

KOREO GRAFISK JOURNAL

#7

KONSTNÄRLIG FORSKNING / ARTISTIC RESEARCH

Ting med ting / Moa Franzén

fromtheinside_BETA / Klara Utke Acs

Choreographing in times of choreographic hells / Frédéric Gies

Dancing layers of intimacy and historicity, embodied by and embedded within the surrounding environment / Mirko Guido

Sinnlighet som gräns och öppning / Karolina Palmgren/KAI-EN

Formens relevans för innehållet: Någon annans språk – någon annans forskning / Lisa Torell

SECOND COMING / Erik Valentin Berg

Utifrån utåt / Rasmus Ölme

Ten observations made through artistic research

(Or: *Ten fragments of loneliness*) / Janne-Camilla Lyster

Content

Koreografisk Journal #7: Konstnärlig forskning/Artistic Research

/ Koreografiska Konstitutet 3

Ting med ting / Moa Franzén 4

fromtheinside_BETA / Klara Utke Acs 6

Choreographing in times of choreographic hells / Frédéric Gies 10

Dancing layers of intimacy and historicity, embodied by and embedded within the surrounding environment / Mirko Guido 16

Sinnlighet som gräns och öppning / Karolina Palmgren/KAI-EN 21

Formens relevans för innehållet: Någon annans språk – någon annans forskning / Lisa Torell 28

SECOND COMING / Erik Valentin Berg 33

Utifrån utåt / Rasmus Ölme 36

Ten observations made through artistic research

(Or: *Ten fragments of loneliness*) / Janne-Camilla Lyster 39

Contributors 42

**KOREO
GRAFISK
JOURNAL**

Koreografisk Journal is published by
Koreografiska Konstitutet

The journal's seventh issue May 2021

Legally responsible publishers

Rebecca Chentinell and Marie Fahlin

Editorial

Rebecca Chentinell and Marie Fahlin

Layout

Micael Bäckström/MBM Förlag

Printed in Stockholm 2021

Contact

info@koreografiskakonstitutet.se

www.koreografiskakonstitutet.se

ISSN 2001-7626

Koreografisk Journal is a journal on, and in, choreography as an artistic field. The texts in the journal are written by practitioners and theoreticians in the expanded choreographic field.

Koreografisk Journal is published by Koreografiska Konstitutet.

Koreografisk Journal #7: Konstnärlig forskning / Artistic Research

The current issue and its curated release is intended to create a platform where writers from the choreographic field together with readers and audiences can share, and dwell in, ongoing research in dance and choreography – a time document where thoughts and practices in artistic research, within and outside of academia, can meet and be shared.

We asked the questions: What artistic matters, methods and perspectives are important for the artistic research that choreographers and dancers are engaged in today? What does the artistic research pay attention to, what are the specific practices and issues that are examined and how do they let us stay within the uncertain, the unsettled?

The choreographic has a way of incessantly shifting between the inner and outer experience; stepping out of itself to adopt new critical perspectives, to again bring it back, to become part of a common and embodied knowledge – a neverending movement that continually increases in complexity. What does this transformation, the oscillation between knowing and non-knowing, do with the formation and understanding of body, dance and choreography? What does choreographic research do with our understanding of body, time, space, motion and state, in all its contemporary and diversified connotations?

The seventh issue of Koreografisk Journal provides an insight into current and overall structural perspectives on artistic research; ideas and reflections on ongoing choreographic research projects; what it is like to work as a choreographer and artist in this specific (pandemic) time; as well as diversified dance and choreography-

specific approaches, methods and understandings. Artistic research where somatic, sensuous and dramaturgical practices and processes are articulated and asserted.

Koreografisk Journal #7 publishes newly written texts by Swedish and internationally working choreographers and artists, within and outside of academia: Klara Utke Acs [SE/DK], Erik Berg [SE], Moa Franzén [SE], Frédéric Gies [SE/FR], Mirko Guido [SE/IT], Janne-Camilla Lyster [NO], Karolina Palmgren/KAI-EN [SE], Lisa Torell [SE/NO] and Rasmus Ölme [SE/DK].

The release will take place at Marabouparken art gallery on the 2nd of May 2021 during the finissage of Marie Fahlin's exhibition *Centauring*. For the release, we have invited choreographers and dancers to deepen the theme of the journal through a conversation between Marie Fahlin, Frédéric Gies and Efva Lilja moderated by Anna Koch, as well as performances and readings by Klara Utke Acs, Disa Krosness (Frédéric Gies), Alice MacKenzie (Mirko Guido) and Sybrig Dokter, Maria Öhman and Cecilia Östhholm (Marie Fahlin).

*Koreografiska Konstitutet
Rebecca Chentinell and Marie Fahlin*

Ting med ting

Att arbeta konstnärligt genom ett utforskande förhållningssätt är för mig ett sätt att skapa strategier för att kunna uppehålla mig i att – kritiskt – inte veta. Att fortsätta inte veta, för att skapa en möjlighet att nå ett annat slags vetande. Dit kommer man inte själv.

I den här texten är utgångspunkten att jag kritiskt inte vet, och fortsätter.

När jag började tänka på den här texten och numrets tema dök ett citat av konstnären och forskaren Renate Lorenz upp i mitt huvud. Jag skrev ner det för flera år sen och kan nu inte hitta någon källa till det: »Research is a colonial practice«.

På vilket sätt är forskning en kolonial praktik? Eftersom citatet är taget ur sitt sammanhang kan jag inte veta vad Renate Lorenz avsåg, men jag vill pröva följande: kolonial i betydelsen att den bygger på en subjekt-objektrelation, där (det vita) subjektet har/tar sig makten att exploatera och definiera objektet utifrån egena syften. Denna logik bygger på att subjektet äger sig själv och kan kategorisera, definiera och utnyttja objektet därefter. Vilken forskning? Jag utgår från att Lorenz syftar på den västerländska forskningstraditionen som har sitt ursprung i upplysningen och utvecklingen av vetenskaperna under 1700-talet, en process som sammanföll med och underlättade Europas koloniala projekt.

Mot denna historiska kontext, vad innebär objektet i händerna på (den forskande) konstnärens subjekt-skapande?

För en konstnär är en subjekt-objektrelation, om inte alltid i den faktiska processen, så i varje fall i språket, ofta given. Man har ett material som man formar, strukturerar. Konsten är objekt, material. I mitt fall arbetar jag med koreografi och skrivande som interrelaterade praktiker, och med rösten som koreografiskt material och verktyg.

Jag skriver »om inte alltid i den faktiska processen« därför att i mitt, likt många andra konstnärskap, vill jag se relationen mellan mig och det »material« jag engagerar mig i inte som en binär relation utan som en samskapande process, där just subjekt-objektrelationen kan sättas ur spel. Där konstnär och material kan vara två *ting*, flera materiella krafter, som samverkar.

I sin text »Decolonizing the curatorial« utvecklar André Lepecki vad en dekolonisering av den curatoriella praktiken skulle kunna innehåra genom att ta upp konstnären Lygia Clarkes konstverk som exempel på vilda ting (istället för objekt), som inte går att inordna eller underordna i subjekt-objektrelationen eller den samtida utställnings- eller visningsformen.¹ Lepecki lyfter främst de relationella, interaktiva verk av Clarke där själva akten är konstverket i sig, en akt där Clarke i enrum med »besökaren« lät objekten »agera« med och på besökarens kropp.

Det är en idé om konstens potential, men väcker också frågan vad det skulle innehåra för det kolonisade subjektet. Blir det också ett vilt ting när det frigör sig från sin kolonisatör?

1. André Lepecki, »Decolonizing the curatorial«, nedladdad från https://read.dukeupress.edu/theater/article-pdf/47/1/101/478963/THE_471_09Lepeck_FF.pdf, 20/10-2020, s. 109.

Lepecki skriver att objektets befrielse också skulle lösgöra subjektet ur det system som håller båda fångna i den koloniala logiken, ur en dynamik där båda definieras och deformeras av varandra. En möjlighet för subjekt som objekt, att bli ting som agerar, ting som känner.

Jag skrev »så i varje fall i språket«. Är det möjligt för en konstnär, så som systemet är utformat idag, att undvika att beskriva, definiera eller på något sätt formulera sin praktik eller vad den praktiken vill göra? Vad gör språket med den vilda tingligheten? Vad gör språket med våra kroppar, vårt varande, och våra relationer till världen?

För mig är språket både den stora möjligheten och den stora våldsamheten. Namngivandet kan vara en väldigt våldsam akt. Jamaica Kincaid skriver: »Namngivandet är så avgörande för ägandet – ett självsligt hänglås vars nyckel oåterkalleligen kastats bort – att det är ett mord, en utplåning, och det är inte förvånande att människor när de har känt sig som byten för det (erövring) väljer som en av sina första frigörelsehandlingar att byta namn«.² Ett subjekt definierar ett objekt. I min koreografiska och konstnärliga praktik är språket därför av nödvändighet inte bara ett verktyg eller material utan också det system som måste granskas och destabiliseras. Så hur kan man som konstnärlig forskare forskar, inte *om*, utan *med*? Hur skriver man *med* de ting – mänskliga eller icke-mänskliga kroppar – eller relationer man arbetar genom och i, och inte om dom?

För mig är språket inte oskyldigt. Så om man utgår från forskningens mål som kunskapsproducerande³, och den konstnärliga forskningens ambition att vilja bidra med, om inte ny, så i alla fall annan kunskap än den som produceras inom andra akademiska fält, vilken kunskap kan skapas?

Redan i denna mening, och i min användning av begreppet kunskap som »producerad«, finns ett neoliberalt sätt att se på världen inbakat. Mänskliga erfarenheter och upplevelser beskrivs genom ord som i det här fallet kan härledas till ekonomisk och marknadsmässig terminologi. Eftersom språk inte är neutralt och därför också skapar det det beskriver eller sätter ord på, kommer det att färga den kunskap som vi försöker frambringa och kommunicera.

Den konstnärliga process vi forskar genom och i, och dess relation till en potentellt vild tinglighet, gör kunskap, skapar kunskap. Men om språket vi kommunicerar den kunskapen genom inte uppmärksammas som verklighets- och överkligetsskapande kraft, kommer den fortsätta reproducera den ordning som definierar gränserna för den värld vi lever i.

Moa Franzén

2. Jamaica Kincaid, (*Boken om*) *Min trädgård*, Stockholm, Tranan, 2019, s. 153.

3. <https://en.wikipedia.org/wiki/Research>, 16/2-2021.

fromtheinside_BETA

- notes on dramaturgical knowledge of a contemporary dancer

Working within a field that expands choreography whilst insisting on multitudes of roots, a contemporary dancer needs to develop and refine tools for how to inscribe themselves in and around artistic processes. This text is a first venture into articulating an insider perspective on dramaturgy within contemporary dance. It is an attempt to give words to knowledge that could be considered implicit. A parasitizing research from embodied experiences. A mash-up compilation of fragmented journaling. An invitation for critical thinking through participation rather than distancing.

This is an ongoing research that works as a spell: when I cast the spell it directs my attention towards seemingly tacit knowledge in my work. As I am writing this text I draw on my experiences as an interdependent dance artist alongside conversations with colleagues and writings from various dramaturgs and thinkers. As the expressions and processes of contemporary dance has been changing so has the role of the dancer and the perspectives on dramaturgy within artistic production. A part of my interest in these topics grew from conversations with dramaturg and choreographer Karina Sarkissova on the topic of 'the contemporary dancer'.¹ We have discussed this present-time archetype and shapeshifter: an epigenetic being emerging through a variety of myths, tropes, qualities, clichés, capacities and purposes in the field of contemporary

dance. As a contemporary dancer I work with movement as well as philosophy, embodied anatomy as well as relationality, composition as well as emotional labor. And I also work with the dramaturgy of artistic productions. Whether articulated or not, whether consciously or not, I take part in decisions on how I inscribe myself in the work. A question that keeps coming back to me is *what are the skill sets of contemporary dancers and how are we positioning ourselves in an expanded field of choreography?* This question speaks to a potential in the somewhat impossible emancipation of dance and choreography and what it could grant dance, dancing and the dancer. Throughout my education I've encountered several methods for unlearning. Even if some institutions are slowly starting to shift their strict focus from dancers with 'strong' training in classical ballet, ghosts are still haunting the houses.² A new generation of dancers might be unlearning skills they possibly never learned. It has led me to think about what kinds of foundations could be crucial to contemporary dancers now and what could be called virtuosity anno 2021 – or in 2025. In the 60's Yvonne Rainer dismissed the notion of virtuosity and that became a part of the transition from modern to post-modern dance.³ Rather than negating virtuosity and staying in the realm of unlearning, I want to embrace and redefine it. If I'm lucky it might provoke a dance practitioner or two. But it is first and foremost a way to

1. K. Sarkissova, *Episode 2 featuring Klara Utke Acs*, Navegante, Jan 30th 2018.

2. Not only in terms of dance technique but also in terms of the symmetries in which dance is organized: the social aspects, schedules, architecture of buildings and body idea(l)s.

3. Y. Rainer, *No Manifesto*, 1965.



Adam Seid Tahir and Klara Utke Acs in *Bodies of Water* by
Pontus Pettersson at Wanås Konst, September 2020.
Photo by Alex Fisher

acknowledge that the kind of work that I am beginning to describe here has to do with highly advanced skill sets of contemporary dancers and performers. As we find ourselves working within artistic productions that are ever more process-oriented and complex in their structures, it shifts how we take part in the work and what skills are valuable as dancers. It has become ever more present as contemporary dancers have claimed and gained more agency within discourse and artistic processes.⁴ Similarly, there has been a shift in how dramaturgy is both understood and practiced. Dramaturgy is not tied to the function of a dramaturg; it exists in any performance production regardless of the presence of 'the dramaturg'.⁵ Meanwhile there is a movement towards a more embodied understanding of dramaturgy opposing the traditional 'outside eye'.⁶ Just like in dance, contemporary dramaturgy has been influenced by the shifts in artistic processes. According to Bojana Kunst, dramaturgy helps re-questioning a

priori truths and the self-evidence of dance.⁷ I am interested in the role of dancers in the process of reconfiguring the status quo of contemporary dance from the inside. I find that some of the most skillful contemporary dancers I encounter have an immense both verbal and tacit knowledge on dramaturgical matters. This kind of knowledge grants the contemporary dancer an artistically productive and critical perspective to the process, whilst also contributing to a richer understanding of the art form and its wider context.

Processes within contemporary dance are commonly based on encounters and exchange: between colleagues, with an audience or participants and across artistic fields. Choreographer Claudia Bosse describes dramaturgy as a work on relationships and how to structure them.⁸ This part of the work is established in the process of making a piece come into existence; the production establishes a temporary community.

4. As for example with *The Dancer as Agent Collection*.

5. T. Schaupp, at the conference Post-Epic Dramaturgy. International perspectives on the dramaturgical practice, Stockholm University of the Arts, March 2018.

6. C. Stalpaert, 'A Dramaturgy of the Body', *Performance Research*, 14:3 (2010), p. 121.

7. B. Kunst, 'Economy of Proximity: Dramaturgical Work in Contemporary Dance', *Dancehouse Diary*, Issue #06, 2014.

8. S. Noeth, 'Dramaturgy – Mobile of Ideas', SCORES No 0, 2010, p. 51.

The social environment that is established has a great impact on the exchanges that unfold artistically and what kinds of encounters are made possible with the public. It becomes a part of the foundation for the artistic exchange and this is something that I can be a part of both nurturing and reconfiguring as a dancer. When I actively take part in how relations are established and structured within an artistic process it also grants me other possibilities in terms of the artistic material. In contrast to the idea of dramaturgy as residing in a distanced position, the performers can instantly affect the social choreography at hand and compose with an audience from inside of the piece. In her writing on *landscape dramaturgy* Ana Vujanović proposes the dramaturgic tactic she calls 'sharing view'.⁹ This proposal resonates very well with my experience of inviting the audience to take part in my choreography of attention as a performer. This could be an invitation

through movement, gaze, mood, speech, projection or imaginary landscapes – depending on the context.

More and more productions within contemporary dance are developing their own specific modalities and ways of thinking with and through movement. Where the era of modern dance was characterized by techniques connected to specific choreographers, the field of contemporary dance is now dealing with another kind of specialisation. For a contemporary dancer it can require a high level of flexibility and mobility that is no longer only related to physical qualities and techniques but also to cognition and methods for how we develop our practices as dancers. With contemporary dancers taking part in less traditional contexts and collaborations we are positioning ourselves differently as artists. Contemporary dance is not tied to the theatre, nor the context of an art institution. However dance inscribes itself in very different

9. A. Vujanović, 'Landscape Dramaturgy: Space after Perspective', *Thinking Alongside*, The Oslo National Academy of the Arts, 2018.



