, det stängda rummet ersatts av en generalisering och universalisering av samma ofrihet. I vår heltäckande fängelsevärld utövas, som Deleuze säger med en mening inspirerad av Paul Virilio "les formes ultra-rapides de contrôle à l'air libre", det vill säga snabb kontroll utanför rummet, utomhus, i det *fria*. Men tonvikten är inte på Virilios snabbhet utan på det ut-och-in vända rummet. Deleuze föreslår, efter Gilbert Simondon, ett paradigmskifte från formandet, gjutning/formatering, till modulering. Med andra ord från kommunikation till information. Här skulle Deleuze ha kunnat prata om en kontroll som försöker utöva sin makt över det virtuella då informationen kännetecknas av en konsistens snarare än existens. Informationen är ett system som skapar sina egna kategorier för att förmedla, spara och förstöra. Det är en skrift vid sidan av det talade, vad Deleuze också kallar ett "mouflage auto-déformant qui changerait continûment" (självdeformerande formering i ständig förändring).

"Att att dröngrajma" och "The Piece" kan läsas som exempel på de nya vapen som Deleuze efterlyser. Frammodulerat ur den nanopolitiserade kroppen (där kroppen blir till ett moln av metadata) framträder kroppens fysikalitet som en märklig rest. Här kan en farmakologisk vändning, motgiftet efter giftet, skönjas. Kroppens singularitet och idiosynkratiska spår formar även modulerandet. Den "överlever", för att låna ett ord från Jönson, då även dess defekter, och dess största defekt är existerandet i kroppslig thanatoid form, kan utgöra grunden för en individuation efter en individuell nedbrytning som aldrig kan vara helt och hållet total. Formandet av modulationen innebär också att kroppen aldrig bara är ett kärl. Det är tack vare detta som författaren som förlorat sitt författarskap i molnet ändå kan skriva fram sin mänsklighet på samma sätt som dansaren som förlorat sin gestaltande mimik ändå kan "härma fram" singularitet.

Kroppen "överlever" således, eller mer korrekt vore, med Jönson, att säga att det blir kroppens arbete, att överlevandet blir till ett "jobb" och en aktiv handling.

Som att röra sig. Som att skriva. Ett försök att "förstå" som motsäger individuell uppluckring. När Jönson skriver att en ren maskinskrift inte kan existera eller när Capriolis rörelsemönster visar på det samma i den inledande sektionen av "The Piece" där Doverud och Johansson följer en inspelning av Caprioli på en laptop, är det inte en tragedi. Vi måste vänja oss av med den romantiska tanken om en texts eller en rörelses a-sociala upphöjdhet. I modulationen finns ingen klar medietologi, allt är del av processen. Samtidigt är detta räddningen. Uttrycket är redan ett historiskt assemblage, en diskursiv process som av naturlighet blir säreget på grund av de specifika processer som kommit samman för att producera en given rörelse eller ett givet ord i en given kropp.

Jobbet, slitet, med att förstå och att överleva producerar förbiflimrande förnimmelser av singularitet, subjektivitet. Genom delbarheten, kroppen och sinnets mimetiska färdigheter, kristalliseras odelbarhet, det som aldrig kan pluraliseras utan bara kan bli en annan odelbarhet genom en transduktion. Både Jönson och Caprioli verkar mena att det utan arbetet är lönlöst att tro att samma effekt kan produceras. Samtidigt ger också verk som "Att att dröngrajma" och "The Piece" ett intryck av ett arbete som sker framför våra ögon, ett arbete som vi tvingas till att delta i för att över huvud taget få något ut av det vi läser eller ser. Alternativen är också glasklara: antingen "gå under" i den individuella politiseringen, passivt låta sig sprängas i fraktalflammans miljoner oväsentligheter, eller "uppgå" i subjektivitetschimärer, en aktiv och av samhället uppmuntrad psykotisk superimponering av den symboliska verkligheten över den imaginära.

Arbetet med den jönsonska "biogrammatiken" leder kanske främst till en aktivering av minnet, ända ned till det mytologiska urslemslagret, där hemsökelse och omedvetenheter samsas i "Modrandemålet. Fadrandelagen". Om skrivandet och läsandet är en "avrealisering" är det i denna kontext också något eftersträvänsvärt. Utan distans till den biogrammatiska hågkomsten blir konventioner till sanningar, kort och gott. Att minnas och att skriva subjektet som en upprepning är att producera ett överlevande överskott. Och det som slitet, arbetet, leder till är hoppet om att någon annan kan komma ihåg vår hågkomst och bygga vidare på vår ansträngning. Någon synkron kommunikation, en klassisk dialog, existerar strängt taget inte. Och vi kan bara förstå vår positions specificitet, även om den visserligen är sammanflätad med en myriad andra subjekts- och objektsformationer. Mötet mellan två subjekt är som drömmen om den rätta handlingen som i verkligheten alltid är för tidig eller för sen.

I "The Piece" har Cristina Caprioli också återvänt till Samuel Becketts "Not I" (1972) som citeras dels genom en videoupptagning av Emelie Johanssons mun, dels i föreställningens slut då Doverud och Johansson med omänsklig hastighet läser "Att att dröngrajma" på svenska. Hur kan den till synes existenslösa tala fram sin existens? Så länge det sker har något slags uppskov av undergången inträffat. Becketts ursprungliga rollkaraktär var offer för ett diffust trauma som efter Caprioli kan förstås som omöjligheten. Och efter omöjligheten är icke-jaget paradoxalt nog kanske det enda sätt vi har för att nå en subjektivitet som hellre skulle benämnas individuation – en process.

Mellan Caprioli, Jönson och Beckett är det värt att stanna upp ett ögonblick och från ett rent formellt perspektiv undersöka vad det är som sker på scenen i "The Piece" i detta möte. Caprioli låter "Becketts" mun tala "Jönsons" text och ifrågasätter i samma andetag självklarheten i att något tillhör någon. Och om detta är fallet så går det också att buktala sig själv, härma sina "egna" rörelser. Ofta härmar vi också vad som vi tror är vårt begär, ett begär som med stor tydlighet befinner sig utanför oss samtidigt som det definierar våra subjekt. Som kroppen utanför texten, och texten utanför kroppen.

Att vara sig själv i meningen att vara sin egen onaturlighet är något av det allra svåraste. Då är det mycket lättare att gestalta. Caprioli arbetade intensivt för att liksom Beckett producera en situation där karaktärerna inte spelar, dansar, en karaktär även om det rör sig om upprepningar. Samtidigt arbetade dansarna fram egna förslag, som att i början röra sig i bar underkropp vilket ledde till en omedelbar destabilisering av publikens förväntningar och koncentration. En nakenhet som avväpnande inbjuder till lika mycket fysiologisk identifikation som omedelbar singularitet och ensam utsatthet. Andra förskjutningar sker genom att delar av Jönsons text återges på ett främmande språk som dansarna hör i hörselsnäckor och sedan härmar. Ytterligare en genom att med mikrofoner förstärka kroppens ljud.

Under föreställningen kan publiken röra sig genom ett landskap av bildskärmar och teknik, frivilligt följa dansarna som förflyttar sig mellan olika stationer med rörelser som tar dem från stående till krälände. Det är alldeles uppenbart att det inte finns någon prioriterad punkt genom vilken publiken kan göra dansarna till gestaltade karaktärer mot föreställningens vilja. Och främst av allt berövas publiken fiktionen att de själva kan vara icke-kroppar. "The Piece" når snabbt en koncentration där också publikens gestik blir till medvetna

instanser i den pågående sammanflätningen av horisonter. Att spela föreställningen är således på en rad sätt alltid en upprepning som påminner om att ingen gång är identiskt med en annan och, i slutändan, att historien aldrig upprepar sig även om den kan börja om.

Det reproducerbara är intimt förknippat med Jönsons "avrealisering", men istället för att lyfta fram dansen med en icke-reproducerbar mediespecificitet som ger den ett försprång i relation till texten är resultatet återigen att understryka överlevnadsarbetet. I konversationerna kring "The Piece" återkommer en idé om "läsningen", i mångt och mycket ett läsande av "Att att dröngrajma" som utfördes av Caprioli, Doverud och Johansson, ofta med Jönsons medverkan, under repetitionerna. En beskrivning, i långa stycken, av en idealisk konstnärlig transduktionspraktik där högsta möjliga omsorg lades i att föra "informationen" till en ny och temporär "form". Men det är också viktigt att påminna oss om att "The Piece" lika lite handlar om en realisering av textens potential i ett danssammanhang som att Jönsons text vore en realisering av filosofins potential inom poesin. Efter omöjligheten är allt olika typer av upprepningar och alternativen står mellan olika typer av avrealiseringar, antingen som individuella negationer eller individuerade negationer av negationer. Avrealiserandet av det möjliga skapar inte en ny omöjlighet, antingen leder det tillbaka till den ursprungliga omöjligheten eller så blir den till ett farmakologiskt steg genom sjukdom till en nya metastabil hälsa.

Temat återkommer både i Jönson och i Caprioli. Det finns ett överskott bortom kärnan som inte kan förgöras eftersom det utgör en ny typ av odelbarhet i konstant och modulerande förvandling. En tanke som reducerar "kärnan", som ett subjekts "sanning", till en lika from som naiv förhoppning om autenticitet. Det går inte att gräva fram "kärnan" från lager av kroppslighet och språklig diskursivitet. Den har förlorats och i ett och samma ögonblick upphört att någonsin existera. Samtidigt är det omöjligt att uttrycka våra begär utan denna avsaknad av det som inte finns. Det är också detta som utgör omöjligheten. Och frågan är som sagt hur konsten, efter omöjligheten, kan skapa möjliga uttryck, möjliga former.

