

KOREO GRAFISK JOURNAL

#4

TEMA DOKUMENTATION

I am a documentist / Manon Santkin

upplevelse vs dokumentation / Malin Ståhl

Dokumentationen och floden / Astrid von Rosen

*Dance is Live – Dance performance, Liveness and
Online Documentation / Christopher Engdahl*

Noteringar om dokumentation från ett samtal med Helena Franzén / Thomas Olsson

Dans som tecknad serie – dokumentation av en process / Olof Persson

Benesh Movement Notation – Documentation of Movement / Alison Sandgren

Dokumentation / Lisa Torell

Anarcha-choreography / Peter Mills

Innehåll

<i>Koreografisk Journal #4: Dokumentation / Koreografiska Konstitutet</i>	3
<i>I am a documentist / Manon Santkin</i>	4
<i>upplevelse vs dokumentation / Malin Ståhl</i>	6
<i>Dokumentationen och floden / Astrid von Rosen</i>	8
<i>Dance is Live – Dance performance, Liveness and Online Documentation / Christopher Engdahl</i>	10
<i>Noteringar om dokumentation från ett samtal med Helena Franzén / Thomas Olsson</i>	13
<i>Dans som tecknad serie – dokumentation av en process / Olof Persson</i>	15
<i>Benesh Movement Notation – Documentation of Movement / Alison Sandgren</i>	19
<i>Dokumentation / Lisa Torell</i>	21
<i>Anarcha-choreography / Peter Mills</i>	24
<i>Medverkande</i>	26

Koreografisk Journal #4:

Dokumentation

KOREOGRAFISK JOURNAL

Koreografisk Journal är en tidskrift med texter av verkssamma 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 #4: DOKUMENTATION

Koreografi har ju, kanske av hävd, ofta dokumenterats genom videomediet och genom koreografens egna anteckningar, illustrationer och scores. Hur kan vi tänka om dokumentation i andra medium och material, utifrån den enskilda koreografin? Finns det andra former av dokumentation som dans och koreografi skulle gagnas av?

Vad innebär det för både konstutövandet och dokumentationsarbetet att/när det utförs av konstnären själv? Hur påverkas, omformas eller omskrivs praktiken och/eller verket i relation till dokumentationen och dokumentationsmetoderna? Om dokumentationen "skriver om" det konstnärliga verket, blir det då ett eget verk eller en representation? Från vilket, och från vems, perspektiv dokumenteras koreografi? Vad i den konstnärliga praktiken dokumenteras; processen, instuderingen eller verket?

Vilken betydelse har dokumentation i koreografens/konstnärens arbete och hur relaterar koreografer/konstnärer till sin samlade dokumentation? Hur påverkar dokumentation av tidigare verk det fortsatta arbetet och kommande processer?

Vilken roll spelar dokumentationen av ett verk när det gäller dels kommunikation och representation, och dels skapandet av dans- och koreografihistorien? Kan man påstå att kommunikationsmaterial och dokumentation är olika saker eller bildar de tillsammans dokumentationen och representationen av verket? Att allt fler verk, i sin helhet, finns tillgängliga online, hur förändrar det oss som åskådare av dans och koreografi och hur påverkar det verket och oss konstnärer i vårt arbete?

I det fjärde numret av *Koreografisk Journal* har nio skribenter, utifrån olika frågeställningar, erfarenheter och perspektiv, granskat och skildrat sitt personliga förhållningssätt till dokumentation. Det är nio motstridiga texter där förståelsen för dokumentationens betydelse som praktik, objekt och historieskrivning står sida vid sida, kritiskt kommunicerande med varandra.

NÄSTA NUMMER?

Koreografiska Konstitutet har hittills gett ut *Koreografisk Journal* i fyra nummer med olika teman; *Kritik*, *Dans och Koreografi*, *Curating* och *Dokumentation*. Vi har finansierat utgivningen dels med egna medel och dels med stöd från institutioner. Nästa nummer är beroende av att vi hittar ny finansiering, ett arbete vi kommer att börja med så snart detta nummer haft release. Vi tar gärna emot förslag och idéer kring hur journalen kan finansieras fortsättningsvis.

Vi vill rikta ett stort tack till alla er som hittills har medverkat i och stött *Koreografisk Journal* och hoppas att vi kan finna medel för att driva utgivningen vidare!

Koreografiska Konstitutet
Rebecca Chentinell och Marie Fahlin

I am a documentist

Are you a documentist?

A documentist is a person whose work is to create documents. She is not a hunter who captures but a designer who conceives. The documentist's mission is to extract (by all possible means and techniques) diverse layers of information out of a complex situation she decides to observe. She collects this information, sorts it into various subgroups, reassembles them into new constellations and transposes them to a new material of her choice. The documentist's task thus consists in forming a message out of the original source-situation and reformulating this selected message by using available techniques and medias. By doing such a reformulation job, the documentist is a sort of cover artist.

The quality of the documentist depends on the pertinence and concordance between the chosen media, the extracted data and the original source-situation that it tries to keep alive.

Creating a document means composing and performing. It is a strategic gesture of fixation, introducing some edges in an otherwise fluid continuum of becomings. If all processes are endless and ever morphing, then documenting may be a beneficial act of punctuation which enables conversation. Documenting has little to do with authenticity or truth. Documenting is not making synthesis. It is not a clean process of condensing and archiving an essence. It always lies both by omission and by addition. This can be a burden or it can be embraced as the name of the game: documenting is creating artifacts to trigger and perpetuate interpretations.

All documents must be interpreted in order to act. A document doesn't speak, one must decode its signs in order to extract the melody of its content. The document is a teaser, it points towards something else. It acts as a 'medium' whose materiality is usually ignored at the profit of the message. In the tradition of Spiritism, the medium is the one 'who shows himself without showing himself'. Someone speaks through a body and the body becomes the carrier of a message, a message that is otherwise understood as bodiless. The substance of the document is one that sometimes hides behind the substancelessness of its message. Typically, the body of a document becomes invisible as such: it drowns in the immaterial information it aims to convey and merges with it in such a way as to completely disappear amidst it. Paradoxically to their assumed purpose, in practice most documents perform by means of camouflage and implicitness.

To document is to exercise transarnation: splitting the body (the medium) and the soul (the message) and transporting the soul into another body. A good documentist is aware that once extracted, the soul actually adapts to the new body (or lack thereof) and thus the message sees itself transformed. Creating a document is creating a new medium-message with a *sense of* correspondence to something else (another event, another performance, another document).

To document is to create traces for the future: a future consultation or a future usage. Documents are too often mistaken for proofs whereas they are fabricated clues. Documentation is necessarily a form of imposture but this condition isn't necessarily negative. Thus, a document should be considered as an ambiguous script or

score for a later interpretation. It is a strategic object of focus, a material object that occupies a volume in space as a way for occupying space in the mind. A good document serves as an attention-catcher (a snare). Something in its materiality manages to gather the attention and inspire trust, which allows it to exercise its hypnotic (if not magical) powers. Making a document is crafting a rumor and spreading it. It starts and perpetuates the telling of stories.

I am a documentist. I conceive documents that enhance the reality of my fictions. They speak for me when I am not there. They travel through channels that my body cannot follow. They tell stories that are neither true nor false and this is surprisingly acceptable, as long as the stories are intriguing.

Manon Santkin

This text is part of The Endless Manifesto of Manon Santkin, a growing corpus of reflections and statements sprouting from the many learnings of working as a dancer, dramaturge and choreographer in the performing arts.

upplevelse vs dokumentation

Utan platsen skulle verket inte existera. Platsen möter, håller kroppen, underhåller situationen. Utan platsen skulle det visade falla handlöst och djupt, eller, det skulle vara ingenting. Den är vidsträckt, horisontell, ett landskap, en omistlig del. Jag väljer, en sjö en träd-stam ett golv en sumpmark ett fält ett fjäll. Den är utan väggar, inte avgränsad av rummet. Verket placeras i landskapet för att visas för landskapet, platsen utgör samtidigt scen och vittne. Den blir mitt golv och min riktning blir landskapet när ingen publik är på platsen. Endast landskapet finns där, där är ingen annan som tittar, iakttar eller registrerar. Jag rör mig utan tyngd.

och samtidigt

En videokamera tas med för att spela in verket som visas. Med kameran dokumenteras en precist utskuren bild och kameran ramar in händelsen och låser den fast som ett sceneri i landskapet. Jag förvandlar landskapet till ett bildutsnitt, dess kanter görs skarpa av kamerans fyrkantiga bild. Resultatet av dokumentationen är en annan verklighet än den som rör sig utan väggar i landskapet. En representation, en noga vald presentation av verket, tänk på klippningen, tänk på bildsnittet. Jag frågar mig, den relation som uppstår mellan att visa verket för ingen publik med landskapet som vittne och videospelningen som finns kvar som ett dokument av handlingen som utfördes, vad är den. Eller, ännu hellre, har de med varandra att göra – verket och representationen?