Klara Utke Acs in *Remainders* by Andros Zins-Browne as a part of Close Encounters by Dansehallerne at Den Frie, November 2020.
Photo by Nønne Mai Svalholm

ways depending on whether in a black box or in an art gallery, in a public place or within a private confinement. The histories, socialites, hierarchies and material aspects of the context are all important to take into consideration as a dancer. They are weaving in and out of each other as I work with them, challenge them and reconfigure them.¹⁰ Another important facet of dramaturgy is the aspect of time. The temporality of the piece and my timing as a performer can be crucial for the work. The duration of a piece influences how I work as a dancer and so does the rhythm of the process.¹¹ Meanwhile the dancer is working within their own processes in relation to time: how materials sediment and are revived over time, the interplay between memory and perception in dancing. The interconnected webs of knowledge in the body that break down any linear trajectory. The time it takes to get there. The time it takes to prepare. The time it takes to come down. The time it takes to rest and recover. The time it takes to reflect upon the process. These time spans all impact the artistic production. But none of these influence my work as a dancer more than *crip time*. As a dancer living with severe chronic illness I know that there is a part of my time which neither I nor any artist I work with can be in charge of. According to Alison Kafer, crip time is not just expanded time but exploded.¹² Nothing has fundamentally shaken my relation to dancing, to the field and my understanding of time and labor as my six years knowingly living with Colitis Ulcerosa. It has led me to acknowledge reproductive and affective labor in contemporary dance in radically different ways. And thus unveiled the work for me that takes place in the seams between what is considered ‘art’ and ‘non-art’.

With this text I want to offer the spell for the dramaturgical perspective of a contemporary dancer. It is a first outline of different aspects that influence some decisions made on micro and macro scales. Instantaneous actions in the moment of dancing and the broader context inform each other and I wish to actively invite this in as a part of my practice. As a contemporary dancer I navigate in relation to my artistic interests and desires alongside with political and ethical approaches. I am inherently interdependent with my local and global communities as well as my bonds with institutional bodies. Inside this spell lies a call for organisation and solidarity as vehicles for change deriv-

10. In particular I draw on strategies from queer, crip and decolonial strategies from my communities, activism and literature.

11. S. Noeth, ‘Dramaturgy’, p. 51.

12. A. Kafer, *Feminist, Queer, Crip*, Indiana University Press, 2003, p. 27.

ing from our knowledge as dancers. I find that coalitions between dance and dramaturgy practitioners could strengthen the efforts to challenge and reconfigure the narrow ideas of perspective and relationality within the Western tradition of art.

This text has come into being through conversations, encounters and artistic processes with artists and thinkers such as Karina Sarkissova, Adam Seid Tahir, Inga Gerner Nielsen, Louisa Yaa Aisin, Pontus Pettersson, Ellen Söderhult, Andros Zins-Browne, Lydia Östberg Diakité, Chloe Chignell, Zoë Poluch, Sandra Noeth, Eleanor Bauer, Mohamed Shika, Frida Sandström and more.

Klara Utke Acs

LITERATURE LIST

- Kafer, A. *Feminist, Queer, Crip*, Indiana University Press, 2003.
- Kunst, B. ‘Economy of Proximity: Dramaturgical Work in Contemporary Dance’, *Dancehouse Diary*, Issue #06, Body in the Raw, Nudity Today, 2014. <https://www.dancehousediary.com.au/?p=1910>
- Noeth, S. ‘Dramaturgy – Mobile of Ideas’, SCORES No 0, Autumn 2010, p. 41–51.
- Parkinson, C. and J. Peeters (ed.), *The Dancer as Agent Collection*, Sarma and Stockholm University of the Arts, 2014.
- Rainer, Y. *No Manifesto*, 1965.
- Sarkissova, K. *Episode 2 featuring Klara Utke Acs*, Navegante, Jan 30th 2018. <https://soundcloud.com/naveganepodcast/episode-2-featuring-klara-utke-ac>
- Schaupp, T. Talk at the conference Post-Epic Dramaturgy. International perspectives on the dramaturgical practice at Stockholm University of the Arts, March 2018.
- Stalpaert, C. ‘A Dramaturgy of the Body’, *Performance Research*, 14:3 (2010), p. 121–125.
- Vujanović, A. ‘Landscape Dramaturgy: Space after Perspective’, *Thinking Alongside*, Ingri Fiksdal (ed.), The Oslo National Academy of the Arts, 2018.

Choreographing in times of choreographic hells

INTRODUCTION

Etymologically, choreography means *writing the chorus, the circle dance*. In other words, it means writing how we move collectively. The word was created in the 18th century, at the apogee of French absolutism, to name the art of writing dances on paper (for the notation system Feuillet). These court dances were part of an apparatus of representation of the absolute power of the king. Needless to say, the word *choreography* contains within itself a political issue.

The paragraph above describes the starting point for the artistic research I conducted between 2014 and 2016, in the academia, when I was employed at Stockholm University of the Arts. In my employment, only 20% of my time was allocated to my research and I had to apply for it every year. I remember how it was quite a gymnastic to manage doing anything within such a small timeframe, squeezed in between an ever-growing amount of administrative tasks linked to my other assignments. Nevertheless, it was this research process that brought me back to dancing and to my artistic work. It led me back deep into the ever-mutable craft of dancing. Finally, it also led me to leave this institution behind, three years ago. I left the choreographies that Bologna, neoliberal bureaucracy and new public management imposed on my body in this context. I went back to my artistic work, full time (although this was just wishful thinking, considering the amount of time I spend on writing applications for subsidies, filling in application forms that all differ from one another and writing endless reports).

Somewhat, after I left the university, I let the question of the modalities and conditions for writing collective movements move to the background. I just did things; made dances; danced with people or in front of people. Of course, this doing was informed by my reflections on choreography. But it is only recently that this question forcefully came back to me, to the forefront, in my life.

CRISIS

To be honest, I have been barely managing to find the motivation for writing this text, for writing anything about choreography, about my work and my experiments. It is hard for me to find any motivation for it at a time when dance is confined to closed rooms and has no physical, public visibility; when both individual and collective movements are so restricted, due to the COVID-19 crisis. Since the beginning of January, I have been trying to write this text and I have failed at it over and over again, as if the restriction of our movements was restricting the movement of my thoughts. As if the current absence of collective structures for thinking and moving together had impaired my neural connections, my capacity of connecting my brain to my hands. As if the new (and not that new) choreographies imposed on our bodies, on a daily basis, had inhibited my desire to articulate anything about my work, at an unprecedented degree. As if the shrinking space for dance in my life had shut down my whole system.

I am preoccupied with other matters than my artistic work, namely the health crisis we are going through, which is also, and first of all, a political crisis. A health

crisis is always a political crisis. This is something I have learned from another virus than the one we started living with a year ago. As a queer person who started having sex in 1990 in the midst of the HIV/AIDS crisis and who belongs to one of the historical »risk groups« for this virus (gays, bisexuals, trans persons, users of injectable drugs, sex workers, hemophiliacs, persons of color), I know that what has so far put me at risk, more than the virus, is the indifference of society and political institutions at large, the shortcoming of public health politics, the capitalist greed of the pharmaceutical industry protected by governmental power. And homophobia. I have also learned from the HIV/AIDS crisis that community and collective actions of bodies are essential to survival. I know that it is community and the work of HIV/AIDS activists that has so far protected me the best from the virus. I know that lying down in the street, in silence, in demonstrations organized by these activists protected me. I know that the care for each other and the transmission of knowledge within the community I was part of protected me, as a young queer. I know that it is the fights of activists against governmental powers, the pharmaceutical industry and their collusion that protected me. I also know that there is never zero risk and that no one is perfect.

Currently in Sweden, public events and gatherings of more than eight persons are banned. In other words, demonstrations and assemblies are basically banned, although it is not formulated in this way. Another consequence of this restriction is that art and performing arts venues are closed, except a very few ones, which continue to offer public activities for eight spectators. I remember the work on embryology of Bonnie Bainbridge Cohen, the originator of the somatic practice Body-Mind Centering. After conception (the meeting and merging of the egg and the sperm), we become two cells. Each of them divides in two and we become four cells. The same process continues and we become eight cells, then sixteen, then thirty-two and so forth. According to Bonnie, the stage of eight cells is the beginning of a community. Today in Sweden, community ends at the moment it begins. Unless one belongs to the far-right or the anti-vax movement, believes in conspiracy theories and gathers in central Stockholm for a reckless and careless unauthorized demonstration against the current restrictions, two days before the international women's day (which has been so poorly covered in the press this year). The images of this demonstration were strikingly contrasting with my memories of a Black Lives Matter protest in Malmö,

during the spring 2020, when the limit for public gathering was fifty people: the protesters maintained distance between themselves.

A few days ago, I woke up to the following news: under the recent pandemic law designed by the Swedish government and voted by the Swedish parliament, municipalities have now the possibility of banning people from outdoor spaces such as parks, squares and swimming spots if they judge that there is a risk of crowding. People who would breach such a ban may have to pay a fine of 2000 Swedish kronor. This comes after a year of COVID-19 crisis, less than a week after the far-right demonstration mentioned above and one month and a half before Valborg (a day much celebrated by students). Last spring, the municipality of Lund (a historical university town in the south of Sweden) didn't even need this new pandemic law to take action for preventing outdoor gatherings for Valborg: the municipality spread stinky chicken manure in the parks of the city¹.

After a year, Sweden is walking in the steps of many other countries, choosing to address a health crisis by controlling populations with threats of being fined for various kind of breaches. For sure, not yet to the level of a country like France, where people have been fined for coming back home ten minutes later than the one hour allowed for going outside of their homes, during the lockdowns. Reading the news, I recalled images of policemen in Paris, pushing out people enjoying a last hour of sun on the banks of the Seine River before they had to go back to their tiny expensive apartments, under the 6pm curfew. I don't want to see that in Sweden. But I am not so optimistic after my identity and residence documents have been suspiciously checked one week ago, at the Swedish border, by a policeman wearing a gas mask reminiscent of war times.

OK, I am done with elegance and niceties. I am angry. Not because I would think that the current restrictions are a violation of my individual freedom. I am obviously not very friendly to far-right or ultraliberal ideas.

I will go straight to the point now and will pinpoint more directly the political and choreographic hells we are in. For this, I will mobilize thinkers whose voices

1. Jon Henley, 'Swedish city to dump tonne of chicken manure in park to deter visitors', *The Guardian*, 2020, <https://www.theguardian.com/world/2020/apr/29/swedish-city-lund-dump-tonne-chicken-manure-park-deter-visitors-coronavirus-lockdown>, (accessed 14 March 2021).

helped me transforming gut feelings into articulated thoughts. Most of these voices are in French. The quotes I am using below are my own translations.

The recklessly ever-changing choreographies of closings and openings (from borders to art venues), of tough or light confinement and lockdown easing, of arbitrary numbers of persons allowed for both public and private gatherings, have failed to protect the most vulnerable to the virus. Whether it is in Sweden or in France (add any other country of your choice to the list, regardless of the number of deaths), the most vulnerable – mostly, persons who were already in poor health – continue to die, alone. Nothing substantial has been done to address the causes of their vulnerability to the virus between the first wave, the second wave and in some places, the third wave.

I cannot agree more with Richard Horton, the editor-in-chief of *The Lancet*, when he argues that the COVID-19 crisis cannot be overcome without addressing the social causes of the vulnerability of older persons, persons of color and key workers. I cannot agree more with him, when he asserts that COVID-19 is not a pandemic but a syndemic and that »unless governments devise policies and programmes to reverse profound disparities, our societies will never be truly COVID-19 secure.«

I came across this text by Richard Horton thanks to the French philosopher Barbara Stiegler and her book *De la démocratie en Pandémie*³ (Of Democracy in Pandemic). Barbara Stiegler is a specialist of neoliberalism and directs the master *Soin, éthique et santé* (care, ethics and health) at the University Bordeaux Montaigne. She is also a member of the committee of ethics of the CHU of Bordeaux (University Hospital Center). Starting her text (which is the fruit of many collective discussions) by quoting Richard Horton's argument that COVID-19 is not a pandemic but a syndemic, she argues that we are not living a pandemic, but live in Pandemic, a new continent that emerged in China and its authoritarian regime, in which »democracy becomes obsolete«. Far from denying the gravity of the health crisis we are going through, she points at the unacceptable shortcomings of governments to protect the most

vulnerable and at the social and political origins of this health crisis. Speaking from the position of a witness of the current crisis in France, she relentlessly demonstrates how the handling of this crisis, in Pandemic, dismantles the idea of *démocratie sanitaire* (health democracy) and of democracy, tout court.

In particular, she denounces the state-of-exemption, »the general infantilization of all acts of life, public and private«, »the great divide between *the essential* and *the inessential* outside of any democratic control«, how we all became patients and potentially ill, the dismantlement of the health care system, the closing of universities, the digitalization of education and the authoritarian implementation of public health policies. She demonstrates how all of it finds its origins in the neoliberal governance project and its evolutionary sources (we have to adapt to a new environment and for this we need policies designed by experts, implemented by a strong state that fabricates our consent). Rejecting both the ultraliberal laissez-faire à la Trump and the authoritarian neoliberal governance, she calls for our participation to science, to public health and to the democratic elaboration of sanitary protocols. Ultimately, she calls for democracy, which implicates »the conflictual confrontation of points of view«.

Barbara Stiegler also gives a painfully striking example of new techniques of neoliberal governance, which definitely creates what I would call a choreographic hell: nudges. The nudge theory, which brings together psychology, neurosciences and behavioral economy argues that we are full of cognitive biases that subject us to mistakes and poor choices. Therefore, we need to be put on the right track. To be put on the right track, we need not mere incitations but incitations that lead us to make choices WITHOUT THINKING. We need pushes in the right direction. Typical examples of nudges are the stickers that we see on the floor in supermarkets, shops and restaurants, which are designed to make us respect the distance between our bodies; the little song we are told to sing while washing our hands so that we wash them for the appropriate amount of time; the form that was used in France during the lockdowns, which had to be filled in and printed before going out (specifying the address, the address

2. Richard Horton, »Offline: Covid-19 is not a pandemic«, *The Lancet*, 2020, [https://www.thelancet.com/journals/lancet/article/PIIS0140-6736\(20\)32000-6/fulltext](https://www.thelancet.com/journals/lancet/article/PIIS0140-6736(20)32000-6/fulltext), (accessed 14 March 2021).

3. Barbara Stiegler, *De la démocratie en Pandémie*, Tracts Gallimard, 2021.

4. Donald Marron, »Obama's Nudge Brigade: White House Embraces Behavioral Sciences To Improve Government«, *Forbes*, <https://www.forbes.com/sites/beltway/2015/09/16/obama-nudge-government/?sh=743768482c99>, (accessed 14 March 2021).

of destination, the reason for going out and the time). They are all kind of incitations or »recommendations«, as we say nowadays in Sweden, which for a year now have invaded our environment in different forms and shaped our behavior and our movements.

Nudges are not new. They have been part of our lives before. Obama had already a nudge unit within his government⁴. In France and in the UK, for both Macron and Johnson, nudge units have been key to the strategy for addressing the health crisis (with the success we know in terms of number of deaths ...). I don't know if such units exist in Sweden, but it is very clear how much this kind of technique of governance is present here as well, considering how »recommendations« are communicated and how we follow them. We are told that following these recommendations is an individual choice and responsibility, at the same time we are told that recommendations are not an option. In any case, one can be only suspicious of such techniques of governance, especially when it becomes the center of a public health strategy. Those techniques are manipulative. As Barbara Stiegler underlies, they are part of new techniques of governance constitutive of what Walter Lippman (a key thinker of neoliberalism) called »the manufacture of consent«. In the very first months of this health crisis, I believed that what had been called the soft-touch strategy of Sweden was possible because of a certain level of trust in the authorities. I did trust them, not only because of a lack of perspective, but also because the so called Swedish soft-touch gave me the illusion that I was still making conscious choices. As it unfolded, as I gained perspective and as more and more questions came to the surface, I changed my mind. After all, let's not forget the major movement Sweden took towards neoliberalism during the last decades.

Another aspect of neoliberalism that Barbara Stiegler underlines is the choreography of flux, which has replaced a logic of stock. Privileging flux to stock has greatly affecting the health care system everywhere for decades now, taking the shape, for example, of cutting down the number of beds in hospitals with devastating consequences on the working rhythm of frontline healthcare practitioners and on basic care practices.

5. The local, »Sweden's hospital bed shortage exposed in shocking stats«, *The local*, 2017, <https://www.thelocal.se/20170807/swedens-hospital-bed-shortage-exposed-in-these-stats/>, (accessed 14 March 2021).

Back to 2017, it was already known, in Sweden, that the number of beds in hospital had decreased by 10.000 within two decades⁵. Needless to say, we entered the COVID-19 crisis with a shortage of beds: the health-care system was already in crisis.

The argument we have been given by the authorities, here and in many places, for making us comply to the new rules that choreograph our lives, was to not put strain on the healthcare system. Another philosopher, Isabelle Stengers, who used to be a scientist herself before turning to the philosophy of production of knowledge, addresses this argument in an interview conducted by *L'atelier des droits sociaux*⁶. After affirming that »respecting the elderly is not locking them down«, she argues that the arsenal of coercive measures taken by authorities and the isolation of the vulnerable, are the manifestation of »an indifference to all that is not the upkeep of public order«. Isolating the vulnerable, in that sense, has been a way to isolate the ones who »threatened to manufacture the scandal of a healthcare system that collapses«. According to Isabelle Stengers, this happened as the consequence of the awareness that »public order would be devastated if the health-care system was overwhelmed«.