Det är instruktivt att jämföra förhållandet till omöjligheten med den som Gilles Deleuze tecknar genom Samuel Beckett i essän "L'Epuisé" (Den utmattade). Även om texten är skriven 1992, bara två år efter filosofens postskriptum, är det i det närmaste chockerande att läsa en utforskning från vilken politiken har så kliniskt blivit avlägsnad. Som om allt på en och samma

gång skulle kunna ha en politisk verklighet och en estetik i en schizoid uppdelning. Detta föder frågan vad traumat egentligen utgörs av. Vad som konstituerar omöjligheten, då utmattningen också, eller kanske främst, är en utmattning av möjligheter, en utmattning av det som ännu inte är realiserat.

Deleuze beskriver fyra utmattningar av möjligheter, eller *det möjliga*, i Beckett: en utmattande serie eller kombination av saker, ett utsinande av rösters flöde, ett uttunnande av platserns möjligheter och/eller utspridande och förminskande av bildens makt. Språket kan uttrycka detta förhållande genom dess hål, pauser eller tystnader som också migrerar mellan olika medier och fysiska förhållanden. För Deleuze äger detta förhållande symptomatiskt nog en rumslighet då det också utgör ett stängt men globalt definierat "espace quelconque" (vilken-som-helst-plats, på engelska *any-space-whatever*). Termen kommer från Deleuzes filmteoretiska arbete och inspirerades av studenten Pascal Auger. Den försöker beskriva liminala platser, undantag, som definieras genom två processer. Den första utgörs av avbrott, platsens delar och dess innebörders förhållanden är inte givna eftersom de bara kan komma från en subjektiv synvinkel tillhörande en karaktär som inte längre medverkar i fiktionen. Den andra processen är en evakuering inom vilket traumat inte ligger i att karaktärer mister medspelare, utan att de mister sig själva.

Rumsligheten som dröjer sig kvar i Deleuzes begreppsvärld och en ovilja att ge upp den panoptiska analysen skvallrar om att Deleuze efter omöjligheten ("Post-scriptum") återvände till omöjligheten i "L'Épuié". Det går till och med att se Beckettövningen som ett misslyckat försök till en utmattning av omöjligheten. Beckettanalysen skapar inte nya vapen mot kontrollsamhället, även om den är en stundtals lysande undersökning av disciplinära, formande, gjutande, präglade system. I den mest radikala tolkningen går den till och med att utläsa som disciplinanalysens sista steg, sista hållplats, innan den slutgiltiga omöjligheten. Detta framgår kanske tydligast i Deleuzes idé om en lika stängd som globalt definierad vilken-som-helst-plats. Kontrollen, den stängda definitionen, gör kardinalpunkter möjliga och det globala sammanfattar världen som en totalitet av utmattade möjligheter.

Ett "efter omöjligheten" är också "efter rumsligheten". För vilken rumslighet kan vi längre tala om kontroll sker i det fria, helt öppet? Ett resultat av detta är att rumsligheten heller inte längre kan utgöra grunden för de farmakologiska vapen som bekämpar den öppna kontrollen, biogrammatiken och det som Jönson efter

Deleuze kallar för "dividuell politisering". Rummet och platsen för med sig en air av det förflutna. Även den nya digitala filosofin, som Mark Hansen i *New Philosophy for New Media* (2004), har laborerat med begreppet på ett sätt som inte saknar nostalgi. Visserligen är digitala vilken-som-helst-platser obeboeliga, men det är bara en negation som understryker den ursprungliga (rumsliga) termens värde. Det är som om omöjligheten aldrig inträffat, inte bara som traumatisk verklighet men också som det där yrvakna konstaterandet att vi överlevde och att vi befinner oss efter omöjligheten.

Det faller på sin egen omöjlighet att plats- eller tidsmetaforer med någon sanning skulle kunna sammanfatta "The Piece". Stycket beskriver således inte den plats som vi befinner oss i, inte heller den tid som vi tidigare talade om som den "samtida". Snarare möts vi av en oliktida process påverkad av minnesexternaliseringar som var och en har olika ingångar i. En slags kollektiv individuation som är ytterst, på gränsen till en vetenskaplig metodologi, självmedveten.

Caprioli låter oss inte för ett ögonblick glömma bort att allt är process snarare än plats. Det går inte att avskrivna sig ansvar genom att betrakta det arbete som Jönson, Caprioli, Doverud och Johansson, samt andra runt produktionen, har utfört som en avslutad produkt. Det är således ett självändamål att påpeka avbrotten mellan platser, tider och medier (som språk). Föreställningen pågår trots avbrotten och så länge den gör det så finns det möjligheter efter omöjligheten. Föreställningen fortgår också i helt andra föreställningar, det vill säga de uppsättningar som arbetet med Jönson senare gav upphov till.

Modet som kompositverket "The Piece" förmedlar är en fortsättning på det "efter" som den kommenterar. En frihet, med andra ord. En process som inte vill nå till ett slut som verk utan i stället ärligt förmedlar att det endast kan fungera i rörelse. Och här kan åskådarens omsorg komma till uttryck som med tydlighet ligger bortom och efter uppsättet och inlemma åskådan i deltagandet. När Roland Barthes 1968 skrev om "La mort de l'auteur" (författarens död) förutspådde han läsarens födelse. Vad han inte lyckades prognostisera var karaktärens uppror mellan dessa två poler. Efter slutet på ett "utanför" texten eller rörelsen finns bara ett inuti som raderar skillnaderna mellan verk och verklighet. Men det krävs konstnärligt djärvhet för att erkänna denna nya situation.

Karaktärens uppror i "The Piece" kan leda till oförväntade resultat, som en önskan att ömt vårda idéer,

klichéer och metaforer som texten och rörelsen omedvetet föder. Vilka dessa må vara är i sammanhanget mindre intressant, det viktiga är att "The Piece" inte avbryter dem utan låter dem fortgå och fortplanta sig i nya modulationer. Inte tolkningar, i sträng mening, utan efterkonstruktioner i ordets mest positiva betydelse. Det går heller inte att utesluta att "The Piece" också har samma effekt på dess skapare som också samtidigt är karaktärer i verket. Föreställningen tar steget från att vara, med allt det arbete som har gått åt för att skapa detta vapen, en entropisk urladdning till att bli en negentropisk, energialstrande, process. Efter omöjligheten finns möjligheten där igen som det första steget efter förlamningen. Traumat är del av tillfriskandet när alla vapen kommer ur sjukdomen. Den största sanningen i relation till detta som "The Piece" förmedlar är att överlevandet är ett arbete som inte ska förväxlas med acceptans.

Axel Andersson

Curating performance — the politics of the ephemeral

In recent years, choreographers have stepped into institutions traditionally presenting visual art, such as museums and galleries, and at the most recent Whitney Biennial, Venice Biennial and MoMA. In December 2013 Bonniers Konsthall opened an exhibition focusing on dance—Body Talk—as part of the first edition of the festival Dance <3 Stockholm. Simultaneously, the concept of the curator becomes influential in the performing arts scene, with a role including functions of the programmer, producer and dramaturge. A critical analysis of this development must contextualize the motives and implications from an artistic point of view and the economics of cultural production and the risks of exploiting forms of process, participative and collaborative labour.

This article aims to discuss the particularities of curating time-based art (with a focus on choreography) and to touch on opportune issues of means of production and economy.

TERMINOLOGY

Curating is a terminology borrowed from visual arts with its recent influential status, of dealing with formats, selection of artists, bringing forward concepts and thematic for events, managing economies and audiences. The celebrity cult and charismatic, influential presence granted to the curator since the 60s–70s in the visual art world was due to the increased mobility of people and objects, the appearance of new institutions of art and the explosion of international massive events, such as biennials. Etymologically coming from the Latin verb “curare” (“to care for”) the curator was responsible for arranging and preserving a museum collection, a more managing, hands-on position in the service of the art-works. Performing arts has experi-

enced a similar development, with new working structures (companies, ensembles) within the independent sector in the 80s and 90s and the newly established guest venue stages and festivals. This required a new role: the one of the artistic director. Following the trend of being the independent creator, not bound to an institution, the artistic director then started naming her/himself a curator. The intersection between visual and performing arts in terms of format, artists and spaces led to a number of courses in curating performing arts being taught increasingly. Nonetheless, the economical conditions promote the role of the curator as an independent (to be read entrepreneur), cheap worker (which does not have to be employed by the institution).

CURATING PERFORMANCE

If we are, though, to look at the practice of curating and how it could function within the performing arts, we should look at the link between artists, performances, audiences, social and political contexts, discourses, institutions. The practice of curating within performing arts is still a term to be grasped, based on the conditions and contexts of the field and its particularities: dealing with performances, which imply a larger structure in terms of people, time, economy. The role of the curator of a festival—named generally “artistic director”—continues to mainly follow the principles of a programmer, which is to coordinate the program of a venue or a festival and decide upon which artists are to be seen, following the requirements of the “market”, so to speak, or of the ticket buyers. A quick look through the introductory texts of several of the performing arts festivals in Scandinavia brings forward that the criteria for selection is based on a subjective choice of the individual in

charge. Many times the word "emotion" is brought up, as being the main criteria for the success of a piece. This is somehow different from a visual art context, which develops a discourse based on philosophical concepts, social and political realities, local context, a specific momentum etc.