Ett särskilt ljusförhållande som möter en specifik väder-situation ger en tidpunkt för verket. En soluppgång en fullmåne. Verket framförs när landskapet, ljuset och vädret konvergerar, sammanstrålar i komposition, färg och ton. Frost regn jämnrått. Rörelse placeras i tid. Att uppträda, göra ett framträdande, att agera, är en kropps-politisk handling, och jag funderar över möjligheterna för det performance som inte riktar sig till en publik, som väljer att inte ha någon publik närvarande. Vänds fokus mot upplevelsen när ingenting på det sättet måste levereras? Frost som biter, det kalla vatten, känslan av att stå i landskapet när alla riktningar utplånas. Upplevelser som tiden erbjuder, skiftningar, förändringar. Upplevelser som jag inte vet, jag tvekar, om de går att framställa genom representation. Det håller en potential, en viss möjlighet, att visa verket för himlen, för fåglarna, för träden, som står så nära.

och samtidigt

Kameraögats blick som träffar mig när videon spelas in, påminner om den blick som ska träffa mig när videon spelas upp. Den för verket in i ett annat territorium. Det handlar om den platta ytan och ramen och ett åter-givande av tiden. Exaktheten i att skapa utsnittet, kameran som skär av och kapar bilden, det som då är utanför existerar inte längre. Vad gör det här med den första processen, den att visa verket. Det blir en fråga om översättning. Om hur rummet utan väggar omvandlas till representationens perfektion. Om de tappade delarna, om stelnaden som inträder. Det måste till något annat. Representationen frigör sig från visningen av verket och blir en bild.

I landskapet utför jag en fysisk skissbok. Genom kroppen observerar jag omgivningarna, noterar landskapets form, dess detaljer, kroppens rörelse, vikt, balans och min andning. Jag samlar information, översätter, omvandlar, låter den möta annat material, och jag utforskar stillhet och rörelse. Jag vänder mig, rörelsen går hitåt för min relation till landskapet. Utan att fästas av blickar visar jag verket. Hur kan kroppen röra sig, vad är ett misslyckande. Jag skapar en inombords dokumentation, en minnesanteckning. Känslan av källden, stelheten i att hålla positionen, insekterna som låter, flugan, andetaget. Jag registrerar det jag och det landskap som är delaktiga. Fåglarna som skriker. Någon säger att den politiska potentialen i att uppträda för ingen publik är omvälvande. Omvälvande.

och samtidigt

Det är bekvämt att reproducera system för att kommunicera konst. Att visa performance för ingen publik är att bli otillgänglig. Kan dokumentationen vara min fåfänga, min önskan att ses och bli sedd, förmedla verket och vara delaktig. Det är två händelser, parallella. Att se och att förmedla. Men också att visa och att visa upp. Den ena händelsen börjar och slutar bestämd av vädret ljuset platsen och tiden. Den andra händelsen kan inte existera utan den första, men obunden av tiden och platsen blir den tillgänglig i situationer och sammanhang långt därifrån. Vad är dokumentationen annat än en gest, en svaghet.

Kroppen får ta över orörligheten från byggnader och skulpturer. Den stilla kroppen i det stilla landskapet. Stillheten måste ändå ha en rörelse, någonting som drar andan. Luften ger den form och tecknar rörelsen som en cirkel. Markerar den som tid. Den registreras i skuggornas och ljusets förflyttning, en rörelse över marken. Tiden får en betydelse, den avbryts och påbörjas, den faller upp och ner över växter och stenar. Ljudet finns inte, det enda som hörs är det som uppstår av kroppen, vinden, djuren, vattnet, och det som är landskapet.

och samtidigt

Jag tänker i stillbilder, de ser ut som nedlagda rektangulära fotografiska utsnitt. Jag låter denna form rama in kroppen. Och klippa upp landskapet. Stillbilder i ett tidsskeende. Tänk att du har en kamera i huvudet som sätter ihop bilder, mellan varje bild är det helt stilla.

Fokusera på icke-rörelsen, fokusera på stillheten mellan rörelserna. Då ingen rör sig. När bilderna som staplas på varandra i kameran spelas upp förs tiden tillbaka till verket. En rörelse väcks och bild blir sekvens. Videon är tyst och den förmedlas helt utan ljud. Ljudet finns inte. Alls, bara den egna kroppens ljud, ljudet av att lyssna på representationens tystnad.

Malin Ståhl

Dokumentationen och floden

Ett konferensrum utan fönster och med brun nålfiltsmatta under den obligatoriska bordsrektangeln. Vi står eller sitter i en löst formad cirkel, innanför och på borden. En person filmar. Alla, inklusive filmaren, ger sitt bidrag, i form av en tiominuterspresentation utan tekniska hjälpmedel. Jag är moderator och medarrangör, utmattad av förberedelsearbete och sömnbrist, och samtidigt uppfylld av det som pågår. Det som händer är att deltagarnas tilltal blir öppet och engagerande, och de frågor som gruppen ställer frammanar svar utanför manus eller planerad struktur. Under några timmar uppstår en väv av korsvisa tankar, språkligheter och kroppsliga utbyten.

Hösten 2013 var jag med och arrangerade ett symposium om Dans som kritiskt kulturarv, eller Dance as Critical Heritage (DACH). Mera specifikt handlade det om att samla människor som var intresserade av att skriva och skapa historia om den utominstitutionella dansen i Göteborg. I arbetsgruppen (ingen nämnd ingen glömd) kom idén upp att ”vi måste dokumentera symposiet”, vilket också gjordes, med flera kameror och en del kreativa lösningar (som att skicka runt en kamera och låta alla filma och fotografera fritt). Kvar efter detta dokumenterande blev ett antal timmar filmat material som gjordes digitalt tillgängligt för de ca 30 personer som medverkat i symposiet. Varje gång jag ger mig in materialet för att undersöka någon aspekt av det ställer det nya frågor och ger mig ny inspiration. Det jag vill göra i den här texten är att försöka begreppsliggöra det slags dokumentation som finns i DACH-arkivet.

Enligt en av definitionerna i *Nationalencyklopedin* kan dokumentation förstås som ”insamling och sammanställning av fakta i syfte att direkt bevisa ngt el. lägga grund för vidare forskningar” (NE online februari

2016). Vi som ordnade DACH-symposiet trodde inte att dokumentationen skulle kunna fånga allt som gjordes på ett sant, entydigt eller slutgiltigt sätt, men visst ville vi både bevisa något och lägga en grund för kommande forskning. Det handlade om att försöka minska risken att våra ambitioner skulle bli utplånade av akademiskt ointresse och bristande finansiering. Det handlade om att undkomma och göra motstånd mot *Lethe*, glömskans flod, eller i överförd bemärkelse den radering av intryck som sker när ständigt nya symposier, seminarier, workshops, framträdanden och liknande måste skapas och genomföras i ett aldrig minskande tempo.

Genom dokumentationen kunde och kan vi (deltagare och arrangörer) hävda: vi var där tillsammans och som individer, vi påbörjade detta, och denna början pågår; den är i rörelse, inte som ursprung utan som ständig pånyttfödelse. En sådan början kan uppfattas på olika sätt och få olika roller i forskningen och i dans- och koreografipraktiken, men den potentiella styrkan i att ha kvar något slags minnesspår efter symposiet har visat sig ha ett stort värde. Arkivet där dokumentationen finns blir en uppfordrande aktör: om något har påbörjats, bör det också få en fortsättning. Styrkan i dokumentationen ligger inte bara i det som syns eller sägs, utan kanske allra mest i det som kan bli möjligt, i framtiden.