Isabelle Stengers, as much as Barbara Stiegler, puts into question the use of science in the current public health politics, in what she calls »une démocratie en pourriture« (a rotting democracy). Criticizing the belief – »a panic reflex« – that science with a capital S will guide us in this crisis, she underlies the fact that there is not »just one science that would give answers in an objective way« and that »it is always a bad idea to ask science what must be done because it is not its job«. Science job is »to search for how to ask pertinent questions«. Taking the example of epidemiology and the models this science creates, she concedes that it can be a useful decision-making tool but also underlines that it cannot substitute »a collective thinking process«.

Isabelle Stengers gives a striking example of the kind of problem posed by the way science is currently used in the processes of public health decision-making: the masks. She traces how the efficiency of masks at the beginning of the COVID-19 crisis was put into

6. Isabelle Stengers: »Covid 19 / Le monde de demain -Se libérer de l'imagination capitaliste?«, *L'atelier des droits sociaux* asbl, 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=WTHVqvH2Bvg>, (accessed 14 March 2021).

question by science – an argument that politicians happily picked up as the scandal of masks shortage came to the surface. Since then, science came to the conclusion that masks were efficient. Masks became part of sanitary protocols. Isabelle Stengers also compares the case of the masks to the case of children mental health when they are deprived from socialization, which has been addressed by psychologists. She argues that if it was an issue present since the beginning of the crisis, politicians started to hear it only when exiting the lockdown was conceivable. For Isabelle Stengers, these examples illustrate what happens when »science is subjected to the absence of political decision-making«, with the consequence of a loss of trust in sciences – a loss that is a »cultural catastrophe«.

I want to linger on the mask case. I will share lived experiences. The different regulations, for wearing them or not, differed and still differ from one place to another. These differences create various choreographies at different times and in different places. For almost a year, in Sweden, we didn't have to wear masks (remember that there was a shortage of masks in the country at the beginning of the COVID-19 crisis and that France hijacked masks from a Swedish company⁷). End of 2020, way later than everywhere else, we have been recommended to wear masks in public transport, but only in rush hours. A few times, I took commuter trains at the exact rush hours defined by the authorities, and sat in an empty wagon. Living in a border region, I have been traveling for work to Denmark, where wearing masks apply in public transports, restaurants and shops. The first time I did so, I witnessed, without missing the irony of the situation, the corps de ballet of train passenger putting their masks on, in the middle of the bridge crossing the sea that separates Sweden from Denmark. In Denmark, I witnessed how ordering a beer at the counter in a bar implied to wear a mask for thirty seconds, before going back to the table and taking it off. I witnessed how this applied as well in outdoor bars. I heard in the news how in France, the obligation of wearing a mask in every outdoor context led to the absurdity of wearing a mask while walking alone in the woods. In Sweden, Denmark and Finland, I saw people wearing masks while walking alone in empty streets at night. I guess all of that illustrates

what happens, as Isabelle Stengers puts it, when democracy is understood as »the art of administrating a herd«.

I would like to address more issues. I would like to talk about more choreographic hells. I would like to talk about how the digitalization of our lives was a project of the high-tech industry already before COVID-19⁸. About why we should resist it. I would like to talk about surveillance capitalism. I would like to talk about the absurdity of shopping malls remaining open while art venues are closed. I would like to talk about why the closing of art venues is a political choice and not a public health measure. I would like to talk about how the isolation we are assigned to is part of the neoliberal project.

But I will not talk about all of that now. Instead, I will ask questions, research questions: how can we move collectively again? How can we take back in our hands the writing of collective movements? How can we reclaim choreographic agency in our lives? How can we dance again?

I don't know yet what to do with all these questions in my life. I also wonder how they might change my artistic work. The HIV/AIDS crisis and the political issues it revealed, definitely shaped my artistic practice at very deep level. How will the COVID-19 crisis influence our choreographic and dance practice?

EXPERIMENTAL TEACHING

During the first week of March 2021, I gave a workshop to the students of the master in choreography at DDSKS (the Danish National School for Performing Arts). As a starting point, I put on the table what I am addressing above in this text. We read, talked, agreed and disagreed. We watched together the movie *120 beats per minute* (a movie about HIV/AIDS activists in the beginning of the 90s)⁹. We explored cellular breathing. We embodied our lungs and connected to each other lungs during a long walk outdoor. We finally build collectively a score, which contained proposals from each of us. We performed this score along a specific itinerary in the streets of Copenhagen. It was not a spectacle. It was not for an audience. It was an interruption of our usual modalities of presence and move-

7. Lara Marlowe, »Coronavirus: European solidarity sidelined as French interests take priority«, *Irishtimes*, 2020, <https://www.irishtimes.com/news/world/europe/coronavirus-european-solidarity-sidelined-as-french-interests-take-priority-1.4216184>, (accessed 14 March 2021)

8. Naomi Klein, »Screen new deal«, *The Intercept*, 2021, <https://theintercept.com/2020/05/08/andrew-cuomo-eric-schmidt-coronavirus-tech-shock-doctrine>, (accessed 14 March 2021).

9. Robin Campillo (dir.), »120 beats per minute« (Les Films de Pierre, France 3 Cinéma, Page 114, Memento Films, FD Production, 2017).

ment in public space. It was an attempt to reappropriate gestures that have been erased from our movement vocabulary in these specific times. It was a way of writing together how we move collectively.

This week of teaching was an experiment. I had never taught choreography that way. At the end, it was a way for me to share with the students the crucial questions that are central to choreographic practice. Linking these questions to what we are living today was a way for me to highlight the responsibilities inherent in the act of choreographing. It was also a way to highlight how choreography poses the question of our agency and how thinking choreographically can help us understand different aspects of our lives.

REMEMBERING

This text is dedicated to an old women I don't know. I saw her last year, beginning of April, when all persons of her age were urged to stay home, to a greater extent than other age categories. It was a beautiful sunny day. Finally, the spring had arrived for good. I was coming back home from a walk on the beach and passed in front of Folkets Park in Malmö. She was coming out from the park. The park and the streets were empty. Her whole face was wrinkles and she was firmly holding on to her walker. She had put on fancy clothes: a black hat with black feathers, a nicely cut black jacket, a black dress and beige heels (such a stylish detail!). She will stay forever in my memory.

I remember what Bonnie Bainbridge Cohen said during a workshop, a few years ago. Somewhat contradicting J. L. Austin and his *How to do things with words*¹⁰, she said after talking for a while: »These are just words. They do nothing. Let's do something«.

Frédéric Gies

¹⁰ J. L. Austin, *How to do things with words*, Oxford: University Press (1962).

Dancing layers of intimacy and historicity, embodied by and embedded within the surrounding environment

They are telling us a story.

*In the midst of their evolution,
the brink of collapse
after centuries cultivating a hyper-individualist consciousness.
At the summit of neoliberal schizophrenia
then
a cusp*

*Humans began
developing a new consciousness
changing the perception of (in)finitude,
the sense of presence-absence
in/of the world, making
palpable networks of relationalities.
In such a state of consciousness, space became dense
sensitive matter, a field preceding everything,
a tight and dense mesh of variable micro-differences
never static and only temporarily identifiable.
The body was sensible matter too
subject
to variations
in size, speed, directions.
Presence
micro refinements of perceptual states of consciousness.
Bodies
intricate layers of writings threaded
by the passage of time
specific, singular manifestations of time itself,
porous containers of fluctuating historicities
recorders of
relational experiences
reemerging differently at every instant, and
by continuing to meet*

*continued to become
and affect. The manifestation
of the one was thus not limited to the physical presence
of the body
nor to the representations that
alternately derived from it. But to the movement
generated in the perceptive crossings of space-time,
in the variations of speeds,
in the diversifications of suspensions,
intensities
points of encounter,
increases and decreases of distances, contact, touch.
A fleeting transversality between hyperpresence and hyperabsence.*

So they say.

– a ground.

In recent years I have increasingly used participatory methods to develop choreographic situations based on systems of intra-dependencies. In these spaces the ethical dimension of responsiveness is a central element of the work: the participant is the instance that initiates and influences the course of the work. Along the process I encountered the concept of *intra-action*, formulated by American feminist theorist Karen Barad. With the notion of intra-action, she replaces »interaction,« subverting the common sense of causality and the individual, and unsettling the metaphysics of individualism. In this inversion of thought, I re-evaluate the actual meaning in the action of collaboration. The being-with-and-within relationalities that unfold in the process, as a multiform action that entangles subjectivities as they re-emerge from a choreographic environment. I begin thinking of the choreographic encounter as an action of becoming, a performative moment of unison writing and being written in a given space-time. Within Barad's theoretical framework, individuals exist because of the existence of given intra-actions. »... even in our becoming there is no *I* separate from the intra-active becoming of the world.«¹ This thought sensitizes me to how in doing and thinking choreography I continually become together with the very situations I set up. And so I try to do here, in this text. By choosing a path where language becomes slippery, playing with forms and jumps, with active and passive constructions to decentrallize subjectivity. And by leaning into the thinking of others.

– a jump.

Along the way I decided to reconnect to the medium I grew up with, my dancing body. In returning to the dancing body, I traversed memories of my journey as a professional dancer. Years devoted as a nomad of dance, from one theatre to another, among poetics, methods and techniques, cities and nations, colleagues,

1. Barad, K., 2007. *Meeting the universe halfway*. Durham: Duke University Press.

choreographers and audiences. My experience of the dance field is that of a diverse galaxy, home to many planets, with different axial tilts, rotations and relationships between them. The fundamental nucleus of this reflection is the clear sensation of an irreducible and multidirectional body. Clearly, this body, my body, is not the bearer of one particular technique or legacy. On the contrary, my dance has continually transformed throughout my career, re-emerging differently within given relationships, at the intersection of diverse languages and methods; as it passed from one planet to another. The particularity of contemporary dance requires the dancer to be capable of adapting, rethinking, changing and transforming. In my experience this fosters a particular sensitivity for the interstices and the edges of given forms and ideas; a felt sense of the body (and the subject) as an ever-changing porous vector of multiple histories and cognitions. »Are we human or are we dancer?«, a rather famous pop culture line in the song *Human* by The Killers' lead singer Brandon Flowers. Flowers says he was inspired by a quote (misattributed?) from »gonzo journalist« Hunter S. Thompson: »America is raising a generation of dancers, afraid to take a single step out of line.« Independently of the complex political scope and context of this statement, I navigate along its contours to ask myself another question: Does not the movement of the contemporary dancer bend the given lines, intersecting and rearranging them? Isn't that dancer constantly testing the given forms? Maybe we are that dancer, and perhaps not so human. Perhaps, as Cristina Caprioli suggests, »One must pay attention to the kind of specificity of dancing, which is (...) already plus human by choice.«²

– a note.

Paying attention to the kind of specificity of (this) dance, I recognize the enormous limitation of practicing it alone. In Turin, working in the enriching sharing context of Workspace Ricerca X (September 2020), the artists Elisa D'Amico and Elisabetta Consonni joined me in the practice. Through their contribution I realize the importance for this dance to reflect the concepts of encounter and responsiveness, as it is for the participatory methods I work with. The practice has now become to attempt shifting the paradigm of movement production from: movement that starts from the dancer and extends to the surrounding space; to: movement perceived as a dense relational field of which the dancers are a part, each with their own particularity, singularity and intentionality. One of the most considerable differences when Elisa and Elisabetta joined lies in the experience of time. Practicing alone I couldn't help but perceive time in its quantitative form: I was in it for a long time or a short time. Or I was concerned with basic qualitative aspects that were too flat, such as slow, fast, rhythmic, smooth, etc. With more practitioners involved, dance became embodied in the environment, and the experience of time took on a whole other dimension. It became a space to inhabit. We were in it and were it.

2. Caprioli, C., 2020. »JUMP CUTS AND REPETITION«. *Koreografisk Journal*. [online]

Bodies.

*Intricate layers of writings threaded
by the passage of time,
specific, singular manifestations of time itself.
Porous containers of fluctuating historicities,
recorders of
relational experiences
reemerging differently at every instant, and
by continuing to meet
continued to become
and affect.*

– this dance.

The investigation involves three spaces of attention for the practitioner: personal/intimate; context/relational; historical/embodied. Each of these spaces is intended to trigger a specific awareness and sensitivity for the dancers, of proximity, distance, depth, and temporality for their bodies. Dancers constantly and personally navigate through these perceptual spheres; shifting their attentions and entering a state of generative connectivity produced by/with the body, by/with others, by/with time, by/with space. Dance is the movement resulting from the intricate shifting of attention. The effort is to be both intentional and dependent on multiplicity; to continually calibrate action with listening, noticing with sensing, centralizing and decentralizing the body in furtherance of the multidirectional unfolding of a network of relationships.

*In such a state of consciousness, space became dense,
sensitive matter, a field preceding everything,
a tight and dense mesh of variable micro-differences,
never static and only temporarily identifiable.*

The purpose is to reinforce the perception of space as a dense field of living materiality, and of the body as an integral part of it. As if levels of intensity transmitted by the body generate moments of haptic contact with everyone/thing in the room. Consciousness can then be displaced into/through space, away from the body as its center. Spaces, temporalities, intimacies of each body extend across the room, imbricating the »objective« space to the point that it is impossible to distinguish one from the other; a corporification of space from which dance emerges. The dance before the dance, landscape of sketches embodying rivulets of frenzied intra-connections. Gazes, gestures and parallactic perspectives, flows and forces, structures, fill the room with haptic connections, continually transforming the experience of being-with-it-of-it. Archaeology of sensibilities. Dancing layers of intimacy and historicity embodied by and embedded within the surrounding environment. Responsiveness resides in this subtle and fragile balance, a point of contact in a curved encounter between clear intention and attentive listening. Subject to change, inescapable change. Movement. Continuously calibrating what you can control with what you cannot control.

Movement

*generated in the perceptive crossings of space-time,
in the variations of speeds,
in the diversifications of suspensions,
increases and decreases in intensity
points of encounter
increases and decreases of distances, contact, touch.
A fleeting transversality between hyperpresence and hyperabsence.
So they say.*

– storytelling.

During the process I begin lingering with Rosi Braidotti's concepts of the posthuman subject and subjectivity as a collective assemblage. The idea of a futuristic framework to further the investigation arose. »*Are we human or are we dancer?*«³ – »*...pay attention to the kind of specificity of dancing...*«⁴ The verbal language that unfolds with, in, and around a dance practice is usually meant to support the internal logics of the planet being created. It is another material, another means for the navigations and tentacular articulations of the fundamental ideas and laws of that planet. The verbal language infiltrates the interstices between bodies, spaces and temporalities, it does not stand as a signifier above signified bodies. The idea is to employ the very »vocabulary« and experience of this dance as a ground from which the dancers imagine futuristic stories, imbricated with their intimacies and historicities. A poetic space in sci-fi sauce. Playing with verbal conjugations, the story is transformed into a virtual past or future. A narration takes shape, a story of another world, or rather of here and another world simultaneously. Suddenly, this dance and the telling shape each other. They converse. They intra-act. »*...to leap into the noise of dancing, one would have to grow extraterrestrial, make oneself diffused, extra-ordinary, and home-less.*«⁵ I sense the multiplicity of processes taking shape through the body and the words. »*Dispatch your limbs and dwell into science fictional stories.*«⁶ I'm growing extraterrestrial.

Mirko Guido

3. the Killers, 2008, Day & Age. Island.

4. Caprioli, C., 2020. JUMP CUTS AND REPETITION. *Koreografisk Journal*. [online]

5. Ibid.

6. Ibid.

Sinnlighet som gräns och öppning

Maurice Merleau-Ponty påbörjar med sitt oavslutade och postumt utgivna verk *Le Visible et l'Invisible* formulerandet av en poetisk ontologi: hur verklighetens synliga lager bärts upp av mångfaldiga osynliga lager, vilka indirekt kan erfasas och förnimmas genom konsten.¹

Det är genom kroppsligheten och sinnligheten människan står i kontakt med en värld bortom henne själv. Detta bortom ska här inte förstås i idealistisk mening, som en högre sfär bortom erfarenheten, utan som en samhörighet med en värld som är större än det enskilda subjektet, som detta subjekt likväl står i kontakt med genom sin kroppslighet. I Merleau-Pontys sena filosofi öppnas subjektets intentionalitet, på ett tydligare sätt än i hans tidiga filosofi, upp mot ett dialektiskt pendlande mellan receptivitet och aktivitet. Här utvecklas idén om *kiasmen*: perceptionens sammanflätningar av tanke och kropp, språk och sinnlighet. Här får också sinnligheten i konsten en särställning genom varseblivningens öppenhet mot Varats osynliga lager, genom konstens *sinnliga idéer*. Denna särställning hos konsten formuleras som en poetisk ontologi. Här finns alltså ett anspråk på ett samband mellan konst och Vara.

Hur kan vi, med utgångspunkt i Merleau-Pontys sena filosofi, förstå relationen mellan sinnlighet, konst och tänkande? Hur kommer de sinnliga idéerna till uttryck, vilka former antar de? Hur aktiveras därmed den för estetiken centrala frågan om form?

1. Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible* (Paris: Gallimard, 1964). I det följande refereras till den engelska översättningen av det franska originalet, Maurice Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible*, övers. Alphonso Lingis (Evanston, IL: Northwestern University Press, 1968).

