

Manuskriptet Dodo

Innehållsförteckning

<u>Innehållsförteckning</u>	3
<u>Introduktion</u>	4
<u>Projektstruktur</u>	5
<u>Manuskriptet Dodo</u>	6
<u>Samtal</u>	8
Malin Elgán	8
Maria Naidu och Kajsa Sandström	12
Sybrig Dokter	17
Kjell Kalixon	20
Anne Külper, Daniel AlmgrenRecén och Zoë Poluch	21
Marcus Baldemar, Karina Sarkissova och Susanne Svantesson	29
<u>Information om medverkande</u>	35
<u>Stöd och support</u>	38

Introduktion

Manuskriptet Dodo är ett dansspecifikt koreografiprojekt utformat och initierat av Koreografiska Konstituet, Marie Fahlin och Rebecca Chentinell, där koreografer och dansare arbetat med en och samma projekttid i en kedje-process. Projektet syftar till att inkludera ett brett område inom det danskoreografiska fältet, presentera nya och etablerade koreografer, skapa oförutsedda samarbeten och oväntade utbyten inom konstområdet dans och koreografi samt att vara kunskaps- och erfarenhetsförmedlande.

Utformning

Med projektet vill vi utmana såväl produktionen av projektets idémässiga innehåll och utformning som våra egna roller som koreografer och kuratorer. För att förändra projektets karaktär, hierarki och utveckling har en annan koreograf, som för övriga medverkande i projektet varit okänd, fått i uppdrag att formulera projektets konstnärliga idé.

Medverkande och verk

Projektet innefattar totalt elva inbjudna koreografer och dansare som ingår i olika konstellationer i de fyra verken. Efter de första visningarna på Weld i december 2012 kommer varje verk att ägas av respektive koreograf/konstellation tillsammans med koreografen till idébeskrivningen.

Urval

I *Manuskriptet Dodo* har vi valt att överlåta urvalet av de medverkande till deltagarna själva. Urvalsprocessen har utformats som en kedja där alla medverkande fått välja den som ska ta vid, utan att veta något om vilka andra som deltar i projektet. Samtliga deltagare har hemlighållits för varandra under hela projektet. Att inte vara styrande i urvalsprocessen har för oss varit ett nytt sätt att utmana våra roller som koreografer och kuratorer, att göra projektet mer oförutsägbart och utmanande genom ett omfördelande av makt, positioner och hierarkier inom branschen.

Vi, Koreografiska Konstituet, började med att göra valet av de första medverkande: den koreograf som skulle formulera idébeskrivningen samt de två koreograferna till det första sceniska verket. För att skriva idébeskrivningen tillfrågade vi Malin Elgån. Elgån har varit ovetande om vilka de övriga deltagande varit. Som koreografer till det första verket valde vi Kajsa Sandström och Maria Naidu.

Program

Parallellt med att de konstnärliga verken producerats så har vi arbetat med programmet. Programmet innehåller information om projektets upplägg och struktur, men bygger främst på samtal med de medverkande som ger en inblick i projektet, de deltagande konstnärerna och deras processer. Det visar också på hur mångfasetterad uppfattningen om konst, koreografi och konstnärskap är, och därmed hur differentierad respektive verksamhet är inom koreografiområdet.

Texternas form och innehåll speglar projektets övergripande struktur och följer processerna från idé till

sceniska verk. Samtalen kretsar kring projektets vitala frågeställningar bl.a. upphov, signatur, samarbete, idéskapande, genomförande, metoder, konstnärskap och koreografi. Koreografiska Konstituet vill med programmet ge insyn i projektets struktur, dess konstnärliga visioner och praktiska genomförande, men framförallt vill vi ge en inblick i de medverkandes konstnärliga processer.

Manuskriptet Dodo presenterar olika konstnärskap och deras relation till en och samma idé och hur den tar form. Därigenom visar *Manuskriptet Dodo* på hur diversifierat vårt tänkande om koreografi och dans är i ett samtida ganska lokalt sammanhang. Projektet undersöker olika positioner och roller inom ett verk och inom respektive konstnärskap. De olika perspektiven manifesteras genom de medverkande och deras verk, den roll de har och hur de väljer att förhålla sig till den.

Projektet behandlar i en övergripande mening överföring, omplacering, omvandling och utveckling i förhållande till idé, verk, medverkande, metod och estetik. *Manuskriptet Dodo* undersöker också upphovsmannaskap i en nutida koreografikontext där många delar och samplar rörelsematerial. Vem är koreograf till det sista solot i kedjan – är det den som skrivit idébeskrivningen, de två sista koreograferna, dansaren eller är det alla medverkande i projektet?

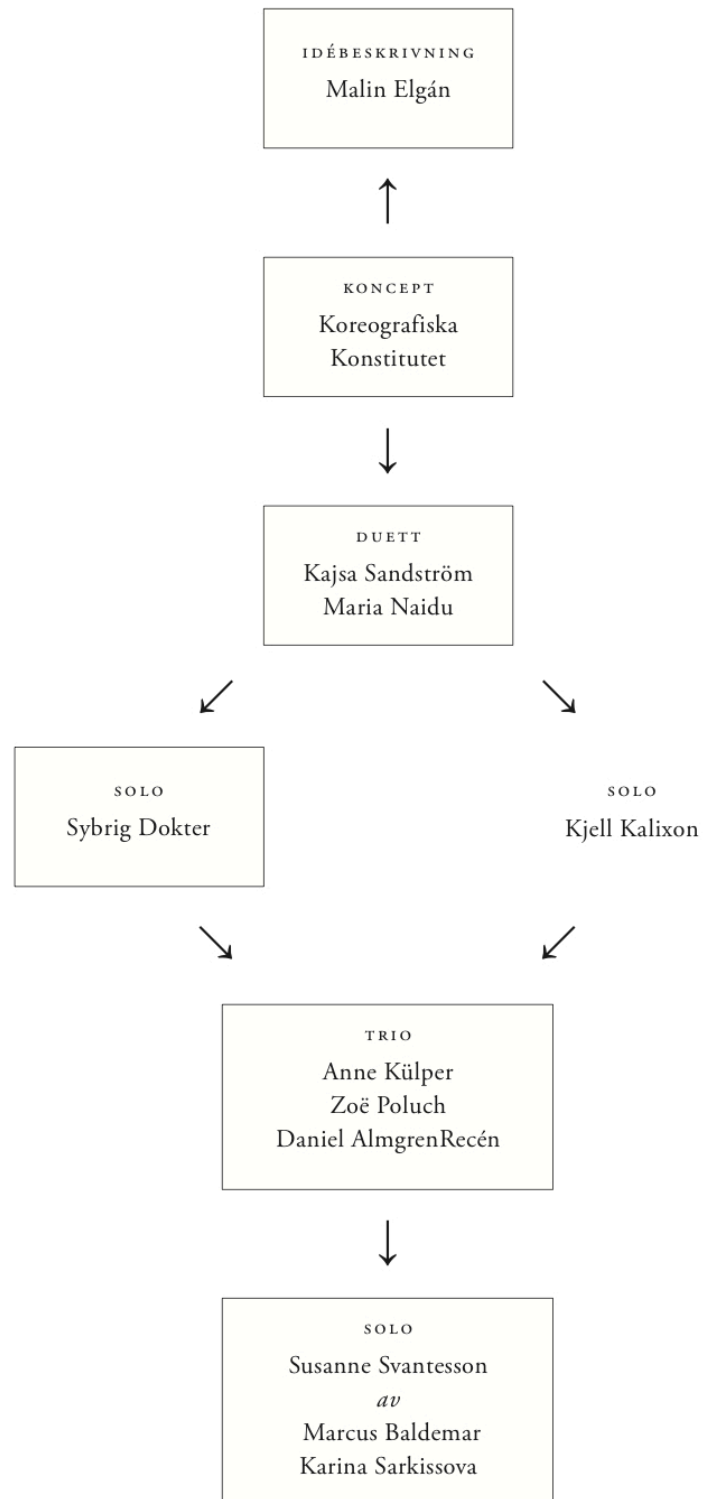
Förutsättningar

Manuskriptet Dodo i originalversion finns att läsa på sidan 6. Idébeskrivningen skulle innefatta ett antal komponenter som alla medverkande skulle förhålla sig till. Kriterierna var att idébeskrivningen skulle komma att produceras som text i tryckt form och den skulle samtidigt innehålla en specifik idé eller ett tema, beskriva ett fysiskt objekt som senare skulle ingå i de sceniska verken, ha en titel som varje grupp sedan skulle ändra genom ett tilläggsord samt generera dansspecifika verk.

Manuskriptet Dodo mailades ut till alla medverkande på deras första repetitionsdag då de även fick veta vilka de skulle samarbeta med. Varje konstellation har därefter haft ca två veckor på sig att arbeta med projektet och har skapat allt i den konstnärliga framställningen och iscensättningen. Deltagarna har, i den konstellation de blivit utvalda till, haft till uppgift att förhålla sig till den formulerade idén samt projektets och idébeskrivningens fasta komponenter. Hur, på vilket sätt och i vilket format har varit upp till respektive grupp, men arbetet skulle leda till en scenisk presentation av valfri längd. Varje konstellation skulle även skapa en ny titel, delvis bestående av projekttiteln, samt ge någonting vidare till nästa konstellation i kedjan.

Konstnärligt syfte

Koreografiska Konstituet strävar med projektet efter att föreslå en alternativ modell och struktur för andra sorters utväxlingar, processer, samarbeten och verk att ta form och visas. Vi är intresserade av den konstnärliga processen, arbetet och diskursen kring skapandet och definitioner av vad ett verk är, hur det blir till och hur vi inom koreografifältet ser på och förhåller oss till vårt konstnärskap i en aktuell kontext.



Manuskriptet Dodo

Arbetet har tre utgångspunkter; er egen koreografi från tidigare, era övriga aktiviteter eller intressen samt användningen av en så kallad slöja på teaterscenen.

Använd och relatera nedanstående tre former till varandra. Tag rörelsematerial och/eller idéinnehåll från respektive form.

- Gör om delar ur eller en hel koreografi som ni har gjort, presenterat och (så att säga) signerat tidigare. Använd något som ni minns väl och, om ni vill, tag hjälp av all slags dokumenterat material.

- Välj en eller flera aktiviteter eller intressen som ni, koreograf och dansare, ägnar er åt, något annat än och utöver dans och koreografi, som ni gör under andra tider eller på er eventuella fritid.

- Nedan följer några formuleringar eller iakttagelser av hur en slöja används på teaterscenen:

När slöjan används i proseniet ger den en tittskåpseffekt. Scenbilden blir disig och suddig i kanterna vilket ger ett mjukare intryck. Den ger också en historisk distans, som om någon berättade något för dig, en det-var-en-gång-känsla.

I Giselle (senast spelad 2000/2001 på Operan) är den nere under det att Ouvertyren spelas. Balettens titel står skriven på den som en presentation. På samma sätt är det i Operans uppsättning av Onegin (utifrån Pushkins Eugen Onegin) där slöjan bär emblemet E.O. Publikerna ser hur dansarna rör sig bakom slöjan likt en fjärran värld som, när slöjan dras upp, publikerna så att säga träder in i. I andra akten av Giselle är slöjan nere under hela tiden som ett överklagt tillägg.

I Operans uppsättning av Svansjön, som baserar sig på Natalia Conus tolkning från 1964, var det från början prosenieslöja i alla fyra akter medan den numera är kvar oftast bara i tre. Den komponerades tillsammans med dekorens djupa färger och är därför enfärgad svart. I andra versioner, som jag varit med om, har man gjort projektioner på slöjan med flygande vilier (Giselle) eller i andra baletter med moln (La Bayadère) till exempel. Slöjan i Svansjön är ibland inte med av olika skäl; dansarna har tyckt att det varit svårt med den, den har inte fungerat vid TV-inspelningar eller så har den inte passat på turné, som till Malmö till exempel.

Ofta används slöjan för att illustrera en vision som till exempel när prinsen i Svansjön drabbas av tvivel, då han dansar med den svarta svanen, varpå han ser den vita svanen i ett fönster, genom en belyst slöja. På liknande sätt ser Solor i La Bayadère tempeldanserskan Nikiya som i en uppenbarelse. La Bayadères andra akt utspelar sig nämligen i "skuggornas rike" då Solor drog sig med opium. Solors opiumrus är en annan värld där han möter Nikiya. Hela akten visas liksom i ett blåaktigt dis, genom prosenieslöjan.

Agneta Elisabeth Stjernlöf Valcu, koreografiassistent Operan

Prosenieslöjan ger, om man belyser den försiktigt från sidan, en matt, disig och trolsk scenbild. I Svansjöns fjärde akt, som utspelar sig på en borggård, bidrar den särskilt till den dunkla kvällskänslan vilken står i kontrast till tredje aktens festligheter som visas utan prosenieslöja, i ett klart och krispigt ljus. Slöjan finns i de tekniska anvisningarna från -64 men det är balettledningen som vid varje ny uppsättning, efter diskussion med dansarna, tar beslut om den ska vara med eller inte. Under den senaste turnén till Malmö gick den däremot inte att använda, eftersom deras scenrum är betydligt bredare än Operans.

Det är egentligen inga konstigheter, slöjan går ned och så dansar man bakom den helt enkelt.

Jan-Erik Norlén, ljusmästare Operan

När vi återtog Svansjön på Operan 2008 tog vi bort prosenieslöjan i akt ett och tre på grund av de tekniskt avancerade dansmoment som finns däri och som var svåra att genomföra med den. Det var inte värt att riskera dansens kvalitet för en scenisk effekt. Däremot finns den kvar i akt två och fyra, i de så kallade "vita akterna", för den underjordiska känslans skull.

Eftersom jag själv har dansat de stora rollerna så som Odette/Odile i Svansjön och Nikiya i La Bayadère, där slöjan används, har jag erfarenhet av de problem som kan uppstå i och med den. Därför har jag alltid hävdats att den ska vara med redan under repetitionerna och nu under den senaste uppsättningen 2011/2012 var det ett krav.

När belysningen träffar slöjan och dansaren kommer nära blir slöjan som en bländande ljusvägg och man tappar långfokus. Längre bak på scenen är det däremot inte några problem, där ser man ser rakt igenom slöjan. I praktiken blir scenen alltså mindre eftersom dansarna undviker att komma nära slöjan.

De slöjor som man ibland använder i bakgrunden gör att man kan smyga in i mörker, eller i ljus beroende på koreografin, och med hjälp av belysningen uppenbara sig som en vision, en tankebubbla eller ett minne, bakom slöjan.

Eva Nissen, balettmästare och repetitör Operan

Vid det tillfälle då slöjan förekommer i operan Zémire och Azor (från 1771) händer följande:

- Zémire och Azor glömmer tid och rum för varandra. Plötsligt kommer Zémire att tänka på sin familj som tror att hon är död. Hon måste genast få se dem! Azor vill inte att Zémire ska lämna honom, men han har en magisk spegel som visar andra platser. I spegelbilden framträder Zémires pappa och hennes systrar, de gråter otröstligt. Zémire närmar sig spegeln, men då försvinner bilden.

Zémire och Azor sjunger:

ZÉMIRE

*Om mina systrar och min far
Ni vill mig låta se, jag all min önskan vinner.*

AZOR

*Zémire! Att lyda er, ni mig benägen finner
Och därför straffar mig kanske
Ni skall ert hem och dem uti en spegel se;
Men om ni nalkas den, allt i en blick försvinner.*

(I spegeln framträder den sörjande familjen.)

Det finns egentligen inte någon scenanvisning för slöjan men det skulle kunna se ut så här:

- Zémires familj dyker upp i Azors magiska spegel. Spegeln är först blank, sedan framträder Zémires familj där. I spegelramen är en tunn slöja spänd. När slöjan behyses framifrån är spegelhytan vit, men när den behyses bakifrån syns platsen och skådespelarna som står placerade bakom ramen. Slöjan är så tunn att den inte längre är synlig när området bakom blir upplyst.

Sophie Helsing, pedagog Unga på Operan

Samtal

Malin Elgán

Malin Elgán: När jag började skriva ... ni hade ju gett mig uppdraget att formulera en ...