Scenkonst är efemär (även om den också har hypermateriella dimensioner), och därmed svår att nagla fast. Just detta gör att konsten rymmer en potentiellt kritisk dimension: när den vägrar att bli sorterad enligt fastlåsande ramar för att bli slutförklarad uppmanar den oss (forskare och andra) att förbli i rörelse och därmed vid liv. Dokumentationen från symposiet både rymmer och skapar en sådan rörelse. Vi som var med

arbetade tillsammans för att dela tankar och erfarenheter, och var trygga med kamerornas närvaro. Det spelade roll att det var professionella personer som ansvarade för filmandet (inklusive de kameror som cirkulerade bland oss alla). Det spelade roll att filmarna också hade egna presentationer och deltog aktivt i diskussionerna. Filmerna ser inte särskilt snygga eller spektakulära ut; inspelningarna har sparats som de är och inte kortats eller redigerats för att bli mera lockande eller aptitliga. Att besöka arkivet och ta del av materialet kräver därför verkligen tid, och något slags ansträngning som har med öppenhet och intresse att göra.

När en koreograf, som var en av de drivande krafterna i den utominstitutionella dansens tidiga år i Göteborg, på ett mjukt sätt bjuder in gruppen att dela några enkla rörelser öppnar detta för en utvidgad förståelse av grundläggande principer i de verk hon skapat och även dansat i. Vi som deltar kan lagra de nya erfarenheterna i våra kroppar och intellekt, men det som görs under symposiet är inte någon enskild individs egendom, utan något delat som rör sig och blir till i utrymmet mellan deltagarna. Äldre dokumentation, som fotografier och inspelningar från andra arkiv började också röra sig i nuet, och därmed transformeras. Denna mångfacetterade rörelse genom tid och rum och mellan olika generationers kroppar och kontexter kan liknas vid en flod där gammalt och nytt, nu och då, blandas och förnyas utan att något egentligen tas bort. Som Michel de Certeau föreslår blir historia "... *remuho*, 'the speech of these past times' – speech (*ho*), or presence, which comes from upriver and carries downstream ..." (*The Writing of History*, 1988:162). När dokumentationen i DACH-arkivet aktiveras genom att jag eller någon annan arbetar med den, visar sig historieflo den igen, skapas på nytt utan att egentligen ha varit borta. Detta slags arkivforskning blir liktydig med att på olika vis vara del i en oändlig komplexitet, och att utsätta sig för flodens varma och kalla strömmar, dess unkna stillastående vatten, likaväl som dess sprudlande virvlar.

Texten (den här eller någon annan text) som skrivs vid floden (texten skapar en viss distans till att vara i vattnet) kan bara visa några delar av dess flöden. Dokumentationen förstådd som flod ställer upp prepat nya frågor om värde, representation, minne, makt och identitet. Kraften i det inspelade materialet, i den så kallade dokumentationen drabbar mig gång på gång. Praktikernas och de andras röster och rörelser låter sig inte utplånas; de kräver sin plats, sin upphovsrätt, sin del i en forskning som egentligen alltid har många signaturer, och på så vis är kollektiv.

De närvarande talar, agerar, och dansar lite, men de gör det i hög grad tillsammans med gruppen, på som jag upplever det, ett känsligt och lyhört eller chosofritt sätt. Upplevelsen av att vara med om detta får mig att darra, och på något vis fysiskt känna hur det viktiga finns i rummet och förbindelserna mellan oss. Vi är en av tre grupper om tio personer som kommer från olika håll inom akademien och konstens värld. Alla känner inte varandra, men några gör det. Utanför byggnaden pågår en storm, kommunikationer ställs in, broar stängs av, och det är osäkert om vi får lov att fortsätta länge till. Vi behåller lugnet, koncentrerar oss, där under det låga taket, i lysrörens artificiella ljus, där i flodens magiska, förtrollade flöden.

Astrid von Rosen

Dance is Live

Dance performance, Liveness and Online Documentation

Dance is live. Yet, is a live dance performance totally different from its residual documents? Can performances remain? Might documents be constituted by liveness? Do new digital and internet based processes of dance documentation say something genuine about the constitution of dance?

This article seeks to answer these questions.

DANCE PERFORMANCE AND DOCUMENTATION

What one needs to do to address these questions above is to assess ideas about relations between dance performance and documentation. When looking at processes of dance reenactment one is presented with something interesting. The New York based choreographer Levi Gonzalez created his piece *Tribute* a couple of years ago. His artistic process consisted of remaking four of his colleagues' dance works. In his act of reviving, and of course inevitably altering, pre-existing works made by others, as a tribute to the original makers, he engages in an act of saving, of preserving. He employs processes of performance as means of archiving performance. Whether Gonzalez's piece is actually a dance reconstruction or a reenactment is here left unsaid. There is all too often a thin line between reconstructing a dance piece with an intention to revive circumstances of an original piece, and a reenactment through which a dance artist explores change and transformation of originals in creative processes. What is interesting with Gonzalez piece is that it challenges processes of documentation as merely that which seeks to impede performance's alleged intrinsic impulse to disappear. By employing processes of dance performance as means to archive, the act of preservation becomes as transient as dance. This suggests something other than an idea of performance as ephemerality that has defined a great

deal of how we understand liveness in performance during the last 40 years via scholars such as Richard Schechner and Peggy Phelan. Phelan, by her often cited sentence from her book from 1993; "Performance's only life is in the present" (Phelan, 1993: 146), states presence as an ontology of performance. Yet, other scholars, such as the performance researcher Rebecca Schneider, suggest consensual relationships between performance and document. Relationships through which performance can be regarded as that which archives, and where both performance and document exist in realms of liveness. Schneider propose performance not as that which vanishes but as an act of enduring, of lasting:

When we approach performance not as that which disappears ... but as the *act* of remaining and a means of re-appearance ... we are almost immediately forced to admit that remains do not have to be isolated to the document ... Here the body ... becomes a kind of archive. (Schneider, 2011: 101)

Certainly, Schneider is not alone in arguing this. Judith Butler can be mentioned as someone else who attentively claims for how acts are performative and layered through thick sediments of acts built up on each other. What we *do*, or the acts we perform, are always, in one way or another, reiterations of what has come before. Gonzalez is one through which we can start regarding dance performance as that which archives. Martin Nachbar is another dance artist who helps us come to this understanding. His project *Urheben Aufheben* from 2008 Nachbar suggests his body as a kind of archive by reenacting Dore Hoyer's dance work *Affectos Humanos* from 1962. He does not only reenact Hoyer's work in front of an audience but stages his thorough artistic process of returning to the archival material, while asking questions such as this:

“What happens if I don’t just visit this storehouse [Nachbar uses the German word *lager*] but tries to push my body into it and at the same time allow the storehouse to push itself into my body? Maybe the storehouse will ... become visible *through* my body” (Nachbar, from email conversation, 2011).

With Gonzalez and Nachbar in mind, one can come to think of dance not merely in terms of taking place in fully charged presences but as an art form constituted by processes of reiteration. A performing art form constantly involved in processes of reperformance.

Then, what about *documents* of dance? Can one understand performance documents through the porous lens of liveness rather than as dead bodies locked up on a library shelf? Let’s start by using Schneider’s rigorous research to approach these matters. She argues that documents, whether they are articles such as this one or performance residues in form of a photo of a dance show, occur in the delayed *live* space as they meet readers and viewers. Texts are taken up again and again by curious readers. Documents repetitively go on blind dates set up in various contexts. Video recordings of dance are viewed on websites such as Youtube by dancing kids for inspiration, by scholars for research purposes, or by whoever, wherever, whyever. Schneider writes:

[T]here can be no fixity, no complete arrest ... There will always be the trip of the eye as it reads, the tongue as it mouths ... [T]exts themselves necessarily meet bodies and engage in the repetition and revision ... Thus texts, too, take place in the deferred *live* space of their encounter ... where error in re-pronunciation is as much in play as ever. [A]n archive is *not*, cannot be, a house of arrest ... [A]rchives too are houses of ... the error-riddled tendencies of the live ... (Schneider, 2011: 106–107)

Schneider indicates that documents do not merely point back to events that *have occurred*, but documents involve events that continuously *will occur*. She adds: “when we habitually read documents as evidence and evidence as indication of a past supposedly gone by, ... we overlook the liveness of temporal deferral, the real time of our complicities” (2011: 142). Again, of course Schneider is not alone arguing this. Philip Auslander reminds us that authenticity of performance documents might not merely exist in the relationship to their originary events but in the documents’ continuing future reception. He writes:

[T]he crucial relationship is not the one between the document and the performance but the one between the document and its audience ... It may well be that our sense of the presence, power, and authenticity of these pieces derives not from treating the document as an indexical access point to a past event but from

perceiving the document itself *as a performance* ... for which we are the present audience. (Auslander, 2006: 9)

A remaining document exists, for Auslander, in the realm of liveness as much as a dance performance or a performance art event does. They are all at one time or another received by live audiences; cheered, criticized, loved, or, importantly, act as sources for inspiration. This claim, that performance documents not only point backwards to an always unsettled (and unknown) originary event but importantly also point forwards toward still uncreated future events, exquisitely leads to the next section of this article.