KROPPIKEN OCH VÄRLDEN KÖTT

Köttet (*le chair*) kan förstås som Varats »element«, det som binder samman alla Varats framträdelser i en gemensam väv, där subjektet, den enskilda kroppen, som är en kännande, levande kropp, kan förstås som ett veck eller överlagring i köttet och som därför ger upphov till ett *djup*, en skillnad.²

Detta djup motsvaras av det djup som framträder genom sammansmältningen till en bild av de två ögonens skilda perspektiv genom synnervernas dubbla överkorsningar till hjärnans syncentrum, eller den sammansatta förnimmelsen av två händer som rör vid samma föremål. Varseblivningen innebär en klyvning i den egna kroppen vilken kan erfasas genom skillnaden i sensationer när den ena handen rör vi den andra: samma kropp känner på sig själv och blir samtidigt känd av sig själv utan att dessa någonsin sammanblandas till en sensation.

Det är, menar Merleau-Ponty, ur denna sammansatta skillnad som all vår perception bottnar. Det är genom att vi skiljer oss från oss själva, på detta sinnliga vis, som vi kan vara öppna mot världen, som vi kan ha ett perspektiv och som vi kan vara i kontakt med den värld som samtidigt är i oss och vi i den. Världens relation till kroppen innebär ett dubbelt omslutande: världen sluter sig om kroppen som sluter sig om världen. »*Kroppen känner världen*.³

Men detta omslutande innebär aldrig ett fullständigt sammanfallande. Merleau-Ponty återvänder gång

2. Här stödjer jag mig på Helena Dahlbergs utredning av begreppet *kött* hos Merleau-Ponty. Helena Dahlberg, *Vad är kött?: kroppen och människan i Merleau-Pontys filosofi* (Göteborg: Glänta produktion, 2013).

3. Dahlberg 2013, s. 53.

på gång till omedelbarheten i vår upplevelse *att* det finns en värld, *att vi ser, att vi förfinner, samtidigt som världen förblir gätfull för oss.* Vår varseblivning av världen kan aldrig vara fullständig då denna alltid överflödar vad som är möjligt att förfinna. Men denna oförmåga att omfatta Varat i en objektiv, allvetande blick innehåller inte ett varseblivandets misslyckande, utan är tvärtom själva dess förutsättning. Det är på grund av vår kroppslikhetens »tjockhet«, dess distans till världen som vi kan ha en intimitet med den. Kroppen så som varseblivande är inte själv materia eller utsträckning, utan *förfinbar för sig.*⁴ Det att kroppen förmår varseblivande sig själv, att den kan stå i ett förhållande till sig själv, innehåller att den bär en skillnad inom sig.⁵ Det är tack vare att vi har en kropp som kan förfinna sig själv såsom både kännande och känt, som vi kan erfara en värld i och bortom oss själva. Varseblivningen är själva den gräns där världens kött och den egna kroppslikheten genomkorsar varandra, samtidigt främmande och intima för varandra: en glipa mellan inuti och utanpå.⁶

Utan denna skillnad, inuti den egna kroppen, skulle ingen varseblivning kunna ske. Varseblivningens sammanhängande med världen och samtidiga åtskiljande är så två aspekter av samma sak.⁷ Att upprätthålla skillnaderna och samtidigt sammanföra dem, utan att de faller sönder i oberoende fragment, är det som möjliggör att vi kan varseblivande världen såsom sammanhängande.

Köttet, menar Merleau-Ponty, är det element som genomkorsar allt Vara och som binder oss samman i en gemensam värld. Varats veckade lager ger upphov till skillnader, vilka blir generativa då de innebär möjligheten till perspektiv: att på samma gång vara inkorporeerad i en helhet och att kunna uppfatta denna helhet från ett avgränsat synfält. Merleau-Ponty går ännu längre: det är inte inifrån ett subjekt som en värld bortom henne erfärs, det är världens kött som erfärs själv genom de perspektiv som köttets veck möjliggör.⁸ Skillnaden mellan den kännande och det kända, denna paradox, tillhör Varat, inte människan allena.⁹

Sinnligheten innebär för Merleau-Ponty vår direkta kontakt och tillhörighet till en värld genom vår kroppslikhet, genom en »rå« perception som föregår det reflek-

terande medvetandets begreppsliggörande av erfarenheten.¹⁰ Att varseblivande innehåller ett samtidigt vetande och icke-vetande, det är i denna spänning som en ny erfarenhet kan göras. Varseblivningen är i denna bemärkelse en *händelse*, det är i mötet med världen, genom förfinimandet, som både subjektet och världen blir till.

Mina två händer, på samma gång del av samma kropp och skilda åt, kan röra vid samma ting. Mellan de två händernas erfarenheter öppnar sig en glipa, en *värld*.¹¹ Om två skilda kännanden på detta sätt kan förenas i en kropp borde, menar Merleau-Ponty, även skilda varseblivanden kunna ge upphov till en gemensam värld, en »mellankroppslikhet«. Detta delade rum är inte beroende av ett medvetande utan hänger samman på en för-reflekterad nivå i vår erfarenhet, såsom varseblivande, av en delad värld. Vi är såsom varseblivande subjekt inte sidoställda och isolerade utan omgivna av varandra; våra erfarenheter omsluter och överlappar varandra. I detta mellankroppsliga rum öppnar sig möjliga världar.

Den röda färgen i sina skilda framträdelser, i en klädedräkt, den röda jorden, eller revolutionens röda färg, är inte en och densamma men likväl sammanhängande: den är inte att förstå som en isolerad entitet eller essens, utan tillhör ett fält av rött som ansamlas och kristalliseras som röda punkter i Varats väv. Detta fält tillhör såväl det osynliga som det synliga, det låter det osynliga framträda såsom synligt: »A certain red is also a fossil drawn up from the depths of imaginary worlds.«¹² Den röda färgen skiljer ut sig från sin omgivning, liksom en öppning i väven, men är också den samlingspunkt i vävens trådar som utgör ett synligt ting.¹³ Detta sammanhängande finns också mellan färger, och mellan färger och ting. Merleau-Ponty refererar till Claudel som säger att »a certain blue of the sea is so blue that only blood would be more red«.¹⁴ Denna inre förbindelse mellan det blodröda och det havsblå är det som Merleau-Ponty kallar kött.¹⁵ Köttet utgör vävnaden, relationen, mellan de enskilda framträdelserna, deras förutsättning och möjlighet: »Between the alleged colors and visibles, we would find anew the tissue that lines them, sustains them, nourishes them, and which for its part is not a thing, but a possibility, a latency, and a flesh of things.«¹⁶

4. Maurice Merleau-Ponty, »Sammanflätningen – kiasmen«, i *Lovtal för filosofin*, övers. Anna Petronella Fredlund (Stockholm: Brutus Östlings bokförlag Symposion, 2004), s. 258–259.

5. Dahlberg 2013, s. 33.

6. Merleau-Ponty 2004, s. 258–259.

7. Dahlberg 2013, s. 75.

8. Merleau-Ponty 1968, s. 185.

9. Merleau-Ponty 1968, s. 136.

10. I *The Visible and the Invisible* används termen »brute perception« eller »wild«, vilken ställs i motsats till reflektionen. Det handlar alltså inte om en »rå« perception i betydelsen av en naiv, direkt åtkomst till objektet.

11. Dahlberg 2013, s. 77.

12. Merleau-Ponty 1968, s. 132.

13. Dahlberg 2013, s. 64.

14. Merleau-Ponty 1968, s. 132. Merleau-Ponty refererar till Paul Claudel men utan att ange referensen närmare.

15. Dahlberg 2013, s. 64.

SAMMANFLÄTNING – KIASM

Merleau-Ponty beskriver relationen mellan seendet och det sedda, mellan kännandet och det kända, som två cirklar som tvinnas om varandra, men som aldrig helt sammanfaller eller sluts. Sammanflätandet av skillnader kallas Merleau-Ponty *kiasm*. Merleau-Ponty använder begreppet för att beskriva överkorsandet mellan skilda erfarenheter, och mellan varseblivning och språk.

Kiasmen innebär ett sammanflätande av skillnader, men också en koppling, en reversibilitet mellan dem: handen kan inte samtidigt kärra och kärras, men kan närliggande som helst övergå i sitt andra. Denna omvändbarhet mellan aktivitet och passivitet, vetande och frågande, blir som en knut i ett nät av reversibiliteter, där kännandet kan övergå i seende, i tänkande, i språk. Merleau-Ponty förklrar denna omvändbarhet som sprungen ur just den *kiasm* som skillnaden innebär. Det finns ett dubbelt överkorsande, skriver Merleau-Ponty, mellan det synliga och det kännbara. Var för sig bildar de kartor som utgår från samma värld, vilka ändå inte går att sammansmälta till en. Men denna omvändbarhet är aldrig fullständig utan förblir undflyende: mellan kännandet och det kända, liksom mellan syn och känsel finns fortfarande en glipa som aldrig sluts. Som vi har sett är det just denna oförmåga att fullständigt överlappa de skilda erfarenheterna som möjliggör vår varseblivning av världen. Eftersom det finns skillnad finns ett djup, finns ett perspektiv och en möjlig öppenhet mot Varat: »Mellan det varseblivande och det varseblivna (liksom mellan jaget och andra jag) finns ett sammanfallande som alltid väntar på att träffa, ett sammanfallande som är överhängande men som trots det aldrig kommer till stånd. Att kroppen är en kiantisk helhet innebär att kroppen förblir öppning.«¹⁷

KONSTENS SINNLIGA IDÉER

I och med kroppslighetens och sinnlighetens position som förutsättningar för vår relation till världen får estetiken en central roll i Merleau-Pontys filosofi, där konstens *sinnliga idéer* (som kan vara musikaliska, poetiska etcetera) innebär en kontakt med Varats djupgående lager.¹⁸ Dessa idéer kan aldrig separeras ifrån sina sinnliga framträdelser, vi kan inte erfara dem annat än genom vår varseblivning, men de kan som idéer inte heller erfasas direkt utan innebär ett indirekt frambringande av Varats eget vara: Varats negativitet, dess osynliga sida. Vi kan inte höra eller se dessa idéer, skri-

16. Merleau-Ponty 1968, s. 132–133.

17. Dahlberg 2013, s. 82.

18. Merleau-Ponty 1968, s. 149.

ver Merleau-Ponty, ändå är de där, bakom ljuden eller mellan dem, bakom ljusdagarna eller mellan dem, igenkännbara genom sina unika sätt att framträda. De är inte faktiskt osynliga, som om de vore gömda bakom varandra, och inte heller absolut osynliga, som något som inte har något med det synliga att göra. De är Varats eget osynliga: dess undersida, dess bakomvarande förutsättning och dess inre möjlighet.¹⁹ Det är just på grund av att de bär upp det synliga, underifrån eller inifrån, som de äger sin auktoritet och kraft.

Merleau-Ponty beskriver erfarenheten av detta Varats kött som idealitet utan begrepp, en sammanflätning som motsvarar den av mina kroppsdelar till en kropp, eller kroppen med världen.²⁰ Det innebär en idealitet som inte är främmande för köttet, utan som tvärtom ger det dess djup och dimensioner.

Konstens idéer vittnar om vår tillhörighet till Varat snarare än det omvänta: »We do not possess the musical or sensible ideas, precisely because they are negativity or absence circumscribed; they possess us.«²¹ Snarare än att framföra sinnliga idéer innebär frambringandet av dem att ansluta sig till en kraft som verkar genom och utöver den som frambringar dem.

RYTM, FORM, TANKE

Frågan om konstverkets form och dess relation till materia och innehåll har varit föremål för filosofin sedan antiken. Med Immanuel Kants *Kritik av omdömeskraften tillmäts* den estetiska erfarenheten av (det skönas) form en direkt relation till möjlighetsbetingelserna för tänkandet.²²

Det som står på spel här är alltså dels det transcedentala subjektets relation till objektet – den dualism Merleau-Ponty söker överbrygga – och med det hur förnimmelsen står i relation till tänkandet och reflektionen, dels hur denna relation avspeglas i förhållandet mellan form och materia eller form och innehåll, vad vi med Merleau-Ponty kan kalla förhållandet mellan uttryck och mening.

Kants definition av det sköna som utan begrepp innebär istället för ett bestämmande genom begrepp ett reflekterande genom affekter: ett slags suspendering av relationen mellan subjektet och begreppet, där begreppets form finns kvar som något att relatera fantasins frihet till. Spelet mellan förståndets relation till begreppets form och fantasins frihet att bryta mot denna form blir den laddning som svarar mot lusten i skönhetsupplevelsen, det ännu obestämda reflekterandet.

19. Merleau-Ponty 1968, s. 151.

20. Merleau-Ponty 1968, s. 152.

21. Merleau-Ponty 1968, s. 150.

22. Immanuel Kant, *Kritik av omdömeskraften*, övers. Sven-Olov Wallenstein (Stockholm: Thales, 2003).

Det finns hos Kant en tvetydighet i definitionen av det sköna som något vi vill dröja vid, då det stimulerar inbillningskraft och förstånd i ett outtömligt spel, något som så att säga aldrig når fram; samtidigt beskrivs formen hos det sköna som harmonierande med begreppets, som överensstämmande med de transcedentala formerna för vårt förstånd, och som därav kan förstås som ett inordnande i en förutsatt enhet.²³

Merleau-Ponty, som för det mesta är kritisk mot Kant då han menar att denne genom reflektionen sluter subjektet i sig själv och därmed ersätter analysen av erfarenheten med en rekonstruktion – den vändar sig bort ifrån världen – uttrycker ändå att Kant med det estetiska omdömet visar på hur det hos inbillningskraften finns en sådan förförande enhet som föregår kunskapen och som därför även borde betinga denna.²⁴ Här finner vi alltså möjligen en mer gemensam uppfattning om hur den estetiska erfarenheten öppnar upp för en förståelse av sinnlighetens relation till form, inte endast såsom given av förståendet och därmed innebärande ett inordnande av erfarenheten, utan en möjlig tvetydighet i det skönas outtömlighet som vittnar om ett överflöd som aldrig kan inordnas i det givna.

Kants framhävande av formens betydelse för det estetiska omdömet kan genom konstverket förstås som dess *komposition*.²⁵ Komposition kan beskrivas som delarnas relation till en helhet, ofta förstådd som ett underordnande eller inordnande av detaljerna till förmån för en övergripande struktur, eller som en balansakt där delarnas inbördes relation låter en helhet framträda.

Jessica Wiskus utvecklar en idé om *rytm* som form utifrån Merleau-Pontys filosofi om glappet eller icke-overensstämelsen som en öppenhet i tänkandet mot det okända, mot Varats osynliga sida: den negativitet som aldrig kan förstås begreppsligt, men ändå kan erfasas genom att cirkulera runt detta aktiva tomrum.²⁶ Detta cirkulerande beskriver Wiskus som rytm. Rytm är, menar Wiskus, tvärtemot den vardagliga uppfattningen av uttrycket då den oftast förstås som en serie artikulationer av ljud, den form som uppstår i tomrummet mellan artikulationer.²⁷

Wiskus analyserar Debussys komposition *Prélude à l'après-midi d'un faune* utifrån denna idé om rytm som form.²⁸ Hon lyfter fram hur musiken, harmoniskt och melodiskt, tycks röra sig runt ett undanglidande cent-

rum som aldrig artikuleras. Detta refererande fram och åter inom verket skiljer sig från en klassisk form med tema och variation i det att ett överordnat tema aldrig riktigt verkar manifestera sig; det är som att musiken snarare antyder ett centrum som ett tomrum som endast artikuleras indirekt, genom mångfaldiga varianter och glapp mellan de artikulerade ljudande delarna.

Det är, enligt Wiskus, som att vi kan höra en början först retrospektivt och att denna början snarare uppfattas som en effekt än som en orsak, vilket hon förknippar med Merleau-Pontys idé om en mytisk tid: »In mythical time, the beginning comes through the middle; it does not initiate the events—it unfolds through them.«²⁹

Wiskus lyfter fram hur Debussy använder tystnad som en del av kompositionen där tystnad och ljudande delar aldrig sätts i motsatsställning utan där det ljudande snarare föds ur den resonans som tystnaden genererar. Inre och yttre världar är sammantvinnade genom andningen; då och nu är sammanlänkade genom repetition av melodiska fraser; dessa relationer har rytmens form.

Så landar *Prélude* i en form som återvänder till sig själv, en form som inte utvecklar sig lineärt utan som ett snäckskal, i lager av spiraler av melodiska och harmoniska variationer som ringlar sig runt varandra. Verkets form är sålunda inte lineär, den är mångdimensionell och framträder genom ett djup, det är i detta djup som vi finner den musikaliska idén. Verkets struktur cirkulerar runt en idé som uppenbaras först genom det som endast antyds, det som framträder ur skillnader i variationer. På så sätt sker ett skifte genom variationernas repetitioner; repetition blir till resonans.³⁰

För Wiskus innehåller rytm, som ett uttryck för en sinnlig idé, ett indirekt frambringande av form genom ett cirkulerande runt ett aktivt tomrum, ett uppenbartande av form genom ett kontinuerligt omformande – av såväl den ljudande artikulationen som tankens rörelse. Flödet eller rörelsen som ges en tillfällig form innehåller hos Wiskus tankens rörelse längs konturerna av ett tomrum, vilket uppenbarar en djupdimension som snarare verkar vittna om samtidighet i Varat än om rörelse.