I have addressed several directors/curators/programmers of venues and festivals within Scandinavia and the Baltic countries, asking them about their position of curators, working processes and representation. The answers received sustain the idea of the live art, time-based, performance as being characterized by a certain impact on the sensorial. Furthermore, for programmers with background strictly within performing arts, there is no strict limitation between fields and one finds a unilateral understanding of visual arts as a market-oriented economy. Or, as Gundega Laivina, director of Homo Novus Festival in Riga, says: "I don't really believe in this division, especially within performing arts where the mix of genres is nothing new. I am not trying to avoid working with visual artists, I don't really care which discipline the artist comes from actually. What I care for is the live element, the real action in arts, because this is what impresses and inspires me most. That is the reason, probably, why I work primarily with theatre, with performative forms. Where the big difference is, I think, these are the industries that are built around visual arts and performing arts. I would never be able or willing to be part of what we know as visual arts market."

PERFORMATIVITY IN THE WHITE CUBE

It is interesting this aspect of "live-ness" assumed for performing arts as opposed to the "non-live-ness" of object-based art. Is it "live art" when it is breathing, when we deal with humans, when it includes a physical action, a common understanding of happening or being (a)live? I would argue that, for example, theatricality and elements of staging do impose a certain distance, which can infiltrate and exploit this element of "participation", if we understand it as an act, which takes place simultaneously with our presence as spectators. This particular situation of inhabiting the same place

in the same time constructs a relation between the observer and the observed and offers a reflective position for the spectator. The question connects to the relation towards the viewer/spectator, as witness, as participant.

This is the possible link towards the interest in performativity that the visual arts context has shown recently. And here I refer to choreographical works presented recently in the programming of visual art venues and biennials, and not to the history of performance and happenings since the 60s. Performativity has become an art of confrontation, of encounter, an instrument in constructing a social space for and with audiences. This performative frame of activating white cube spaces relates to the notion of the society of the spectacle¹ and the economy of experience that drives our times, where everything (especially art as a form of production considered by politicians as too costly for what it brings economically) must be easy to consume, ready to entertain. In a text entitled *Zombies of Immaterial Labor: The Modern Monster and the Death of Death*, curator and art historian Lars Bang Larsen, talks about the pressure that capitalism has put on artistic expression, pushing it towards the field of the experiential and towards consensus, turning it into a norm within the experience economy. He refers to the book *The Experience Economy: Work is Theatre and Every Business a Stage*, by James H. Gilmore and B. Joseph Pine II². The experience economy makes profit by staging the memorable, in the words of Larsen: "What is being produced is the experience of the audience, and experience is generated by "authenticity effects". In the experience economy it is often art, and its markers of authenticity—creativity, innovation, provocation that ensure economic status to experience..."³

In 2011, MoMA commissioned six international choreographers to present dance performances at the museum. In 2012, out of 51 artists presented by Whitney Biennial, a large number were presenting performance, dance, theatre and music. A giant dance mat transformed the entire floor of the museum. The same year, Tate Modern

1. See Guy Debord, *The Society of the Spectacle*, 1967, where he accurately describes our mediated, image-saturated times, when commodity has occupied all aspects of our life.

2. James H. Gilmore and B. Joseph Pine II, *The Experience Economy: Work is Theatre and Every Business a Stage*, Harvard Business School, Cambridge Ma., 1999.

3. Lars Bang Larsen, "Zombies of Immaterial Labor: The Modern Monster and the Death of Death", in e-flux journal *Are You Working too Much? Post-Fordisms, Precarity, and the Labor of Art*, Sternberg Press, London, 2001, p. 86.

was opening *The Tanks*, a new venue for choreography and performance. These are examples of the recent escalation of performative programmes in galleries and museums. This interest is related to the need for institutions to address, engage with and involve wider audiences. The notion of *experience* is the one sought, intending to create that “social space” for the audience and the artists, a space for movement and for actions. Camilla Larsson, curator at Bonniers Konsthall, describes this particular relation to the audience from an institutional point of view:

“For me the task of the curator is, both intellectually and practically (the know-how), to curate visual art and performance together in order to create a whole that could be received by the audience at any time when the exhibition is open (will the exhibition work when the half of the space is empty, etc?). This is the important task of me as a curator working at a kunsthalle. This is very much a question of how you deal with your space, but also how you negotiate with your audience and their expectations, (as a venue like Bonniers that would like to talk to not only the initiated art audience, but also the general audience of culture you need to have the skills to communicate complex projects, and it is of course even harder to communicate parts of a project that have certain starting hours, or do exist only one time etc.).”⁴

The most exciting proposals come from the artists themselves, when they choose to address the format of the exhibition, the hierarchy of art history, the institutional structure and the relation to live and durational works. I think here of the recent work by choreographers Alexandra Pirici and Manuel Pelmus in the Romanian pavilion at Venice Biennale (2013) where they’ve presented *An Immaterial Retrospective of the Venice Biennale*—a pursuit in reclaiming some pieces of the Biennale’s 118 years of history with a completely empty pavilion in which five performers—no props and only using their bodies—“reenact” works exhibited at the Biennale throughout its history. The format is the one of an exhibition, a display of bodies in movement, recreating and claiming art history addressing through their act the economical, social and political aspects of such a

grand event as Venice Biennale is. During the festival Dance <3 Stockholm, a group of choreographers⁵ in collaboration with Cullberg Ballet, took over a space within the Dance Museum in Stockholm, to address issues of representation of dance and performativity within a museum space. When I visited the space, in the last day of the week of “occupation”, there was a lecture on postcolonial feminism. It was conceived as a response to an exhibition shown at that moment in the museum, which presented a colonial view on dance and choreographies collecting movements, costumes and inspiration from other corners of the world, with no political emphasis on the historical context and the role of the colonizer. A historical line was the main object in the space, a sort of compilation of historical, political and dance-related events world-wide and locally; costumes on hangers as traces from previous performances and white papers with notes from their discussions. A somehow naïve but much needed approach towards the use of performance inside exhibition spaces.

While I am writing this article⁶, an announcement comes into my inbox: Mårten Spångberg together with a number of Swedish dancers and choreographers will be presenting a new piece at MoMA in January 2014—questioning the rationale, conditions and compromises of dancing in a museum. The intro states:

How can a dance exist in a museum? Does it have to change its parameters to comply with the museum’s spatial and temporal conditions? Can dance, in return, enable the museum to reimagine its conception of space, time, and audience?

These artistic attempts draw exactly on the analysis of the conditions of production, how performativity is being instrumentalized and how this shift in contexts can contribute to and influence the economy of performance.

PRECARIOUS CONDITIONS OF PRODUCTION

The notion of immaterial labour⁷ has become a common currency in contemporary discourse characterising the working conditions in this new service-based economy. In many debates evolving around performance

4. Camilla Larsson has curated the exhibition *Body Talk* (4 Dec 2013–5 Jan 2014) at Bonniers Konsthall presenting a video installation by artist Sharon Lockhart. During Dans <3 Stockholm, performances by An Kaler and Noa Eshkol Chamber Dance Group have been shown in the exhibition space.

5. Amanda Apetrea, Nadja Hjorton, Stina Nyberg, Halla Ólafsdóttir and Zoë Poluch, *The Collection*, 6–13 December 2013, Dansmuseet, Stockholm

6. The article was written in December 2013

7. Term coined by Italian thinker Maurizio Lazzarato in the mid-1990s, referring to contemporary forms of work developed under advanced capitalism, mainly in the communication, information, service and entertainment industries, involving creativity and co-operation, but becoming also subsuming and alienating.

practice, this notion is presented as a commonly accepted setting. However, I would argue that it tends to restrain the material and bodily commitment in the productive process. By qualifying the creative act solely to an immaterial labour, diminishes or even ignores the use of the body and the effective material labour it entails. The shift towards a curatorial work that involves presentation as main activity, and here I refer both to performing arts guest venues and visual arts spaces that present performance, risks affecting the economy of the field, by focusing on the experience of the live act as part of the immaterial labour function. In this way the support towards production diminishes and the process of work becomes limited to the event involving the audience, to the actual spectacle. The whole field will be thus affected, promoting fast productions, short processes which in long-term affects the experimental factor and the development of the scene.

In times when the public funding bodies are retracting the support for culture or shaping it towards a service economy, where criteria for subsidy are based on value of entertainment, number of audiences and serving political discourses, the art world and performance in this case risks to become manipulated by a populist agenda pushed towards producing events, cheap to stage and easy to consume. The production budgets are being threatened; the programmes of institutions focus more on own concepts inviting existing works and less supporting new works being produced. Of course, this situation is conditioned by the changes in the performing arts sector itself, with an increased mobility of actors, the interest in institutional critique (as mentioned above) and elements of discursiveness.

The role of the curators is though to engage with such questions around production, to identify political implications of such intersection with other fields in relation to the principles of aesthetic experience produced in relation to audiences and the working conditions

facing cultural workers today. Otherwise, we contribute and become complicit, either working so-called independently or within large institutions, to an economy that highly exploits workers and thrives on the effects of an experience and event-based economy. All under the pretext of serving our audiences and producing high-level of artistic experience.

Corina Oprea

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.

Motivation At The End Of Times, Upgrade

I.

A programmer of dance comes up to me and says: "What do you think of the program, it's nice don't you think?" What can I say? As we know, within the neo-liberal predicament that we now live, to object is unthinkable, to have an opinion, to show attitude is a no of severe magnitude. Metaphorically speaking my answer could only be: "I'm available." If I am in the program, I can obviously not not comply and support it, and if I am not, any objection would propose that I'm jealous of those that are in and thus I can only comply. Yet, I try to formulate an answer that uses a double rhetoric, proposing that the program is congenial and at the same time saying it's not. My argument could be based on an asymmetry between established and not so established acts, the lack of representation of non-western artists, weak consistency in the program or gender. Gender is always good, no matter what, one can always bring up gender and in whatever direction. It's always good. Yet, it doesn't matter, independent of my response the answer I receive in return is always the same: "Yes, you are right, but you know our budget has been very pressured this year. We had enormous cuts for this season and, you know seriously, I'm really happy that we got it together at all." I, obviously (I'm not completely stupid), accept the argument and nod understandingly.