Koreografiska Konstitutet: En idébeskrivning.

Malin: Ja precis. Jag föreställde mig en text att arbeta utifrån, formulerad för de koreografer som skulle ta vid. Tanken på score och scoretraditionen slog mig naturligtvis, som alltsedan 60 -70-talet varit ett slags redskap för koreografi. Men score för med sig en neutralitet som inte intresserar mig och därför ville jag hitta en annan utgångspunkt. Jag tänkte samtidigt på dans genom historien där skapandet av koreografi sällan har hängt ihop med en färdig text eller fundament av något slag. Utan ursprungliga dokument, som till exempel text, är dans och danshistorien på ett sätt befriad från dokumentation och kanske därför också från traditionen av att dokumentera. Koreografi lämnar sällan något kvar, det är en kommunikation som sker på plats i arbetet, och vetenskapen om det kan generera något specifikt. Då vi dokumenterar producerar vi också något annat.

Jag funderade också över opera och balett där det finns libretton. Vad innehåller de? Dels är det noter antar jag och text, men de har inte heller några instruktioner. I balettlibretton finns en story. Men det som är intressant där till skillnad från ett score, där man liksom sätter upp ett regelverk eller ritar några geometriska former, så föreställer jag mig att ett libretto fungerar mer associativt och att det kan generera ytterligare idéer. Jag tyckte att det var viktigt att göra något som får den som ska läsa och använda idébeskrivningen att komma igång, särskilt eftersom jag inte skulle medverka i resten av arbetet. När jag annars arbetar så är jag ju med i processen och nu skulle istället en text ensamt ersätta en person. Samtidigt tycker jag att det är viktigt, alltid när jag arbetar, att var och en omsätter sina erfarenheter och sin kreativitet och även då är det bättre med något som fungerar associativt istället för begränsande. Det är ett koncept som är tänkt att vidga – inte begränsa.

Koreografiska: Hur skulle du beskriva skapandet av koreografi? Du sa nyss att det inte är i beskrivningen som koreografi uppstår utan i görandet. Så när skapas koreografin?

Malin: Just det, den gör ju det väsentligen i samtalet och arbetet mellan de medverkande, även om det finns ett koncept innan. Även om konceptet är tydligt är det inte ett recept eller ett fundament. Men det är en idé som alla medverkande tar del av.

Koreografiska: Men skapas koreografi både under arbetsprocessen och när det framförs? Utifrån det du sa tidigare att; så fort man börjar dokumentera något så skapas något annat. Det skulle ju också kunna ske i visnings-tillfället, att då har det redan blivit något annat än vad det var under arbetet eller när koreografin skapas, eller är det samma sak? Hur tänker du på det?

Malin: Nej, då börjar något annat. Det är som två delar av en process. Processen fortsätter och jag kontrollerar inte längre verket, som istället lever sitt eget liv beroende av hur det mottas och upptas. Innan ”realiserandet” rör det sig om ett delande av idéer mellan de involverade och det som uppstår i arbetsprocessen.

Koreografiska: Då skulle du inte kalla ett score för koreografi egentligen?

Malin: Inte i sig självt. Däremot genererar det ju någonting även om jag ser ett problem med idéer formulerade som entydiga instruktioner. Jag använde ordet manuskript i titeln just för att undvika att texten skulle bli kallad för ett score, vilket är ett begrepp som används slentrianmässigt i vårt fält. Jag föredrar också att använda mer allmänna begrepp som finns i dagligt tal och jag tycker att manuskript är både ett lättare och mer vedertaget begrepp och, som jag sa tidigare, det fungerar mer associativt än score. Det är inte bara för att vi byter ut begreppen som vi gör en skillnad utan också genom att fylla dem med nytt innehåll. Det är ju egentligen inte heller ett manuskript i den mening som avses inom teater eller film.

Jag ville formulera manuskriptet likt frågor till de involverade, några punkter att tänka på i förhållande till deras egna erfarenheter. Samtidigt såg jag chansen att skapa en sorts inkonsekvens i det på grund av begränsningarna ni hade satt upp; det skulle finnas en titel som gick att ändra, det skulle ingå ett objekt eller föremål och det skulle vara något för scenen med mänskliga kroppar. Begränsningarna gav mig tillfälle att experimentera med frågorna.

Koreografiska: Ni har alla medverkande blivit konfronterade med att ni inte kan ha en dialog sinsemellan, även du som skrivit idébeskrivningen. De andra involverade vet inte vem du är och du vet inte vilka de är, men du vet att de kommer att använda de här idéerna. Så hur har det skilt sig från andra processer – att skriva för någon som du inte vet vem det är? Hur har du relaterat till och tänkt kring de som ska arbeta med dina idéer? Vem skrev du för?

Malin: I början hade jag problem, jag tyckte att det fanns en dubbel uppgift i det att idébeskrivningen skulle komma att ha två läsare. De andra koreograferna och likaså publiken skulle få ta del av idébeskrivningen och alltså skulle den verka kreativt för dem båda. Dels skulle den ge en läsoplevelse likt litteratur och dels skulle den väcka viljan att ”göra” – två dimensioner alltså.

Jag ville relatera till historien och därav idén om slöjan, som samtidigt blev det obligatoriska föremål ni instruerat mig om. Slöjan blev en bra anledning till information, ett tillfälle att lära sig något och samtidigt skapade det ett gemensamt sammanhang. En slöja är något som man använt sig av främst inom opera och balett. Det är helt enkelt en genomskinlig ridå – likt en gigantisk slöja – som skiljer scen och salong och vilken publiken tittar igenom. Jag var själv nyfiken på fenomenet när jag gjorde intervjuerna med några som arbetar vid Operan, vilka berättade och beskrev hur ridån har använts vid olika tillfällen. I idébeskrivningen

har intervjuerna en dokumentär form samtidigt som deras innehåll kan ge associationer till fiktiva världar; de ger en kontext av balett, ett historieberättande och förhoppningsvis spänning.

Koreografiska: Det var intressant att beskrivningen tog in flera röster som öppnade upp och gav flera perspektiv, att det inte bara var en röst som kom fram i beskrivningen.

Malin: Precis, det är fyra olika personer som beskriver hur slöjor använts och det är inte de som för tillfället kommer med idén om att slöjan ska vara med, utan det är istället de som arbetar dagligen på Operan. Tanken är att det ska vara en konkret beskrivning och samtidigt berättelser om den symboliska eller illustrativa meningen, att slöjan speglar andra världar, drömvärldar och så. Slöjan var kul eftersom det handlar om en idé som uppstår och ett beslut som tas mitt i en arbetsprocess. I ett balettlibretto kan man bara läsa storyn och noterna. Men vad de verkligen gör på scen, även stegen i koreografin, det är ingenting man kan läsa om. Alla inblandade vet när slöjan brukar användas och hur den används, men den informationen hittar man inte i första taget att läsa om. Jag trodde först att jag skulle hitta slöjan i scenanvisningarna, men där fanns inget. Däremot dokumenterar man teknik, så slöjan finns i några sådana ritningar, men den syns bara som ett streck eller markerad med en bokstav – vilken som helst, liksom alla andra tekniska delar – med en förklaring vid sidan av, till exempel ”R”= slöja. Det är alltså information man bara kan ta till sig om man från början känner till slöjan. Koreografi fungerar också så till viss del och jag menar att det också är något bra med det – vi ska ju leva våra liv, inte vara så upptagna av att beskriva det.

Koreografiska: I idébeskrivningen var det sen det här egna, en koreografi som man gjort och signerat själv.

Malin: Det har med mitt arbete med koreografi att göra, i övrigt. Konsten kan vara en plats där olika röster kommer till tals och jag har arbetat mycket med att kopiera rörelser, hämtade från ett annat håll. Slöjan är hämtad ur en annan konstnärlig kontext än min egen och jag låter andra berätta om det. Likaså har de involverade fått i uppgift att använda ett intresse de har, utöver det konstnärliga, varmed de måste hämta information från sin specifika kontext.

Koreografiska: Var det viktigt även i det här projektet att arbeta utifrån det sätt du brukar arbeta på?

Malin: Ja. De medverkande får en text från en person, någon de inte får veta vem det är och som inte kommer att närvara i processen. Jag tänkte mig att i en sådan situation är det viktigt att de upplever att ”bollen är deras”, att de inte ska fundera över eller bilda porträtt av någon de ändå inte vet vem det är. Men jag kan tänka mig att de spekulerat, fast jag tror inte att man blir särskilt intresserad av att göra en analys av personen bakom texten. Så tänker jag generellt, att konstnären kan vara ganska anonym. Även om konst är ett subjektivt sätt att operera så lyfter den fram andra subjektiva röster, den rättfärdigar den anonyme och vem som helst.

Koreografiska: Så då var anonymiteten i det här projektet ingenting främmande för dig, vilken av andra skulle kunna upplevas som konfronterande eller hotfull? Då var det snarare tvärtom i ditt fall, eftersom det är så du opererar i vanliga fall i ditt konstnärskap?

Malin: Absolut. Det var viktigt att manuskriptet skulle upplevas som ”Det hade lika gärna kunnat vara jag ...”. Lika viktigt var det att motverka tankar om författaren; att undanröja alla eventuella fantasier om ”demonen” och istället arbeta självständigt.

Koreografiska: Varför valde du titeln *Manuskriptet Dodo*?

Malin: Manuskriptet heter Dodo för att ge ett snällt och betryggande intryck, något de involverade kan vända sig till när det inte längre vet vad de ska göra. Jag ville också kontrastera innehållet som verkar mer informativt medan titeln är naiv. A propå anonymiteten, så fungerar Dodo som en slags pseudonym, ungefär som *Dodos Manuskript*. Den som skrivit och det idébeskrivningen kommer ifrån är en slags figur, en abstraktion. Abstraktionen var viktig för att beskrivningen inte skulle bli ett fundament eller en ”lag”. Det skulle vara en plats där möjligheter ges och där man får leka.

Koreografiska: Tänkte du också att Dodo kommer att vara något som de andra skulle göra research på?

Malin: Ja, så därför gjorde jag också det. Det gav en massa resultat som spretade åt olika håll. Tydligt är det en form av fågel, som bland annat finns som en karaktär i *Alice i underlandet*. Man menar att det är författarens alter ego, det var komiskt - det var ju en liknande idé!

Koreografiska: Hur tänker du på alla som deltar i projektet och som förhåller sig till den här idébeskrivningen på olika sätt? Vad är deras roll? Är de koreografer eller tolkar?

Malin: Alla är koreografer. Det är ju också så ni har berättat om projektet. Jag tänker att vi – genom idébeskrivningen – ska försöka ha ett samtal. En av manuskriptets avsikter, genom dess anonymitet, var att göra övriga involverades roll större. Inte bara för att tillskriva dem större självständighet, utan för att de verkligen skulle uppleva det, och med det också ta egna initiativ. Jag ville göra det omöjligt att bara ”göra läxan”, och därför handlar innehållet inte om några entydiga instruktioner som kan tolkas rätt eller fel. Det finns inget som bara är ”att göra det”.

Koreografiska: I och med att det finns en uttalad anonymitet i projektet, i hur det är utformat och att det under processen är hemligt, skulle kunna generera en stor frihet och att man nästan går in i det med större ansvar för sin del. Men det skulle också kunna innebära att man på något vis retirerar och blir ett kuggjul i det större maskineriet eftersom man förstärker att det är ett större projekt.

Malin: Ja. Det var därför jag ville lägga fram ämnen som kunde generera mycket kvantitet och som samtidigt kunde sätta igång kreativiteten – omgående.

Koreografiska: Hur har du tänkt i förhållande till projektets struktur och uppbyggnad?

Malin: Jag har inte velat testa hur ett regelverk och en idé kan ta sig ut. Det tycker jag är ointressant, generellt sett. Jag är intresserad av hur man genererar kreativitet och inte av hur jag kan få någon annan att göra det jag vill.

Koreografiska: Skulle du påstå att du själv, tillsammans med alla andra medverkande, är koreografer till det som sedan kommer ut?

Malin: Ja, det är vi. Men koreografi har jag ju inte gjort, kanske, eller jo det har jag ju också.

Koreografiska: Dialogen du pratade om, som i det här fallet kanske blir en tyst sådan men som ändå finns mellan det du implementerat och det som de andra arbetar med, hur tänker du runt den?

Malin: När jag arbetar vill jag att det ska vara en känsla av att idéerna är delade, att tänka tillsammans. Det är inte ett huvud i en process.

Koreografiska: Samtidigt måste ju de som får idé-beskrivningen ”möta den” på något sätt.

Malin: Om den varit utformad som ett recept så hade de ju kunnat förhålla sig passivt. De hade kunnat ”bolla” tillbaka och skylla på den som skrivit. Så den tvingar ju också fram ett subjekt. Det går inte att göra ”något” och sedan påstå att det inte var du. Jag ville helt enkelt skapa en situation där det är svårt att påstå en sådan sak. Den dubbelheten är egentligen alltid en omöjlighet, tycker jag. Det är en märklig uppdelning mellan handling och tanke.

Koreografiska: Om det skulle vara så kanske det hänger ihop med hur man ser på sitt konstnärskap i övrigt också.

Malin: Ja.

Koreografiska: Projektet har också begränsat en del, hur mycket tid man lägger ner exempelvis. Är det något som har påverkat hur du har förhållit dig till uppdraget?

Malin: Med tanke på tidsbegränsningarna var jag glad över att jag fick i uppgift att göra den första delen i kedjan. Att göra en del i början som andra tar vidare var betryggande. Men jag tyckte att tidsfristen var knapp. Jag gjorde det på lite längre tid än ni sagt, men ändå på kortare tid än vad jag skulle ha gjort om jag själv fått bestämma. Jag fick tänka till vad som kunde bli möjligt inom den tiden. Jag blev glad också, för jag hade länge velat arbeta med text och så kom det här tillfället överraskande.

Apropå läsoplevelsen, i upplevelsen av verket, det är ju där som koreografin också blir till – när den möter en betraktare. Och för att det ska hända något, precis som jag tänkte att det ska hända de som får manuskriptet, så måste betraktaren växa. Det är det som ska hända när konstverket möter betraktaren, och då kan inte konstnärens röst vara för stark.

Koreografiska: För då står den i vägen för läsaren?

Malin: Ja, jag menar att upplevelsen av koreografi inte handlar om att tänka på upphovsmannen. Man får själv tänka. Och det intressanta är hur man åstadkommer den upplevelsen. Var konstverket kommer ifrån kan vara ganska anonymt men det är en subjektiv röst. Man förstår det enskilda för det är vid en viss tidpunkt, en viss plats, vissa omständigheter har fått vissa konsekvenser. En röst, som kan generera en röst hos betraktaren och hos dem som skulle använda manuskriptet. Konstnären är ingen räddare i nöden.

Koreografiska: Men det säljer.

Malin: Det gör det. De som producerar efterfrågar ibland ett slags subjekt som skröna.

Koreografiska: Vi hade en tanke om det här projektet som en slags kedjereaktion, dels att det finns en viss tidsram där det sker en utveckling över tid, men också att idé-beskrivningen i sig skulle kunna väcka någonting i konstnärerna som sedan tar det vidare i flera steg ända tills det möter en publik. Den tanken finns på något vis redan implementerad i ditt manuskript och tankarna bakom, vilket är intressant. Att manuskriptet skapar det tillsammans med strukturen på projektet. Projektet har också väckt många tankar om vad som är ens eget och ens roll som koreograf eller dansare och det anonyma kontra signering eller upphov.

Malin: Signatur och det anonyma är inte en motsats, tänker jag. När jag skrev ”... en koreografi som du har signerat ...” så var det för att ge en hint om vad jag tycker är en del av konsten. Signatur behöver inte bara handla om äganderätt till verket, utan är också någonting som kännetecknar konstverket. Konsten är inte alltid som alla varor som vi använder men inte vet varifrån de kommer. I konstverket kan vi se eller förstå att det finns ett subjekt bakom, även om konstnären är anonym. Det kan enervera att tycka ”Det där hade jag också kunnat göra”. Men samtidigt kan det vara en del av poängen, att det handlar om vem som helst. Jag ville lyfta fram vikten av det. Att inkludera sina egna erfarenheter och att det inte finns något rätt eller fel. Jag ville också väcka tankar om vad man själv menar med signatur och reflektera över det i förhållande till den här processen.