Hos Wiskus sammanlänkas rytm med tanke som en möjlighet att tänka, inte utan form, men med en öppenhet mot ett kontinuerligt omformande av tanken. En öppenhet som förmår vara receptiv gentemot

23. Kant 2003, s. 72–74, 77–78, 85, 97–100.

24. Maurice Merleau-Ponty, »Vad är fenomenologin«, i *Lovtal för filosofin*, s. 41–60.

25. Kant 2003, s. 79–81.

26. Jessica Wiskus, *The Rhythm of Thought: Art, Literature, and Music after Merleau-Ponty* (Chicago: The University of Chicago Press, 2013).

27. Wiskus 2013, s. 9.

28. Wiskus 2013, s. 40.

29. Wiskus 2013, s. 51.

30. Wiskus 2013, s. 109.

en negativitet som inte kan definieras genom begrepp eller representation, men som likväld kan förfinnimmas, men endast indirekt, om känsligheten finns. Detta formande verkar uppstå varken inom eller utom subjektet, men ur relationer mellan det inre och det yttre, som ett tunt resonerande membran däremellan.

En indirekt metod kopplad till rytm kan med Wiskus också förstås som en transcendental erfarenhet. Den återvändande rörelse som samtidigt släpper taget om rörelsens resonans skapar nya flöden; de tidigare återvänder i lager på lager; samtidigheten genererar självsvängande element som förskjuter perceptionen till en överlagrad, öppen, djupdimension i kontakt med Varat.

TYNGD, FALL, RESONANS

Helena Dahlberg tar fasta på kroppens relation till den egna tyngden som ett *fall* in i världen, ett utelämmande och öppnande mot världen, en total tillit »bortom alla tvivel«.³¹ Den egna kroppens tyngd motsvarar dess oundkomliga närvoro i världen men också det som ger denna närvoro betydelse: vikt.³² Denna närvoro finns alltid mot botten av en frånvoro.

Att falla innebär att släppa taget om sin egen tyngd, ett moment av överlämnande till en utifrån kommande kraft. Detta överlämnande sker även i kroppens upprätta stående, för »vad är kroppen annat än ett visst avstånd, en viss glipa till jorden?«.³³ Denna glipa utgörs av kroppens vikt, dess relation till jordens dragningskraft. »Kroppens fallande i förhållande till en annan kropp kan jämföras med hur den utlämnar sig själv till världen, dock *utan att glömma bort sig själv*. Kroppen faller alltså in i en närvoro. Den upptäcker sig själv och sin egen tyngd i förhållande till en annan kropp.«³⁴

Det är i själva verket så att detta överlämnande är en förutsättning för att erfara den egna närvoran, en närvoro som står i relation till en värld bortom den egna kroppen. Att falla innebär att ansluta sig till, att lita till, en utifrån kommande kraft, en relation som *hela tiden har varit där*.

»Jag tror att vi inte kan varse bli världen utan att göra ett fall in i världen. Det är inte en metafor«, säger Virilio i *Koreografier* och pekar på hur det att varse bli innebär att öppna sig mot en osäkerhet.³⁵ Att falla innebär att lämna över kontrollen av den egna tyngden, ett vilande in i tyngdkraften, så att kraften tillåts verka genom kroppen. »Fallet bör inte uppfattas som om det bara går uppifrån och ner, det existerar även nerifrån och upp«, säger Virilio vidare.³⁶ Fallet innebär

ett överlämnande till tyngdkraften som kan ske i alla riktningar.

En kropp ska här inte förstås som en kompakt massa, utan som sammansatta lager av tyngd och transparens, dessa lager kan skifta relationer och krafter verka i flera samtidiga riktningar. Det Merleau-Ponty beskriver som varseblivningens »ihålighet«, de osynliga lager som följer varje synligt, liksom i en spiral, som insidan av ett snäckskal, erfars som hålrum i den egna kroppen där utifrån kommande krafter kan verka.

Tyngd är intimt förbundet med resonans: en tyngd som tillåts falla in i sig själv genererar en resonans som expanderar i alla riktningar, en öppenhet som skiftar kroppens kontur till en porös situation. Genom att släppa kontrollen över den egna kroppens tyngd *in i världen* genereras en resonans som genom en indirekt rörelse återför världen till den egna kroppen. Kroppens fall, dess tyngd och täthet, genererar en samtidig öppenhet och rymd runtom detta centrum. Tyngd och rymd, den resonans som omger tyngden, står i relation till varandra, inte som kompakt massa mot ett kontrasterande tomrum, utan som dubbelriktad dynamisk och porös relation där tyngd och rymd skapar varandra.

Att låta en tyngd falla, lyssna till dess resonans och låta den rymd den genererar »klinga ut«, att låta dess effekt återvända, att ta emot den återvändande rörelsen och först därefter åter släppa tyngden, låter kraften verka med minimal ansträngning och fasthållande och kan istället rikta och forma den ur konturerna av en rörelse som aldrig dör. Den artikulerade rörelsen kan här åter beskrivas som formandet av den kontur som omger ett verksamt tomrum: den resonans som står i relation till tyngden, den »ihålighet« som följer varje artikulation och som utgör dess inre andning.

När tyngd faller och återvänder som i en pendelrörelse samtidigt som resonansen tillåts generera sig själv i mångfaldiga lager, uppstår det som jag vill kalla *sväng*. Denna tyngdens repetitiva fallande och återvändande blir ett sätt att, genom att om och om igen släppa taget om den egna tyngden, öppna upp för en receptivitet för något bortom det egna jaget, som likväld alltid varit där. Denna tyngdens pendelrörelse motsvarar den dialektiska rörelse som Wiskus finner i tänkandets omväxlande receptiva och aktiva förmåga, men där receptiviteten, liksom kroppens fall in i världen, måste förstås som tänkandets början.

Men vi sa just att kroppen inte är en kompakt massa utan består av skikt av tyngd och transparens. Mer än en tyngd kan sättas i rörelse, och mer än en riktning

31. Dahlberg 2013, s. 274.

32. Dahlberg 2013, s. 285.

33. Dahlberg 2013, s. 281.

34. Dahlberg 2013, s. 281.

35. Paul Virilio, «Tyngdernas Rum», övers. Anna Petronella Fredlund, *Koreografier*, Skriftserien Kairos Nr 13 (Malmö, Umeå, Stockholm: Raster, 2008), s. 121.

36. Virilio 2008, s. 132.

kan initieras, och dessa lager kan släppas iväg och återvända i skiftande relationer. Vi har att göra med polyrytmik.

FORM OCH UPPLÖSNING

För Kant vilar begreppet på de formella kategorierna som möjlighetsbetingelser för förståendet. Hos Merleau-Ponty är det enskilda begreppet inte direkt förbundet med betydelse eller mening, utan meningen hämtas ur språket som helhet.

När Wiskus använder rytm för att nå en idé om ett aldrig avslutat, indirekt omformande av tanken, är det Kants formella kategorier för förståendet som utmanas. Wiskus föreslår en dialektisk rörelse mellan förnimelse och reflektion, ett vibrerande membran mellan insida och utsida. Denna rörelse motsvarar metaforens indirekta frambringande av mening hos Merleau-Ponty.

Med Wiskus kan vi istället förstå komposition som det som framträder *indirekt*, ur detaljernas inringande av ett verksamt tomrum. Här får detaljen en annan funktion, som artikulerad i relation till en utsida, en känslig öppning gentemot denna utsida; som ett vibrerande membran. En utsida som samtidigt är insida, då den utgör det levande mellanrummet mellan de artikulerade detaljerna. Form eller komposition handlar här inte längre om att kommunicera en struktur genom delarnas inordnande, utan om en helhet som förblir ogripbar på grund av detaljernas indirekta frambringande av en levande mångfald.

Men det outtömliga *spel* mellan inbillningskraft och förstånd som Kant menar väcks i den estetiska erfarenheten (av det sköna) kan också förstås som ett överflödande »mer« i förnimmelsen som förståendet inte förmår inordna i ett begrepp. Kan vi möjligen förstå detta spel, motsvarande Wiskus rörelse runt det aktiva tomrummet, som ett kontinuerligt omformande, ett outtömligt försök att gripa det ogripbara, och genom denna rörelse uppenbara och erfara de sinnliga idéer Merleau-Ponty tillerkänner konsten?

Vi söker här en idé om form som inte håller fast eller inordnar sitt innehåll, utan tvärtom blir till genom det. Form blir det som uppstår ur den dialektiska rörelsen mellan det artikulerade och det Varats djup som alltid överskrider vad som kan ges form.

Butohdansaren arbetar med så kallade *kroppsmaterial*: stiliserade organiska krafter och processer som

genom en mångfald av sinnliga stimuli – inre bilder, taktila och ljudande impulser – utmanar dansarens perception för att uppnå en transformation, en uppluckring av kroppens kontur och ett skifte i kroppens relation till rummet.³⁷ Kroppsmaterialen innebär ett möte med en utifrån kommande kraft som är dynamisk, levande och mångfaldig. Utgångspunkten är en utsuddad kropp, en kropp som genom att skiktas i lager av transparens och täthet erbjuder hålrum och motstånd för materialen att verka. Dansaren underkastar sig en intimitet med materialen genom alla sinnen.

Kroppsmaterialen möter butohdansaren och utmanar hela hennes existens: hon är utsuddad av oändlighet, uppåten av insekter, genomkorsad av blixtrar eller upplöst i damm. Kroppens yttre kontur slits sönder av dessa krafter, alla med olika hastigheter, riktning och inre mångfald. Det som tidigare utgjorde kroppens yttre form, dess synliga kontur, är nu utvidgat i ett spänningsfält som omger och verkar genom kroppen, genom dess minsta beståndsdelar, genom varje por. Dansen innebär ett *möte*, en konfrontation och en utsatthet. Kropp och rum vrängs ut och in, konturen flyter ut och blir en del av ett större omgivande landskap. Vi ser detta landskap genom dansarens kropp, i ett spänningförhållande mellan form och upplösning. Materialets levande form uppenbaras ur den utsuddade konturen: fram trär en ny kontur, en annan verklighet. Formen av en levande kraft *visar sig* genom den utsatta kroppen.

Kanske kan vi, istället för att förstå form som en idé om ren idealitet, det som tillhör logikens domän, förstå det som den artikulerade aspekten av materien, så som den *visar sig*, såsom *synlig* och därmed förbunden med det *osynliga*. Förbunden, eftersom Merleau-Ponty visat att det är just på grund av varseblivningens »tjockhet«, dess opacitet, som vi över huvud taget förmår förnimma.

Där metaphysiken sökte en idealitet genom form som uttryck för en bestående sanning i en värld bortom den förgängliga sinnligheten, finner vi hos Merleau-Ponty en idealitet som inte fjärmar sig från det förgängliga utan som beror av det. Idealitet och realitet står inte längre i motsatsförhållande till varandra, uttrycket föds just i den punkt där de förenas. De sinnliga idéerna är, menar Merleau-Ponty, just sinnliga och går därför ej att skilja från sina sinnliga framträdelser. Vi

37. Butoh är en dansform med rötter i Tokyos avantgarde på 50- och 60-talet, där Tatsumi Hijikata var en av grundarna. Yoko Ashikawa var den dansare som arbetade närmast Hijikata i närmare 20 år, fram till hans död 1986. Hon fortsatte att dansa och koreografera i gruppen Hakutobo, som senare kom att ledas av Tomoe Shizune, där SU-EN var lärling. Kroppsmaterialen introducerades av SU-EN 1995 och är utvecklade ur hennes lärling-

skap för Ashikawa i Tomoe Shizune & Hakutobo-gruppen. Kroppsmaterialen är alltså inte en generell metod för butoh, utan en specifik gren av butohn som givits vidare från lärare till elev, från kropp till kropp. Jag examinerades i SU-EN:s butohmetod 2010 då jag erhöll namnet KAI-EN. För vidare läsning om kroppsmaterialen: SU-EN, Maja Sandberg och Gilles Kennedy, *Butoh: Kroppen och världen – Body and the World* (u.o.: Rye Förlag, 2003).

erfar dem genom konstens indirekta frambringande, sprungna ur den underliggande vävnad som binder samman världen: *köttet*.

SINNLIGHET, HÄNDELSE, SANNING

En handske kan vändas ut och in, dess insida och utsida förblir olika och skilda åt, likväl tillhör de samma väv; den ena sidan är Varats synliga sida, den andra dess osynliga.³⁸ Denna omvändbarhet, vilken vi tidigare tillerkände kiasmen, erfars genom den reva i väven vi kallade varseblivningen.

Varseblivningen, förstådd som Varats veck över sig självt, innebär ett snitt eller en *glipa*, den erfaranande kroppens öppning gentemot en värld, en gräns mellan det inre och det yttre. En värld som den samtidigt omsluter och omsluts av. Denna öppning kan också förstås som en *händelse*, den varseblivande kroppens deltagande i världen. Deltagandet innebär en samtidig receptivitet, en utsatthet för det genomkorsande fältet som når *bortom* den egna kroppslighetens gräns, och en aktivitet, varseblivningens medskapande genom det imaginära. Denna *gräns* är varseblivandets samtidiga begränsning och förutsättning.

Varseblivningens sammanflätningar av tanke och kropp, språk och sinnlighet, innebär en kontakt med en värld bortom den egna subjektiviteten. En kontakt som kan fördjupas genom konstens indirekta frambringande av de osynliga lager som utgör Varats sammanhängande struktur. Den sanning som frambringas kan inte förstås skild från denna erfarenhet:

It is a matter of understanding that truth itself has no meaning outside of the relation of transcendence, [...] that the 'subjectivity' and the 'object' are one sole whole, that the subjective »lived experience« count in the world.³⁹

Det innebär ett frambringande av en sanning som sedan tillhör det genomkorsande fältet som är Varat:

It is not we who perceive, it is the thing that perceives itself yonder—it is not we who speak, it is the truth that speaks itself at the depths of speech—Becoming-nature of man which is the becoming-man of nature—the world is a field, and as such is always open.⁴⁰

Denna sanning innebär en delaktighet, en ömsesidig receptivitet och aktivitet, mellan kroppen och världen: ett utelämnande till en värld bortom den egna kroppen-

38. Merleau-Ponty 1968, s. 263

39. Merleau-Ponty 1968, s. 263.

40. Merleau-Ponty 1968, s. 185.

41. Boyan Manchev, »Transformabilitet«,

övers. Staffan Lundberg, i *Koreografier*, s. 362.

ligheten och ett upplåtande av hålrum för världens återvändande rörelse. Varseblivningen som det samtidiga frambringandet och skapandet av en *ny sanning*. Kroppen som den ursprungliga platsen för händelse och förvandling.⁴¹

Karolina Palmgren / KAI-EN

Texten är en förkortad och bearbetad version av Karolina Palmgrens magisteruppsats i estetik vid Södertörns Högskola: »Sinnlighet som gräns och öppning: estetik i Merleau-Pontys *Le Visible et l'invisible*« (2019).

LITTERATUR

- Dahlberg, Helena, *Vad är kött?*: kroppen och människan i Merleau-Pontys filosofi (Göteborg: Glänta produktion, 2013).
- Kant, Immanuel, *Kritik av omdömeskraften*, övers. Sven-Olov Wallenstein (Stockholm: Thales, 2003).
- Manchev, Boyan, »Transformabilitet«, övers. Staffan Lundberg, i *Koreografier*, Skriftserien Kairos Nr 13 (Malmö, Umeå, Stockholm: Raster, 2008).
- Merleau-Ponty, Maurice, *Le Visible e l'invisible* (Paris: Gallimard, 1964).
- , *Lovtal till filosofin*, övers. Anna Petronella Fredlund (Stockholm: Brutus Östlings bokförlag Symposion, 2004).
- , *The Visible and the Invisible*, övers. Alphonso Lingis (Evanston, IL: Northwestern University Press, 1968).
- SU-EN, Maja Sandberg och Gilles Kennedy, *Butoh: Kroppen och världen – Body and the World* (u.o.: Rye Förlag, 2003).
- Virilio, Paulo, »Tyngdens Rum«, övers. Anna Petronella Fredlund, i *Koreografier*, Skriftserien Kairos Nr 13 (Malmö, Umeå, Stockholm: Raster, 2008).
- Wiskus, Jessica, *The Rhythm of Thought: Art, Literature, and Music after Merleau-Ponty* (Chicago: The University of Chicago Press, 2013).

Formens relevans för innehållet: Någon annans språk – någon annans forskning

Här publiceras en kortad och bearbetad version av Lisa Torells essä *Närmandet, ironi och metod*, tidigare publicerad i Paletten #301, 2015.

Vi konstnärer måste börja ställa motkrav – forskningsramarna påverkar våra förutsättningar att verka inom hela det konstnärliga fältet och är med och styr vilken roll konst ska spela i samhället. Därför måste vi bidra till arbetet med hur vi utformar den konstnärliga forskningen, hur den görs till något viktigt för oss alla – för universiteten, konsthögskolorna och för samhället i stort. Konstnärliga högskoleutbildningar står på saklig och forskningsbaserad grund. Forskningen är liksom alla andra utbildningar något som är i process hela tiden, därför är det inte ett ansvar som slutar utan ett ansvar som pågår.