A few months later, the same programmer shows up after seeing, let's say the premiere of a new show of mine. Insinuating that it didn't entirely fulfill expectations or was simply not a masterpiece I respond: "Yes, you are right but you know our budget was very pressured. We really had enormous cuts for this season, and

I'm really happy that we got it together at all." I don't think so! Such a line of argumentation is not acceptable emanating from the mouth of an artist. The artistic act, it is assumed, is independent of budgets, and if there are cuts, subsidies missing or similar, the artist is supposed to change the format, come up with creative solutions, sack the producer (don't ever do that), make a duet or solo, use less rehearsal hours, get another co-producer, hire faster dancers. But who would expect a programmer to sack some people in the organization, do the cleaning or accounting, double as a technician or wardrobe assistant? Programmers are victims of external circumstances, whereas artists only have themselves to blame.

For programmers to gain my respect, stop using budget cuts as an argument.

So my response is always implicitly "I'm available". Whatever the price, whatever the circumstances, whatever the proposition is, in the era of projects we are all always available. In our current economic flow, as Boris Groys recently argued, it doesn't really matter if one is in the program or not, what matters is to have a project, in particular to have a project that can attach to enough many surfaces and connect to enough many other projects. In fact it doesn't matter what the project is, as long as it promotes a specific identity. What the artist today is busy with, is not primarily to make pieces or to articulate concepts but to produce identities that are at the same time specific enough to make a difference and conventional enough to maintain a rather romantic image of what the artist should be occupied with. The really clever artist has stopped making pieces at all, but jumps from residency to residency, from lab

to lab, project to project. What matters today is not products, pieces or premieres but activity and mobility. As Kroot Juurak has proposed, the artist has become a pet, a domesticated creature that bides his/her time, sits in cafés scribbling, doodling in a notebook or being busy e-mailing, ready to whatever and enthusiastic the moment the programmer whistles.

Recently I hear more and more artists proposing the importance of taking ones time. “I’m slow, I need time to think and develop projects.” No, it doesn’t matter if a project ever gets to be realized, what is important is to just have a project, preferably a long term project, that offers the artist, through a sort of reversed process, to implicitly use the same argument as the programmer.

In a moment when artistic research, for the second time gains popularity—but this time rather in relation to PhD programs than short-term research programs connected to venues and festivals—to slow down and taking ones time has become a virtue, a sign of thoroughness, and perhaps even worse: is understood as a kind of critique of capitalism. But isn’t this image of the artist precisely what capitalism desire: the artist being a promise of a life beyond nine-to-five working days and pressured schedules? I don’t propose a re-industrialization of labor, where life and labor would again be divided and manufacturing ability the one capacity to be measured, but we should know that there is absolutely nothing radical with the artist’s existence, and to be self-employed is rather the perfect image of the contemporary laborer whose only product is him or her self. Slow is the new fast, as much as left is the new right, occupy is the new letting go, queer is the new mainstream—contemporary capitalism knows how to co-opt and has financialised any creative strategy. Work in whatever way you want but don’t be proud of it.

When Paolo Virno argues in “A Grammar of the Multitude” that the contemporary worker has become a virtuoso, using the dancer as an example of the immaterial laborer he doesn’t presuppose anything positive but rather raises a warning: what do we do now when we *are* labor and there is absolutely no way out. When control has become omnipresent, in and through ourselves, there can be no exit door to sneak out of. “I’m available” is in our contemporary times substituting any claim of avant-garde or subversive attempt. And for those who still insist, that keep on trying to break rules or conventions, that work too hard, or forget about balancing their presence, not keeping their cool, the culture of availability has only one answer: You’re a fool.

For artists to gain my respect, be foolish and fuck balance.

A programmer of dance announces to me how important it is for him to compose a program for his local audience. I support the argument, but wonder what it is that makes certain dance and performance acts, works by certain artists or groups perfect for every local audience in every corner of Europe? It cannot be because those acts are so generic that they fit everything hence that would dismiss the argument of being susceptible to the needs of local audience. It can neither be because the acts are so specific, then they would not be presented in every festival and season program. The argument must be found somewhere else? It is my belief that, what *local audience* imply is not the spectator but local politicians. It means: “I have to present a program that is agreeable to local subsidy agencies”, and they expect, more or less without exception, a well-meaning mixture of local acts and international reputation.

For programmers to gain my respect, stop using local audience as arguments when what it means is serving local politicians.

Lately local politics has been jointed by European politics to pressure programming into a mainstream sauce. Today it is no longer the director that programs the festival it is the EU-network that decide, because without EU money there’s no program at all. When you open the next festival program identity how many acts are supported by EU-networks, yep all of them ... This is a small disaster because as much as the programmer has to program what the network provides, after all the network sponsor with 50% of the economy. The programmer also need to push his own local acts into the network, and push something that he knows will work with the partners. In other words it is not what’s good that is pushed by EU-networks but what works, what is easy to travel with, what deals with a, for the moment “urgent” topic and is equally politically correct, what works for any kind of audience, what is easy digested and a quick fix. How does it feel Mr. Programmer that it’s a bunch of EU executives that makes your program? And you want to be called curator when you at best is a butler.

An alternative chain or arguments on the same issue emphasize identity production. Working for a specific local audience implies that the programmer feels responsibility to the progression of a local scene and its audience, but then again how come this responsibility without exception includes three to five internationally celebrated artists or groups. Is it possibly so that the

programmer rather easily forgets his assumed responsibility and instead seeks confirmation in other programmers? It feels good, and need no further explanation, to say: “Yes, I’m also showing their new work.” or “I’ve been keeping my eye on them for several years and I think my audience is ready for them now.”

The same argument is evidently valid for the artist too. It feels good to belong to a context and it is obviously uncomfortable to issue one or other conflict. Over the twenty years that I have been engaged in dance and performance I have never experienced such a lack of conflict as today. The first dictum of contemporary cultural entrepreneurship: Don’t ever get angry!

Don’t be critical neither! Since years critique has been replaced by criticality, the ethical version of the ideologically saturated notion of critique. Criticality is like a touch pad, the theatrical version of pure navigation, the entrepreneur’s variation of risk performing the endless shifts of neoliberal governance. It’s the slippery escape from any form of responsibility, a snug smile standing in for the lack of guts to stake out a territory. Criticality is good for you, it’s kind of participatory, it implements the individual instead of producing public spectacle. In the land of criticality everything is fine. It’s Prozac for cultural producers, personal without passion, skepticism without fundament, the epitome of opportunism.

For an artist to gain my respect, raise your voice and judge. Be, or pretend to be rich enough, to afford being categorical.

It appears paradoxical that at the same time as dance and performance is offered more opportunities than ever, both concerning performances, residencies and other projects, we simultaneously experience an equalization of what is tolerated. The difference between dance performances were probably smaller twenty years ago, but I don’t think it is only memory that plays around with my perception. Danced looked similar, what differed was production value. Not only in economical terms but also in respect of global circumstances. Dance has become professional to the extent that it has lost its passion. Dance has become enthusiastic, which is another words for shrinking in front of circumstances.

It is my guess that, among other reasons, contemporary educations has become so good in preparing students for established markets that they simply don’t know what else to do than to comply, be enthusiastic and

perform criticality. It mustn’t be the responsibility of education to teach students to fit in, rather the contrary: the task should be the opposite, to encourage the student to pursue other paths, different formats to stop confirming existing markets. This cannot be done by preaching counter ideology or by blaming the market, but rather through allowing the student not to identify with what a dancer, choreographer or performance maker is, i.e. to appropriate identity. It feels good and is comfortable to *be* a choreographer and it’s a shaky path to create ones own territory.

A few years ago the French thinker Jacques Rancière contributed to our context with a text entitled “The Emancipated Spectator”, where he argued that theatre per definition is stultifying and as a way out proposed an activated spectator, that without becoming a participant can activate him- or herself not on the basis of identity but rather in respect of individuation, i.e. expanding the possibility for what the individual can be. We should however remember that the emancipated individual is congenial to our present political climate. Emancipation for Rancière does not mean to be, or become more oneself, but on the contrary to contest ones identity and what constitutes identity in our specific contexts and environments. Emancipation, in particular in relation to art, should not be misunderstood as improvement or betterment. On the contrary emancipation implies to give up values that has been consolidated, to give up both ones chains and ones privileges, ones identity without conditions, engaging in production without determination.

For artists to gain my respect, stop pretending to emancipate yourself when what you want most of all is to belong.

A programmer of dance tells me how important it is to engage in the development of the local scene. I wonder, but how does it happen that you pay them, the locals, fees that are peanuts in comparison to what you pay international celebrities? Is that some contemporary form of care? By the way, how does it happen that the local and non-established artists always are presented on the small stage and always in the middle of the week? If you are keen on promoting the local scene why not offer them the central venue in the weekend. If the international celebrity anyway brings in an audience—which is always why they are there, “We have to have a few big shows, you know—we need to secure a general audience”—why not program them on Monday and Tuesday?