Koreografiska: Vad innebär det att vara med? Varför väljer man, varför valde du, att delta i det här projektet?

Malin: Jag blev hemskt glad över att bli inbjuden till ett kollektivt och delande projekt. Och det händer sällan att sådana projekt är så fria från funktionella och strategiska formuleringar som det här var. Jag såg att jag kunde formulera min egen röst i projektet och ni påpekade också att det var upp till mig att utforma idén hur jag ville, undantaget de färdigformulerade begränsningarna. Det fanns inte heller en förutbestämd mening om vad jag skulle producera, vilket också var bra.

Ibland finns det i kollektiva projekt en konstruerad och inbyggd konkurrenssituation, med en idé om copyright där det handlar om en omfördelning mellan konstnärer. Man ställer de som har gentemot de som inte har, fast det i själva verket är marknaden som tolkar konstnärer som varumärken. Jag tycker det är viktigt att möta människor och se vad deras faktiska erfarenheter är istället för att agera utifrån en historia som ekonomin skriver. Varför hänge sig åt ett konkurrensförhållande som i själva verket inte existerar? Ni föreslog istället ett delande utan förutfattade meningar. Likaså kontrollerade ni inte urvalet av de inbjudna.

Koreografiska: Vad väcker den här typen av projekt för frågor hos dig, bortsett från de vi pratat om?

Malin: Jag tyckte projektet visade på ett intresse och en nyfikenhet, befriat från marknadsstrategier. Många kollektiva projekt som vill väcka frågor om upphovsrätt

faller själva in i ett marknadstänk. Det handlar om deras egna strategier att ta sig framåt på marknaden, i den utsträckningen som koreografi är en del av en ekonomisk marknad. Hur ni formulerade er och hur ni valde att lägga upp projektet, visade att det här handlar om något annat.

Koreografiska: Vad skulle du säga att projektet handlar om?

Malin: Det handlar om ett intresse och en nyfikenhet för vad konst och koreografi kan göra och åstadkomma, någonting som inte handlar om positioner. Det är egoistiskt. Många kollektiva processer handlar om att mobilisera sig tillfälligt för att nå en position. Jag tyckte det var intressant att jag kunde få plats med en egen röst och jag förstod att de andra samtidigt skulle få plats med sina. Jag såg det som ett kollektivt projekt utan mobilisering, inte menat att förena för att gå mot ett mål.

Koreografiska: Nej, precis. Det var ju faktiskt en viktig aspekt för oss.

Malin: Er beskrivning skulle kunna sammanfattas ”Samla ihop många, visa mycket och möjliggöra andra röster”. Jag kunde helt enkelt inte se några egennyttiga strategiska skäl i projektet.

Koreografiska: Var det en viktig sak för att du skulle tacka ja till projektet?

Malin: Jätteviktig. Ofta i kollektiva processer blir man uppmanad att kasta över ända det man sysslar med, i stil med att ”Nu finns det viktigare saker att göra” och med uppmaningar som ”Det är ingen idé att du gör din konst nu”. Det är märkligt, eftersom konsten driver en ambition om att förändra, hela tiden. Istället börjar man representera målsättningar snarare än att ”göra” dem.

Koreografiska: Sen påstår man att det är en kollektiv röst fast det inte är det heller.

Malin: Ja, och signaturen används för att skapa kvantitet.

Att ni är två gjorde också en skillnad. Trots ert samarbete producerar och skapar ni olika saker, vilket gav en känsla av frihet.

Er instruktion om att de medverkande skulle kunna ändra i titeln, tycker jag också var befriande eftersom titlar ibland ses som något slags sigill. Instruktionen gör varje koreografi i projektet till enskild.

Den första punkten i manuskriptet skulle väcka frågor om hur de medverkande själva definierar att vara konstnär och idéer om vad det innebär att göra koreografi. Jag tänker på perspektivet: Hur blir något till konst? Och i förhållande till ”det offentliga”: När uppfattas det som konst och inte? En del av resonemanget handlar helt enkelt om signaturen. Valet att göra konst liksom valet att benämna något som konst, var något som jag ville trigga till diskussion. I förhållande till det här projektet får var och en tänka till ”Är det här någonting som jag signerar?” och självklart är det ju det.

Koreografiska: En annan fråga: hur ser du på ”material” inom koreografi som konstområde?

Malin: Jag vet att det är ett använt begrepp i danskontexten. Jag har hört att det används. Jag har också förstått att jag inte använder ordet riktigt som man ska, men jag tycker inte att det är väsentligt heller. När jag skriver projektbeskrivningar så har jag upptäckt att jag använder det, där fungerar det tycker jag.

Koreografiska: Vad är din definition? Är material det material du väljer att jobba med som förlagor eller det nya material som skapas under processen i arbetet med det?

Malin: I det här projektet är det att de andra koreograferna helt faktiskt skulle reproducera ur en egen föreställning, och i andra fall när jag arbetar skulle material kunna vara det som blev gjort på scen eller i en arbetsprocess. Fast det är först i efterhandsbeskrivningar som det händer att jag talar om delar av koreografin som material, och det är bara ifall delarna ska bli föremål för en ny koreografi.

Koreografiska: Inte materialet som föregick det?

Malin: Ja det också, eller det var just det jag syftade på, oftast kallar jag det för researchmaterial. Det skulle kunna vara förlagor som till exempel Youtube-videor, ett slags arbetsmaterial eller utgångspunkter alltså.

Koreografiska: Men i förhållande till andra konstformer, hur de refererar till material, och hur vi inom koreografi gör det ... du skulle exempelvis aldrig referera till kropp som material?

Malin: Nej. Jag tänker mer på omständigheter, förhållanden och rörelser.

Maria Naidu och Kajsa Sandström



Koreografiska Konstitutet: Hur förhåller ni er i ert arbete till koreografen som har skrivit idébeskrivningen? Tänker ni på den personen, på vem det är, vad den koreografen har för konstnärlig hemhörighet och för förväntningar?

Maria Naidu: Jag har nog inte funderat på det förrän nu faktiskt, jag har också struntat i *Manuskriptet Dodo*, jag har tänkt att det inte kan vara titeln ... jag har trott att vi ska hitta på något annat själva, nej jag har inte funderat på det alls.

Kajsa Sandström: I och med att det inte går att få svar på det så har jag inte spenderat tid på det, jag har tänkt att personen har skrivit den så att oavsett vem man är eller var man kommer ifrån ska man kunna jobba med det, det är ju ganska svårt att skriva en på samma gång allmän och specifik beskrivning. Vi har också pratat om att det inte riktigt finns en upphovsman, eller kvinna, och hur förhåller man sig då till meningen med det man gör?

Koreografiska: Menar du att det inte finns en identitet på den personen eller att ni inte ser det som att det finns en upphovsperson?

Kajsa: Ett konstnärskap grundar sig ju i en person också, det kan ju vara flera år av erfarenheter som gör att ett förhållningssätt, en fråga, formulerar sig just här och nu. I det här fallet är det intressant att det inte bottenar i en person, och att den personen lämnar över en idébeskrivning där också mottagaren är okänd, den ska kunna tolkas och användas av många anonyma personer. Det blir verkligen ett experiment, man kan inte få ut mer information, man har bara det här papperet. Vad händer när vi inte kan gå vidare och forska i ursprunget till uppgiften som vi ska göra?

Koreografiska: Ser ni det mer som en uppgift för att det inte är er egen idébeskrivning, att ni blir uttolkare, eller tolkar, av någonting. Kan det jämföras med att vara dansare?

Maria: Ja, jag tror det.

Kajsa: Dansare eller koreograf, det är en fråga, vi är ju båda i det här verket, men vi är inte upphovskvinnor.

Koreografiska: Är ni inte det?

Kajsa: Det är en definitionsfråga som verkligen blir avgörande, om vi ser oss själva som upphovskvinnor eller som utförare av en given uppgift, i och med att vi inte har ansvar över utgångstanken, början på verket. Eller börjar verket först när vi tar oss an det? Det finns ju i princip två yttre ramar som vi förhåller oss till, den ena är idébeskrivningen och den andra är Koreografiska Konstitutets projektbeskrivning. De är båda lika närvarande för oss när vi försöker förstå vår utgångspunkt, om än på olika sätt. När vi inte kunde ställa frågor om idébeskrivningen så blev den förståelse vi kunde skapa här, och valen vi gjorde under de tio dagarna, helt avgörande i förhållande till det enskilda resultatet, vår version av *Manuskriptet Dodo*.

Maria: Vi har pratat mycket om upphovsrätt, i vårt samarbete har det inte varit så viktigt, men frågan i sig är viktig för oss båda två. Vi har ju båda jobbat som dansare där det har hänt att man egentligen skulle ha stått med som upphovsman.

Koreografiska: Vad är en koreograf respektive upphovsman för er? Kan ni ringa in eller definiera?

Maria: Jag tror att det kan se väldigt olika ut men för mig betyder det att om man ska stå som koreograf så måste man ha skapat något konkret, det räcker inte med instruktioner.

Koreografiska: Är en koreograf för dig någon som bedriver en slags rörelseformulering, fysiskt, och som presenterar det på ett specifikt sätt?

Maria: Ja, det är stor skillnad för mig att vara koreograf och upphovsman. Jag har t.ex. varit med i en föreställning där min del var helt koreograferad av mig, både idén och alla rörelser, de som gjorde verket hävdar att det var deras medan jag menar att det är mitt, och att jag har rätt till det och kan visa det var och när jag vill. Men om jag får en instruktion som jag tolkar, då är vi båda uphovsmän, det är väl därför vi har den här diskursen om uphovsmannarätt, eftersom det ser så olika ut från gång till gång. Jag har också varit med om att jag, som dansare, inte vill att ett visst material skall vara med i föreställningen, men att koreografen vill det och tycker att det bara är den som kan bestämma det, men det tycker inte jag när det är mitt. Om jag har fullföljt en instruktion som sedan ska manipuleras av koreografen, har jag ibland känt att det är mitt, det kan ingen annan manipulera.

Koreografiska: Men när blir någonting allas? Kan rörelsen existera i sig, utan viste i en specifik kropp? Även om den blivit till i en speciell dansare? När man har lämnat över den, som dansare, då är det allas, då finns inte längre "jag" som en del av rörelsen, då är rörelsen rörelsen och har inte med den enskilde att göra, ingen är ägare.

Maria: Jag tror att när det gäller mig själv så har det mycket att göra med hur jag känner för den andra personen, om jag litar på den eller inte, om jag blir respekterad. Jag vill inte göra någon annans arbete och inte få credit för det jag gör.

Koreografiska: Det handlar väl om att dela ett konstnärligt förhållningssätt, att det sker ett utbyte, att man får något annat tillbaka än bara ett utbyte av tjänster, att det lever kvar i en annan diskurs som inte är ekonomisk eller uphovsmannamässig, som inte handlar om ägande?

Kajsa: Jag har också varit dansare i en koreografi där jag stod som dansare och inte koreograf, men där jag hade gjort allt mitt eget material själv, varenda steg, alla hade gjort sitt eget material, och jag accepterade det då, för jag tyckte om att jobba på det sättet, och jag hade inte skapat allt det materialet om jag inte hade tre månader i studion, under de omständigheterna. Så vad en koreograf är, jag tror inte att jag kan svara på det på rak arm, det är väldigt olika i varje enskilt fall. Men det handlar om ansvar också på något sätt. Om jag samarbetar med någon då förväntar jag mig att vi delar på ansvaret för verket, genomgående, också för produktion och tillblivelse av verket. Vi kanske har olika förmågor men i ett samarbete är det omöjligt att den ena börjar dra ifrån eller tar beslut utan den andra. Och om relationen är koreograf - dansare, då har koreografen ansvaret över den andra personens medverkan.

Koreografiska: Hur tänker ni då på relationen mellan er och koreografen som skrivit idébeskrivningen?

Kajsa: Jag tänker att personen som skrivit idébeskrivningen har ett medvetande som inte vi, och inte publiken, har. Frågan om vad koreografen menat, som skrivit texten, var mest väsentlig i ett inledningsskede innan vi kommit fram till vårt eget material, vår tolkning. Nu när jag tänker på vårt material, vad det blev, vad vi lade in i det, känner jag att det inte spelar lika stor roll längre vad koreografen menade i utgångstexten. Jag föreställer mig på något sätt upphovskoreografen som ett ansikte i publiken, men med ett annat slags medvetande i förhållande till verket som blev, ett annat medvetande än jag har själv även.

Vi har också pratat om att beskrivningen består av tre moment som ska sammanfogas, det blir en slags metodik, ett tillvägagångssätt för att utföra uppgiften, men jag tänker också på om det är något i beskrivningen som vi inte har förstått ... det är fortfarande öppet, och lite mystiskt, jag undrar ibland om vi har förstått allting helt fel ...! Det är ju både specifikt och samtidigt så olika element. Jag tror att det finns en tanke med det, även om den är bara metodisk, men att något skall komma ut av att utföra den här uppgiften. Jag har också tänkt på hur det kommer sig att han/hon har gjort de här valen och vad syftet är med slöjan. Vad förväntar sig den här koreografen ska komma ut av den här idén med slöjan? Dels har det att göra med att det är en historisk grej, det är en effekt som inte används på samma sätt i nutida konst, men samtidigt så är ju magi och tidsförskjutning, visuell perception och förändring av seendet väldigt vanligt i nutida konst, så jag tänker att det handlar om att tolka slöjan snarare än att representera slöjan.

Maria: Men varför ska vi förhålla oss till någonting som vi inte har? Ge oss slöjan istället så arbetar vi med den. Varför ska jag förhålla mig till något som är där för att skapa en illusion när jag inte kan göra det? Varför prata om slöjan, och inte istället om t.ex. drömmen?

Kajsa: Men jag tänker att det kan bli väldigt olika tolkningar på just slöjan, att det är det som är syftet, att det är ett objekt som inte finns ...

Maria: Fast allting kan ju tolkas olika.

Koreografiska: Den som har skrivit idébeskrivningen har fått i uppgift att det ska finnas ett konkret objekt med i rummet, som ni ska skapa. Historia verkar vara ett viktigt

begrepp när man läser idébeskrivningen, slöjan beskrivs historiskt, hur den använts på balett- och operascenerna, i repertoarverk, och ni ska också använda en tidigare koreografi, den personliga historien. Upplevelsen av ens tidigare egna verk kan också vara som genom en historisk slöja. Ens egna minnen är som slöjor, eller snarare glömskan som slöja, man tolkar sina tidigare koreografier genom en slags kroppslig slöja, glömskan reducerar och minnet lyfter fram, på det sättet är det intressant med de två begreppsvärldarna och hur de har mötts i den här beskrivningen. Hur har ni tänkt när ni arbetat med slöjiden?

Kajsa: Först var vi helt inne på olika idéer om slöjan, att ha något framför, att be alla att kisa, fransar framför ögonen, det var jättekul att tänka på men sedan försökte vi hitta en slöja med overheadapparaten och det blev så fint, det blev helt fantastiska effekter, särskilt i spegelsalen för det både projicerades och speglades och blev skuggor och det blev jättevackert, men det var ... ”Jaha, nu har vi en slöja, men vad ska vi göra sen då?”. Vi hittade i alla fall en slöja där, men frågan var vad idén om slöjan är. Hur tolkar vi användningen av slöjan? Det kändes bara som en effekt som man lägger på, som också slöjan är i och för sig. Men sedan började vi tänka mer på idén om slöjan, den scenografiska slöjan appliceras på någonting och då blir det genast berättelse, en annan tidsupplevelse och det blir magiskt, överklighetskänsla. Sedan har vi kommit in på att se och inte se, inte det suddiga så mycket, mera beslöja.

Koreografiska: Till slut valde ni ändå att ta med overheadapparaten, hur tänkte ni då? Vad betyder slöjan som ni har, idén om den?