LIVENESS OF DANCE AND ONLINE DOCUMENTATION

With this background one can argue that both a dance performance and its residual documents are primary temporal. They are constituted by continuous repetition (and thus alteration) and, to reference Jacques Derrida, thus they temporally slip in the act of being communicated. Their bodies fall backwards, forwards and in your face simultaneously. Dance always moves in again-time. It’s constantly transformed. This claim will be illustrated below by two recent online dance initiatives: *Motion Bank* by William Forsythe and *Swedance* by myself. Both projects employ online dance documentation not merely to evidence pasts gone by but also to generate potential for new creation, or, to quote the project leader of *Motion Bank* Norah Zuniga Shaw, to “spark new creative output” (Zuniga Shaw, 2011). They manifest dance as that which constantly reappears, through living bodies and digital technologies.

With *Motion Bank* (Forsythe, 2010–2013) Forsythe and his peers engaged in processes of online dance documentation, regarding the dance pieces first and foremost as *resources*. This is something other than documenting dance with the objectives of preservation. Forsythe documented pieces of dance to enable resources for other artists to integrate in their current or upcoming creative processes. The digitally captured choreographic information found on their website present witnesses of past events while also offering appliances that at any time can be picked up, recreated and reperformed. The other project, *Swedance* (Engdahl, 2009–2012), presents something similar. *Swedance* was an online community forum with about 500 dance practicing members from 28 countries. The members would upload various forms of digital documents of their dance practices in forms of videos, photos and choreographic notes amongst other things. By use of web 2.0 technologies the members were invited to reorganize and recreate whatever material they found in the online community. Dance artists used others’ documents as inspiration for their own practice and some of them even made sophisticated reenactments

of other members' dance works. And a few made what can be called redocumentations of other members' works. This meant that they studied documents of dance uploaded by other dance makers, reenacted some of the material, and then digitally documented their own reenactments to upload them back to the community and share their work with the members whose work they had reused. The processes of redocumentation are forms of recycling amongst dance performances and online documents. A dance performance leads to making of documents. The documents are picked up in new performance practices. The new performances are documented digitally and uploaded back to the community. They are then picked up and reperformed, again, and so on, continuously. The dance is here constantly both delayed and deferred.

This manner of relating to notions of performance and documentation suggests that liveness of dance is an inconclusive matter. The live moment of dance performance is at all times temporally disseminated. It is never fully graspable. It is relentlessly lagging behind, citing traces of past traces, and always postponed, to be danced time and again. This is what makes up liveness of dance.

Christopher Engdahl

Additional reading

Auslander, P. (2006). *The performativity of performance documentation*. Project MUSE. Retrieve from: <http://www.lcc.gatech.edu/~auslander/publications/28.3auslander.pdf>

Butler, J. (1990). *Gender Trouble, Feminism and the Subversion of Identity*. London: Routledge.

Engdahl, C. (2013). *This is Not Not My Dance: Redocumentation and Ghostly Matters of Choreography*. Retrieve a copy by emailing Christopher Engdahl at chrisengd@gmail.com

Phelan, P. (1993). *Unmarked, the politics of performance*. London: Routledge.

Schneider, R. (2011). *Performing remains, art and war in times of theatrical reenactment*. New York and Oxon: Routledge.

Noteringar om dokumentation från ett samtal med Helena Franzén

PROLOG

Anteckningsböckerna, våra mobila arbetsarkiv

Jag ska träffa Helena Franzén för att prata med henne om hur hon ser på dokumentationsarbetet kring sina verk och sin koreografi. När jag kommer in på caféet vi ska ses på har hon redan suttit där en stund. Under tiden hon väntat har hon arbetat och antecknat i en svart anteckningsbok med ringpärmar.

Innan hon slår ihop den skymtar jag några av alla noteringar, små teckningar och anteckningar som finns i den och som tillsammans vittnar om en arbetsprocess.

Senare ska Helena Franzén berätta att hon alltid använder samma sorts anteckningsbok och att hon genom åren sparat alla böckerna som ett arkiv över genomförda, pågående och kommande arbeten. Själv är jag inte lika konsekvent även om även jag är nog med att använda en anteckningsbok som jag trivs med att skriva i. Den här gången blev det ett tunt häfte med grått omslag.

Nu ligger den uppslagen på bordet här bredvid datorn som den här texten om dokumentation, koreografi och arbetsprocesser just nu skrivs på.

EN PÅGÅENDE VERKSAMHET

Helena Franzén har varit verksam som dansare och koreograf sedan slutet av 1980-talet. Av de drygt sjuttio verk hon hittills gjort ingår tio stycken av dessa i hennes nuvarande repertoar. De äldsta av dessa, *Trigger point* och *I'm Not Looking Back*, är båda från 2010 och är därmed endast sex år gamla. Men i danssammanhang är sex år trots allt en relativt lång tid. Speciellt när det handlar om en enskild koreografs arbeten, även om de i hennes fall skett i nära samarbete med dansare, musiker, scenografer och kostymdesigner.

Tidigare verk finns med andra ord inte direkt tillgängliga som de scenkonstverk de är. Vilket förstås gäller för de flesta koreografer och kompanier. Det som finns är videoupptagningar, anteckningar, partitur, notationer, programblad, eventuella recensioner och liknande material som alla har det gemensamt att de på olika sätt berättar om ett verk.

Man skulle kunna säga att verken som inte ingår i den aktuella repertoaren är vilande verk. Men som kan göras tillgängliga för en publik den dag de åter aktiveras och framförs.

– Fast då blir det ett nytt verk. Det blir en omtolkning, säger Helena Franzén.

Den här omtolkningen skulle dock få samma namn som det ursprungliga verket. Det är också fullt möjligt att en eller flera av dansarna skulle vara de samma och ha egna, såväl tankemässiga som kroppsliga, erfarenheter som de kan använda.

När vi sedan talar om förutsättningarna att göra olika sorters retrospektiv i danssammanhang återkommer vi just till tidsaspekten och den där tillfälliga karaktären som är så utmärkande för ett dansverk. Samtidigt ingår varje verk i ett större sammanhang och pekar såväl bakåt, på tidigare verk, som framåt, mot kommande verk. Men som Helena Franzén påpekar har den yngre delen av hennes publik inte sett de verk som hon gjorde för kanske tio eller tjugio år sedan. Spåren från de äldre verken finns där men blir kanske synbara endast för de som kunnat följa henne en längre period.

Även om verken finns dokumenterade på videoband eller på fotografier så visar de bara en del av verket. Riktigt hur Helena Franzén själv ska hantera alla

VHS-band som hon har vet hon inte. Att digitalisera videobanden skulle vara kostsamt och det skulle även vara ett tidskrävande arbete att gå igenom allt material.

Frågan är också för vems skull hon skulle göra det. Om det är för sin egen skull för att få en större förståelse för det egna arbetet eller för att bli en del av dansens historieskrivning och bli tillgänglig för andra, såväl utövare som teoretiker.

Som kritiker har jag i samband med att jag haft i uppdrag att skriva en recension om ett nytt verk av Helena Franzén försökt se tillbaka på tidigare verk. Främst för att påminna mig själv och för att läsa på för att förbereda mig så mycket som möjligt. För även om jag sett flera av verken tidigare är det lätt att ens minnesbilder från olika föreställningar blandas ihop. När jag suttit framför datorn och tittat på Helena Franzéns hemsida eller på hennes Vimeo-konto och sett de bilder och filmer som finns där har det slagit mig att jag både känner igen det jag ser och att jag inte alls gör det. Jag har helt enkelt haft en annan bild av just det verket än vad den visuella dokumentationen visar.