We can also turn this around. How can the big shot artist except star status and support programming strategies knowing very well that homogenization of a landscape is lethal, that it is deeply important to support younger generations of artist not least to make sure that ones own position is contested, in order not to fall asleep and stagnate. Oh, yes I forgot, the established choreographer is since a few years issuing parallel to his/her own work a small research platform with possibilities for residencies. Yes I forgot, but do you seriously think that these platforms have nything to do with young artists? No way, it's a means to make more money and to consolidate ones position, especially, locally. By the way, have you realized that those initiatives always occur when the big shot choreographer is fading, when the touring is not so intensive? I forgot, maybe the platform is there because there's nothing new coming out. Because the big shot wants to relax with his life partner, her family or "we are moving to a house outside the city, with a garden" — so cute.

A programmer of dance tells me that the development of the local scene is so important that they have created a lab for its artists to engage in. A forum for discussion and confrontation, research and development, when what it tends to boil down to is that the lab is an excuse to not have to present those artists properly, and yet swear your-self free from any kind of accusation of excluding the local. And by the way, everybody knows that the participants in the lab never get paid in accord with a performance fee. Labs are cheap solutions, end of discussion.

In commercial industries it is common that 5–7% of the revenue is reinvested in research and development. R&D does not mean to develop a new product or design a new model, i.e. applied research, but blue sky research. Innovation intensive business such as pharmaceuticals use up to 15% of their revenue on R&D. It is common to understand our field of action as innovation intensive, and it is a business — it's just that our client (like weapon industry) primarily is the state, but I have never, I underline never, heard about a dance festival or season that invest more than 0% on R&D of the revenue. Commerce knows, if we don't upgrade, if we don't invest in blue sky research our clients will beat us to the finishing line, and it is not just about beating somebody else but to stay on top of oneself. R&D is not an evil necessity, it's what makes the difference, what makes it fun to work it. And look at this R&D is not only for the artist but can also be invested in management, but in our business I've never ever heard about the possibility that the organization could develop. Never, the director of a festival is like a king before 1789 sovereign and related to God not to R&D.

Don't even try. No, R&D isn't in any respect identical with artistic research. When R&D is all about open door practice and proper experimentation—btw it's imperative to keep apart scientific and artistic experimentation—artistic research is about keeping the door closed so that nobody realizes how utterly mediocre those grant supported projects conducted really are. When R&D is a matter of all or nothing and operating in the dark, artistic research as it is conducted—especially in Stockholm—is a matter of securing funding, keeping ones job, never sticking out, abolish risk and go home at 3.30 p.m. And now I'm talking about the researchers, PhD candidates and so on, mind you, those are superstars in comparison to the coward creatures that try to manage them. It's a deep shame for dance to have to admit that the artistic research conducted is totally stone-age in comparison to the knowledge produced and engaged with by choreographers out there, but of course we all know that nine out of ten individuals engaged in artistic research does it because that's the only place where they can survive economically. If artistic research was a pocket of economical freedom it could sound quite promising but the fact is that it is an even more controlled territory and a territory where the distance between the artist and management is zero centimeter or seconds. As for today the promise of artistic research has turned into a nightmare for contemporary dance and art, and the worst part is that we have no choice than to deal with it because it will not disappear.

Oh and the lab format gets even more patronizing when it is topped with an international authority giving a two hours introduction to his or her artistic mission, of course after having been presented on the big stage. But why should a younger artist unconditionally wish to hear the truth about art presented by some middle age choreographer who fell more or less always have fallen asleep a decade ago and has nothing to say more than "This work I did in 1994, when my second wife had our first child..." The established artist doesn't want change, he or she wants to stay on top, so don't expect anything else than a patronizing tone and remember it's very very difficult to make art. Are you ready to suffer as much as I have and for so many years, in other words "You will never become anything and don't think that your efforts can in any way jeopardize my position." But then again when you hear these type artists open their mouths you know they are over, seriously over—and that's good.

During the lab the artistic director, preferably with some international colleagues, shows up—of course unannounced—appearing to be interested in the

artists' creative process. What happens? Obviously, the artist will present an absolutely safe argumentation that ensures—hopefully—the opportunity to be part of the “real” program next year. I'm available! The so-called labs, luckily not so popular anymore, have nothing to do with creativity, sharing ideas or motivating each other. No, it's a perfect ground for defensive warfare to maintain one's positions. What the artist today sells is ideas and originality so why would anybody think that a lab would function as an opportunity to share. No, labs consolidate the dynamics of the market and function as an eminent opportunity for programmers to surveil any kind of revolutionary tendencies. Only the extremely naïve would consider the idea of sharing, that would be similar to Coca-Cola putting their secret recipe on their web page.

The central problem with dance programming today, in which programmer and artists are equal part, is that ideology and conviction almost without exception has become subordinate to financial and political circumstances.

So what do we do when the opportunity to object is void and nothing? What do we do when everybody is guilty for nothing and nobody dares to make a move as it always will harm your opportunity to... whatever it is that you do? Nobody is to blame and all of us are gladly participating in a market based on identity and belonging. Programmers as well as artists happily bend over and offer themselves to the whims of the market. Is there anything left except disillusion? The first answer must be no, but perhaps there are measures to take. And look who is talking, the first thing to do is to stop complaining, but complaining is easy as it also consolidates identity.

II.

Over the last twenty years the visual art sector has developed strong curatorial discourses. Perhaps not the entire field but any curator, as well as artist, with ambitions in contemporary art pride himself with an articulation due curatorial practices, never mind if you are on the facilitating or, so to say, producing side. An important consequence of such discourses is a disconnection between director and curator. It is today rare that a director and the curator of a museum or kunsthalle is one and the same person. The director of a museum is often curating part of a program and are obviously the final voice when it comes to fundamental decisions but a director that puts his nose into an assigned curators

choices are rare, not to mention incorrect or disrespectful. In the field of dance, choreography and performance the situation is the opposite, it is almost always the director, with financial and institutional responsibility, that articulates the entire program. The emergence of the “independent” curator implies a whole set of new strategies. The independent curator, to the same extent as the artist, offers or sells a concept (a completely misused and misunderstood term in the first place) or proposal and is chosen in respect of a competitive landscape. The independent curator of course has to obey economical circumstances but the objective is not to simply stay a live but to produce specificity. This is not entirely true, there are certainly hierarchies, lobby and business as usual, but the very possibility of an independent curator offers a completely different mode of operation. A problem in dance is that directors, doubling as programmers, especially of festivals, occupy their position forever. A director of a festival can easily run a festival for decades. The result is often that the maintenance has higher priority than the quality of the program. First, if you are a director of festival for twenty years of course you are not about to take a risk in programming if it might jeopardize your position, and second, after twenty years in one position you have also closed off any other working opportunities, you're not exactly about to fire yourself. If contracts generally are long-term it is obvious that flux and dynamics will decrease. Thirdly, after twenty years in a position it is very easy to forget that you are the director of a festival and that the festival is not yourself. There is another great opportunity with independent curators, they can't complain about budget cuts, they might not have any money but there's not cuts, institutions on the other hand can always use budget cuts to solve any problem. Cuts can tweak the program to become fully local but equally often to emphasize international work. It can be reason to push for the smaller format—very good—but also to go mainstream and large scale but most of all it's the best ever argument to allocate a higher percentage of the budget to management and less to the people who make the art, the artists.

There is however a new entity to blame: the board. The board is better than budget cuts. Today every programmer suffers from the pressure of the board, a board that they themselves nominated or if not the board that gave them the job in the first place. It's apparently not directors that make decisions any more, it's the board. Great news, today it's a bunch of people that knows about institutional practices but have no idea about dance that make the program and what they do is to make sure nothing unexpected will occur, especially not a hole in the budget.

For a programmer to gain my respect: fire the board. If nothing else, make yourself sovereign, at least then we know who's to blame. Because that my friends, is not easy in our current times when networks to a large degree run the business.

I believe there was a time when boards took the positions of pushing risk. The board was the lifeline when radical proposals went to hell or the entity that took the blame if the budget went dry. Today instead it appears that the board is more like a dramaturge (making sure nothing unconventional or crazy ends up in your piece), or perhaps better like a preemptive insurance company that like an uber overprotective mother that forces the eleven year old to wear a bicycle helmet when brushing her teeth.

We should not fool ourselves that it is favorable to have an artist as director. It's certainly no direct problem to have an artist program a season, except that the artist will without exception program his or her friends, but then again who doesn't. It is when the artist is elected director that things go sideways. Why? Because, he or she competes on the same field as the ones programmed. Because he or she is not up to losing his or her artistic position whilst being the director. Because he or she might be understood as traditional, boring or simply better of a director than somebody making art, and hence will only program friends that owe him or her something or is an obvious loser. The most disastrous of all is when the artist director is in charge of programming parallel to managing an in house company or ensemble for which he or she is creating work, and invites other choreographers to work with them too.

The most comical and paradoxical gesture is the one when the artist director opens a residency program open to independent choreographers of all kinds. What is this if not another word for control freak? Or, when the artist director invites his own performers to create work of their own and for each other. This is the best ever guarantee that nothing weird or suspicious will happen. Obviously the dancer knows that, whatever he does inside such a situation will, if it is good, be credited to the generous artist director who saw the talent in the dancer. Or if something goes wrong, if the work is autonomous or does not represent the style thread of the artist director then it will never be shown or just for the locals endlessly devoted to the artist director. Obviously a work created under the forgiving eye of the artist director will never be allowed to become successful. The artist director will remorselessly crush anything amazing. Maybe he or she should retire and the successful kid can take over. Not a good idea.

For an artist director to gain my respect don't for anything open a residency platform. We all know it's just economy, surveillance and smug goodwill.