Kajsa: Det finns många skira lager av slöjor, speglar, skuggor, ryggar ... overheaden är ouvertyren. Och det finns otroligt många tolkningar: blick, beslöjad, perception, att se suddigt, på avstånd, historisk, tankebubbla, representation, en slöja är en slöja är en slöja, avståndet mellan publik och performer, scenrumssituationen. Seendet, vi vänder oss från dem, rummet bakom i spegeln, det är en rumsavdelare.

Koreografiska: När det gäller det koreografiska materialet så frågade du dig, Maria, varför man ska använda någonting gammalt och inte göra något nytt, men varför ska man göra något nytt och inte använda något gammalt? Är det inte det vi alltid gör?

Maria: Jag vet varför jag tänkte så, jag använder aldrig gammalt material i ett nytt stycke, ett nytt stycke är sitt eget, och jag tar alltid bort det om jag upptäcker att jag gjort det, så det här blir lite konstigt för mig.

Kajsa: Jag hade lite problem med att jag först hade valt material som jag inte var upphovsman till, jag var dansare i det verket, men jag var med och arbetade fram det, sista gången jag spelade det var 2008. Själva konceptet, hur materialet användes, hade jag tagit bort, jag hade bara behållit rörelserna, men jag kände att jag kanske skulle prata med den här personen och kolla att det är ok. Jag vet inte heller var man drar gränsen, det är alltid så olika beroende på olika överenskommelser.

Koreografiska: Varför valde du sedan att inte ha kvar det materialet utan istället välja ett annat?

Kajsa: Jag hade inte sett, eller läst, att det stod att det skulle vara ett material som man skulle ha signerat, jag var ju bara medskapare i materialet ...

Koreografiska: Men det tog upp frågan om relationen till idébeskrivningen, hur man förhåller sig till den. Följer man den strikt eller gör man en tolkning av den som kan infogas i ens egna konstnärskap? Du kunde ju ha valt det materialet för att skapa en större komplexitet och föra upp frågan om upphov i projektet. Använde du materialet precis som det var?

Kajsa: Jag satte det aldrig, men jag tänkte att jag får göra ett val, endera exakt, men då måste jag kanske titta på en video, eller så tar jag det jag kommer ihåg, så som jag minns materialet.

Koreografiska: Som genom tiden som en slöja?

Kajsa: Ja, så blir det ju. Jag ville ju ta materialet så som det kom fram hellre än från en video. Det var väldigt intressant att komma tillbaka till det materialet, men när jag sedan tog bort det och satte in mitt eget så blev jag mer lyhörd för Maria, mer likvärdig, det andra materialet var som koreografi extremt specifikt, det var svårt att göra om det, det gick inte att bara suddas ut lite, men med mitt eget, *In the Mirror - En solokoreografi i Maya Derens fotspår*, fanns det större möjligheter till nya vägar.

Koreografiska: Är det så att de koreografier som ni nu har valt håller sig inom samma ram för era definitioner av koreografi och hur den kan expandera?

Kajsa: Nu är vi båda lika böjliga ... men strukturen vi har nu bygger på att vi hade en fast koreografi som Maria kunde förhålla sig till i sitt material, sedan behöll Maria sin struktur och jag förhöll mig i det nya materialet till den.

Koreografiska: Det är en intressant infallsvinkel, att ta in en existerande koreografi som komponent och skapa nytt runt det, och sedan ta bort den. Har du behållit idén om att ha ryggen mot från den första koreografin, den som inte är kvar, och lagt in den i din koreografi?

Kajsa: Ja.

Koreografiska: Så den finns med också som en rest på scenen. Finns det något mer ni kan säga om vilken roll den tidigare koreografin har haft i ert samarbete? Det som är borta har ju haft betydelse för hur det ser ut nu och de val ni har gjort?

Maria: Min form har ändrats och det emotionella och fysiska uttrycket är ändrat p.g.a. det.

Koreografiska: Hur gjorde ni valet av material?

Maria: Om jag ska spela en roll i en teaterpjäs så måste jag gå in i mig själv och hitta saker i mitt liv som kan relatera till det, och så har det varit för mig i det här verket, som t.ex. det här med slöjan ... "Vad har jag för tankar och erfarenheter som skulle kunna fungera tillsammans med det?" Döden hade något med det att göra, döden kom som en "pop-up" effekt, och illusion, och dröm, och då kunde det gamla stycket relatera till det. Men sedan ska jag ju förhålla mig till Kajsas material också. I mitt material, *A toast to absent friends*, så vill jag ge illusionen av att se saker

som inte är där, så det är också en slags slöja.

Koreografiska: Menar du i själva rörelsen?

Maria: Ja, det kan man säga, i rörelsen, eller i mitt fokus, och sen ändrade vi lite så att mitt material nu också är vänt ifrån, och mot, spegeln.

Kajsa: För mig handlar det om illusion och perception. I det ena materialet så ser jag inte publiken alls, och i en annan koreografi har jag jobbat med speglar så det är som en hopsättning av de två. Att se, att synas och inte synas, att hela tiden vara vänd från publiken, och ha speglarna som glimtar av blickar tillbaka. Spegeln kan ju också vara en slags slöja, för det är också ett rum på andra sidan, spegelglaset, som är överkligt. Men materialet, det är det, att aldrig visa framsidan.

Koreografiska: Så egentligen är du också som en slags slöja mellan publiken och det som händer i spegeln?

Kajsa: Ja, precis, man ser bara min framsida ibland, ryggen blir en slags projektionsyta. Jag tänker också på hur verket presenteras, i och med att vi använder gammalt material, att man också refererar i texten om varje verk, för det är ju också det som blir en del av verket, i det här projektet är det uttalat att man ska ta från ett tidigare verk, det kommer att vara ett nytt, men allt nytt kommer ju ur någonting.

Koreografiska: Det är en väldigt intressant fråga, det gäller ju hela projektet, hur vi förhåller oss till det och hur mycket information man vill ge och vilka förväntningar man vill skapa. Lager av information gör att man ser i olika skikt och försöker skapa mening mellan informationen och det man ser.

Kajsa: Frågan ingår ju också i det här projektet, den frågan är närvarande. Det är vissa frågor som vi inte får svar på, och därför måste vi göra val i det sammanhang som vi kan skapa, som är begränsat av det yttre. Det är något med tematiken, som inte är explicit uttalat men som genomsyrar hela projektet.

Koreografiska: Ja det gör det, hela projektet syftar till att skapa de här frågorna i oss som arbetar och titta på hur vi förhåller oss till det och varför vi gör de val vi gör, men det kan också vara olika för de olika verken och medverkande.

Ni pratade också mycket om frågan "varför", om vad som är syftet med projektet och verket.

Kajsa: Ja, vi har också pratat vidare om det att inte kunna få svar på sina frågor om det vi ska jobba med, vi har fullföljt ett slags experiment känner vi, och sedan har vi reflekterat ganska mycket på hur vi har förhållit oss under det att vi har gjort det. Varför vi gjort de val vi har gjort, har vi känt att vi haft förväntningar på oss, har vi tagit saker för givna?

Maria: I beskrivningen av projektet så är det klart vad det handlar om.

Koreografiska: Men sedan kom idébeskrivningen in, vad är svaret på era frågor om "varför" när det gäller idén och dess komponenter?

Maria: För några dagar sedan kände jag att jag måste ta reda på vad målet är med det här experimentet, vad är det vi håller på och utforskar här? Det är viktigt för mig. När jag gör mina egna saker så har jag ett slags mål, jag vet vad det är för fråga jag ställer innan jag börjar jobba. Vi kan ju sätta ihop någonting men varför är nog min stora fråga. I idébeskrivningen finns det tre olika komponenter och det var inte så svårt för oss att hitta saker som vi kunde använda, men jag undrar fortfarande varför. Men i går pratade vi om att man fortsätter att jobba även om man inte fått svar på sin fråga som man själv tycker är viktig. Men vad handlar det om? Vad är det vi vill säga?

Koreografiska: Det är ju en sak vad hela projektet syftar till, och en annan sak vad ert verk handlar om, vad ert motiv är. Det verk ni ska göra, hur ni skapar ett motiv, ett syfte eller en mening med det, det har egentligen ingenting med projektstrukturen att göra, eller idén för hela projektet, det är ju helt upp till er vad ni vill göra med det här materialet som ni har fått. För oss är projektet inte ett experiment, projektbeskrivningen handlar om att arbeta fram ett verk under specifika förhållanden och begränsningar, delvis andra än vi brukar ha, men verksbegreppet kommer i fokus. Frågan vi ställer från Koreografiska Konstitutets sida är också ”Vad är ett verk, vem definierar det och hur förhåller man sig till sitt konstnärskap?”.

Kajsa: Det är lustigt hur upplevelsen om huruvida någonting ”är mitt” kan variera så, mellan situation och mellan person. Generellt, för mig, så tror jag att om någonting passerat mitt medvetande genom en skapande process, då har det implementerats i mig, i min kunskap och i mitt konstnärskap. Erfarenheten är min. Men materialet blir ju till också för att det uppstår något genom det i mötet med andra, publiken. Och då är den delen av upplevelsen förstås deras. Det var intressant hur det första materialet som jag valde, som inte uppkommit ur min egen process, blev liksom stumt och stelt. Svårt att jobba med, för det fanns inte alla de där andra trådarna i det, alla tankar och erfarenheter som funnits i processen innan materialet tagit form, som kunde återaktiveras och transformera materialet. Jag hade en fysisk erfarenhet och minne av att utföra materialet, men inte samma minne av att komma fram till det.

Vi har också pratat om ”the urgency to do something”, vem är det som har urgency att göra det här? Letar vi efter urgency i de här elementen för att göra det nödvändigt för oss att göra det vi gör och stå för det rent konstnärligt eller om vi gör uppgiften mer metodiskt ... ”Det var det här vi fick och vi gör det så bra vi kan här och nu”.

Koreografiska: Går det att kombinera de här två tanke-sätten, urgency och det som du kallar en metod som är beskriven?

Kajsa: Man måste ju tillägna sig uppgiften för att få urgency ur sig själv. Det är ju också så att vi inte känner varandra sedan tidigare och inte visste vem den andra var innan vi träffades och började arbeta, så det är väldigt många olika element som man skall ta i beaktning.

Maria: Det hade varit väldigt annorlunda om vi hade gjort varsitt eget verk, samarbetet och den anpassning vi gjort till varandra gör att vi inte kan spinna iväg på egna grejer.

Kajsa: Men vi är också så duktiga på det, att skapa urgency som konstnärer. Motivation, kreativitet, det är ett slags hantverk, att gå igång, få till en process och skapa saker. Vi har också pratat en del om produktionsförhållanden, vad som krävs för att skapa något på tio dagar, egentligen vet vi det ganska väl, det är en kunskap vi har. Vi reflekterar också över vårt beteende, tillsammans i projektet, inte i själva samarbetet utan mer om hur vi tar oss an uppgiften.

Maria: Vi har ju inte vetat svaret på uppgiften, det har ju kommit fram genom arbetet. Vad ska man ha för förhållningssätt i förhållande till det vi gjort i en presentation av det? Det känns viktigt att det presenteras som en del av projektet, att ramarna för arbetet finns beskrivna.

Koreografiska: I programmet kommer idébeskrivningen att finnas med. Syftet med det är också en slags överföring av information, vi delar oftast inte så mycket mellan oss verksamma och med publiken, mer än med de vi samarbetar med, så att den finns med är viktigt, och att tolkningen av samma idé kan se så olika ut, att processen beskrivs och att resultatet kan bli så olika. Hur påverkar det er att ni vet vilka två som ska ta över projektet? Ni har ju valt varsin koreograf som ska göra ett solo var.

Kajsa: Processen expanderar, medvetanderamen expanderar. Det är som att man drar bort en gardin, vi är i ett rum, ett slutet rum, jag och Maria, och det är väldigt hemligt, jag har inte talat om för någon att jag jobbar med det här. Så när jag nu fick reda på att det är Kjell, och Sybrig som jag har valt, så åker gardinen bort och då blir rummet större.

Koreografiska: Hur tänker ni runt anonymiteten i projektet? Betydelsen av anonymiteten är inte helt klar och kommer inte att vara det förrän projektet är klart. Vad betyder ett verk och en text om man inte vet vem som har gjort det?

Kajsa: Man hämtar hela tiden signaler och läser av information, det är svårt att förhålla sig anonymt, när vi fick veta vilka nästa var så har det funnits med i tankarna när vi arbetar, att jag vet att Kjell ska vara med, det påverkar, jag vet inte hur, men det gör det.

Maria: Mystiken i projektet tilltalar mig väldigt mycket, det är spännande, ordet kedja ... lager på lager, jag hade velat ha mer av det i projektet.

Kajsa: Det handlar mycket om förväntningar, och där är man inte anonym längre, skulle man vara det så skulle det inte spela någon roll, men det icke anonyma, representationsplatsen ... orden skapar olika förväntningar, bedömning är väldigt viktigt.

Koreografiska: En sista fråga: Titeln ni har fått, hur tolkar ni den?

Kajsa: Är det *Manuskriptet Dodo*?

Maria: Manuskript låter väldigt högtidligt och allvarligt, Dodo ... då tänker jag ”It’s as dead as the Dodo”, vilket är en fågel som inte finns längre, det var kanske därför jag började tänka på döden ... men det är säkert inte Dodo, för de flesta känner säkert inte till den där fågeln, det kanske är Do do, alltså Göra göra?

Koreografiska: Vad har ni valt för titel?

Maria: I går hette det *Maya Manuskriptet Dodo*, i dag kände vi oss något torrare, *Presentation: Manuskriptet Dodo*, men vi såg också den här:



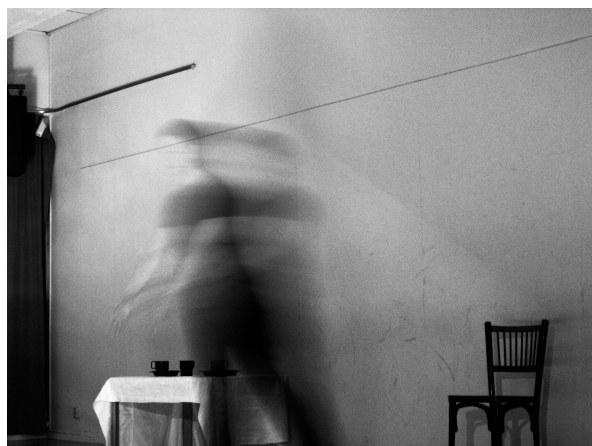
Så det blir *Parle avec Manuskriptet Dodo*.

Koreografiska: Ni har valt att ge varsin kopp med fat vidare till de nästa koreograferna, varför?

Maria: Vi ville ge någonting vidare. Som en slags stafett-pinne. Det kom sig av att vi båda hade haft någon slags ide om att även materialet, det fysiska, skulle skickas vidare för att sedan manipuleras av andra. Det ska bli spännande att se vad som hänt med kopparna, om de fortfarande är med.

Kajsa: Ja. Vi tänkte nog också till en början att vi ville ge dem kopparna att dricka kaffe ur när de möttes, Kjell och Sybrig. Det var en bild av dem, när de öppnar paketen och hittar kopparna och ännu inte vet vad det är de ska göra, hur de ska ta sig an uppgiften, och det samtal de skulle komma att ha efteråt. Jag håller med Maria, det ska bli spännande att se om kopparna infogats på något sätt i materialet eller om de varit med på något annat sätt i processen.

Sybrig Dokter



Koreografiska Konstitutet: Hur tänker du runt titeln på idébeskrivningen?

Sybrig Dokter: Jag blev lite förvirrad eftersom Dodo är en utrotad fågel, det förstärker känslan av att idébeskrivningen vill konfrontera en med det man gjort, eller hur man förhåller sig till den man är, men samtidigt så ... det där att den inte finns längre det är lite tvetydigt.

Koreografiska: Och hur tänker du på relationen mellan de två orden: *Manuskriptet* och *Dodo*?

Sybrig: Mellan titeln och manuskriptet?

Koreografiska: Nej, titeln är *Manuskriptet Dodo*.