Forskning på konstnärlig grund eller vetenskaplig grund? Konstnärlig grund utifrån utövarnas perspektiv eller från ett annat perspektiv? Vad spelar det för roll? Det spelar stor roll såklart. Det handlar om alltifrån bedömningsgrunder, alltså vad som ska ingå i bedömningen och vad inte – till vilka som ska bedöma detta, vilka kriterier att kräva när det kommer till utbildning och kompetens.

Hur ska vi någonsin kunna förklara eller stärka vårt fält om vi hela tiden måste anta en annan ordning, ett annat sätt, någon annans skola, någon annans språk?

SPRÅK

I utformandet av denna text bygger jag inte in dialogen, visualisera med referat och citat, i texten. Det är ett grepp för visa att materialet, det vill säga själva texten kan vara i dialog och understryka föregående författares poänger och innehåll utan att anta den refererande form som exempelvis humaniora citerar och

argumenterar med. Jag vill göra ett inlägg i diskussionen och göra fältet till mitt genom att försöka bidra med ett något annat språk.

Redovisande text har en särskild ekonomi. I *The Rhetoric of Research* beskriver Michael A. R. Biggs, en ofta citerad forskare i diskussionen kring konstnärlig forskning, vad han kallar textkonstruktion och påföljd.¹ Han talar om hur formen för en text kan bli synonymt med det innehåll det vill företräda, om lingvistik, textens uppförande i förhållande till uppfattning och perception; att det *kanske* är själva uppbyggnaden av texten som kan komma att avgöra vad som värderas som *forskning* eller *konst*. Det här går att utveckla hur långt som helst – det finns inte bara ett sätt att kommunicera på trots att det kan verka så många gånger i diskussionen om konstnärlig forskning. På ytan domineras det skrivna ordet, den akademiska meningsuppbryggnaden, men den konstnärliga forskningen är akademiskt ung och inom fältet omfattar det vi kan kalla språk något mycket mer än det skrivna ordet. Potentialen är stor och omfattar poesi, rörelse, rytm, tyngd, strukturer, färg, form, repetitioner och en lek med olika slags språk och medvetenhet om vad dessa olika kombinationer kan komma att leda till beroende på sammanhang, sändare och mottagare. Språket är varken transparent eller neutralt, det är därför det är så utmanande att arbeta med.

¹. Michael A. R. Biggs »The Rhetoric of Research« in: Durling D. & Shackleton J. (Eds.) *Common Ground Proceedings of the Design Research Society International Conference at Brunel University*, (p112) 111–118. Stoke-on-Trent, UK: Staffordshire University Press, 2002. Online Version. Original pagination in square brackets.

Konstnären frånkopplar aldrig perceptionens förhållande till presentationens material, medium och kontext. Konstnären arbetar med sammanhanget och platsen för presentationen, vilka föreställningar och förväntningar det innebär, och att detta har betydelse för hur man utformar arbetet, vilket material och vilket språk man väljer. Det är därför jag både frusteras och förvånas inför det motstånd som synliggörs i diskussionerna kring konstnärlig forskning och förmedling. För på vilket sätt är det meningen att vi ska kommunicera och tvärvetenskapligt bidra med den kunskap och de verktyg för kommunikation och förmedling som vi byggt upp genom konsten, när vi inte får ställa några motkrav kring formerna? Det finns inte en giltig form för en slags kommunikation i konsten, formerna är hela tiden i process. Trots det ska en kunskap som likt en biprodukt uppkommit ur praktiken konst, plötsligt överges och översättas till någon annan disciplins metod, ett annat språk. Synd! Konstnärlig forskning skulle kunna bli det akademiska fält där just detta skulle kunna ges möjlighet att fördjupas.

I essän *Research in Art & Design* kallar Christopher Frayling den konstnärliga forskningen för en forskning där slutprodukten är ett konstnärligt verk där tanken är sammanvävt med artefakten och där målet inte framförallt innebär att kommunicera kunskap endast genom ett slags verbalt språk, utan genom kombinationer av imaginära och symboliska språk.² En specifikt kognitiv tradition i konst som kan bidra till utveckling genom just möjligheten att samtidigtstå utanför ett material och reflektera inom det. Forskningen kan samtidigt vara *om*, *för* och *genom* konst. Det handlar om att utveckla kunnandet inom fältet, att ta tillvara på det för att kunna dela.

Vi kan alltså konstatera att det någonstans redan finns stöd inom diskussionen om konstnärlig forskning att dra konsekvenser av hur konsten faktiskt ser ut i utformningen av seminarieformer och bedömningsritualer för konstnärliga avhandlingsprojekt. Jag delar dock James Elkins oro i *Fourteen reasons to mistrust the PhD*, en oro för tendenser inom den konstnärliga utbildningen som inkluderar alla nivåer (BA, MFA och forskningsnivå)³. Men vi har inte samma problem. Hans oro handlar om alltför svårigheter kring att utforma program, problemet med att defi-

niera behörighetskriterier på såväl studenter, doktorander och handledare. Han behandlar också en förmadad oförmåga kring hur konstnärer generellt och historiskt har artikulerat eller artikularer reflektion, analys och kontext i sitt arbete. Problemet är att hans exempel inte kan exemplificeras som exempel eftersom de är exempel på något annat. Bland annat nämns ett antal olika texter och manifestationer som konstnärer gjort där han påtalar att om detta material hade publicerats i den akademiska världen hade de antagligen blivit hårt kritisera för dess brist på argument och bevis etc.⁴ Han kritisar alltså något för något det aldrig har syftat till. Indirekt skulle man kunna tolka det som att han anser att värden är absoluta och inte relativ. Det är som att kritisera en modell på ett hus (1:50) för dess oförmåga att ha människor inuti sig eller som att kritisera en konstvetare för dess brist i reflektion kring konstnärlig metod. Det är klart att det blir svårt att hitta kompetens när man letar på fel ställe.

Elkins perspektiv är kanske inte så konstigt. Konstvetarens uppdrag har vanligen varit att analysera och förmedla ett färdigt verk eller genrer ur ett filosofiskt, historiskt och socialt perspektiv. På 1900-talet blev denna yrkesgrupp, sprungna ur teorin om konst och inte ur praktiken konst, en egen disciplin. Konst är därför inte detsamma för konstnären som för den som studerar konstvetenskapligt. Detta har inte varit ett problem förrän konsten inte bara har skyldigheten att göra konst, utan också att forska. Konkurrensen har uppstått, en konkurrens i idioti, eftersom disciplinen inte är jämförbara även om det finns och skulle kunna finnas ett mycket större utbyte dem emellan. I samma stund som både konstnärer och konstvetare förväntas forska blir de i en mening jämförbara. Men tack vara att konstvetenskapen funnits längre som forskningsbaserad akademisk disciplin så har den ett hierarkiskt överläge. Hierarkin mellan konst och konstvetenskap ökade i och med införandet av konstnärliga PhD:s och Bolognaprocesssen. Om konstnärliga utbildningar tidigare har varit baserad på praktisk kunskap bland konstnärer, hur det är att göra konst, så utmanas nu denna tradition av föreställningen att också utbildning i konst ska vara forskningsbaserad. Kanske hade konkurrensen inte varit så påtaglig om det inte hade funnits politik, ekonomi och status i detta. Detta gör James Elkins exempel än mer oroande

2. Christopher Frayling, »Research in Art and Design«, *Royal College of Research Papers*, Volume 1, number 1, 1993/4 (1–9).

3. James Elkins, »Fourteen Reasons to Mistrust the PhD« (279–320), *Research in Arts, the oscilation of the Methods*, José Queresma,

Fernando Rosa Dias, Edição do Centro de Filosofia – Faculdade de Lisboa (2015).

4. Ibid. 201; 279–320.

eftersom det i sig självt är ett bevis på att råder stora brister i just självreflektion, analys och kompetens om fältet konstnärlig forskning, liksom vad det kan tänkas bidra med. Paradoxalt nog stärker Elkins min tro på potentialen konstnärlig forskning som oavsett perspektiv och ingångar söker alternativ till både bilden av kunskapsproduktion liksom kunskapen i sig. Det är inga nya tankar, inte ens bland konstvetare, utan finns fint beskrivet av bland annat Sarat Maharaj i *Know-how and No-How: stopgaps on "method" in visual art as knowledge production*⁵, där han problematiserar både bilden av kunskap, bilden av arbete, status och ekonomi. Dessutom gör han det genom att referera direkt till samtida konstnärers arbeten, han isolerar alltså inte konstnärlig metodik, ej heller verk, utan använder dem som ett verktyg för att beskriva något annat. Kort sagt, det finns kanske ändå anledning för oss konstnärer att gå i dialog med de konstvetare som är redo att vara med och försöka etablera en konstnärlig forskning på konstens egna villkor.

Jag avslutar med några saker som jag saknat i den diskussion kring konstnärlig forskning jag här gått igenom. Istället för att servera tyckanden och idéer om vad som kan tänkas ingå i en konstnärlig forskning kommer jag dela mitt eget material. Det rör sig om tankar som jag betraktar som en kombination av konstnärliga baskunskaper kring hur ett material reflekteras och samtidigt byggs upp – genom ett eget projekt. Jag kommer också försöka att ytterligare dela med mig av hur jag uppfattar de svårigheter som den konstnärliga forskningen kantas av. Brukligt språk eller ej, det är ett ansvar jag har gentemot den tjänst jag verkar inom och den praktik jag företräder att ta frågan om kommunikation på lika stort allvar var än jag befinner mig. Varsågoda!

NÄRMANDET⁶

Att nära sig något, vad gör man egentligen då? Vad är det som sker? Det skulle kunna sägas vara början till någon form av förståelse, en förförståelse, som antingen kan ske genom ett aktivt möte, ett fysiskt observe-

rande på avstånd, genom hörsägen från mun till mun eller genom läsning till, teoretiskt eller skönlitterärt. Det kan vara så enkelt att man går steg för steg fram till och vips så är man där. Nära. Fysiskt. Men psykiskt, mentalt och intellektuellt, är man verkligen där, närvarande i den förflyttning som precis gjorts? Nej, det är inte säkert. För det kräver någonting av dig, mod. Du måste vara beredd på att något inte är som du trodde det skulle vara, du måste vara beredd på något annat, på något nytt, på en förskjutning. På det sättet är det mycket lättare att inte närma sig. Något. Utan att bara ställa sig till förfogande till det *som redan är*.

Jag heter Lisa Torell och är konstnär och jag är en av stipendiaterna på Kunsthakademien i Tromsø, där jag inom det nationella programmet för konstnärlig forskning arbetar med det som *är*. Och där undrar jag varför det eller detta uppfattas *såsom det är*. Det handlar om att titta på hur kunskap bildas, titta på systemen för hur vår logik fungerar, vilka samband som görs. Vilken roll *plats, språk* och *identitet* spelar. Hur olika saker betyder olika saker beroende på vem det är som talar, var och till vem, även om den som talar egentligen är densamma, hela tiden. Det är samma med konst, beroende på var den visas får den olika värde. Olika genomslag. Platsen är med och formar dess identitet och värde skulle man kunna säga, oberoende av språk. Där språk är sättet att tala på, det vill säga verbalt och med ord och i skrift men också genom bild och utseende, vilka kläder som du har på dig, hur ett rum är möblerat – i vilken stil och så vidare. Språk är form, retorik och estetik.

Det är ett privilegium att kunna undersöka och arbeta med det här som konstnär för det betyder att jag inte behöver pröva det jag producerar mot *det som är*, mot den kunskap som finns. Det kan verka lättvindigt och det är det också, jag kan göra precis vad jag vill. Konst är att hitta på: "Att nu vill jag att vi tittar på det här, på det här sättet. Och så gör vi det." Däremot måste jag pröva det mot en publik. Det är först då jag kan kalla det konst. Ingen konst utan möte. Mötet sker där och då, men också kollegialt, i jämförandet, reflekterandet och i förhållandet samtidskonstkontext med konsthistoria, nationellt och internationellt. Och sedan bör jag kunna argumentera för och försvara. Okunskapen tävlar mot kunskapen. Kunskapen har ofta överläge i dessa lägen trots att det sällan handlar om *okunskap*, det - det inte finns någon kunskap om. Snarare en brist på - kunskap. Teori vinner därför ofta över praktik. Men det är inget att fästa sig vid, det handlar om en legitimitet och om värden som är i förändring och process. Däremot är det viktigt att tolkningsföreträden motarbetas och det är därför det också är så svårt, det konstnärliga arbetet som framförallt handlar om att pröva något mot det jag *inte* har

5. Sarat Maharaj, in »Know-how and No-How: stopgaps on 'method' in visual art as knowledge production« (1–11) ART & RESEARCH, a journal of ideas, contexts and methods. Volume 2, no. 2, 2009. Se <http://www.artandresearch.org.uk/v2n2/maharaj.html>

6. (Lisa Torell): Närmandet möjliggjordes genom Norwegian Artistic Research Program (NARP), UiT och projektet *Potential of the Gap* (2014–2018) som omfattade egen konstnärlig praktik, programmets obligatoriska delar samt att vara i dialog med andra konstnärer kring deras närmanden, processer och praktiker.

lärt mig mot det jag har lärt mig. Mot det som någon annan har formulerat. Mot empiri. Varvat, om och om igen: Alltså det som *inte är*, mot *det som är*, mot det *som inte finns*, men *kanske kommer att finnas* och som kanske kommer att bli kunskap. Det är där jag är. I närmelandet. Där jag arbetar. I praktik och teori som en enhet, en *handlad tanke*.

PRAKTIK OCH TEORI

Det finns få begrepp som är så sammanbundna med varandra men som ändå i ord förklaras som så åtskilda, många gånger faktiskt som motsatser. Och ju högre upp i systemen och än mer humanistiskt och tvärvetenskapligt man kommer desto värre blir det. Det är som en klasskamp i bokstäver. Där det inte heller verkar vara förståelsen och kunskapen som står i centrum, inte heller utvecklingen av dessa utan faktisk själva indelningen – uppdelningen. Kategorierna för talan genom den förväntan som denna in- och uppdelning föranleder, missleder till. Repeterade om och om igen i denna form är det något de faktiskt har kommit att bli betraktade som: Skilda – åtskilda, i *praktik* och *teori*. Logiken kan verka självklar men jag tror vare sig den är prövad eller sann. Ändå förväntas det att jag som konstnärlig forskare ska förhålla mig till den som om den vore någon form av sanning, trots att den varken har med min utbildning, erfarenhet eller forskning att göra.

Att föreställa sig att en innebörd kan vara
densamma trots att orden ändras,
är som att föreställa sig att man fortfarande
skulle vara sig själv i en ny kropp.⁷

Det har aldrig varit en fråga om att i konsten dela upp dessa begrepp, eftersom de hör samman. Och även om det låter märktligt så är det inte bara i konsten som praktik och teori alltid eller till stora delar är i förening⁸, men konstutbildningar skiljer ändå på något sätt ut sig: Ett av konsthögskolans uppdrag är att införsamhället i stort försvara *sambandet* mellan metod, tanke och material. Där konst ses som en form av kommunikation – om än i ett erkännande av att budskap förs fram genom mångt fler lager än vad som vanligtvis vidkänns i det vi kallar *språk*. Utbildningen i sig kan ses som en slags samhällelig uppmaning till att utveckla ett sådant tänkande eftersom den faktiskt existerar. Den konstnärliga forskningen har ett liknande uppdrag, men ska dessutom erbjuda tanke, metod och ma-

terial ett *system* genom vilken den konstnärliga kompetensen ska kunna tillvaratas akademiskt. Det är det här som gör mig fundersam. Det är här som ett brott i systemet synliggörs. Jag är inte klar riktigt över vad det innebär ännu men jag vet att jag är något stort på spåren.

Vi alla vet att för att kunna bli bra på det ena eller det andra, måste vi göra det *ena eller det andra*. Görandet skulle kunna liknas vid någon form av översättningsprocess mellan hjärna och kropp. Det är en aktiv handling, ett samarbete, en handlad tanke. Det är inte det ena eller det andra. Hur mycket många än vill separera praktik från teori så räcker det inte att observera skrivandet, att läsa om det för att bli bra på det – utan du måste faktiskt också praktisera det, *skriva*, det är likadant med tanken, du måste försvara den i någon form av handlad tanke, hur ska jag annars kunna veta att det är tänker du gör även om det ser ut så?

Konstnärens metod kan liknas vid matematikerns, vi har övat oss lika mycket på system som på avvikeler. Det gör att vi tar båda på allvar när de uppstår – när än de uppstår. En av konstnärernas värdefullaste egenskap eller kompetens består i att vara närvarande i nuet, att hela tiden läsa av – vi jobbar ju med bilden av – att analysera och på så sätt skapa nya bilder och förståelser. Avvikelerna, brotten, ses inte som tecken på ett *misslyckat system*, utan som något positivt; tack vare dem kan ett system faktiskt utskiljas, trots att det är helt transparent. Det är inte heller givet att avvikelerna från början tillhörde systemet. Det kanske var att systemet som vi trodde var solitt *inte var det*, att det inte fungerade som system, men att det inte var avvikelerna som var uppkomsten till problemet – utan systemet i sig. Så håller vi på och dribblar fram och tillbaka tills någon form av förståelse uppstår och vi kan gå vidare: Var det systemet eller var det avvikeler, kanske det finns fler system och fler avvikeler? Avvikelerna kanske är ett eget system?