So how does the independent curator market his specificity next to producing exhibitions? By engaging in a position, by articulating specific motivations in regard to aesthetics, modes of production, historical accuracy, specific knowledge and, not rarely, through a political strategy, statement or strong hold. Any curator with ambitions in the field of contemporary art negotiates aesthetics and politics through writing; in magazines, publications, catalogues or orally in conferences, seminars or educational frames. In the field of dance similar articulations are extremely rare. Programmers hardly ever gives evidence to aesthetic or political positions. Objection, there are often texts in programs etc. by directors and programmers. Correct, but these statements can rarely be read as political statements and are more often similar to magazine editorials trying to justify the content of the current issue. In dance and performance it is rather understood as a big mistake to articulate a position, also concerning the artist. Better not say anything, and you will not be kept responsible.

The amount of literature and magazine press within the field of visual art is immense, whereas in dance we hardly see nothing of the sort. Art magazines, of different quality, flourish all over the world, in dance hmmm two bad ones. With the risk of sounding patronizing, publishing (not to mention translations) and magazine production is most active in the Balkan. In the rest of Europe there is hardly a magazine worth remembering, not a single independent publishing house that I need to keep an eye on. Publishing and book making is not only about identity boost or serving ballet kids with glossy images. Publishing is a means of empowerment, of conflict and not least to produce visibility. Dancers, choreographers, makers and doers, programmers, are you fine with the fact that those who write about your work tendentially consider dance to be at its peak sometime during the early 80s or chicken out on their ideologies because of financial difficulties or demands on sold copies. No worries, let them be, but remember it is those who write history that decides what's important. Publish yourself, your friends and enemies, and don't put up some petty argument that you are busy with the body not text, publishing is a means, and a good one to claim territory.

Moreover, the emergence of the independent curator has intensified the development of new formats. Conventional formats are still up and running but over the last three decades we have seen a number of new

formats taking form. Among them thematic exhibitions, biennales, shows exclusively formed around commissions or proposals utilizing entirely new media such as books, magazines, the internet or urban contexts, there are billions of others not least concerned with activity, socially engaged stuff and obviously immaterial production. Compare that to the situation in dance and performance where especially the festival format has consolidated itself excessively. I can personally not recall a single festival that has elaborated a strong proposal, or even more rarely a proposal that is controversial or excluding. The dance festival of today is void of position and is almost always a bric-a-brac of creations of the last 18 months. Lately we have seen a few brave attempts, these should be celebrated even if they are just attempts and might not work for the next fifty years.

Lately instrumentalisation has appeared to be a severe issue in the art in general and dance certainly follow up with an obedient smile. When inspecting new formats they are to a large degree engineered in respect of policy documents issues by art councils or EU. Isn't it painful to experience how every festival or similar with a social or political profile without exception practice exactly what the funding body desire; activation of minorities, engagement in dark parts of the city, ecology, support of a group in society that is already decided not to have a voice. Personally I find it shameful to experience how each and every festival and venue bow for policies that transform art to something quantifiable, something measurable. And the programmer goes on about how they have to devise programs of a certain kind in order to obtain support (you know it's so tough nowadays). Well, what is happening is that the artist has been transformed into a pawn in a play called entrepreneurship. And the trap is double, because the programmer or artist who doesn't obey is immediately accused for being anti-democratic. But, wouldn't it be a disaster if artistic practice become democracy enhancing becomes a marketing agency for a system of thought that has expired long ago. What we today call democracy is most of all simple management.

Consider that there are approximately 250 conventional black box theaters spread over Europe. How does it come that they all utilize the same marketing strategy and stick to it year after year when the lack of audience always is a central problem. Is there some central agency that has decided that a black box theatre must have a season program presented in the form of an accordion like folder? How is it possible that the imagination of programmers, festival and season directors are so limited that the accordion has become mandatory?

Or turn the argument around, how is it possible that the dance artist spend three months on rehearsing a new piece and twenty minutes on producing the press image when the performance often is seen by less than 300 people, and the program is printed in 25.000 copies? Shouldn't we change the procedure and spend three months on the picture and rehearse 20 minutes? How is it possible that we allow five lines of generic text to present a piece of art that we have spent months or even years in preparing? Every festival and season program presents every artist with the same amount of text, five lines written to fit everybody. Such procedure obviously favors the already established and offers hardly no opportunity for a different conception of what a performance can be to flourish.

A direct comparison with visual art and museum culture is obviously useless as circumstances are very different, and at the same time the pressure to attract visitors is overwhelming also there, but never the less visual art has developed into a much more heterogeneous field over the last 20 years than dance and performance. It is my firm belief that this has to do with the establishment of curatorial discourse, and it is because of the lack of the same that dance has ended up maintaining aging structures and strategies. There exists an endless stream of publications concerned with curating in visual art and there is hardly nothing of the sort concerning dance. If dance is to have a future it is imperative that we develop our own discourses around programming or curating. We must certainly not invite curators etc. from visual art to inform us about how it is to be done. No, we must do this on our own terms; take up the tough task of producing our own discursive terrain no matter if it will cause turbulence and havoc. There will be collateral damage, but I can ensure you nobody will die. The policy that govern contemporary dance is one of inclusion and everybody-should-be-given-the-opportunity, still we all call for transformation. This is a paradox, if we want change it will happen on behalf of some one. Some things have to go, if we want something new to emerge.

The last time we experienced a strong shift of policy concerning dance and performance in Western Europe was in the late 70s and early 80s. Young makers and doers, supported by equally young managers, directors and programmers refused to be included and comply to the, at the time, stale machinery of state theaters and similar. During a few years a line of venues appeared, willing to take risk, often without financial opportunities, and to host young artists and groups.

In Holland, Belgium, Germany, not to mention what later became Croatia, Serbia and Slovenia venues and festivals flourished although the scale was small. With the emergence of new theaters, often considering rather new program policies, a new generation of artists and groups established themselves. Three decades later the situation has changed a lot, but has it changed enough? These venues, festivals, artists and groups are obviously not willing to give up their positions, so to try to force ones way in is not the smartest solution. Why would such entities offer more than just enough space for young and upcoming artists, when they are good as it is? They don't want to be overtaken or lose their positions. Festival and season programs are children of a certain time and context, we can work to make them a little bit better, a little bit more open, a little bit this or that, but there will be no major changes as long as the economy doesn't simply collapse. So if we want something to change on a more radical level we must simply abandon ship and start from scratch. We must force ourselves to not set up another, perhaps alternative, festival. We must force ourselves not to start a new space. If we do we will just end up in the same position one more time, and the second time we will just look stupid. The curatorial discourses we have to engage must not be concerned with "what can be done", or better with strategic matters. What have to be approached are structural or fundamental changes. Our future is not easy, because what stands in front of us is the necessity to invent new formats and radically new opportunities.

However, the future is bright. Over the last 15 to 25 years our society, our world, has seen a veritable transformation concerning production, communication and economy. 25 years ago manufacturing to a large degree governed the world, but since then we have experienced a strong move towards capacities of distribution, communication and the mobility of value. One could say that the world has experienced a shift of focus from manufacturing, to production of goods, to performance and movement. Concerning art it is obvious that a regime driven by manufacturing finds its accomplice in an art form that focus on objects, namely visual art. If we today live under a paradigm governed by performance, such paradigm needs to find its related expression in the arts. The future doesn't look bright for visual art, at least not art that is concerned with the reproduction of objects, but for dance, choreography and performance it certainly appears that we can look forward to a bright and flourishing future, but only if we let go of the established models for what those expressions can be. The theatre, festival and season program, does not as e.g. Peggy Phelan has argued promote performance in the sense of its ephemeral status, on

the contrary they handle dance and performance as objects. It is with this in mind, that we live in a time of performance, that we have to take on the possible production of new formats, new modes of production and representation. If we do, we can only succeed, but it will imply a fundamental shift in our understanding of what performance, dance and choreography can be. This, however, does not mean that we have to evacuate the theatre and desperately seek new sites for representation. No, what we have to evacuate is the strategic levels of our expressions.

A director of a reasonably big festival recently stated, that he was proud to welcome a certain artist to the festival for the seventeenth year in a row. I wasn't surprised, as this is what happens in more or less every festival (perhaps not seventeen), but what would surprise me is when Tate Modern's director proudly announces the seventeenth exhibition in equally many years by one and the same artist. That is unthinkable, even considering that it might be a small piece in some overlookable group exhibition that happens every year. Every time we present for-the-n'th-year something else is not presented. Every time we install the big company in the big space, that space will not be available for something else to develop. Every time ballet-this-or-that-big-name is installed in the program, we know that something not ballet-this-or-that-big-name will not be written about in the local or national press. Every time we don't write a kick ass political statement about this year's festival, we know that the audience will not upgrade their modes of experience but will maintain their taste and identity and make circumstances to change something next year even smaller. Every time we argue that a festival or season program should have something for everybody, should be available for everyman we have also lowered our ambitions regarding our art form and its future. Why are you making art, why are you programming a festival or season? To please everyman; the general population or audience? I hope not, because if that is our ambition there are certainly businesses that offer much better salaries and fancier parties. Have you forgotten why you are making art or why you set out to realize that first festival? Those pieces, festivals and seasons that we created even though we knew it would cost and would interfere with our personal economies? We did it because we couldn't find strong arguments enough not to, because we had no smaller ambitions than to change the world, because dance, choreography and performance were synonymous with life and death. Pathetic, oh yes, but pathetic enough to forget? Have we forgotten our mission statements, did we change them from "until death" to "until budget cuts"?