Sybrig: Åh ... aha ...! Det gör det ännu mer som om man hittat något i en flaska, en flaskpost eller någonting, ett budskap, som man inte vet var det kommer ifrån. I och med att holländare har medverkat till att utrota fågeln har jag ett speciellt förhållande till Dodon. *Manuskriptet Dodo* verkar handla om saker och ting som har försvunnit, dolda, eller bakom slöjan eller icke relevanta för i dag.

Koreografiska: Hur ser du på idébeskrivningens uppbyggnad och struktur?

Sybrig: Det är ju mycket i texten som handlar om slöjan och olika tolkningar av den, som jag inte helt förstår. Slöjan kanske handlar om hela projektet, att någonting är dolt, man ser aldrig allting, man vet inte vilka som är med, hur det kommer att manifesteras. Slöjan kanske också har att göra med att titta bakåt, på någonting man redan har gjort, eller att titta på vem man var då, när man gjorde verket. Så det är något som kan dölja något men som också gör att något kan komma fram, plötsligt. Jag vill ha slöjan på scenen, men inte att den döljer någonting. Jag har valt en duett som jag gjorde 1987, för 25 år sedan, det hade med rörelsekvaitéer att göra, och relationen till varandra. Jag har arbetat med projicering, live, och i det en vändning av rummet.

Koreografiska: Jobbar du med materialet som det var?

Sybrig: Jag har jobbat utifrån en video, och lärt mig och det handlar mycket om att komma in i en fysisk tillvaro, i kroppen.

Koreografiska: Hur fungerar det med tidslagren, erfarenheten? Transformerar man tillbaka eller kan man se och känna distansen?

Sybrig: Det kommer väldigt mycket tillbaka, men man märker tydligt att man inte är där längre, absolut inte, varken tekniskt eller idémässigt, att aldrig vara i balans, alltid i rörelse, men jag känner att det satt så i kroppen, det var jag, men jag tror inte att det är så längre ...

Koreografiska: Kan du berätta lite mer om hur du tänkt runt slöjan?

Sybrig: Jag har läst lite om Salome, Ballets Russes, Diaghilev, Fokine, Ida Rubinstein, och även om Veil of Isis, Ruth St. Denis och Isadora Duncan. Hela texten i boken jag läste handlade om den kvinnliga kroppen inom dans, från att vara beslöjad som en gudinna till att bli en vardagskropp, historiskt, men jag har inte jobbat vidare med det. Min sista idé var att slöjan skulle dela rummet, en riktig scenlöja alltså, och det är i linje med idén om slöjan, scenen och dansarens kropp. Vi har vår vardagliga kropp på scenen, många verk betonar vardaglig kropp och vardagliga kläder, vilket ofta är en motsägelse ... Slöjan finns, längs höger vägg, men den gör ingenting, ingenting kommer att framträda, och den suddar inte ut någonting.

Koreografiska: Den suddar ut väggen, du sätter den fjärde väggen på den tredje väggen. Kanske börjar publiken projicera sin blick från andra hållet av rummet? Som genom slöjan, så att det blir ytterligare en förvrängning?

Tänker du på vem som har skrivit idébeskrivningen?

Sybrig: Ja, jag tänker mycket på det, om det är någon jag känner, kanske är det någon helt oväntad. Ibland tror jag att det är någon som jobbar/har jobbat på de stora scenerna, någon som har ett förflutet där och vill försöka bredda ut basen som vi ska jobba ifrån.

Koreografiska: Anonymiteten i projektet gör att man drar undan mattan för bedömning. Hur tänker du runt det, att alla medverkande är anonyma och att ingen har bedömt projektets medverkande utan bara idén i sig?

Sybrig: Jag tycker att det är väldigt intressant och är väldigt nyfiken på hur det ska bli. På ett sätt var det väldigt öppet vem man skulle välja att ta vid, men sedan när man vet att den ska välja vidare så blir det lite annorlunda, skuggan är längre än precis framför en själv. Men det är väldigt roligt att projektet fick så mycket förtroende, att det gick igenom.

Koreografiska: Vari ligger dina urvalsprinciper i arbetet?

Sybrig: Jag tror att det är en blandning av att vara väldigt intuitiv, men sedan granskas ju dessa val och man ser om de möter formen för idén.

Koreografiska: Men har du då en tydlig ram för att veta om det passar i formen?

Sybrig: Jag försöker ha en tydlig ram, men den kommer under processen.

Koreografiska: Materialet förändrar ju formen, så det är en dubbel process. Men vad är intuition och hur vet man vad

som passar in, vad vilar det på för grund?

Sybrig: Det måste finnas någon slags logik, även om logiken är att det inte hör ihop. Men det blir alltid enligt min logik. Jag tror inte att det finns en universell som är giltig för all konst.

Koreografiska: Kan vi prata lite om konventionerna runt hur man tänker och arbetar? I det här projektet ser strukturen lite annorlunda ut än i andra projekt, det vill bl.a. diskutera verksformat. Vad gör man när man har den här specifika tiden, det här materialet, den här summan pengar, och friheten att göra vad man vill? Gör man det man brukar eller blir det något annat? Och vill man göra det man brukar? Konventioner, de egna och andras, det är svårt att bryta dem. Man kan ju vara väldigt kritisk mot det tänkandet, också mot det du pratar om, men man känner väldigt väl igen det, det är ju ofta så man gör. Skulle du kalla det du gjort för ett verk? Hur särskiljer du mellan det som är i process och det som har en färdig form?

Sybrig: I dag började det kännas som ett verk, jag behöver jobba mer med det, men ja, jag tror det.

Koreografiska: Vet du när det händer? Finns det en skiljelinje?

Sybrig: Det är när de element man jobbat med får ett tydligare fokus och sammanhang, när arbetet uppnår verkshöjd, när summan blir större än delarna man stoppat in.

Koreografiska: Ibland kan det vara ett tveksamt förhållningssätt, att man kallar något för en process, när det visas, hur avgörs det och av vem? Var går gränserna och varför ska vi ha de här olika begreppen?

Sybrig: Ja, ibland är det tydligt ett verk och inte en process, när man ser saker, och jag vet inte varför man inte kallar det för ett verk då.

Koreografiska: Du har ju fått idébeskrivningen av en annan koreograf, hur tänker du om relationerna mellan de olika positionerna koreograf, dansare och upphovskvinna? Hur tänker du runt de olika rollerna? Känner du dig som en tolkare av idén eller som koreograf?

Sybrig: Jag är koreograf. Jag förstår det så att man måste jobba med texten, det är inte bara att utföra det, det krävs en koreograf.

Koreografiska: Och om vi pratar om koreografi, score, manuskript ... var tycker du att det här hamnar ... är det en beskrivning, ett manuskript, en koreografi eller ett score, vad är underlaget?

Sybrig: Jag har tänkt på det som manuskript, inte idébeskrivning. För mig är det inte heller ett score, det väcker mer frågor än det ger riktlinjer och instruktioner. Ett score ska också vara öppet så att något kan uppstå, men det här är en text, som man jobbar med, med vissa konkreta instruktioner.

Koreografiska: Och hur förhåller du dig till *Manuskriptet Dodo*, följer du instruktionerna?

Sybrig: Ja, det gör jag, man kan ju undfly hela manuskriptet men varför ska man då göra det?

Koreografiska: Varför valde du just *Slippery Steps* som material för detta verk?

Sybrig: Det var en vändpunkt och när jag skulle visa det för 25 år sedan så gjorde jag ett felaktigt beslut, så jag var inte alls nöjd efteråt, så lite handlar om att ta tillbaka det. Och jag tänkte på slöjan, och hur jag kan använda den utan att den döljer något, och då kom jag på tricket med att dra undan bordsduken. Anledningen till att tallrikarna kan stå kvar har att göra med Galileos formulering av konceptet om tröghet: "An object in a state of motion possesses an 'inertia' that causes it to remain in that state of motion unless an external force acts on it" och Newtons första lag: "Every body persists in its state of being at rest or of moving uniformly straight forward, except insofar as it is compelled to change its state by force impressed", och det i sin tur har mycket att göra med rörelsematerialet i verket, jag hamnade aldrig i det tillståndet av inertia. Och arbetet med kameran och projektorn som skapade två personer ur olika vinklar kändes intressant. Slöjan talar också om en indirekt relation till åskådaren och det länkar jag till kameran och projektorn. Jag läste också en bok av Alva Noë om förmåelse och perception: "To perceive is not merely to have sensory stimulation. It is to have sensory stimulation one understands."¹ Och det gäller ju också hur man som publik tittar på någonting, man ser någonting, man får en stimulans, men för att det ska betyda någonting måste det ju i ens förståelse finnas något som är bekant, "... man kan ju bara tänka att en ballerina snubblar om man vet vad en ballerina är och vad snubbla är...!"² "... the fact that there are different standards for concept possession doesn't alter the fact that some perceptual content is framed precisely in terms of what perceivers know about their worlds."³ Det börjar bli mer och mer väsentligt.

Koreografiska: Som dansare och koreograf har man ju producerat en egen historia, genom rörelse, koreografin och kroppen, och det är intressant att tänka på och erfara detta, hur denna kunskap och erfarenhet väcks genom att återuppta äldre verk. Man kan ju inte göra om det man gjort tidigare, man är så fullständigt en annan person, och ändå samma. Man måste ju bli så medveten om sin kropp, och hur förändrad man är, och att det inte går att reproducera det där?

Sybrig: Vissa saker känns som om jag skulle kunna göra de, det sitter kvar i nervsystemet, men det går inte att genomföra. Det är intressant att man är samma person som när man gjorde verket för 25 år sedan ...

Koreografiska: Gör du något med materialet som du har valt? Använder du originalmaterialet som det är?

Sybrig: Ja det gör jag, i alla fall i repetitionsprocessen ... och det tar mig någonstans där jag inte varit på länge.

Koreografiska: Det är så intressant att man genom sin egen kropp kan ta sig till platser där man inte varit på länge,

¹ s. 181, *Action in perception*, Alva Noë

² Fri översättning S. Dokter

³ s. 182, *Action in perception*, Alva Noë

i sig själv, det är en förmåga och en tillgång som vi äger, att man kan gå genom dansen, genom sin egen historia, som en tidstunnel.

Sybrig: Jag tänker runt materialet som jag tog från det gamla verket, det finns ett letande tillbaka till kroppen, det är tanken bakom, och det påverkar mig. Jag försöker få plats för själva materialet men det känns väldigt främmande, det kanske finns med mer som en parentes, rörelsematerialet alltså. Tanken med koreografin var att det var två personer, alltså en dubblering, och det finns kvar i och med att jag projicerar mig själv. Men själva rörelsesättet, som var väldigt viktigt då ... jag har försökt komma tillbaka till det men det är svårt, så det har blivit mer processen av att hitta det snarare än själva materialet.

Koreografiska: Så den processen finns kvar i själva visningen?

Sybrig: Ja.

Koreografiska: Men vad är anledningen till att materialet blir kvar i en process?

Sybrig: Det är intressant att titta tillbaka på något som man har varit, och har varit i, som onekligen är en del av en och som har skapat förutsättningarna för att bli den man är nu, men jag hittar det inte, det måste ju finnas, men jag hittar det inte.

Koreografiska: Kan du förklara vad det är du inte hittar?

Sybrig: En del handlar om oförmåga, tekniken, men det är också att försöka hitta tankesättet, vad det var som intresserade mig och hur jag tänkte då, och det är inte alltid så lätt att förstå! Och det är ju så lätt att tänka att "Ja ja, det var då, man var en annan person", men det är man ju inte, man är ju samma person!

Koreografiska: Vad är koreografi?

Sybrig: När man har organiserat rörelse, antingen av det man tittar på eller själva tittandet. Men det är ett ganska brett begrepp.

Koreografiska: Vad är ditt egna specifika intresse i koreografi? Är det så brett eller är det smalare?

Sybrig: Ja, det är så brett.

Koreografiska: Vad är den mänskliga dansande kroppens koreografi, var står den i dina tankar runt koreografi?

Sybrig: Jag har alltid varit väldigt intresserad av rörelsen, dansrörelsen, den som går längre än koreograferade vardagsrörelser. Men för väldigt många blir det så att utförande av rörelsen blir viktigare än koreografin.

Koreografiska: Menar du fokuset på ekvilibrismen?

Sybrig: Ja, det blir som ett sätt att bedöma om något är bra.

Koreografiska: Men vad är bra koreografi? Vad är det i rörelsen och kroppen som gör att du tycker det är bra?

Sybrig: Jag vill att den jag tittar på ska förstå sin egen kropp, annars blir jag inte intresserad. Jag vill bli in dragen i en intim kunskap om den dansarens egna kropp, vilket inte behöver vara temat för koreografin, och att rörelsen i kombination med konceptet och strukturen väcker fler frågor och relaterar till andra människor och objekt på scenen på ett intressant sätt.

Koreografiska: Hur tänker du runt ditt eget dansande, upplever du ditt eget kritiska överjag när du dansar?

Sybrig: Ja, jag tycker att det är väldigt svårt, eftersom de rörelser som jag gör onekligen är dansrörelser, men det finns en konflikt "Finns det plats för de här rörelserna, vad är poängen med dem, vad är det man pratar om, refererar man till formen, som är känd, som man själv känner, varför väljer man det man väljer?". Jag har inget riktigt svar på det. Att jobba med sig själv när man utför något, och att göra det man tänker, kan vara två helt olika saker ... man kanske hamnar i ett abstrakt koncept som inte ska förkroppsligas alls ...

Koreografiska: Hur har du tänkt runt det du fick av en av de förra koreograferna?

Sybrig: Jag har funderat kring det jag fått men det är fortfarande svårt att skaffa mig en uppfattning. Det skulle kunna vara så enkelt som att om vi alla skulle skicka vidare en kopp skulle vi kunna ta en fika tillsammans, bygga nätverk o.s.v. skapa gemenskap. En kopp går också att fylla med vad man vill. Det påminner också om mitt första besök i Göteborg då vi köpte en fin kaffeservis i vitt och guld. Sedan påminner det om *Alice i underlandet*, the teaparty.

Koreografiska: Vad vill du ge till Zoë?

Sybrig: En kaffekopp med fat och två frågor:

1. What previous concept do you need to understand the experience that you are having?
2. What do you know about your world?

Koreografiska: Titel?

Sybrig: *Manuskriptet Dodo: Memorandum of Understanding*. Det är ju en slags överenskommelse, istället för ett kontrakt, ett Memorandum of Understanding.

Kjell Kalixon

Kjell Kalixon, f.d. Nilsson, blev vald att göra ett solo i projektet men kunde tyvärr inte fullfölja arbetet p.g.a. skada.

Kjell blev vald in i projektet av Maria Naidu och han valde i sin tur Anne Külper att ta det vidare. Han har därför varit en avgörande länk i projektet och är därför inkluderad i programmet.

Anne Külper, Daniel AlmgrenRecén och Zoë Poluch



Zoë Poluch: This is by far what we have done the most. We've done a lot with the veil, and we did dance and also a version of *Grey's anatomy*.

Daniel AlmgrenRecén: We did some lines as well, and filled them with movement.

Zoë: Whisper.

Daniel: Whispers.

Zoë: We did a *Générique*. We read the manuscript.

Anne Külper: And then we wrote something, the first day. We each made a score, which we were trying out.

Zoë: At some moments we got lost and maybe unambitious.

Anne: Waiting for something to happen.

Daniel: The first day we talked about how much responsibility we have, of what we do.

Anne: And if he is the choreographer and we're the dancers.

Zoë: Yes, for some reason the first day there was, now when we look back, a decision that we make this a collaboration.

Daniel: Based on the thing that none of us knew more than the other one. Even though you two knew that I would come.

Anne: But, you knew you were going to have two dancers?

Daniel: Yes.

Zoë: And today I tried to change that again, saying that I would be quite happy to devote myself towards being a performer.

Anne: And I could say the same. And then, he doesn't want to be the choreographer.

Koreografiska: You said in the beginning that this is not the proposal that you're aiming on showing, standing in a triangle in space, wiggling and replacing weight, but the practice that you have been doing?

Daniel: Yes. So far we are not aiming at what we are showing. Or we haven't agreed on what it would be.

Koreografiska: But you haven't agreed neither that this is not the thing you should show?