Helena Franzén hör till de koreografer som arbetat en längre tid med samma fotograf och hunnit utveckla ett nära samarbete. De senaste åren har därför fotografen Håkan Jelk stått bakom de allra flesta dokumentations-, press- och förhandsbilder kring Helena Franzéns verk.

Om hans bilder är en visuell tolkning, är de texter som jag och andra skribenter i olika sammanhang skriver en annan sorts tolkning, men likafullt en tolkning som det, precis som bilderna, kommer att gå att återvända till.

Hur tror du att hans fotografier har förändrat din syn? Om de har gjort det.

– Jag fick mer tag på de fysiska relationerna och rumsskapandet. Och jag blev mer medveten om det i min koreografi, svarar Helena Franzén.

Tittar man på Håkan Jelks fotografier så ser man också att han ofta tar bilder som försöker fånga just relationerna mellan dansarna i hennes verk.

Den visuella dokumentationen är förstås bara en del av det material som skapas samtidigt som ett verk arbetas fram. Musiken av musikern Jukka Rintamäki lever till exempel delvis ett eget liv eftersom den går att lyssna på utan att se dansverken de är komponerade för.

När musiken och koreografin läggs samman blir det till långa partiturer för det aktuella verket. Av Helena Franzéns beskrivning av dessa partiturer att döma låter de minst lika visuella som ett fotografi eller en filmupptagning.

EPILOG

Någon gång, tänker jag, ska jag vända mig till Det Kongelige Teater i Köpenhamn för att få veta mer om deras notation av verket *Such, such to die for* som de beställt av Helena Franzén. Men innan dess skulle jag vilja titta mer i de där svarta anteckningsböckerna som hon har sparat.

Thomas Olsson

Dans som tecknad serie

– dokumentation av en process

En tidig vår arbetade jag med konstnären Brit Swedbergs retrospektivutställning på 3:e Våningen i Göteborg, verk som tidigare ställts ut på Teckningsmuseet i Laholm och Louvren i Paris. Hon anses vara den främsta dans-tecknaren i svenskt dansliv, med tusentals tuschteckningar i sitt bagage på verk av Efva Lilja, Margaretha Åsberg, Kenneth Kvarnström, Eva Ingemarsson, Björn Elisson, Gun Lund, Mats Ek m.fl. En rik samling dokument över svensk danskonst.

Jag känner mycket väl till hennes arbete, hon är en konstnär med säregen estetik och tankar som i sina teckningar kan sätta sig in i dans och koreografi. Under utställningen insåg jag vilken komplexitet och tålamod som låg i hennes arbete, hur hon tagit sig förbi det till synes omöjliga i uppdraget, fångat ögonblick i enkla och renodlade tuschdrag och linjer, både fått fram känslan av rörelser och det som var typiskt för en viss koreograf eller hållningen hos en specifik dansare. En tid senare bad hon om att få följa repetitionerna till ett av mina verk. Vid dessa tillfällen blev jag ytterligare uppmärksam på den parallellt repetitiva process som pågick från gradängen: blad efter blad med dansarnas upprepningar av rörelser på scenen. Upplevelsen av hennes process som skedde samtidigt med dansarna var extraordinär.

I ett helt annat sammanhang skulle jag rensa i källarförrådet. Bland skräpet återfanns en sliten kasse med närmast sönderlästa serier: Marvel, Akira, Mumintrollen ... Rönningen stannade helt upp och jag försjönk in i seriernas värld. I en slags fördröjd medvetenhet slogs jag av hur jag ständigt fastnade för bildrutor som hade rörelser i sig, jag uppfattade att här fanns det något. Ur detta har projektet *Movement Drawings* uppstått,

i samarbete med konstnärerna Camilla Boström, Marcelo Romero, Lina Brunhage och Johan Björkegren. Arbetet befinner sig i ett tidigt skede och har än så länge inneburit en period av teoretisk och praktisk brainstorming för att komma underfund med vad det innebär att koppla samman danskonst och serieteckningskonst. Två konstnärliga discipliner: en tredimensionell som sker flyktigt i ögonblicket och en tvådimensionell som präntas ner på papper.

Att överblicka och se möjligheterna är ett grannliga arbete. Det är omfattande historiska och samtida dokument, konstnärliga verk samt pågående processer att ta del av. Därmed behöver vi begränsa oss och börja någonstans; utgå ifrån konstformernas erfarenheter och kännedom om varandra, ett uppdaterat och nära möte, gå metodisk tillväga och systematisera. Med utgångspunkt i traditioner av avbildning av kroppar genom teckning, illustrationer och måleri finns potentiell utvecklingsmöjlighet till en genre som sammansmälter danskonst och serieteckningskonst. Båda disciplinerna har var för sig övergripande och kända riktningar, som kommer en allmänhet till del, och subkulturella nischer med estetiska och teoretiska koder för hängivna fans. Rent historiskt har de haft väldigt lite med varandra att göra, i huvudsak har mötet skett illustrativt från ena partens blick, med frysta poser i teckning och måleri. Det är lätt att få uppfattningen om att estetik handlar om att försköna proportioner och romantisera Dansaren. Ett undantag är kanske bilder som sammanlänkats till beskrivning som traditionell dansteater i östasiatiska regioner, bildtraditionen sammanfaller med skriftspråk som har ett ideogramt ursprung, en modern referens är bliss, piktogram.

I *Movement Drawings* arbetar vi med en performativ praktik där de konstnärliga formerna problematiseras och förändras i och med sammankopplingen, och öppnar för fler nischade förgreningar. En interaktiv process där tecknaren skissar för att bli ett med dansaren, dess rörelser och förflyttningar i rum, med såväl abstrakta som beskrivande linjer och länknings av det koreografiska sammanhanget ruta för ruta till en helhet. Beror på estetisk inriktning kan serietecknandet vara allt från realistiskt dokumenterande av existerande dansverk, till fria associationer för att skapa en "fiktiv" koreografi i serieform. I förlängningen kan man till och med tänka sig en realisering av det tecknade materialet på scen. Researcharbetet har en bred utblick med frågeställningar som: hur framställer man en rörelse utifrån en koreografisk akt? Analys av till exempel japansk manga, med dess många undergrupper som gekiga, till belgiska marcinelle. Serietecknarna använder olika tekniska metoder: historiska som samtida, analoga som digitala. Vi refererar till realistiskt framställda fiktiva serier som Takehiko Inoues *Vagabond*, baserad på en



Johan Björkegren, 2016. Förstudie serieteckning i kol på ark utifrån koreografisk arbetsprocess i studio av Olof Persson Projects.

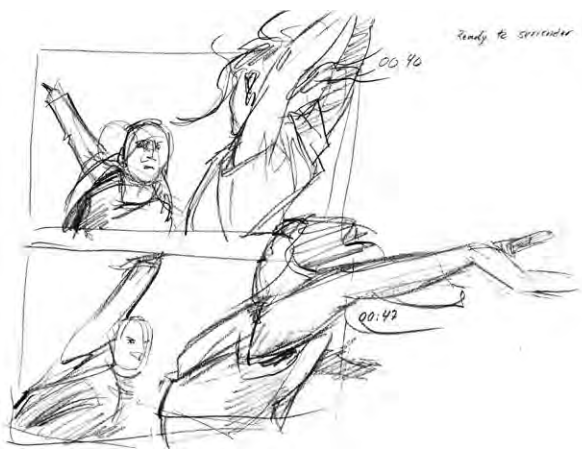
novell av Eiji Yoshikawa, om fåordiga samurajer. Ett tecknande som beskriver kroppar i rörelse, där dramat sker i förflyttningarna av stridande kroppar som genom ruta för ruta bildar berättelser av en flyktig kamp. Stundtals rusar skissdragningarna över gränsen till abstraktion och skulle kunna betecknas som danskonst, vilket påminner om Brit Swedbergs arbete. Andra stilgrupperingar och gränsöverskridanden inom måleri, teckning och graffiti undersöks för att vidga perspektiven.