Fifteen or so years ago networks showed up as the new fad. The motivation was to share expenses, to discover new artist (often from exotic places like the Balkan) and support upcoming artist. What has happened today? Networks is today a means to consolidate power, and hence by definition homogenizing. Oh yes, we loved to support those artists from Balkan but only one year, not 17 in a row. Today a production that is not promoted by an international network is an impossibility. There are exceptions but that is not the issue here, but what is is to what extent we, programmers and artist, are willing to sell out specificity in favor of fitting in. Networks are for dance what ecology is for animals, a restrictive baby sitter that place the poor animal in a restricted area. "Here you go, play here but not too loud." Stop being so fucking civilized and take the risk of being considered a fool.

Recently I looked into a well-known theater's statistics and found out that one and the same company had been presented in average ten nights per season. Considering that all performances were sold out the total amount of sold tickets would be approximately 10.000. That's a third of the audience that the local out doors concert arena could host in one night. So why not present the big company one night in the Olympia stadium instead of the ten nights in the theatre. The counter argument is obvious. "Dance has to be experienced direct, it is about presence ..." and so on but what is the difference between dance and a concert with Metallica that nobody has a problem to share with 50.000 other people looking at video screens. As far as I can remember nobody had a problem with authenticity when Rolling Stones in 2005 performed in front of 1.2 million people at Copacabana. So why isn't the big dance company presented on the same beach? It's not because of the above arguments, it's because if the size of the economy gets big enough big money is also moving in. Better continue to present the big company in the theatre so that nothing will change. Tate Modern is a good or possibly bad example that things can change and scale is relative. Ten years ago it was unimaginable that an artist would move into the Turbine Hall and today it's rather obligatory for an artist to reach star capacity. Olafur Eliason and Rolling Stones had more or less the same amount of visitors, Stones just did it a bit quicker, but then why can't Rosas, Jerome Bel or Jiri Kilian have 1.2 million people looking at their work?

The problem with dance is a performed little brother concept, which in fact is just hiding in the corner not to have to compete with the big guys.

Only if our expression develops a decent curatorial discourse can we produce proper arguments against the ridiculous argumentation above, but as long as we don't we will always be subject to whims of local politicians, the well-meaning hand of state cultural policy, and will never be able to defend ourselves against budget cuts and identity hungry misery.

Mårten Spångberg

interv-ju/iew

REBECCA CHENTINELL Det som jag initialt ställt som en förfrågan till Malin Arnell om en intervju kom jag, efter en *förtätning* på Index den 1:a november (2014), att omformulera till något som istället relaterade till Malins, Fia Backströms och Imri Sandströms gemensamma och *pågående arbete*. Malin föreslog i sin tur att placera det nya förslaget i deras konstnärliga process och skrivande den 7:e november då följande *ägde rum*:

----- Original Message -----

To be continued from here:

jag-hon-dom skriver därnere nu/jag-hon-dom skriver däruppe nu/jag-hon-dom skriver därborta
nu

jag/vi skriver in i/innuti/framför och bortom den nya personen/rösten

I/we/three/tree in/within/in front of and beyond the new or recurring person/voice/text

in/within/in front of and beyond the new or recurring in/human

from here?on we will share our

muntlig / verbal - skriven / written (analog och/and digital)

c/k-ommuni-c/k-ation

breath - vapor - dimma som kommer ur magen genom stämbanden till rummet mot den andre
och andra andra

contextual movement(s), stones and versions of wilderness

all over again

skog och översvämningar

Insistence is a form of political labor,

called compelling "slow death"

Att insistera och att invända konstant, att insistera på att invända

invänder vi an/vänder vi barken inåt

mot against the white walls,

let's say this could be a curatorial take on (tutorial take on)

låt oss säga att det här skulle kunna vara ett kuratoriskt grepp

how would you describe / define the different contexts (geografiska och konstnärliga) that you
are working in / moving between, hur skulle du?

hur skulle du beskriva / definiera de olika kontexter (geographic and artistic) som du arbetar i /
rör dig mellan

att röra sig mellan kontexter - geografiska som konstnärliga som tidsliga

att röra sig i kontexter - sociala som fysiska

all låta kontexter röra sig genom

att röra sig från och mot kontexter -

att röra sig i/mellan kroppar

att röra sig i/mellan hudens olidfärgade spectrum

att röra sig genom de vibrerande porösa kontaktytorna

att definiera de olika kontexterna är en rörelse som

inbegriper en eller flera

situationer liksom positioner (inom de situationerna)

it is not simply about being a human or a woman hon/hun or an artist or of any specific naught-
 ionalit noll/nationalitet it is not simply about situating oneself att situera sig as one traverses
 reser or rör sig moves, but the parallel movement den parallella rörelsen of doubt and rebellious
 av tvivel och rebelliskt disbelief misstro in any kind vilken som helst of stability or stabilitet eller
 any kind of order and so the breaking of that order. There might only be bending and cracking
 up det kanske bara finns att skratta och naturligtvis att gråta and of course crying och så svett
 att blåsa liv i

processen sker genom utväxlingar av både
the process takes place through
exchanges of both bokstäver/papper ljud
ögon som rör sig fritt över pappret
(fritt och inte fritt. papperets edges, bokstavens edges, human edges, skin and when
there is a paper cut there is blood on the paper and on the skin - smudge?) The eye is a muscle.
A goldfish in a glassbowl. Some smoke.

????????? ???????????

???????

??????

+++++ +++++

????? ??????

??????

???????

????? ??????

???????

-----) (-----

????? ????????

inbegriper en definition and en beskrivning alltid ett frågetecken ?????

the ones who (ruin the atmosphere.) ?????

cell you in me ?????

mellan rummet

det vita

with me ??????????????

+++++

+++++

?????

???????

+++++

+++++

???????

+++++

+++++

Addition

och/and/plus

Quesshema

the ones who

I am in the room,
 We are in a room
 Jag är i rummet,
 Vi är i ett rum
 Imri är i ett annat rum. I'm there.
 Jag är där.
 Imri is in another room - She/I - in this room - the studio is in
 Malmö är en stad i södra Sverige
 Malmö is a city in the south (här och samtidigt där,
 a good place to start thinking beyond the life-matter binary)
 We can still smell each other.
 Vi kan fortfarande känna doften av varandra.
 Andas vi. Vill vi. Och av rökmaskinen.
 Olika nostalgiska eller reella eller än mer faktiska tillstånd
 This is incredibly factual and here and now

the intervjun/-view
 intervista
 det som ses/sker mellan någon
 "they refuse to become part". Activism also involves tables, ways of being seated in order to
 take up a task. The way the legs move under the table. The way the thighs press against the
 chairs. Being seated together or further apart. We are seated together and apart.

how / why is text production and publications of great importance in / for your work
 hur / varför är textproduktion och _____ av stor vikt i / för ditt/ert arbete
 publicera
 konsolidera
 frusen tid (kan smälta)
 rummet är en bok, boken är ett rum
 the room is a book, the book is a space
 - a spaceship of materialisation ett rymdskepp - farkost för rymd - plats - space
 the room is a book on various levels there are metaphorical, material and poetic
 levels it is the wrong word, wrong words are there rights (rättigheter)

jag skriver där nere nu (inte i boken)

jag skriver i den nya personen/rösten (emellan vissa avgränsade rum, det här har med gränser att göra och med uppfattningen av edges - ett specifikt rums början och ett specifikt rums slut. Och en boks.)

En bok:

A book:

Eros the Bittersweet av/by Anne Carson (it is right here beside me, paper, black ink, letters set - settled on a page). / *pick it up*.

How do you know an edge is an edge? By passionately wanting it not to be. (Separating the tongue from the taste, or from the so called *other* texture)

please, feel free to continue and/or answer

snälla, snälla kan du inte bara känna dig fri

some of the ? below (or above, they/we keep moving)

in any way / by ? means

snälla,

känn dig fri - please feel free

to be continued

att fortsätta

och / eller

svara på någon av frågorna nedan -

på ? sätt / eller med ? medel som helst

det måste bli/vara specifika vilket/vilka

it has to be specifically social and specifically this here is science fiction

someone - an inhuman an alien - stretches out its arm and the finger points at something, this makes the human stretch out her arm and finger and that's when their fingers meet and there is contact there is the in/human. A Big Step For MAN-kind.

Kinden och kindness och hurt/ont.

An institutional norm is also a social category. Some bodies are perceived as "space invaders".

This is also science fiction and fact. We are not only stories and importantly stories are not only stories but we are all format och läckage i constant undulating movements / konstanta undulerande rörelser.

The difference between that which is set and that which isn't is also ephemeral.

This is of importance.

There is difference and there isn't. There is always very much difference. Differentieringar - olika former av bokstäver och sammansättningar och det är viktigt och det finns format. Igen: Format och läckage i constant undulating movements / konstanta undulerande rörelser.