Daniel: No. We have agreed on that we are using this time to figure out, at least that's how we started to find out something to do together. To learn from each other and get to exploit each other a little bit.

Zoë: Would you prefer to speak Swedish? We have been doing it in English ...

Koreografiska: It doesn't really matter, it's okay that this text will be in English and the others in Swedish.

Anne: Yes, because we have been speaking in English.

Zoë: I think for me a basic question of this entire proposal is, kind of: how to deal with difference, in terms of methodology, esthetics, style?

Daniel: Principles.

Zoë: Ideology even. And is encountering difference as such, just the fact that three people in the room aren't choosing to be brought together, valuable? Because that is perhaps a reflection of the world, where we need to learn how to be in those situations? Or is it actually rather okay to say "You keep your thing, I keep my thing, and we go on"? And what level of contamination do you go for, to actually influence or make change? Because of anything I think what becomes really the most prominent is that I'm confronted with something and see myself more clearly. I see my discourse, my habits, my thinking, I see that really clearly. And that's interesting – as a situation. But then, how to make a work? Then we sort of have to make shortcuts, like we know that the day before we have to figure something out. And the shortcuts, how we decide to ... how we can stay with integrity with these shortcuts. Because there is a lot of compromise, or there is not actually yet. I don't think there are tons of compromises yet, or?

Daniel: No.

Anne: See, we are more trying to figure out how it is possible to connect these different ways of working. For me it is really trying to understand the way you two work, it is very different. But I don't know if you feel more alike?

Daniel: No.

Anne: But this is also what I'm trying to figure out from the way we're trying to ...

Zoë: But actually it makes me think that "Hm, how do I even think that I can understand him?" after four days. We might use the same terminology, but I know nothing about his experience and I read in, I project so much on what he is saying.

Anne: I guess we all do. But you have this thing that the first thing you do is to take out your computer and start to write, which I think “Ah, I never bring my computer to the studio”, I work with my body. So this, I felt, was something that was connecting the two of you. I was very curious ... if you would say that you are in a reading group or writing group I would understand it more, but it’s really a big part of your life, right? I also write, but when I work with choreography I think for me the main thing is moving.

Zoë: Which then has brought us to addressing the separation between thinking and dancing, speaking and dancing.

Daniel: Or choreographing and dancing.

Zoë: And we both say that there is no division, but none the less I think that when we speak about it, there appears this division.

Anne: Or, when you try to practice it and two people sit and write on their computers and one person wants to move on the floor - there you can also see that there is a difference in approach. And I don’t feel that I’m not thinking because I’m not writing on the computer and I think you also feel like you’re dancing when you are writing, isn’t that so? It’s just that we see different sides of a process.

Daniel: In that sense, if I should address that, I see that I’m working. I don’t see that I’m choreographing or dancing, I’m working.

Anne: Working towards something, or just ...?

Daniel: Yes, working on this specific project.

Zoë: I think this is also very interesting in terms of vocabulary, because you have a lot “working towards” and you have a lot “working on”.

Anne: I have really liked your score (idébeskrivningen), as we call it now, and I felt really intrigued to start on these three different things. And then I noticed that Daniel and Zoë they don’t feel the same way I feel.

Koreografiska: So what would you say is the difference in your approach? You wanted to start working on it and trying out?

Anne: Using the suggestions you had.

Daniel: But there I can’t agree. I mean, you can’t say that I’m doing the same as Zoë with it.

Anne: I don’t think you are doing the same.

Zoë: We decided that every day we would do a close reading of the manuscript and then maybe a speculative performance, like how we could imagine the performance to be - a fictional performance. We didn’t actually do this practice, but we did the close reading.

Koreografiska: But how would you describe it, because you feel this difference is in the approach? Did you discuss how to deal with it or begin to work, or how did you start?

Daniel: Well, in that sense we started with deciding to make a work together, in terms of hierarchies - who are making decisions. And then we looked at the manuscript, tried to clarify what the manuscript was saying and out from this write down thoughts.

Koreografiska: Okay. Which you tried, or?

Daniel: We did.

Koreografiska: And you tried each other’s practices or suggestions?

Daniel: We tried.

Koreografiska: How did you approach idébeskrivningen? You know there is another person who has written it.

Anne: We decided to each make a score. I tried to make a score that included these suggestions that the other person had written in the manuscript.

Zoë: And my interpretation of the close reading was your “egen koreografi”, and I wrote in the beginning a short story that was about these three people’s choreography in the past. So, it was not about my old choreography or hers, but it was about our fictional old choreography.

Koreografiska: Like a fictional history?

Zoë: Yes.

Koreografiska: Which you have also been working with?

Zoë: We did a *Générique* ... I mean, I think for me that’s the only entrance, because I think so much “work” and “how you work”, and even questions “why you work”, is based on history. And if we decided to do it together, what is our common history – and we have none.

Daniel: Or, we haven’t found it yet.

Anne: I guess we have some maybe, but they are very different.

Koreografiska: But you are creating it now.

Zoë: Yes. I don’t want to have to feel like I’m preaching my discourse. Everybody should have their own space for their discourse.

Koreografiska: You talked a bit before about how you chose to be equal within the group, and you said something about how everyone had the same information in the beginning and nobody knew something more than anyone else, was this why you made this decision?

Daniel: I would say that’s why I proposed it, because I don’t feel any more attached to the concept or the manuscript than any of the others ...

Zoë: Other than being designated a role, that you were the choreographer.

Daniel: Yes.

Zoë: I wish I had paid more attention to that decision, because in retrospect I think maybe we fucked up.

Daniel: We can still change it. We can still change this.

Zoë: Because also I think that these solutions that we have come up with is this really kind of ... it feels like settling, it's like democracy. It's like "So you get a day, you get a day, I get a day", "You get a thing, you get a thing, you get a thing".

Daniel: But this is the problem that we also were talking about, that we wanted to actually get a sensation of the other persons ideologies or specificities.

Anne: It's a way to get to know each other, and how can you if you don't have a space where you can somehow ...?

Zoë: But I am definitely getting to know you now.

Anne: Yes.

Zoë: I mean, absolutely. In a way, what you proposed when it was really only your score, I got to know you in one way, but the way that I get to know you now is definitely as detailed and as much information.

Anne: As a choreographer or as a person?

Zoë: As a person in this room, and as a choreographer. I mean, the way you talk about dance and the way you talk about when you worked in the past, this is all very revealing. And it makes sense then when I see your score.

Anne: I think it is good to know something about it, but I mean, I could talk for days of all the things I've done, but I don't think that's relevant either. It's more like, the way I would do it if I had been the choreographer ... and I would have been more comfortable if you, Daniel, would have taken the role of the choreographer, and I would have been happy to be a collaborator, but to have somebody who says "Okay, let's try this, or let's try this"... And now, we have just been waiting and waiting and waiting.

Zoë: But wait a second!

Daniel: But we made this decision together, no?

Koreografiska: This is interesting, because somehow you anyhow agreed on making it an equal collaboration?

Daniel: At least that's what I thought.

Koreografiska: No matter how you did it, you are now doing it. You can of course choose something else also but ... it is also interesting if there were different expectations because of the roles from the beginning, although you made a new agreement, which still affects the collaboration now.

Anne: Yes, because if you work with people that you have known for a long time it is much easier to have this open collaboration. It's an interesting process but I don't know what the aim is, and it is changing every day of course.

Zoë: And me, I thought, like the other day, the most beautiful moment was when we decided to have Daniel's –

it was his little "Grey's anatomy course" - and we did exercises, and it was so great. These ankle-wiggly things that I would never do. Then I thought "Oh, but this is brilliant – we're sharing our knowledge and experience", and we get this time and this space to really share what we know. And regardless of having to hypothesize and project, and try to make this amazing piece – because I think to make an amazing piece in two weeks is a miracle – and I don't care about making an amazing piece, quite frankly. So to have this time together, to have this space, where we can learn from each other and share, was like the best-case scenario. But in a way, there is not enough desire yet, there is not enough like "I really want to do this", "Can you try this". So how do we make desire?

Koreografiska: Because, as you said, there is also a limited time frame which is part of the structure of the project, as well as other aspects that all constellations have to deal with.

Zoë: But maybe it is a clear desire, because there have been a few moments where Anne has asked Daniel: "But what are you interested in?" like "What do you want with this?" And this reveals two different ways of approaching a thing to do, and I think that is a kind of general thing of where desire comes from "Is it from a commission, is it from having to fulfill a thing or is it like an ongoing interest in life, like a long-term interest?" And I think we are all very different in that. I don't know what I want from this situation.

Koreografiska: How did you relate to *Manuskriptet Dodo*? Did you feel that you had to follow it or is it something that you are relating to more freely?

Daniel: For me it's more like a dialogue. You get something to bounce against, I would say.

Anne: Just having read it a few times, the words are in you and it's there, somehow, even if you don't consciously really try to do it you just have it somehow ...

Koreografiska: Have you been thinking about who wrote it and what this person has been thinking about the project?

Anne: Not so much, no.

Daniel: No, in this sense I don't feel a voice or a direction. I come across words, descriptions of a setting ... and then it's very much up to me to make a choice, or to associate with it. And there, of course, there are differences of how to deal with this. To go against it, to go with it, to go ... to do ... to do it differently. I had five of these, which were great – how to approach an instruction.

Zoë: Yes, I mean, maybe we could, if we feel so lost, we could go into the manuscript and rewrite it, and make it tighter and more directive, and make useful material for all three of us. You know, like it says "Person one, two and three – person 1: take an old choreography, person 2: we take their hobby, person 3: we make wear a veil", or something. To make it bear more influence on us.

Daniel: But in this sense I don't think it's hard to make a performance of it in terms of fulfilling the things that are

written, but is that the way we want to approach it? That's another question.

Zoë: No, but making the score, making the manuscript suitable to our needs is yet another step in our process for me.

Daniel: For sure.

Zoë: To just fulfill that manuscript, of course we can do that, but that's not very fun I think. That's just executing the thing. But then to further articulate what that score could be, for all of us, then maybe.

Koreografiska: It is interesting how one chooses to approach something. You said from the beginning that you do feel a responsibility and that you have to make choices of your own, but you could also do the opposite – but maybe this relates to how you see your role as an artist or in this project, or how you are usually working?

Daniel: Yes, how you see your role, how you become creative, how you get inspired, how do you get further. These kind of things.

Koreografiska: Do you anyhow feel like you have to make something or work in a way that you can be responsible for yourself and for what you are doing in the project? Or is it different between you?

Zoë: I think that I can only be responsible for myself. I think the situation isn't going to take care of me. If I feel something that I really want to try, I think I have to be active in that way. Which is interesting, because I think possibly the performer role is a different type of activity, and we had this misunderstanding, conflict, I don't know what you call it, today, about when we were going to do something. Daniel proposed a score and I immediately went into "How if we try it like that, or turn it upside-down or we could open it up like that or ...", and it changed really quickly. And Anne said that she wanted to just try it like that, as it was from the beginning. So there is a different speed.

Koreografiska: The differences are interesting.

Anne: Yes, I think so as well. We have different ways of ... It's also a thing that I'm not so, even if I have worked with words, but I have not worked so much with speaking and talking, that we talk and talk and talk. It's a lot of talking, and I almost feel strange that I like to dance ... but it is like this – I really like dancing.

Daniel: Me too.

Zoë: But me too, so bring on the dance! Come in tomorrow morning and say "Hey, we're going to dance for two hours, I really want to dance!" And you know, in that case I'm like "Of course!" this space is also for you.

Anne: This is really the way I'm not, because I would feel like a dictator. I'm trying to be very open and let your ideas come in.

Koreografiska: How would it be like then, if you from the beginning would have been chosen the choreographer and

Daniel and Zoë would be chosen as dancers, would you also feel as a dictator when proposing things?

Anne: No, then I would feel like the way I have been working as a choreographer, and I've always asked the dancers to be collaborators but I somehow hold the structure and suggest things, and then people can come with suggestions, but I'm the one who says "We're going with this" or "We try this".

Koreografiska: Who makes the decisions?

Anne: Yes. And I don't feel like a dictator then, but like a facilitator.

Koreografiska: So, how do you think of authorship within this project?

Zoë: I think you, Rebecca and Marie, are the authors.

Daniel: Yes.

Zoë: I think the idea is very much the idea of this organization, passing-along, all these small details with secrecy and passing on a note to someone, the selection and turning over who selects who. All of this I think is the choreography.

Daniel: I agree there, and that is also why ... if ... to take on the role as the choreographer here, and claim some kind of authorship through that, would also feel ... it would feel weird.

Koreografiska: It's interesting because when we made this project one of the main ideas was how to let go of this kind of authorship. Of course we came up with the idea of the project, but after that we have been sort of letting go, we haven't been writing the idea, one of the things that usually are characteristic for claiming authorship.

Daniel: But there you have created a quite clear choreography, or score, which maybe we could say that we are improvising with. And this score in itself is still somewhere over the whole thing. It's the umbrella, let's say, that we are hanging down from.

Zoë: I know, sometimes I feel like a puppet. I mean, in a way of ... like actually I can maneuver until this point. Which isn't true because, we thought about "How can we have more an idea of this entire context?". Because then I think I could understand more how to propose something. Because I think the whole evening, the whole week of shows, the moment of the encounter with the audience will so much be colored by the whole situation. And we don't know anything about that. So we've talked about how then to have some precision or agency with that. And we haven't really thought of anything so ... Today we thought of our title, and we thought of actually giving instructions to the next group, which meant that, that would be our show – giving instructions to the next group. But then, what do we do for the next two weeks, and it's a bit too conceptual.

Koreografiska: Do you feel some sort of expectations of what is too conceptual?

Zoë: No, I just thought that it's a bit too much of a smart-card. I don't know. But it's not really playing the game, for some reason, it feels like a ... snap, but maybe we have to do that, I don't know.

Koreografiska: So, did you come up with what to pass on to the next group?

Anne: We have three manuscripts.

Koreografiska: Ah!

Anne: And we haven't seen each other's.

Koreografiska: And you will not share them?

Daniel: No.

Koreografiska: Have you been thinking of the word "manuscript"? The title of the project, *Manuskriptet Dodo*?

Anne: Yes, and we have changed our title.

Koreografiska: What have you decided?

Daniel: *ibid.* It's from this, what you get in books, when you have the footnotes, you have a footnote that refers to the previous footnote, it always says *ibid.* It's from Latin.

Zoë: *Ibidem*, which means "what comes before". *Dodo* was sort of decided to be out.

Daniel: Even though it is a bird. That seems extinct. That we came to.

Koreografiska: So, you have been researching?

Daniel: We've been researching. It's also a ... you have a Dodo-dragon in a little computer game.

Zoë: It's also "Fais dodo", in French "Go to sleep". It's also in English like a bit dummy "You dodo". So who made the title, was that the original title of the manuscript or was it the title from the former group?

Koreografiska: No, that's like ...

Zoë: The original?

Koreografiska: Yes.

Zoë: Oh, we had *Originalet*, that was one title also.

Koreografiska: Have you thought of why it's named like it is or why the word manuscript is used? Manuscript is not really from our field or context.

Daniel: Yes, we reflected on that this is not something that is used in dance or performance. But also that it ... we were expecting, or we talked about what the manuscript would contain in terms of our expectations. And it doesn't really fulfill our expectations of a manuscript.

Koreografiska: It's not a manuscript, in this sense.

Daniel: Not according to our expectations at least.

Koreografiska: But then you said that, when you were working, you were making scores.

Anne: Which is about the same. It's similar to manuscript, score, structure ... its different artistic expressions.

Daniel: Yes, I mean, it's guidelines. Ways to handle something.

Zoë: Which makes you think a little bit about what is the material, or the source, when you start anything. And it's fun when it's something that's already so materialized, so complete, it's like ... document. But, it's funny how you can, how do you say, evoke different qualities, depending on if it had been a sound or an object. Because of a sort of instructional quality we relate to it differently, than if it had been a point of departure. Because I also got something from the people before, a letter, which I shared with Anne and Daniel, because it made a lot of sense and it's been really helpful.

Koreografiska: So that added more layers to it?

Zoë: Yes. That makes me think of how open, or how structured a frame should be, or can be. I find it quite open, the manuscript. Neither good nor bad, but definitely pointing towards a direction. I think I'm found of frames, and tighter frames.