Utifrån ett enormt utbud av dansfilm, dokumentärer, mobilkamerafilmade utsnitt från repetitioner och projektarbeten på sociala medier, kan vi pröva oss fram med metoder som "dokumentära tolkningar av dokumentet", vilket är vanligt inom bildkonsten. Bildsökningar på rubriken "Movement Drawings" ger blädderstatus på otaliga teckningar av dansare och kroppar i förflyttning, de digitala arkiven är kolossala.

För att få en gedigen bakgrund ges en rad föreläsningar i projektets ämnesområden. I den första föreläsningen sammanband koreografen Marika Hedemyr historiska strömningar: från den normbrytande Isadora Duncan, expressionisterna Mary Wigman och Rudolf Laban, vidare över radikala Birgit Åkesson och postmodernisten Pina Bausch, till vår tids koreografer – flera nämnda i texten. Vidare belystes vilken betydelse koreografiska stölder och inspirerande kopieringar har haft för spridningen av danskonst. I den andra föreläsningen, med Brit Swedberg själv, förklarade hon klarsynt: "För att kunna fånga ögonblick gäller det att slå bort alla tankar på att be dansaren göra om, då dansaren med sin rörelse har försvunnit för längesedan."

Med utgångspunkt i Swedbergs metoder bedriver konstnärerna egna studier; upplever föreställningar, följer repetitioner och klasser samt samarbeten med enskilda dansare som delar med sig av rörelser för kroki. Allt för att vidareutveckla den kombination av koncentration och snabbhet som krävs för att fånga dans på pappret. Att fånga koreografiska sekvenser och teckna ner dem i en högst personlig konstnärlig tolkning kräver utveckling av teknik och egna uttryck. Överföringen av kroppens förflyttningar i rummet till en teckning, som kan vara dokumentation men också något annat, en fristående fortsättning på den koreografiska akten.

Kan tecknade serier bli lika användbart för dokumentering av dans som standardiserade visuella bruksanvisningar är för gör-det-självmontage av halvfabrikatsmöbler? Det återstår att se. I vart fall så kan det, som föreställnings-zine genom tecknarens seende, bli ett personligt minne som åskådaren tar med sig hem.



Lina Brunhage, 2016. Förstudie serieteckning i blyerts på ark utifrån filmversionen (Maceo Frost) *Ready to Surrender* av Mari Carrasco.

Att och hur vi dokumenterar dans har i decennier sysselsatt den relativt anonyma professionen dansnotarier även benämnt koreologer – specialister på notationer av koreografiska verk, en liten yrkesgrupp som återfinns på stora institutioner, och som använder sig av fackmannamässigt kryptiska system i analytiskt arbete vid uppsättning av föreställning, för gemene man nästintill omöjliga att förstå.

Det har utvecklats många system för att notera dans, den svårfångade rörelsen i tre dimensioner. Det finns inte något universellt sätt att bevara den precis som den är. De mest kända är Laban Notation och Benesh Movement Notation. Hos Laban får notationerna vid första anblick en att associera mer till grafiska mönster än utarbetade symboler av arm-, ben- och fotpositioner osv för dansrörelser som satts samman i koreografiska kombinationer. De upptecknade Laban-symbolerna i sig, utan den annars nödvändiga skriften, är bildkonstnärligt intressanta som ett eget spår.

Med stöd av dansaren, koreografens viktigaste partner, kompletteras koreologens piktogram till både originaluppsättning som för ny- och omtolkning av ett koreografiskt verk. Detsamma gäller video, en mer tillgänglig dokumentär metod. En filmupptagning av dans kan aldrig fullt ut ersätta hur vi med alla sinnen kan uppleva danskonst i stunden, framförd i nuet. I slutändan är det dansaren som tar med sig verket vidare, och med sin kropp bär med sig koreografens estetik och teknik. I bästa fall överlever verken generationer framåt.

Inom danskonsten existerar ett arv i rakt nedstigande led. Överföring av koreografi från en dansare till en annan. Tor Billgren beskrev ett personligt uppvaknade

i en artikel, efter mötet med Isadora Duncan-dansaren Kathleen Quinlan Zetterberg, att arvsöverföringen från dansare till dansare, den mänskliga kroppen, är den mest betydelsefulla formen för dokumentation av koreografi; en kontinuitet mellan generationer av dansare. Idag tillhör Lilly Zetterberg nästa generation Isadora Duncan-dansare. I Pol Pots Kambodjanska samhälle memorerade Chea Samy och Minh Kossony, som undgått utrensningarna, varje dag strikt förbjudna koreografier. De "genomförde" och spred rörelserna i minsta anatomisk detalj inom kroppen, utan någon antydning på hudens yta. När regimen störtades släpptes rörelserna ut i sina ursprungliga positioner, som om den långa epoken aldrig ägt rum. Möjligen kan tredimensionell teknik, vilket Merce Cunningham var tidig att överföra sitt koreografiska material till, kunna komma att tävla med den mänskliga kroppens förmåga att lagra rörelser och utföra dans, men kommer vi då i uppgraderade versioner få med oss unika drag och personliga formmässiga tolkningar?

Vi kan också försöka oss på det omvända, där dansaren själv i fokus utför en teckning med sin kropp i rörelse. Ett av de mer tongivande verken är Trisha Browns *It's draw* där hon, med långa kolkritor till hands på stora ark liggande på utställningsrummets golv, genom förflyttningen av kroppen drar linjer utifrån en koreografisk idé. Ett annat, tidigare, också konstnärligt historiskt intressant exempel är Yves Kleins *Blue Woman Art*. I en publikt framförd och dokumentärfilmd performance med liveorkester, dränkte dansarna sina kroppar i Kleins intensiva ultramarina färg och avtecknade sig på uppspänd duk, med påtaglig närvaro och överinseende av den "store konstnären", "geniet", som dirigent. Därefter ramades verken in och ställdes ut på museum.

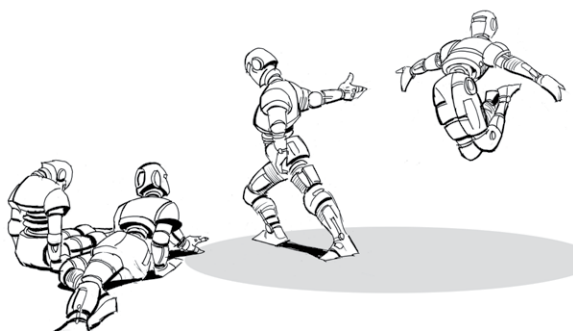
I den pågående arbetsprocessen med *Movement Drawings* har Marcelo Romero plockat ut delar ur dokumentationer, från bland annat hetsiga repetitioner av Georgiens nationella danskompani och framställt de ytterst skickliga och akrobatiska dansarna som robotar. Därefter har rörelsematerialet satts samman till en ny fiktiv koreografi i serie med futuristiska förtecken. Camilla Boström har i sin bildkonstnärliga process med tusch dragit åt att upplöst både dansarens kropp och rörelser till grafiska former och mönster som blivit något annat, i vissa avsnitt påminner de om fåglar. Lina Brunhage har i flera tekniker gett sig på att återge koreografier och dess dramaturgi så avbildande som möjligt, från början till slut, i serieform. Johan Björkegren har å sin sida prövat att i storformat med kol, akvarell och svärta, omtolka upplevelser av dansverk.

Fortsättning följer ...

Olof Persson



Camilla Boström, 2016. Förstudie serieteckning i tusch på svart ark utifrån föreställningen *Me – every body*, volume 1 av Olof Persson Projects.



Marcelo Romero, 2016. Förstudie serieteckning i tusch samt digital bearbetning utifrån Georgiens nationella danskompanis repetition i studio (youtube).

Benesh Movement Notation

- Documentation of Movement

I have worked as a choreologist (a dance notator using Benesh Movement Notation) for more than 30 years and a large part of my work is »documenting« dance/movement. Accurately notating the choreography and the choreographer's intentions which is a huge responsibility. It is also very important that as choreologists we don't influence the notation with our own interpretations and ideas but remain true to the choreographer and the choreography.

There are other dance notation systems in use today, including Laban (1928), Eshkol-Wachman (1958) and Coordination Method Dance Notation (1987), which shows that there is a real need to document dance and movement.

Benesh Movement Notation (BMN) was first created by Rudolf Benesh, an artist, musician and mathematician, and his wife Joan, a dancer with the Sadler's Wells Ballet. It was devised originally in the early 1950's to help the dancers remember their steps and has become an invaluable tool in the everyday work of dancers and professional dance companies. It has developed and evolved, increasing its vocabulary to enable choreologists to accurately record all forms of dance and movement as the body is pushed to new limits.