Vårt praktiserande och vår fascination för avvikeler leder ibland till missförstånd och uppfattas som en strävan efter *originalitet* och ett *eget språk*. Det i sig är ett bevis för att uttolkarna av konst befinner sig alltför långtifrån praxisen konst. Föreställningen om konst blir så att säga vad *man tror att konst är* och det är långt ifrån vad konst syftar till, varför konstutbildningarna framförallt inte har varit uppbyggda av konsttolkare utan av expertis – brukare, praktiker, konstnärer. Detta ska inte blandas ihop med att konst kan uppfattas hur som helst, för det kan den och gör den, men dess syfte är inte att *vara konst* utan att bidra till något som gör att en tanke hoppar. Ibland kan det innebära att se *ut som konst gjorde en viss tid* och ibland kan det vara *att inte se ut som konst gjorde en viss tid*. Det är alltså relationerna i konsten och kombinationen av dessa; på målningen, i

7. Charles Bernstein, *De svåra dikterna anfaller eller Högt spel i tropikerna; dikter, essäer och samtal*, s.228, OEI editör: 2008.

8. Sigurd Haga, »Ny giv för praktiskt kunskaps i *Forskerforum*, tidskrift för forskerförbundet, s.34–35, nr 5 2015.

installationen, i den relationella strukturen i förhållande till ramen, rummet, mötet, publiken, samhället. Det är detta som vi arbetar med. Till exempel när: Rött, orange, gult, grönt, blått och lila *uppfattas* som queer och när det *uppfattas* som en regnbåge.

Avvikelsen är ett sätt att pusha ett system framåt, som ett brott, en o-rytm eller ett hopp, ett hjälpmedel för att flytta en tanke. Och när (ögat-)kroppen följer med hjärnan i ett sådant hopp, då hoppar man faktiskt både med hjärnan och kroppen. (Ögat-kroppen, handlad tanke) kan då följa skeendet och en början till förståelse bildas, följ exempel nedan:

Korrekt konst, korrekt konst, korrekt konst, korrekt konst, avvikande konst, korrekt konst, korrekt konst korrekt konst.

Avvikelsen skapar en väSENSKILDHET som därför, likt exemplet ovan, medförde att 'avvikande konst' blev avvikande. Men om det bara hade varit 'avvikande konst' runt omkring hade den uppfattats som likadan, det vill säga som vanlig avvikande konst. Nu med korrekt konst runtomkring blev 'avvikande konst' däremot uppfattad som en avvikelse i sammanhanget. Avvikande konst utgjorde alltså en skillnad mot korrekt konst. Men detta säger inget om Korrekt konsts eller heller ej något om Avvikande konsts eventuella kvalitet eller potential utan det talar endast om hur konsten som sådan uppfattas som i det specifika sammanhanget.

Och om ambitionerna. Konst är alltså ett verktyg för att få uppfattningen att förflytta sig, att vara i rörelse. Det är ett antagande om relationer, temporära tillstånd. Filosofen Jaques Rancière belyser detta när han talar om konst: Att det är själva särskiljandet av ett rum för presentation genom vilka konstnärliga ting identifieras som sådana. Det är viktigt att göra sig medveten om *vad det är* som skapar denna möjlighet, att ställa sig utanför – innanför. Trots att Rancière⁹ så tydligt klargör att det är på grund av *relationerna mellan* (plats, språk och identitet¹⁰) som en uppfattning om något bildas, så redogörs det sällan för dem. Det är synd eftersom det är ett sätt att nå fler för att just utveckla frågan om *vad som leder till vad*, i uppfattning och förväntan på. Det är också därför och där konst kan göra skillnad.

Ett system genom vilken den konstnärliga kompetensen ska kunna tillvaratas akademiskt, jag citerar mig själv nu, vad menade jag egentligen med detta när jag skrev det? Är det verkligen ett system? Det kanske snarare är

akademiskt erkännande, en legitimitet vi söker och då kan man fråga sig varför vill vi ha det, vad har det *akademiska* för betydelse?

(ur: *Bologna, ett skådespel*)

Situationen: Bollen är anklagad för dess brist på hörn. Frågorna: Varför rullar en rund form bättre än fyrkantig? Hur att göra fyrkantig form rund? Varför uppfattas det som att en rund boll rullar bättre än en fyrkantig form, när det är uppenbart att fyrkantiga bollar i system vinner. Fågorna ställs aldrig.

Varför nöjer vi konstnärer oss inte längre med att konst redan är erkänt som ett sätt att förstå världen genom. Likt vetenskap, religion och språk och som en del av en stor begreppsapparat eller flera?

Det är här som något gör sig gällande: Är konsten en erkänd användbar form för att förstå världen på idag? Är det en reflektionskraft? Att den har haft ett erkännande, en intellektuell kraft och status tidigare det vet jag, inte minst genom det flitiga refererandet till enskilda konstnärskap, verk och hela genrer, i filosofiskt och tvärkulturellt material. Men idag? Är den det? Nej, istället har konsten successivt tystats, nästan blivit utskriven ur historien av sina egna uttolkare. Men nu har konsten återigen stärkt sin unika position, att vara utanför – innanför. Konstnärligt forskande har blivit akademiskt. Och som alltid i forskning, för att nära sig måste man hålla avstånd till sitt objekt, för annars kan det bli för nära, för personligt och rentav känsligt. Trots konsthögskolornas flerhundraåriga historia i konstnärlig metod och förmedling, byggs forskningsprogrammen för att inte mista *nivå* upp och bedöms av delvis andra spridda »vetare«. Överförmyn- dare som först doktorerade och sedan blev professorer, rätt ska med rätt byggas upp, och ofta låter det så här: Är det eget material – ja men då måste du skriva det! Fotnot och objektivitet. Internationell nivå betyder på engelska! PowerPoint, kreativitet. Och glöm inte att det är konst, att det måste vara kul och originellt.

Förkretet för konstens eventuella kunskap är lika subtilt centralt som ironin är uppenbar, tillägget eller indelningen som skulle skilja ut *riktig forskning* från forskning i konst, och liksom akademiskt förgöra den senare – blev den som möjliggör den. Forskningen blev inte forskning utan *Konstnärlig forskning*, PhD inte PhD utan *praktisk PhD*. Om forskning är forskning så är den forskning oavsett kategori. Däremot sällan mättad. Avvikelsen i detta är *riktig forskning* för den säger mer om ett system för forskning än vad den faktiskt säger om själva forskningen.

Lisa Torell

9. Jaques Rancière "The future of image" (2007)

10. Plats, språk och identitet: Torells tillägg, relationerna mellan dessa se *Potential of the Gap*, Lisa Torell, Norwegian Artistic Research Program (munin.uit.no/handlae/1003/14676)

SECOND COMING

This is a transcript of the score for SECOND COMING, an artistic research commitment uncovering choreographic structures of mystery in an artistic research environment.

The score SECOND COMING can be divided into three or two parts, or in the worst case scenario, presented as an elevator pitch.

A three-part division of the choreographic structure should follow the phases of a ritual of sacrifice:

PRE-LIMINAL

In this part of the ritual, the one who sacrifices is rid- ding herself of the parts of her identity that can not be brought into the liminal phase. In the case of SECOND COMING, I have to leave out my rational, pragmatic, secular, atheist, child of enlightenment part-identities.

LIMINAL

The liminal phase of a ritual is where the sacrificer/s enter into the staging, usually in a performative participatory act. It could be described as a mimetic enactment of the unmentionable, meaning that the reality of the act, the sacrifice it entails, the commitment it describes is instantly mirrored in mimetics supporting the imaginary, and through the power of witness becomes a part of reality.

In the case of SECOND COMING, I am permanent- ly tattooing a mysterious symbol of a non self-descript movement in favor of repositioning mystery as a force in art, above my right knee. This ritualistic sacrifice is witnessed by a collegium, making my body a symbol for a cause bigger than myself.

POST-LIMINAL

The post-liminal phase is the transition from the ritual, where you return to 'normal' and through this transi- tion incorporate the knowledge produced in the previous phases. Rather than ending abruptly, the post-liminal phase is a gradient movement, re-assum- ing tempo of normality, allowing the sacrificer and her milieus to adjust to the new. In SECOND COMING, I am planning to pan out my manifested attendance to the milieus, slowly dismantling it, carefully installing it in fragments all over the site in the form of speech acts and little miracles where I'm spreading the gospel thinner and thinner and thinner, until it's absorbed in the general order.

A two-part division of the score would break down as fol- lowing:

CONTEXT

Part 1 »Artistic research method study«

SECOND COMING is a method study in the larger artistic research project SUMMONING CHARISMA, where the concept of charisma is used as a figure to de-construct artistry in a performing arts context: With an expanded notion of practice; what combina- tion of learnable skills, contextual status and obscure faith makes a person charismatic an artist in the field of choreography today?

Part 2 »The site and its situatedness«

The project is set in an art school, more precisely in the artistic research milieus, and is investigatory in its very nature. The site as such is not the object of critique,

neither of interest, but is, due to its mundanity and intimate relation to the mechanism of power through economic potency, serving the investigation with fertile ground for convergence of its inherent lack of appreciation for mystery.

How would we together re-imagine an art-school as a site for knowledge production? In our ideal art-school, who is the emblematic artist? How does she perform her role? What resources is she given? How does her school look, feel, sound, smell? Who is welcome, supported, initiated? And how does this help her shape her art, our art, the art of the future? This is the nourishment of the project SECOND COMING.

EXPOSITION

Part 1 »Rumor«

Through the lucid protocol of a rumor, time and place is set out in a viral movement, spreading anticipation through the assembly. The rumor appears out of a collective desire, manifested in hope for a situation that in all its liminality, a rapturous event, marks a beginning and an end.

Part 2 »Studio Visit«

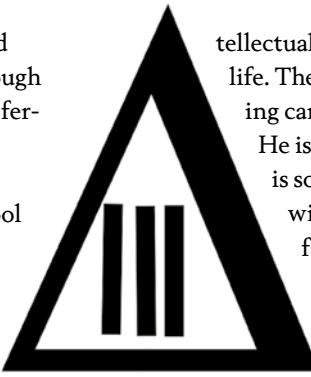
An artist studio installed in a profane office corridor in an art school with a subconscious identity crisis. Inside the studio, there is an artist, hosting a studio visit, dancing the complex power dynamic protocol of studio visits in an audience responsive score. During the open studio visit, the artist will permanently tattoo »the logo« of rumored overturn on his right knee, inscribing his body in the lineage of radicality, effectively assuming an emblematic position in the transgressive movement of the imagined overturn.

This part-documentation, the actual permanent tattoo allows the study to forever oscillate between ephemerality and physicality and is investigating how representations of transgression travel through time and context.

In the unlikely event of an elevator pitch, this is how it would go down:

Part 1 »Prologue«

An artist in his late mid 30's is riding the subway. As a strategy, he is reading a book instead of scrolling his phone. It doesn't matter all that much what book, but there is a preference for binded books without a cover photo. Today it happens to be *The nightmare of Participation* by Markus Miessen. This makes him feel superior, and is a subtle little marker of his identity as an in-



tellectual. He has chosen another kind of life. The strategy is a little crowdsourcing campaign for his self-confidence.

He is an artist, not a careerist, and this is something he comforts himself with, as he is contemplating the fact that he is now one of the oldest in his MA group in choreography at the school where he used to work as an assistant professor some years ago.

He is trying to concentrate on the pages while his mind wanders, when he looks up and meets the eyes of the person who sits down in front of him. Something about her gaze makes him self-conscious, and there is something about her estimation of him that jilts his nerves. He can't make out if his cute boyish looks, flashing the gold tooth, or stare the woman back down will be the sufficient interjection this interaction needs to counter his felt inequality. You can't win every battle, our artist thinks to himself, and looks down in his book again. His mind is racing, trying to collect the information, who is this woman? Where have I seen her before? There is an uncanny feeling of a preconceived power dynamic between us, but why and in what way?

He gets off at Karlaplan, and with the tempo of a cruise ship on amphetamine makes his way to the school building. He carefully plans when to light his cigarette, just to have enough of the little stick left to stand outside the entrance for exactly one minute, showing off what he thinks is an emblematic vice: smoking.

His key tag does not work for this door, and even though he really doesn't mind talking to the person in the front office, there is something mildly humiliating about having to explain your business to someone every time you enter this part of your school. It somewhat reminds him of a work he did in 2017, invited as an »artist in residence« in an »innovation co-working space«, where he was contracted to make an installation connected to »innovation« from an »artistic point of view«. There, he was experiencing the endless void and total darkness of corporate marketing logics, when his work *The Dirty Sprite Hub* was installed. The work was conceived to interact with the hypnotically Caucasian milieu, critiquing the inhumane logics of market driven innovation, and the response was mostly the company trying to say something nice like »at least it was a very comfortable sofa«.

He is approaching the door of the school and intuitively chooses to go for another form of humiliation. First door opens, and the artist almost bumps into a professor with who he has had several interactions

with during his past career as an artist. The professor, back then the curator of a noted Scandinavian theatre house, still does not recognize him. »Can I follow you through the inner door«, our artist ask, and gets a polite but reserved, almost terrified nod from the professor.

Well inside of the school building he is once again struck by the sensation of being in some kind of psychotic normcore convention. Is this really, really an art school, he thinks to himself, and if it is, where are all the artists?

He is here to drop off a pair of mittens to the mother of his child, who is a PhD candidate at the school, and then attend a weekly seminar on »Methods in Artistic Research«. There is a little bit of time before the seminar starts, so he decides to make his way to deliver the mittens first. As he gets in the elevator, absorbed by his own sprawling thoughts about the history of art schools, corporate aesthetic paradigms and Guy Debord's sexual preferences, he finds himself struck with the same jilt of nervousness as he experienced only minutes before on the subway.

The woman from the seat in front of him.

He is alone in the elevator with the vice chancellor of the school. This time, he knows how to respond to his sensation, how to collect his thoughts, he count his blessings, and starts to speak:

Part 2 »The Pitch«

Hello, I'm [REDACTED], I'm in the MA programme in Choreography.

To be honest, I think there is a lack of mystery here in our school and a lack of imagination of what an art school should be, so I wanted to propose an installation somewhere in the building, perhaps in the corridor where the profile area professors have their office, to situate a critical imagination of our possible future as

an art-school here. I sense there is a movement, that many more than me feel an urge to inject a plurality of ideological claims to both the performance and performativity of the school as a body. Also, I have fantasies about being the second coming.

The elevator stops at level 5 in complete silence, and the vice chancellor steps out. As she turns around to meet the eyes of the artist who is hungrily looking for approval, rushing with adrenalin from his speech act, she smirks, halts the closing doors, removes a lock of blonde hair from her face and says: Why don't you write something down and send it to [REDACTED] - [REDACTED], I'm sure they would appreciate it.

Erik Valentin Berg

Photo by Ofelia Jarl Ortega



Utifrån utåt – (Outside Out)

I'm writing this text a couple of weeks after having received funding from the Danish Culture Ministry for a pilot version of the Artistic Research project *Utifrån Utåt*. Therefore, my contribution to the topic of artistic research will consist of an outline of the conceptual foundation of a project that is about to start. As such, I hope the text can serve as an example of the sort of practice based and un-disciplinary (in difference to cross-disciplinary) enquiries that I find artistic research so apt to grapple with. I will be collaborating with philosopher Sven-Olof Wallenstein, visual artist Birgitta Burling and the choreographic research group Svärmen.¹

INTERFACE

Has not the artist always showed interest to the in-betweens? The chiasm. The liminal space. The about-to-be-but-not-yet-articulated. The in-between that this specific research project approaches is the interface of body/place. I use the term interface here as our everyday relation to the digital interfaces of screens – the communicational surface between a subject and a virtual world – invites to a helpful metaphor. In *The Case Against Reality*, Donald Hoffman uses this metaphor of the computer screen to describe the human's relation to reality. The case he is making is that our perception of reality is a four-dimensional rendering of a virtual world. Imagine that you drag-and-drop a PDF version of this article to your waste bin. The click-selection to pick up the file, the movement across the desktop and the release into the bin icon, all of which are function-

al representations of computational code. You know that there is no actual distance across which you drag and no waste bin in your computer where you throw the file. Now imagine that in a similar way there is no "real" waste bin where you could throw a physical copy of this article. Not to say that there is no such thing as a waste bin, nor that the presence of such an object would be a mere illusion. It does exist in the physical world and it does serve its function, but it does not look the way you see it. The properties of your perception make it look like it looks and its function is tied into your perception so that you don't just see a bin, but you see a place where you can throw things. In that sense it is a functional rendering, an icon, much like the one on your computer screen. Now, let's extrapolate this metaphor to the interface of body/place. When my body finds itself in a place, that place does exist in the physical world outside my body, but my perception of that place can be seen as an extension of my body. The body constructs its own environment. Not just by the fact that we today, more or less exclusively, move about in the man-made world, and even when venturing outside the more civilized world we tend to find ourselves in landscapes that we to some extent have formed, walking on paths created for us to walk on. Beyond that, even if I were to be dropped in a rare pristine spot on the earth, this place would appear to me through the body's perceptual rendition. I do realize that I am stating the obvious. However, just like we know that we are all going to die, without necessarily taking that into account in how we live our lives

¹ I founded Svärmen in 2012 during the PhD project From Model to Module (Uniarts, Stockholm 2008–14). Svärmen also carried out the Research Project *Movement Material* (Danish National School

of Performing Arts, 2016–18) funded by the Danish Culture Ministry and performed a series of site-specific choreographic works in Uppsala 2015–17.

from day to day, I believe that there lies a radical potential in exploring this body/place interface choreographically, and it is this exploration that lies at the bottom of the project *Utifrån Utåt*.