Daniel: But of course, this is a decision – how tight to make a frame out of the frame we got, because we could tighten it. Severely. But we haven't made a decision. Yet.

Koreografiska: What are your general ideas around this project, and why did you choose to be in it? How is it to work with a project where someone else made the structure, where someone else wrote the idea?

Anne: I really thought it was going to be interesting to meet and work with people that I had no idea who they were. And I guess I thought it was going to be difficult, but more a challenge and to see what happens. Like you were saying, when you are confronted with other ideas you see your own ideas much more clearly. And I don't feel that I have to make a big thing, because I think the whole thing is the thing. I mean this is something, just standing like this, or doing some other things, and talking, because talking is nice. But it would be nice if we could, somehow, get into each other's ways more. I would like to find an entrance to other ways of working.

Zoë: Which in a way I would say then, maybe not another entrance to another way, because I feel that our ways are quite strong ... it's just that the content of what they propose is quite vague. So it's not like we could do this style, or let's do this move, or let's do this song, or this text. It's more figuring out what to do. But the figuring out I think is quite distinct, I think it does have qualities. And we had this conversation today about how I'm actually quite fond of ambiguity, about trying to figure out, and I think I know why you can't get in to what I'm doing is because I don't ... I purposely don't necessarily identify exactly what that is. And maybe this is also a habit, and this is something that I should try to change, and maybe it is playing safe by not really knowing.

Koreografiska: Do you mean it's different each time or you don't want to define it immediately?

Zoë: In a way I feel like it's inviting someone to your house, like "Come in to my house and I will show you this way that I work with movement". And in a way I feel that I construct that in every new situation. And at the moment, what is the most distinct, is this not knowing exactly what that is, and it arriving. And that's maybe a bit frustrating, or annoying. I could try to make that clearer, put more shape to it. Like "Okay Zoë, for this process maybe it's nice if you could actually have a clear proposal and a clear invitation, and a clear, thing".

Anne: But you had some very clear things, it's just that they came a bit too fast. For me it felt like you were trying to invite me but as soon as I came in to one room you were changing and I had to go to another room ... if I use that metaphor. But how would your house look like if you don't know, if you are ambiguous, what would it look like? Is it something that I could go into? Or I could not get in to your house then, if it's ambiguous, that's it?

Zoë: No, I'm agreeing that I'm asking myself that as a question. I'll think about that.

Anne: Do we agree that we want to build a house together; maybe that's a good question? Do we want to build, and have this house, or do we want one each?

Koreografiska: Has this been an issue, how much of yourself you are keeping or if you create something in between?

Daniel: I don't know, for me I must say that there is a double agenda, actually.

Koreografiska: From your side?

Daniel: From my side. Because I'm very curious, since I don't know the others, I want to get to know what they are doing, what they are busy with. The other side is to try to present me as well, a bit, which is the most boring for me in this situation. It's the wrong thing to say that it's boring but it's a way to try to manifest myself, that is something to bounce against or around or with. But honestly, I'm more curious about Anne and Zoë here. So in that sense there are two things that might work against each other. But I think it goes together also with how usually work is done for me. That I quite often work with people that I know from before, or for one or the other reason choose to work with because I see something that I want to know more about, or could feed into what I'm thinking. And this is a completely different situation.

Zoë: But do you feel that you are asked to manifest yourself differently because of this encounter?

Daniel: I would say that that's why, or what I hoped for when I said yes to come here. Maybe I can answer this later. But in a way to be a bit confronted, or to be forced to clarify things, to be able to function in a group which I haven't met before.

Zoë: When you, Koreografiska, asked your last question, if we thought about the wider project, we said yes, I was thinking "Who are these people, that I don't really know

anything about", I'm curious about that. I like the initiative. I didn't know if I'd ever have a job again. And on the best moments it's been this feeling "Oh, this is so generous", we have all this time to just be, or try something. At the best moments I thought about that you guys have given us this time and space, that's extremely generous. And at the worst moment it feels like I'm trapped and how the hell could you ever manage this situation? So, I prefer the best moment, so I will work towards that.

Koreografiska: Even if our aim wasn't to make a "social" project or investigation, because this is the opposite of our interest, of course we understand that the project gives a lot of openness and generosity that could also trap you, or give a feeling of that. Do you feel that the project is limiting your work or that it gives you more freedom?

Zoë: Both.

Daniel: It gives ... I think we talked a little bit about the fact that ... the authorship or the responsibility that the authorship might give you ... is taken away a bit. Also the fact that I don't know who I will work with, takes away a bit of responsibility for the whole thing. In terms of that I have gaps in my knowledge. Which is usually knowledge that I will accumulate before. It's nice because – here we are. But of course I was also curious about being in this situation.

Zoë: But I think you touch on something there that illuminates the relationship between engagement and responsibility. So now we are sort of a bit free or feel a bit less responsibility, which could then open all this other stuff. But once you're less responsible – how do you engage? What tools do you use to engage? If usually the way you're engaging is because you're responsible to make a premiere on that date, with these people, and it better be fucking good – that really colors your engagement.

Daniel: But I would say that there is a different kind of responsibility.

Zoë: Yes, this is what I think we are figuring out. I don't know what that is. But I think it's funny actually, because I think engagement and responsibility are often in a much more causal relationship, and here they are more diagonal to each other, or something.

Koreografiska: It's not connected?

Zoë: It's not connected this way, causal. And this I think is really fun, to un-attach these. I think this is really healthy actually. So, maybe that's how I should think the upcoming days "How am I responsible, and how do I engage?". And I feel responsible to make this a nice situation for us, in my attitude, in my listening, in my proposals. I feel like that responsibility I definitely have, and I don't know if that is a sort of basic ethical responsibility that gets much more alive here, but how does that make me engage in a certain way? How does that make me ... because it makes me listen, but it doesn't necessarily make me propose. And right now we need proposals.

Koreografiska: And that's because you have less responsibility, maybe it's connected?

Zoë: Maybe, I'm not sure.

Daniel: But still, we are engaging quite a lot. In keeping our grounds. It’s quite a social event, so far.

Zo : Thank god, we are not in some residency space in France where we have to live together also!

Anne: For three months!

Daniel: This is a question that I have been holding now for a while, which is the fact of the secrecy. I followed it as long as not everybody was chosen, I see the point of it, but now I’m curious why it’s still kept? Is it for publicity reasons, for the surprise-effect? To create a curiosity around it, or?

Koreografiska: We wanted to investigate how it was possible to work on the same idea or base, *Manuskriptet Dodo*, but without relying on someone that has been working before you or to be able to communicate with these people, and to not let the knowledge of who else is in the project color your ideas, work or concepts.

Daniel: So in that sense avoiding that it forms alliances over the blocked borders, let’s say?

Koreografiska: It’s not that either. It was mostly because of this chain process of how you choose the next and also that nobody would know who chose them. So it shouldn’t affect whom the next person would choose.

Zo : Because, for me, it creates this kind of mythology that I can’t tell people what I’m working with. It’s a bit weird that I meet friends and they’re “What are you doing?” and I’m like “Ummm”... and then they’re like “But what do you mean, I know you were rehearsing all day today”, so it creates this expectation and anticipation. On the other hand I think it would be really cool to talk to the other people, and to have a more common, a more collaborative experience, because I’m very envious of your role. I think you must be observing very fascinating ...

Koreografiska: And we didn’t realize it beforehand but the topics of discussion have been more or less the same, and that is of course what the project is aiming at. All the different opinions and thoughts about it have been very interesting. And that is a very important aspect of the project, which we will try to keep and present in the program. Maybe if we do another similar project, we could think of how one could follow it. Or maybe it could come out of just knowing that you are in the same project, or that someone within the project is working at a specific time or place. Maybe that could be enough even if you are not there physically or even know who the others are?

Zo : I think you build, or construct, an attention, and that’s like “Ah, so John was there”, and then I have this new space for this new person and this new process, that I’m not directly engaged in but I care about it somehow. And I think this is a solidarity-building thing, which I don’t think is a bad thing. Because in a way, these are new solidarities, and it is exactly against this other types of solidarity that you contest, I think, by doing such a project.

Koreografiska: Yes.

Zo : It’s more like “We didn’t choose each other but we share something”. Where the other version is “I choose you and therefore we share”.

Daniel: Actually now, after going through this, I start to understand where the secrecy, still, is making sense. Because now, since there is these complications in how to deal with it and so on, we are only we three, sort of isolated with these decisions. It’s quite nice also, because it for sure creates a stronger reaction in here, than if we would have called, whoever is in the other group, and bitch about what we are doing, or how it’s going or “How did you deal with this title”. In that sense, sort of slip out of it and also be able to process it in another way, deal with it and be fine with doing a performance-performance.

Koreografiska: Yes, everyone has been confronted with these issues, but in different ways of course.

Zo : Maybe we should do a bunch of shows. So that every day we have a show time, we say it’s at the end of the day or whenever, and until then we just find the way that each of us needs to make a show. If it means total isolation and “I would actually like to do a solo in the show, and I’ll work on that” or if it means “Ah, I thought we could do this task together in the show” or ... maybe to think a bit about the show more. Or?

Zo : We could hire a choreographer, put our budgets together.

Daniel: Of course!

Zo : Bring up Mats Ek!

Koreografiska: This is not in the frame though.

Daniel: Well, it only says that we three need to be on stage, doesn’t it? It doesn’t say that we cannot have five outside people?

Koreografiska: Yes, you have to do everything yourself. You have to be the authors.

Zo : We could do danceoke – you just project *Drumming*, that’s a great hit, a great piece by Anne Teresa, super-piece. We just project *Drumming*, back wall, and we just do it. One hour and ten minutes I think, full-length piece. What do you say Anne?

Daniel: What’s your favorite piece that you ever saw?

Anne: What I think about now is a solo in Berlin of somebody called Gerhard Bohner, that was nice.

Daniel: When was that?

Anne: 1980. But I don’t remember so much of it.

Koreografiska: It has been really nice conversing and moving with you, thank you. You said that each one of you would give a manuscript to the next group, so can you tell us, individually, what they are?

Anne: This is for the next two choreographers:

“Can you let your co-choreographer into your creative process without becoming confused? If no - can this confusion become fruitful?”

Zo : My contribution for the next group:

“Hello.

Do you like to take the long way or the short way? To even say 'way' implies a direction; do you know where you are going? Is where you are going a place, a style, a habit, an atmosphere, an aesthetic, a method, a formula, an ideology, a question, a hope, a risk, a game, a night at the theatre?

Is your process in order to deliver a performance? Or is the performance an excuse to invent a process?

Do you work with intuition or habit? How soon do you confront methodology?

What do you have to defend? When is resistance a tool that supports a working situation and when does it attack?

Confronted with generational differences, how do you stay contemporary? Or is that just a joke?

When do our differences no longer belong to 'you' or 'I' but rather to 'us'? How can we use this? Or is it rather about acceptance.

I propose questions because today, at the end of this fourth day of working together, there are absolutely no conclusions to be made. Everything remains a question. Will I find the enthusiasm to come back tomorrow? The desire or the use to stride on through this bumpy landscape? The future will tell.

‘The only reason for time is so that everything doesn't happen at once.’ - Albert Einstein

It is all happening at once. How do we temporarily focus on the same thing?

Good luck and see you soon.”

Daniel: To the next two choreographers:

“If at the point when differences are obstacles.

Obstacles to climb over, dig a tunnel under, walk around, push in front of us, close our eyes for, pierce through, blow up, melt down, turn around, walk away from, tweak your way by.

What to agree on to turn differences in to assets?

Is it possible to agree on principles and then take the methods as tools for performing the principle and let the esthetic result of this become the performance?

Is esthetics relevant?

Are methods relevant?

Are principles relevant?

Is there one of the above that can help canceling out any of the others from becoming an obstacle for collaboration?

Is agreeing necessary in a collaborative process?

Don't try to counterweight the others skill ... add your own instead and you have doubled the motion.

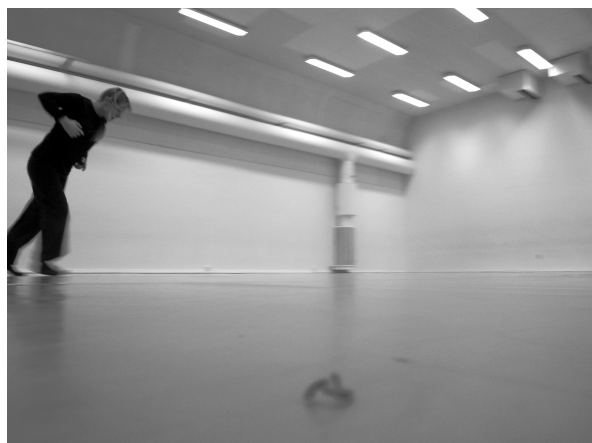
Newton's third law:

The third law states that all forces exist in pairs: if one object A exerts a force \mathbf{F}_A on a second object B , then B simultaneously exerts a force \mathbf{F}_B on A , and the two forces are equal and opposite: $\mathbf{F}_A = -\mathbf{F}_B$. The third law means that all forces are *interactions* between different bodies, and that there is no such thing as a unidirectional force or a force that acts on only one body. This law is sometimes referred to as the action-reaction law, with \mathbf{F}_A called the "action" and \mathbf{F}_B the "reaction". The action and the reaction are simultaneous, and it does not matter which is called the *action* and which is called *reaction*; both forces are part of a single interaction, and neither force exists without the other.

From a conceptual standpoint, Newton's third law is seen when a person walks: they push against the floor, and the floor pushes against the person. Similarly, the tires of a car push against the road while the road pushes back on the tires – the tires and road simultaneously push against each other. In swimming, a person interacts with the water, pushing the water backward, while the water simultaneously pushes the person forward – both the person and the water push against each other.”

Koreografiska: Zo , the next time you all meet for rehearsal of *ibid* you will get something from one of the earlier participants that should be included in the work.

Marcus Baldemar, Karina Sarkissova och Susanne Svantesson



Marcus Baldemar: Det som visas på scenen vill jag nästan kalla en biprodukt av det som faktiskt skett i processen.

Koreografiska Konstitutet: Men är det en biprodukt? Varför är det det? Det är väl produkten?

Marcus: Ja ...

Koreografiska: Processen är produktskapandet, det går inte att skilja åt. Hur man formulerar sin process, det är ju det som förändrar resultatet, det som blir, och det är beroende av vad man väljer för process.

Marcus: Biprodukt menade jag egentligen inte, jag försöker avdramatisera, för mig själv, produkten. Jag försöker tänka att det här är vad vi håller på med nu och det kommer att resultera i något senare.

Koreografiska: Ni har ju valt att starta processen på det här sättet: Ni har presenterat er för varandra, gått igenom lite av vad ni har gjort, man kan ju starta på andra sätt också förstås men det är ju så man oftast gör. Men hur hade det varit om man bara börjat dansa, eller gjort någon-ting mer konkret? Vi är så vana att börja på ett specifikt sätt, det finns en slags dramaturgi i hur man utvecklar ett samarbete. Vad är det som är mest aktuellt för er nu?

Susanne Svantesson: Det är att formulera och söka sig fram till någon slags idé. Vi har pratat vitt och brett, om intressen, slöjor, olika sätt att närma sig det, vi har också pratat väldigt mycket om strukturer, maktstrukturer, manligt-kvinnligt, passivt-aktivt, och om hur vi ska förhålla oss till det här manuskriptet, reglerna och rollerna.

Marcus: Vi har på något sätt försökt lyfta fram och kommunicera vad vi tycker om, vi talar om solon, och vad vill vi göra, men också om vad som stoppar oss från att göra det, som drömslot. Och där har vi vissa likheter men också många olikheter, vi är så väldigt olika! Och det tar tid att ens förstå varandra, vilket jag tror att vi försöker och vill.

Susanne: I början är det ju alltid så här, man känner av, man vill ge varandra plats, men hur mycket plats ska man ge? Hur kommer man igång? Är det att någon faktiskt lite

odemokratiskt säger att ”Nu gör vi det här”? Annars blir det ju ett gungfly i det här sökandet, vilket har sin funktion också.