?

what is the difference between actions, works, densification, etc ... or what difference do you think these terms make

vad är skillnaden mellan aktioner, verk, förtätningar osv ... eller vilken skillnad tror du att dessa termer medför/skapar

?

aktion -
att agera med och/eller utan agensskap
att agera med och/eller utan upphovsskap
att agera i rum i en kontext med kroppar

processen sker genom utväxlingar av både
the process takes place through

utväxla	utbyte	översättning
en transaktion	ett kapital	ett kapitel
ett miss	lyssnande	öra
ett tag	talande	stammar

exchanges of both bokstäver/papper ljud/svett
ögon som rör sig fritt över pappret
muntlig/verbal/oral - oralitetens raka fukt
- skriven/written

c/k-ommuni-c/k-ation:
anal log
och/and/eller/why/perhaps - alla dessa kvalifikationer för att kunna säga
digit tale
breath - vapor - dimma som kommer ur magen genom stämbanden till rummet mot den andre

och
and

The bodies that gather also reclaim time and space.

coming -a Malin Arnells against something that does not, -a and seemingly, will not move -a

Passive actions (as in pushing activity somewhere else): lie on the ground, move chair a bit
from desk - rest, stand still in Imri Sandströms the room

i och/and

Writing: Use books, printouts of older texts Fia Backströms

Reading:

the (re)presented version will not include sound or audio

kommer den (re)presenterade versionen inte att inkludera några ljud eller ljud

but/men

auditory phenomena

the organ of the ears

hearing and sounding and listening

sound waves - light waves - and all these waves

enhanced

to be continued beneath the table

Subject interv-ju/iew

Date: :::

+0100

From: WE

Tid: tiden

To: Malin Arnell

@

malinarnell

punkt och organisation

organisera

från och till - **To:**

?

vark - värk - verk - verkligen - verkligheten

what I would propose, she wrote

vad jag skulle vilja

föreslå, skrev hon

as a format/som format för this interview/-ju

Object

Fri, 7 Nov (Wed, 5 Nov 2014 13:25:29)

rebecca Bäck A - An

en bäck

<mail

är att knyta an till
is to relate to
what I read as a working or collaborative method / form
vad jag läst som
en arbets-/samarbetsmetod / form

?

question mark quesshema
question mark quesshema
question mark quesshem
skin mark på ytan smakph
question mark quesshema
question mark quesshmma
vocal mark i rummet - rummet sträcker sig i vokalerna

perhaps
it's not so much about the questions - more about
how we communicate
kanske
är det inte så mycket frågorna - mer
hur vi kommunicerar

?

I don't write as I talk jag skriver inte som jag pratar
and/och vice versa
(men, eller kanske därför för att är det som om som dom)
kan jag känna igen mig/sig, kan ni känna sig utom mig/sig/dom
i det här ...
det här sättet

att på tå på stå stå på
en vandring

communicating/kommunicera
kommunis
kommun
kom nu
I can recognize myself/herself/themselves in this way of

since the interview will be printed
 eftersom intervjun kommer att tryckas
 eftersom
 tiden passerar och språket
To: and From:

(but, or that's maybe why)
 att differentiera att särskilja att skapa kontakt
 kondensation - att övergå från en form till en annan

en tillfällig övergångsfas
 här kommer idén jag fick i lördags för vårt samtal:

hej igen Malin
 "I prefer not to"

- what does it do for a participation of some to be dependent on an invitation made by other/s?
 an institution a friendship
 certain trust a kind of lack
 a kind of bond a kind of other - to her
 -a or several participation/s
 dependency and freedoms
 invite - och agensskap
 inklusion in and out
 be part of and yet not participate
 to participate and yet not be in common

?

ett sätt att förhandla, producera och presentera
 a way of negotiating, producing and presenting

i riktning mot varandra
 att sätta kurs
 växlings kurs
 through/genom
 språk(ligheter) language / linguistic units
 översättningar translations

must be broken

typed (digital: google doc, e-mail, sms etc or/eller analog), spoken, hand written

talad, hand- och maskinskriven

text

Handen skriker. Skriver.

The hand screams. Writes.

Benen sträcker sig ut under bordsskivan, viks in under stolen. Stolen tynger ner betongen.

The legs extend under the table top, folded in under the seat. The chair weighs down the concrete.

Here we speak loudly beneath the collarbone of the/our breath: *Kapitel, Kaput, Kapital, Kapitulera, Capitulum*: header of a text and a part of the arm - a collaboration among others

Kapitel, Kaput, Kapital, Kapitulera, Capitulum: huvudpunkt av en text och en del av armen - ett samarbete bland annat

...

. . .

senaste

arbete på

latest work at

Index - The Swedish Contemporary Art Foundation, Stockholm

can be

found

right

here:

To:

From:

senaste

sen

klockan är mycket nu

Medverkande

Axel Andersson är konstkritiker och fil. dr i historia. Skriver om kulturhistoria och medieteori, för närvarande i relation till kroppsteknik och kolonialism.
www.axelandersson.se

Danjel Andersson är utbildad vid Stockholms universitet och har en magisterexamen från Kulturvetarlinjen med teatervetenskap och litteraturvetenskap som huvudämnen. Andersson startade och drev tidskriften *Visslingar & Rop* och scenkonstfestivalerna Perfect Performance och TUPP. Föreläser och skriver regelbundet på utbildningar, i fackpress och i andra medier. Arbetar sedan 2010 som chef på MDT i Stockholm.

Malin Arnell is an interdisciplinary artist, researcher and educator based somewhere between Stockholm, Berlin and New York. Through her practice, she emphasizes matter, doing, and actions, focusing on the experiences around/in/of the body (her body, their body, our body), presence, participation, membership, and other affective manifestations. Since 2010 she's working on her artistic doctoral thesis in choreography at Stockholm University of the Arts. She is currently a visiting scholar at the Department of Performance Studies at Tisch School of the Arts, New York University.

Fia Backström, based in New York and Stockholm, is a writer, educator, and an artist who works across a range of media. Her practice is based in questions on collective formation and the fabric of the social bond through language, affective regimes, technology, subjectivity and presence. Backström co-chairs the photography department at the Milton Avery Graduate School of Arts at Bard College and teaches at the graduate Visuals Arts Program at Columbia University and the Lewis Center for the Arts at Princeton University.

Rebecca Chentinell is based in Stockholm and works with dance and choreography. At the moment she is doing a research-based Master at ArtEZ Institute of the Arts, the Netherlands. Rebecca is part of the thing and one of the founders of Diggapony Collaborations. Since 2012 she runs Koreografiska Konstitutet together with Marie Fahlin. Rebecca is also a board member of Danscentrum Stockholm, Danscentrum Riks and Dansalliansen. chentinell.com

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 driver Koreografiska Konstitutet tillsammans med Rebecca Chentinnell. Sedan 2014 är hon doktorand i koreografi vid Stockholms konstnärliga högskola med projektet *Moving through Choreography – Curating Choreography as an Artistic Practice*.
www.mariefahlin.se

Jonatan Habib Engqvist förorsakar utställningar och skriver texter, oftast om konst eller filosofi. Han undervisar på några olika nordiska konstnärliga högskolor och har redigerat och skrivit för kulturtidskrifter och ett par böcker. Har jobbat på CCAP, Moderna Museet och Iaspis. Senaste böcker: *Studio Talks: Thinking Through Painting* (Arvinius+Orfeus, 2014) och *In Dependence – Collaboration and Artists' Initiatives* (Torpedo Press, 2013). Tillsammans med Lars-Erik Hjertröm Lappalainen och Annika von Hausswolff gör han tnsoK.se. Just nu bl.a. en av fyra curatörer för *Momentum 8* i Norge (2015).

Anna Koch är dansare/koreograf som rör sig mellan olika praktiker och fält med basen inom dans. Hon har sedan 90-talet varit aktiv inom den svenska och internationella dansscenen och driver sedan 2006 dans- och konstplattformen Weld i Stockholm. 2013 initierade hon Weld Company, en möjliggörande struktur för dans och koreografi. www.weld.se och www.company.weld.se

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.

Corina Oprea is a Stockholm-based curator, researcher and lecturer. She is currently a funded PhD candidate at University of Loughborough-UK, examining curatorial practice as an exercise in collective knowledge. Corina worked for WELD and Intercult as associated curator and coordinator. Curatorial projects: *Temporary Status* – a book and exhibition project on political imagination (2012) at Röda Sten, Göteborg and the co-curated winning apexart Franchise exhibition, *Washed Out*, (2011) at Konsthall C/Central Tvätt, Stockholm.

Astrid von Rosen är utbildad vid Kungliga Svenska Balettskolan i Stockholm, och har varit verksam som dansare vid Malmö stadsteater (idag Malmö opera), Stora teatern i Göteborg, samt Göteborgsoperan. Sedan 2010 är hon fil. dr. i konstvetenskap och lektor i samma ämne vid Göteborgs universitet (GU). Hennes forskning är inriktad på scenografi och dans. Sedan 2013 är hon även forskningskoordinator för arkivklustret inom Critical Heritage Studies, GU.
www.kultur.gu.se och www.criticalheritagestudies.gu.se

Imri Sandström is a Malmö based interdisciplinary artist whose practice includes text, sound, and still and moving image, often interwoven in the shape of performances. She uses intermedia composition as a means to explore historical and literary linkages, acts of reading and writing, and intersecting aspects of voice and spatiality. Sandström is currently working on her artistic doctoral project, *Howe Across Reading – Performing the Past*, carried out within the field of Literary Composition, at Valand Academy, Gothenburg University.

Mårten Spångberg works with dance and choreography. Check out his blog spangbergianism.wordpress.com

Liv Strand takes interest in how processes of understanding are present in material form. Form like sculpture, installation and other processes. Her interest comprises how understanding can be transposed between different medias, within that what is apprehensible and related to language. Liv Strand is part of some long-term collaborations and make solo art projects as well. 2012–13 she was artist in residency at Künstlerhaus Bethanien in Berlin.

Rasmus Ölme Efter en karriär som dansare startade Rasmus produktionsenheten REFUG år 2001 med debutverket *This is Not a Test* och senare ett flertal produktioner som till exempel *Rasmus Kosmos* och *On Three* som turnerade Sverige och runt i Europa. Vid sidan om den koreografiska produktionen undervisar Rasmus världen över. Maj 2014 doktorerade Rasmus i koreografisk komposition med avhandlingen *From Model to Module – a move towards generative choreography*.

»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)