BMN describes movement by plotting the body's position on a five-lined stave, similar to a music stave, and at certain moments during a sequence adding details about the transitions between each position. It also records rhythm, phrasing, dynamics, location in the room, direction faced, turning and travelling. BMN is able to link the movements of individuals or groups in

the same way a conductor's score links the different instruments in an orchestra. A notation score, although very similar to an orchestral score, also contains a lot more information than just the choreography. A good score will also contain all entrances and exits, the choreographer's counts and the dancers counts, if they differ, music cues, lighting cues, details of gesture and acting and any use of props.

During the creative process notation is used as a tool to remember the choreography from one rehearsal to the next and I have found that both dancers and choreographers find it very useful. The final version is usually the version performed on the premiere. It is quite usual that different dancers have different versions of the same choreography, adapted to suit their particular abilities. Different versions and any changes made after the premiere will be added to the notation score. Some choreographers are resistant to their work being notated as they feel that when it is notated it is »written in stone« and it »dies«. This is, of course, untrue because as long as the choreographer is living the work can change and evolve and any changes they make will then be notated and added to the notation score for future reference.

A choreographer and a choreologist often build a rapport and an understanding from working very closely together over a period of time which will result in an accurate notation score which, in turn, will lead to an accurate restaging using a combination of the notation and a knowledge and understanding of the choreographer's intentions and wishes. We, as choreologists, should not influence the artist and their interpretation

of the choreography, our only influence should be to ensure they have all the information they need to perform the notated choreography.

Another important aspect of the notation score is that it gives the choreographer copyright protection. Today, when there is so much exposure through social media and the internet, it becomes much harder for choreographers to protect their work from plagiarism but if the work is notated it has copyright protection!

I have found that the best combination for facilitating a restaging is a notation score together with a dvd recording and that, if possible, the choreographer is available to give the »final touches«. In my experience you can produce a much more accurate restaging if the work has been notated or there is documentation of some kind rather than just using a dvd recording as details tend to get lost or just missed. Things can also happen during a performance, in the »heat of the moment«, which aren't the intention of the choreographer, mistakes which can become the choreography if one isn't diligent. The choreographer's intentions can't easily be picked up from a dvd recording and things happening outside the range of the camera can also be missed, all things that are included in a notation score.

Aside from being an accurate documentation of a choreographic work and giving the choreographer copyright protection the notation score also lasts a long time, much longer than the average lifespan of a video or dvd recording. This is very important from a historical point of view. The earliest forms of dance notation often became obsolete when the creator died as no one else could read their notation. One form of notation that has survived is the Beauchamp-Feuillet system created by Pierre Beauchamp and Raoul Feuillet in the 18th century. Enough is known about the etiquette and social danceforms of the time to enable 18th century dance experts to read this notation and it has helped in the reconstruction of choreographic works from that period. Sweden is lucky to have several working theatres from the 18th century and I have been fortunate enough to have worked on several reconstructions.

So much has been lost over the course of time that to ensure the survival of choreographic works they must be documented in some way not just recorded digitally.

Alison Sandgren

Dokumentation



*Figur 017, minimått för lågt gångflöde. Friliggande trottoarskulptur, G-stöd, kallasfalt, 480 x 159 cm, Lisa Torell 2015.
(Foto: Per Kristiansen, Bonniers Konsthall)*

Att fotografera, filma, ta upp ljud, är att söka kontakt med det, det blev.

Och en möjlighet att återse.

Senare.

Fysiskt och som material, fast översatt.

Och att kanske kunna få syn på det på samma sätt som du fick se det, den gången när du såg det.

På ett annat sätt än jag såg det, ser det nu.

Det är ett försök att gå in och ut genom andras och mina egna ögon, kroppar, inte som en avslutande fas utan som en del av en pågående process, ett arbete.

En process som består av flera delar, dels kan den vara för dig och publik och dels för mig och *jag går baklänges in i* – verket, in i känslan för att jämföra mig, utveckla och ta vidare.

Det är ett sätt att återigen få möjlighet att vara ensam med.

Jag och det.

Reflektion.

Balans:

avstånd och närhet provas, sanning och lögn.

Asfalten kändes som knäck i mina händer när jag arbetade med den.

Den glittrade som om den vore levande och tänk asfalt rör på sig hela tiden, långsamt.

På andra sidan fönstret låg trottoaren faktiskt och rörde på sig,

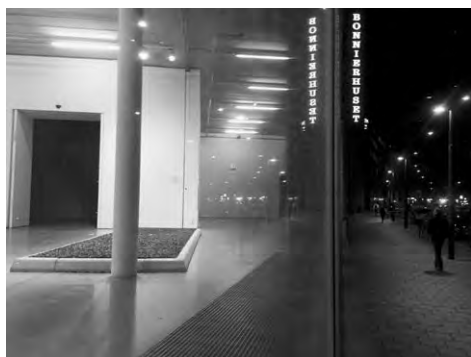
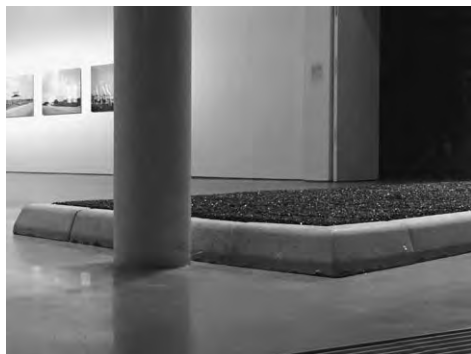
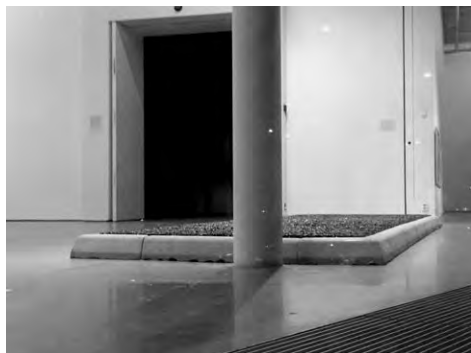
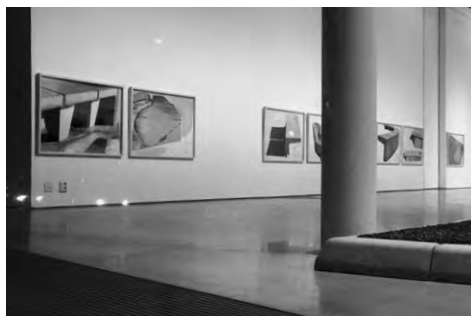
Medan jag fotograferade.

Var det tydligt att trottoaren inne var placerad bredvid en likadan utanför?

Kameran ger – gav mig möjlighet att undersöka det som om jag aldrig hade sett den tidigare,
innan allt försvinner – försvann.

Jag blir vittnet och bilden beviset.

Och det var aldrig i svartvitt, det var i färg,
det hände.



Anarcha-choreography

A radical look at choreography by
reconsidering documentation through anarchist principles,
dismantling documentation as a way to document.

Surely everything is a document of something. So what does the world mean by documentation and why do we have to understand it as something other than everything else? I don't know but documentation has been the matter or concept which I have worked with for four years and through it I have begun to use choreography as a language to develop an anti-authoritarian practice. So if I have to answer the question "*What is documentation?*" I would say it's a practice of illegitimately legitimising an authority.

The question how to or how best to document a thing is a long drawn out question filled with traps, pitfalls and complications because ultimately it is a foolish endeavour. The largest issue is that the object which is documented is always a better version of itself than its documentation counterpart. For:

- To summarise or essentialise will only reduce and create a completely different experience than the object itself.
- Or as it is often tried, it is hard or perhaps impossible to capture and record as much detail as is needed. Firstly how do you know you have everything? Would you not have to catalogue the entire universe? And secondly even if the document included everything, all parts, how would the attention, gaze onto and relevance of each part be specified? Every parts' relevance is indeterminable, the task of presenting its parts with the same levels and strengths of relevance as the original experience, surpasses comprehension and ability.
- And this logic also assumes interpretation can be objective, which can not include or consider the complex nuance and specificity of the experience

of a thing, with differing values, histories, accessibility, privileges, emotion, social relation and so on.