HOW TO DISAPPEAR

In a series of site-specific performances in Uppsala in 2015-2018, together with Svärmen, I choreographically explored places from a point of departure similar to the one this article describes. During the PhD project *From Model to Module* I developed a sort of choreographic analysis that consisted in mapping the choreography already at work in a place. Starting from the supposition that choreography always already is happening, my choreographic input could amount to responding to an already on-going choreography. Instead of inserting choreography into a place, I would insert my body into the choreography of that place. A choreographic dialogue between my body and that place was set off and, at moments, it generated a sensation of disappearing (which gave the series the title *How to Disappear*). Maybe you have experienced a certain pull towards a void, both physically and metaphysically? Performing *How to Disappear* sometimes gave me a similar sensation of traction towards space – a desire to dissolve into the world.

CAMOUFLAGE AND CHOREOGRAPHY

Camouflage can be seen as yet one feature of the interface between creature and environment and Laura Levin has explored this aspect from a performance perspective (Levin 2014). Drawing on Robert Caillois she makes the case that camouflaging is not just an evolutionary bi-product of trying to avoid being eaten by one's predator, but also a non-intentional mimetic reflex. Blending into the surrounding can be seen as a response to the attraction it performs on the bodies inside of it. It is a form of over-identification with one's surrounding where one dissolves in it. One's own outside reflects one's perceived outside. It is such an externalization of an experienced externality that the title *Utifrån Utåt* refers to. Something that is experienced as an outside gets reflected outwards. Choreographic impressions become choreographic expressions. The impressions of a person – in this case a member of Svärmen – is not neutral. Some things are hard-wired in our biological bodies and then next to the obvious singularity of personal experience, we also choose to focus on certain choreographic aspects. Birgitta Burling has researched the haptic aspects in paint-

ing canvas and in her sculptural works in public spaces she has been working with haptic mapping of a site. Through our collaboration we approach the place from an affective point of departure. It is the felt sense of that space that will be explored rather than its geometries. Surely, the physical reality of the explored place creates a certain space that defines the movements that are possible to perform within it, but it is the felt experience of the place that will be choreographically reflected/expressed back out onto that same place.

SENSE

In the collaboration with Sven-Olov Wallenstein we will be exploring the relation between sense and sensibility (as Jane Austen entitled her novel from 1811). Dance has historically, and still today, often been coupled with sense as a prefix: sensibility, sensitivity and sensuality, but less with making sense. An aesthetic experience can sometimes make sense to us in a way that makes no sense to us (I love it! What is it?). *Utifrån Utåt* approaches the aesthetic experience of this *about-to-be-but-not-yet-articulated* as an in-between where sense is produced. The choreographic balance-act on the body/place-interface takes place on the threshold of sense-making. In understanding the relation between sense and sensibility, there are yet two aspects of sense that are worth mentioning. In the *Art Practice as Ecosystem Questionnaire*, Chrysa Parkinson opens the scope outside the usual five senses, to include anything we have a sense for such as justice, proportion, humor, language and kinesthesia.² Making sense out of something is experiencing it – getting a feel for it or developing a sense of it. The French language provides some insights to this as the term experience means both experience and experiment so that making an experiment equals having an experience. French also becomes helpful when it comes to sense, as the French *sense* also means direction. Quite intuitively we can understand that something that makes sense to us gives us a direction. For the purpose of *Utifrån Utåt* this might be the best use of the word as it puts the felt sense in relation to movement.

SUMMARY

Utifrån Utåt takes the perceived world radically seriously and choreographically explores a place from the idea that the felt sense of a place is what constitutes that place to its perceiver. This dissolution of body into place is in some ways a step away from (new) materialism. It leaves the material aspects of both place

2. <https://nivel.teak.fi/adie/art-practice-as-eco-system-questionnaire/>

and body aside, as well as the physiological divisions between senses, to instead explore the less graspable haptics and affects of a conscious mind engaged in aesthetic experience. Movement is here both the method of the exploration and its expression, and dance is understood as a sensible and senseful way of relating to movement.

Rasmus Ölme

REFERENCES

- Hoffman, Donald D., *The case against reality: how evolution hid the truth from our eyes*, Penguin Books, London, 2020
- Levin, Laura, *Performing ground: space, camouflage and the art of blending in*, Palgrave Macmillan, Hounds Mills, Basingstoke, Hampshire, 2014.

Ten observations made through artistic research (Or: Ten fragments of loneliness)

1. BEGINNING

It is the first day of my artistic research fellowship. The sky is clear, the leaves on the trees outside has begun to yellow.

I sit down at a round table in the school's library.

The room is quiet. I can't see anyone else around. And it becomes clear to me that I don't know how to do what I have set out to do.

I can't even comprehend that it was my own idea in the first place. I am impressed by my past self, having come to think of such an idea.

Being impressed does not help.
In fact, it makes me feel worse.

2. SOMETHINGS

I try categorizing as a way of making in-between-spaces to think in, to get myself going. Stacks and lists of *somethings*. But the gaps in between stay silent. I head for a vacant studio to dance a bit, give myself a break. But once there, in the middle of the room, I can't remember why I would ever want to dance.

Saddened by this notion, I go back to the library.

3. NEUTRAL

On my way home, I start thinking about what *neutral* means, that maybe it is to glide unremarkably into a situation. I come to think of a book I was presented to in a rehearsal thirteen years ago. I remember the cover,

but not the author. The cover was showing a glass of water and a glass pipette holding a dark purple liquid, one drop had just been released into the water. We can see how the purple liquid moves in the water, in small intricate pathways, circular, which together form a pending figure, meager and precise. The background of the cover is light, grayish. This is what I remembered. And the title, in black writing. Once home, I search for »The Neutral« and »book« and find it, it is written by Roland Barthes. But the picture on the cover does not show a glass of water, nor a glass pipette or purple liquid that moves in intricate pathways in the clear water, it shows an ink house containing a dark liquid with a purple label. The print on the label says «Teinte Neutre», neutral tint. I call to ask my dad, who is a visual artist, how a deep purple color can go by the term neutral. He doesn't answer the phone. Two days later I receive *The Neutral* in the mail. I read about how Barthes, one fine afternoon in March, goes out to buy some bottles of paint. He chooses the colors by their names: golden yellow, sky blue, brilliant green, and so on. When he comes home, he spills one of the bottles, and when he picks it up he sees that it is the one called Neutral. But the color that has been spilled does not glide unremarkably into the context, Neutral makes grayish black stains on the table, on his clothes, his fingers.

4. ARTISTIC RESEARCH WEEK

The night before I am performing on stage, I have a dream that I forgot my costume at home. I run for a taxi to get back in time, I catch it and climb into the back seat. The taxi driver doesn't turn around, says nothing. I must have fallen asleep, because when I

wake up again, I'm in a strange room. It's late morning, curtains, wet snow outside, January. I hear voices somewhere in the house, a man and a little boy, I go to the door and discover that it is locked. I find a foot roller and break two panes of glass in the door, put my arm through it and unlock the door. I slip out into the hallway, seeing my shoes standing there, deciding quickly that I won't take the chance and run out barefoot through the front door. When I stand on stage two hours later (I'm doing a solo on the opening of an artistic research week), blinded by the overly bright sidelights, I understand that I am again abducted; from here there is no way out other than by mobilizing everything I have, and hoping it is enough.

5. LOVE AND SPACE

I think I see a former lover on the street on my way to work, it's not him. I follow him with my gaze, thinking «so where are you?». Suddenly it becomes clear to me where I am, as if these few moments, an early morning in January, were of particular importance. As if what I am wearing, the particularities of the way I move, the place I am at, what I can see around me, says something significant about who I am; an extract, a detail, from which my life before and after can be read with accuracy. I think that when I arrive at work, I will read something in *The Poetics of Space*¹, I feel like the chapter's titles are speaking to me, now that I am filled with the rooms that we used to move in; now they are empty, inside me. The furniture is gone, a doorknob suddenly appearing as a significant memory, a corner of the room, the light as it is falling on a naked wall.

6. TIME AND SPACE I

We have just gone out of the staff entrance at the theater, it is late at night, the first of February, it is blowing heavily down here at the edge of the fjord, it is snowing. I fumble for my hat in my jacket pocket, squinting to protect my eyes from the snowflakes that feel sharp against the skin because of the wind. As I see it, you work on the exchange between the linear and the circular, in a manner that only gives meaning through the asymmetrical, my colleague says. And continues: the linear exists through all layers of the space, all levels, and in all types of bodily tissue. Bones and nerves. And so does the circular. Where the circular is most noticeable, the linear is still present, only less

noticeable. And vice versa. As performers we must be aware of what is desired to be most noticeable at any given moment, in order to be precise. Yes. There is always a drop of the one in the other, it is a question of what is given attention, and of what is taking attention, I reply, as we are leaning towards the wind and pushing ourselves forward as we are rounding the first corner of the building.

7. HAPTIC VISION

We are on our way from rehearsal, a colleague is telling me about a book called *Maps of the Imagination*². The point is that it is almost impossible to imagine time as size, he says, we almost always relate time to space, to geography. Or we give it properties as if it were a being. Time goes by, time is coming. The past is behind us, the future lies ahead. In this way, time also engages in the realm of the graphic, the image, he says. A line is not just a line, it has an experienced extension, also in time. I nod, I've read *Philosophy in the Flesh*³. Have you heard of haptic vision? I ask. It really has nothing to do with what he just said, I am just getting excited. I speak about how the senses are connected in such a way that we actually «feel» with the eye, as with the hand, when we look at a surface. A sheet of paper, for example, or skin. The same goes for sound, or hearing, I say. We can «feel» the texture of the floor through the sound of a chair scraping against it. My colleague nods, lifting his eyebrows, his gaze is clear and sincere, he says «ah», showing that this interests him. When I am back home trying to find a good article about this to send to him, I start doubting whether I have misunderstood, or if I at least have been dreaming on, beyond the correct idea of the haptic.

8. TIME AND SPACE II

I stop as I am about to cross a busy street, an older man is releasing a leash out of a mechanical handle so that his dog gets a longer radius and bolts out into the road. The traffic stops, the dog has sat down in the middle of the pedestrian zone, waiting patiently for the owner to come along, he is walking slowly while yanking the leash back in again by pressing the button in the handle. When the man catches up with the dog, they both start walking, the owner mumbling happily. That's how they do it, they force that bloody traffic to stop, they shouldn't have to stand and wait, that time is over.

2. *Maps of the Imagination* by Peter Turchi (2004).

3. *Philosophy in the Flesh: the Embodied Mind & Its Challenge to Western Thought* by George Lakoff and Mark Johnson (1999).

9. BLINDNESS

It is springtime, it is getting warmer outside, I am playing the piano with the windows open. I am not really interested in practicing and I don't have the sheet music in front of me. I play pieces my hands already know, from the time I was taking piano lessons, classical pieces, probably from the baroque and the romantic era. I don't recall what the pieces are called or who the composer is. It is important that I don't think about what my hands are doing, and especially not of what to do next; then everything falls apart and I have to start over. My hands know the pieces as patterns, colors, images constituted by precise sentences whose meaning crumbles if I start to scratch them instead of focusing on the images they evoke, the light growing out of them. I have to play with a sort of blindness, gazing at something other than surfaces.

10. VIVA VOCE

The night before the viva voce, I can't remember anything of what I have done. I look at my notes for the presentation, my partner's encouraging face, I open my mouth. You already did it, he says, it is like his voice is coming out of my mouth, addressing myself in second person. You already did the work, you passed. I admire my newfound voice, such confidence, such poise. I realize that this is how I expected it to have felt like, all along.

Janne-Camilla Lyster

Notes:

Parts of the essay have been previously published in *Choreographic Poetry* (2019) by the same author. The book was part of her artistic doctoral project result.

Contributors

Klara Utke Acs is an artist working within the expanded field of choreography and contemporary dance as a part of the scenes in Stockholm and Copenhagen. They work with the poetics and politics of bodies in the seams between performance, dramaturgy, text and visual arts. Klara holds a BA in Dance Performance from Stockholm University of the Arts (2019) and has worked with artists and choreographers across Europe and in the US. Klara takes part in the work of groups and organisations such as höjden studio, fake daughter POSSE and Queers Against Fascism.

Erik Valentin Berg is an artist working with choreography. His works aim to uncover concepts of the social body and foster states of mystery, transgression and crisis. Former member of noted Swedish performance company Poste Restante (2010–2016), his work has been presented extensively both nationally and internationally. Parallel to making new works he is undertaking his master studies in Choreography at Stockholm University of the Arts (2020–2022). Erik Valentin Berg holds a BA in contemporary aesthetics from Södertörn University college (2007).

Moa Franzén är född 1985 och verksam som konstnär, koreograf och skribent. Hennes praktik rör sig mellan koreografi och skrivande som interrelaterade praktiker, med ett särskilt intresse för rösten som konstnärligt material och verktyg. Franzén arbetar ofta i olika kollaborativa konstellationer. Hon har en MA i Nya performativa praktiker från Dans- och cirkushögskolan.

Frédéric Gies is a dancer and choreographer. Between clockwork composition and the intensities and chaos generated by dancing bodies surrendering to the desires and forces that traverse them, their dance pieces bring to the forefront the capacity of dance to speak without having to demonstrate or represent. Drawing from their former training in ballet, their encounter with specific trends of contemporary dance at the beginning of the 90s, their dance floor experiences in techno clubs and raves and their study of somatic practices, they approach forms as possibilities rather than constraints.

Mirko Guido (b. Lecce, Italy). After studying and working in the field of dance between Italy, Switzerland and Germany, he moves to Stockholm to join the Cullberg Ballet (2010–2013). He then undertakes a path as an independent artist. Mirko works with choreography through different means, including dance, participatory practices, video and text. His practice revolves around the concept of responsiveness, and envisions the choreographic environment as a system of intra-dependencies. Mirko holds a Master's degree in Performative Practices (DOCH/SKH 2017–2019).

Janne-Camilla Lyster is a Norwegian dancer, choreographer, writer and poet. She has worked in the field of contemporary dance since 2006, and in 2019 she completed her artistic doctoral project *Choreographic Poetry: Creating literary scores for dance* at the Oslo National Academy of the Arts. Lyster has published collections of poems, novels, a collection of choreographic scores, and a theatre play. Her work has been presented nationally and internationally.

Karolina Palmgren/KAI-EN är butohdansare och koreograf. Tillstånd av receptivitet, uppluckring och porositet är återkommande i hennes arbete, liksom relationer mellan kropp, konst och rit. Hon studerade för butohkonstnären och koreografen SU-EN 2005–2010 och erhöll namnet KAI-EN som visar på den levande länken från SU-EN:s butohmetod och kropp. Sedan 2011 producerar hon verk genom KAI-EN Butoh Company. Karolina Palmgren är utbildad i folklig dans vid Danshögskolan (–2006) och är verksam inom den folkliga genren. Hon har en magisterexamen i estetik vid Söderörns Högskola (2020).

Lisa Torell (född 1972 i Göteborg) arbetar performativt och platsrelaterat. Samhället + att öka våra möjligheter att vara mänsklig på är drivkraften. 2018 disputerade hon med Potential of the Gap inom ramen för konstnärlig forskning (NARP) på Kunsthakademiet i Tromsø, Norge. Hon har bl.a. visats på Research Pavilion Venedig (IT), Depo, Istanbul (TR), NNKM Tromsø (NO) Bonniers konsthall och Marabouparken i Stockholm. Lisa Torell har en post doc-tjänst på konsthögskolan i Umeå och är aktuell med en separatutställning på Västerås konstmuseum och medverkan i GIBCA. (www.lisatorell.com)

Rasmus Ölme. After an international career as a dancer, Ölme founded the production unit REFUG in 2001. He produced and toured several works around Europe until 2008 as he started a PhD in choreography at DOCH/Uniarts (SE). In 2014 he defended the doctoral thesis *From Model to Module – a move towards generative choreography*. In January 2015, Ölme was appointed head of education at the National Danish School of Performing Arts in Copenhagen, where he, in 2019, became professor and today acts as head of program for the BFA in Dance and Choreography and the newly started MFA in Choreography.



koreografiskakonstitutet.se

The background of the page features a subtle, abstract geometric pattern. It consists of large, irregular white shapes set against a light gray background with a fine, crumpled paper texture. The white shapes include a tall vertical rectangle at the top, a large teardrop-like shape on the left, and a large, rounded rectangular shape on the right, all partially overlapping each other.

Koreografisk Journal #7, maj 2021

ISSN 2001-7626