I thus draw the conclusion that the perfect documentation is impossible, an attempt to produce a perfect document or even a good document is pointless. A person can only fail within the concept of documentation.

But the practice of recreating something from something else, or using something to be creative, this is by no means pointless, in fact I would argue it's unavoidable. From an experience there is always a reconfiguration of value in response to the experience. Be it through a direct conversation with the experience or in an active or inactive dismissal of the experience. All responses are relational more or less but never not related at all. All acts are related to the experience and will be expressed within the activity which follows. Not following necessarily immediately, but entering into an ecology of nuanced affect and iterances within a multitude of experiences. A world of constant documenting, formal, informal, passive and active all accumulating in an interpretation of activity as a creative endeavour. Documentation is a recording of passing events, a history. It is the measure of who we are and what we value.

Understanding the impossibility to document and recognising its unavoidable effect onto and within ones activities, it is important to recognise practices of revisiting, reunderstanding and reformulating. A practice of constantly questioning ones experience. Not only sequentially but also sporadically. One does not imagine, create then reflect upon, one creates in imagining, creates in creating and creates in reflection, one creates

with documentation. A continuous documentation in no order, no logic and no consensus of form. A constant reunderstanding.

For example you have the act performed. You wish to describe the act and thus describe its reasoning. The way one describes the reasoning is constituted by their values and interests at that given moment, and if we say that values and interests change, then the description of the reason for why the act was committed must also change.

This practice of understanding and reunderstanding and recognising ones constant practising of understanding becomes an ethical responsible negotiation of ones existence in the world.

Through the deconstruction of documentation I hope to redefine it or perhaps use it better in its ambiguity so to undermine its authority. And if I may to allow it to serve us and not have us serve it.

If my cynical statement at the beginning holds some truth that “everything is a document of something” or “everything is documentation”, then we can reassign authority. It means no longer is one persons experience of an object more or less important than an others.

There is no need for objects, experiential or material to be defined by experts, as the individual’s experience of the object, no matter its duration, content or form, is also valid. This is useful when we look at the recording of things, but more intriguing is what happens when experiences and objects become dehierarchised. Where an object’s value is and resides become dispersed, un-authored and manifests in all individuals’ possession. The individuals enter into responsibility. I understand this creates a *scary* anarchist democratic understanding of creation and creativity. But anarchist principles, in my opinion, are merely the striving towards, and a radical belief in, fairness, which proclaims that if we want to take serious our desires for equality and fairness, we can not limit our imagination for complete and uncompromised equality. To imagine or strive for anything less is to direct oneself away from complete equality and towards a compromise, towards inequality. The anarchist asks for no compromise, no illegitimate authority.

Concretely, radical politics have been demonstrated through documentation on the internet, which provides a glimpse of what democracy within creation looks like. Since the introduction of the internet into our world; fandom, fanfiction, mashups, *how to* videos, GIFs, memes, subtitling, blogs, reviews and more have been prolific. Firstly I believe these are all expressions of how creativity and documentation are closely linked

and secondly they also demonstrate how they are objects in their own right. I believe this is because the internet has no authority, being more or less user lead and reduced of intermediaries. The content is both created and documented by its users. These objects which are emerging from the less hierarchical place are rich, interesting, experimental, expansive and exciting. I believe they create an economy of understanding, through and with one and other rather than competing against each other.

As an object is following an object which is following an object and so on the conversation, which is being had, accelerates and expands with its greater freedom. We begin to talk, have conversations, exchanges, experiences via creativity, via documents, with greater accessibility about the phenomenological questions of existence. And the base currency emerges through the passing, a currency of understanding, ultimately understanding existence. Through our creative expressions commenting on, re-enacting and defining others’ objects, we find a way of researching our own personal interests and values. We begin a practice of understanding our reasoning for being and for doing.

I personally believe all questions should remain open, that our activities become more articulated and meaningful if we keep striving, to allow ourselves to access as many tools and materials as is possible. To make documentation accessible, ours. An avocation for a society of understanding. For the destruction of an importance driven society. To challenge objective, essentialist, importance based economies of our authoritarian, propertised and authorised capitalist society. With a small shift towards understanding, by replacing possession with understanding. To not have documents but to have continual documenting, continual practising, to have practices, practices of understanding, anti-authoritarian practices.

Documentation like many concepts are tools, they can help us or hinder us. I believe by making documentation egalitarian and anarchist we can use it to begin answering the really exciting question “Why we do what we do?”

Peter Mills

Medverkande

Rebecca Chentinell arbetar med dans och koreografi och har sin bas i Stockholm. Hon är utbildad vid Kungliga Svenska Balettskolan och bedriver för närvarande forskningsbaserade masterstudier vid ArtEZ University of the Arts i Holland. Chentinell är en av medlemmarna i the thing och en av grundarna till Diggapony Collaborations. Sedan 2012 driver hon Koreografiska Konstitutet tillsammans med Marie Fahlin, som bland annat organiserar och kuraterar *festival:display* samt ger ut *Koreografisk Journal*.
chentinell.com

Christopher Engdahl holds an MPhil in Choreography from Falmouth University. He has presented his dance research internationally since 2008, via Freie Universität, Goldsmiths University, Ural University and Cambridge University, amongst others. He currently works as a dance teacher at The Swedish School of Sport and Health Sciences and at Stockholm University.

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 Chentinell. Sedan 2014 är hon doktorand i koreografi vid Stockholms konstnärliga högskola med projektet *Moving through Choreography – Curating Choreography as an Artistic Practice*.

Peter Mills is a dancer, performer, choreographer, artist, activist, researcher, teacher and mentor. Peter has an MA in choreography from DOCH, where he worked on choreography through documentation as an ethical practice, towards anti-authoritarian ideals. Now Peter focuses on an exploration of alternative knowledges, by an unproductising of expanded choreographic forms through, reformulation, caring, listening, inclusivity, mediation and emotional sharing.

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

Olof Persson, konstnär och dansare. Driver Olof Persson Projects – en transdisciplinär grupp i Göteborg. Utbildning i flera fält vid Örebro Konstskola, Performing Arts School och Konsthögskolan Valand. Verk har visats på Göteborgs Konsthall, Fylkingen, Dia Center for Arts, Dansens Hus, Örebro Konsthall m.fl.
www.olofperssonprojects.net

Astrid von Rosen är utbildad vid 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

Alison Sandgren worked with the Royal Swedish Ballet as a Choreologist and Repetiteur for many years and has recently left to do freelance work. She trained as a choreologist at The Benesh Institute in London when an injury ended her dance career. At the Royal Swedish Ballet she has worked with many Swedish and International choreographers and has notated a wide range of works from 18th century dance and classical ballet to modern dance. Alison has also taught and reconstructed ballets for the Royal Swedish Ballet and for other ballet companies around the world.

Manon Santkin is a Belgian performance artist. She works as a dancer, maker, artistic advisor, teacher and writer. She graduated from P.a.r.t.s. in 2004 and completed an MA in New Performative Practices at DOCH (Stockholm) in 2015. Amongst numerous collaborations, she performed with Mette Ingvartsen, Salva Sanchis, Sidney Leoni, Cecilia Lisa Eliceche, Eleanor Bauer and Xavier Le Roy. She is part of the Together Alone group. She is the author of *A Glossary Of The Atlas Of Interpretation* and hosts the *We Happen Things* series with Tove Salmgren and Moa Franzen.

Malin Ståhl är bildkonstnär, utbildad vid Iceland Academy of the Arts, the School of the Art Institute of Chicago och the Slade School of Fine Art i London. Med bildkonsten som utgångspunkt arbetar hon med performance och de mekaniker som omger performance genom text, textil, skulpturala objekt, video och sceniskt framförande.

Lisa Torell (1972) lives in Tromsø and Stockholm. She's a writing artist that is working site-related; with place as a material in itself and there with that which is, and here she's looking on why this or that is perceived as it is – as it does. Her work have among other places been published or seen at Bonniers konsthall, Göteborgs konsthall, Index, Konsthall C and OEI(SE), IDEA arts + society (RO), Narracje #7 PO), 0047 (NO) Consonni (ESP). With the project *Potential of the Gap* she's a research fellow at the Norwegian Artistic Research Program.
www.lisatorell.com