Karina Sarkissova: Vi uttrycker ju våra behov på olika sätt också, vilket gör att det skapar dynamik inom den här strukturen. Alla har ju ett sätt som de känner att det funkar på, något som man har utforskat, men alla tre har olika sätt, så det är svårt att förlita sig på varandra vilket gör att processen går långsammare.

Marcus: Jag satt i går och funderade på när det här försöket till demokrati kommer att fallera? När kommer det att måsta ske? För jag har en känsla av att det kommer att behöva ske, kanske, förhoppningsvis inte, det behöver ju inte betyda att det inte är demokrati men ...

Karina: Men varför börjar man alltid demokratiskt? Varför tror man att det är bra att vara så jämställda?

Koreografiska: Eller varför tror man att demokrati inte skulle betyda att en bestämmer, det är ju ett missförstånd. I en demokrati kan man ju välja en företrädare, men ofta tror man att det handlar om att alla ska få lika mycket tid och lika mycket plats.

Marcus: Något som alla reagerade på, som vi hade gemensamt från första stund när vi läste idébeskrivningen, det var benämningen koreograf och dansare. Vad betyder det? Då blev det en slags vilja att vara demokratiska, att vi alla har samma roll. Min egen erfarenhet av att vara dansare är att det finns en tydlig trajectory i en process, även om man har fördelningen koreograf och performer t.ex., så har man lika mycket att säga fram till en viss punkt, då beslut måste fattas. Då är det inte längre produktivt att arbeta tillsammans utan man kommer till en punkt där koreografen måste ta sitt ansvar, och tala om för mig hur hen vill ha det, men det tar ju normalt en längre tid, nu måste vi komprimera det på två veckor.

Koreografiska: På tal om olika roller och positioner, i den här typen av processer så skulle det ju vara utmanande om någon skulle mena att en i processen är ett material.

Marcus: Det roliga är ju att vi har touchat det där lite, i vår process, i går blev det lite som att vi började behandla Susanne som ett material.

Karina: Frågan låg väl i hur vi skapar material.

Susanne: Rörelsematerial.

Karina: Om jag skulle kontakta en teater och föreslå någonting så måste jag verkligen kunna artikulera det för att sedan få möjlighet att göra någonting. Så allting kommer ju från en artikulering och ett sätt att leta efter ett territorium där någonting ska hända, där någonting kommer att hända, och sedan kommer det material. Så jag och Marcus är ganska fasta i att hitta en formulering för att sedan ge det tid att arbetas med. Jag tror att jag är väldigt kultiverad av de möjligheter som finns just nu, och jag blir mer och mer immobil. Det blir mer och mer tankar, och sätt att hitta utvägar ur branschen och teatern, att undgå konventionella processer, medan jag tror att Susanne är mer van vid att gå åt andra hållet, och där inser vi att vi har olika åsikter, och det är jätteintressant.

Marcus: Det är otroligt intressant och spännande, men samtidigt så står vi lite handfallna och vet inte riktigt hur vi ska hantera det, än.

Koreografiska: Har ni pratat om det här eller har ni också praktiserat det?

Susanne: Vi har börjat prova det, och det har ju med det här med rollerna att göra också, och olika erfarenheter, åldersmässigt, hur man jobbar, och också frågan om från vilket håll man börjar, och där finns ju inget rätt eller fel. I förhållande till uppgiften att ta ett gammalt material så är det ju krasst så att jag har arbetat länge och gjort mycket själv också, en dansare som också är koreograf, och två ganska nya. I det här projektet skulle jag vara dansare och nu hade jag två koreografer som skulle komma överens om någonting. I går bad ni mig att jag ”Bara skulle ta ett gammalt material” vilket jag reagerade på, det var sättet det framfördes på, stämningen ... Då kändes det som om koreograferna tog ”en lätt väg” och jag funderade över varför. Det kändes som om de flöt i väg i någonting annat, andra diskussioner, som att vi inte var i samma process, och då reagerade jag. Och då kom ju mina frågor upp om hur ni brukar göra, brukar ni bara prata er fram till hur man kommer fram till något, är det bara analys och diskussion? Det är ju det som är intressant i det här mötet, att ta del av hur man arbetar. Och för att det ska vara spännande för mig så ... ja, då är vi tillbaka i de där frågorna om att vara ett material.

Karina: Det som hände i går var att ... jag är intresserad av dig som subjekt, jag vill se din kropp i rummet, historien, och var du kommer ifrån, jag vill inte röra ditt språk, men det jag skulle kunna modifiera är att ge fysiska begränsningar som ramar in det sättet. Men det som hände då var att jag och Marcus började diskutera ”Vad är koreografi?”. Och material ... om jag skulle leta efter material hos mig så handlar det väldigt mycket om fysiska begränsningar och regler snarare än material som ett språk, och då skulle inte jag kunna få fram det i rummet, utan det är metoden i sig som är svår att ta fram, och varje process skapar olika koreografier i olika former, så det var det jag blev konfunderad över i går.

Susanne: Jag tar gärna ett gammalt material från mig, men jag tror inte att jag vill ta ett längre, helt material, och förändra det. Så långt är jag inte beredd att gå, med något av mina gamla solon till exempel, att helt förändra det, där gick min gräns.

Karina: Där har vi ju olika konstnärlig etik.

Koreografiska: Det är ju väldigt intressant, hur man förhåller sig till ett material som man har, oavsett om det är ett rörelsematerial eller om det är ett fysiskt material som man arbetar med i ett verk, att det kan vara så extremt olika i hur man ser på det, hur långt man sträcker sig.

Susanne: Och också om det har med en kultur att göra, och ålder, och hur det förändras. Det är ju en helt annan syn nu på upphovsrätt och var gränserna går, vad man tar och inte, det har vi ju också varit inne på. Och det är ju väldigt intressant att ifrågasätta sina egna reaktioner också, det beror ju på vad det kanske har betytt för en också, eller vad det har stått för då, och det kanske jag vill ha kvar.

Koreografiska: Men har du inte kvar det då?

Susanne: Jag vet inte, jo visst finns det kvar men ...

Koreografiska: Det låter som en väldigt intressant metod i alla fall, att använda Susannes existerande material och på det lägga till exempel din, Karinas, syn på koreografi som en slags begränsning, eller regler, att det är det som skapar koreografi, ett spännande sätt att bearbeta ett material på.

Marcus: Ja, i går sa Karina, att vi skulle hitta en ruin av en gammal koreografi.

Karina: En ruin av en dans som har existerat.

Marcus: Vad kan ruinen vara? Vi testade lite olika saker, och det blir direkt länkat till minnet av koreografen, dels hur det var formmässigt, men också den inre processen medan du utförde den, ”Var var du, vad såg du då?”.

Koreografiska: Det är verkligen intressant, att använda sig av upplevelsen av att göra ett material snarare än formen, och sedan bygga något nytt på det.

Marcus: Ja, vi försökte separera dem, och vi tänkte på en metaforisk slöja. Vi pratade om en viss närvaro som skedde då, det blev en slags frånvaro i närvaron, eller närvaro i frånvaron, hur man nu vill tänka runt det. Vi provade på Susanne, att hon är där, hon utför något som hon har gjort i det här rummet, men i hennes värld är hon inte här, hon försöker minnas var hon var då, och hon blir för oss som en slöja. För oss är hon verkligen närvarande samtidigt som man upplever att hon inte är med oss.

Karina: Det blir ju ett resultat om hon bara kommer ihåg formen av det hon gjorde och ett annat som utgår ifrån hur det kändes, det blir ju två olika koreografier. Jag vill gärna behålla vår historia, det som har varit, det som är nu och det som skulle kunna ske. Det finns något slags hopp i oss alla om att vi en dag ska lyckas med ”den där” koreografen. I ruinen så finns det något som påminner om något som skulle kunna bli, och något som har varit, och så kan man göra en markering i nutiden där det faktiskt händer, ett försök till att försöka, fast det kollapsar samtidigt. Där tycker jag att vi har kommit ihop väldigt bra.

Susanne: Ja, där finns det något att ta fasta på känns det som.

Karina: Men där kommer ju etiken in, och vilket sorts material som är relevant att ta fram, som kan vara en ruin, som kan representera en viss typ av historia, och viken historia vi vill berätta.

Marcus: Och det är där jag är intresserad av ditt material, därför att det går längre tillbaka i tiden och det har ett annat historiskt värde än vad till exempel mitt material har.

Karina: Ja, åh vi bara ”Susanne berätta om Vindhäxor!”.

Marcus: Ja, eftersom det är så specifikt också, och det är så rent i sin intention, eller essens eller vad man ska säga, och då vill jag också vara där och peta lite.

Koreografiska: Det är spännande när de här sakerna kolliderar och det kommer något ut ur det, att vi får tillbaka praktiken, dansen, men också med ett annat perspektiv, att se tillbaka på det man gjort tidigare men med en annan erfarenhet.

Karina: Etiken är väldigt intressant där. Jag visade ett stycke för er där jag hade satt upp en skärm och där publiken blev koreograferad och i slutet var det danceoke och då gjorde hela publiken *Accumulation* med Trisha Brown. Hon var högt uppe på skärmen och folk härnade henne, och på videon är det en hel folkmassa som försöker härma *Accumulation*, med stroboskop och rök och rött ljus, och där kommer ju helt olika sätt att se på material in. Det var ett sätt för mig att kritisera vår tro på att ikoner fortfarande existerar. Alla har ju haft danshistoria och lärt sig alla relevanta namn, men det kanske är ruin nu, det finns ett löfte om att vi alla kan vara en ikon, fast ingen kan längre. Och vi pratade om Rosas, att det är till salu att lära sig *Rosas dans Rosas*, och att det är många som går och lär sig den, betalar för att lära sig den.

Marcus: Det svåraste för oss att greppa i idébeskrivningen är det här med intresse eller annan aktivitet.

Karina: Vi var först tvungna att definiera vad en hobby är.

Marcus: Och då sa vi att på något sätt måste det vara något som distanserar en från det andra man gör.

Karina: Inte resultatnriktat, och någonting som man gör under en längre tid.

Marcus: Och då var mitt svar att aktivt slappna av, eller koppla från, det är min hobby. Att inte behöva tänka. Så det var väl egentligen funktionen av en hobby som det handlade om, inte vad vi gör.

Karina: För mig kan till exempel balett vara ett intresse eftersom jag helst inte positionerar min kropp på scenen, på ett idealistiskt sätt, och då har det blivit ett intresse.

Marcus: Men det är också därför, för att komma tillbaka till Vindhäxornas material, det känns som om det finns regler, det finns en historia och anor, och att få se den och identifiera dem för att sedan få bryta mot dem ... inte för att bryta sönder eller förstöra, men modifiera.

Karina: Men också att få tillgång till dem, att inte bara få se dem på en video, utan att verkligen få se dem och känna på materialet. Etiskt sett så vill jag att du, Susanne, ska bestämma vilket material vi ska använda och modifiera, det valet vill jag inte heller röra, men vi har pratat om vad som skulle vara värt att arbeta med.

Susanne: Om jag skulle ta något material från Vindhäxor så skulle jag behöva prata med Eva. Men jag är tveksam till om hon skulle säga ja.

Koreografiska: Men om man förklarar projektets syfte, och att det ingår i ett nutida historieskrivande, och att det är unga koreografer som får en ingång i hennes verk och arbete så kanske det skulle vara intressant?

Susanne: Men man kan ju också tänka sig ... det där är ju min tradition som jag också har tagit vidare, som finns där, på ett ganska naturligt sätt. Jag har också brutit mot vissa aspekter och kommit tillbaka till det under åren. Man kan ju också använda de kvalitéerna, det sättet att förhålla sig, och sättet att tänka på vad en föreställning är. Nästan ingenting var ju satt, det fanns ett visst material, som var ganska begränsat egentligen, som man fick använda sig av och göra till sitt. Vi pratade här tidigare om att man hade så

lång tid på sig, en lång repetitionstid, så det var ingen tvekan om att man inte hann göra det till sitt helt och fullt.

Karina: Och det diskuterade vi i går, om man äger en koreografi när den har satt sig i en själv? Och det är också den vi är intresserade av, i ruinen, det är den vi vill ta fram igen.

Koreografiska: Det blir väldigt intressant om det betyder det du säger, och man hävdar det. Om man har fått förtroende som dansare för en koreograf som kräver att jag ska göra det till mitt eget, då är det ju min koreografi sedan.

Karina: Och att man kommer ihåg den.

Susanne: Men är det ens koreografi?

Koreografiska: Tanken är utmanande.

Susanne: Ja, det är ju intressant, men hela kontexten ...

Koreografiska: Men om du tar bort kontexten, och bara gör det du gjorde, du gör ju inte föreställningen, du gör ju bara ditt material, rörelsematerialet.

Karina: Och bara representerar ruinen, det behöver ju inte vara någonting kvar, någonting kan vara igenkännbart, och vad händer då?

Marcus: Det var ju som när jag provade att göra en ruin av *Drumming* till exempel, och sen bad vi Susanne återskapa *Drumming*, utan att ha gjort det tidigare, bara sett mig göra det en gång. Visst, det blev kanske lite karikatyr, och det var inte det vi letade efter, men det var ju inte igenkännbart, överhuvudtaget. Men det var en ruin av intrycket Susanne fick. Ett letande efter form och intention samtidigt.

Koreografiska: "Ruins are an unwanted, but tempting, 'supreme state' (being free of the constraint of usefulness)." har Monica Sosnowska sagt. Det är fint, som tanke, att något kan existera kvar i ens kropp som ett fysiskt minne, som en stark egen dans, men att den kanske inte ser ut som den gjorde då. Den har inte den här stora överbyggnaden utan det är bara rest eller komponent som finns kvar, den ingår inte längre i ett stort, byggt, verk, med allt vad det innebär. Den har ingen usefulness, den är en 'supreme state'.

Karina: I idébeskrivningen vi fick känns det som ett experiment. Vi möts här, vi har blivit inbjudna och tackat ja, men utifrån vilka vi själva är kan vi på något sätt ändå förutsäga vad en process innebär för oss. Frågan om intressen gör att vi konfronterar varandra med det, och i frågan om slöjan så kommer all vår historia upp, alla spöken, trauman och erfarenheter. Vi möter ju dem tillsammans och så kompromissar vi. Så i form av en kedja så är det ju väldigt logiskt, samtidigt som det är väldigt okänt.

Koreografiska: Har ni funderat på den koreograf som har gjort den här idébeskrivningen, eller på projektet i sig, i stort. Tänker ni på något annat än er egen process?

Marcus: Vi har inte pratat så mycket om projektet i sig.

Susanne: Det enda vi gissade var det här med slöjan, som skulle vara något konkret, att det var något försök att

tvinna ihop, skapa en linje, att det skulle finnas någon slags hel struktur, som kanske går att skönja.

Marcus: Vi hade väl också en tanke om att översätta projektet som en kedja, göra en slags kedja inom vår grupp.

Karina: Men också att göra den här idébeskrivningen till vår, om man pratar om den här koreografin av medlemmar i kedjan, hur vi kan tolka det, och i vilka led, för att det ska bli den här konstellationen, och vilken produkt den skapar.

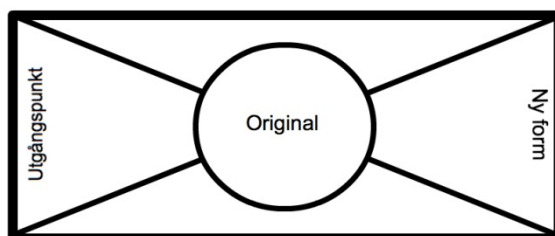
Marcus: Det finns ju olika klickar på olika ställen i olika sammanhang, men i det här projektet så raderas det bort, det är kul.

Koreografiska: Ni sa tidigare att ni har kommit från 0 – 5 och nu ska ni från 5 – 10 ...

Karina: Ja, eller i alla fall komma överens om i vilken riktning vi vill röra oss i det här, så långt vi har kommit nu. Det handlar inte så mycket om hur vi gör det, det är mer frågan om vad vi gör med det vi har.

Koreografiska: Vad har ni talat om för slags riktningar?

Karina: Jag och Marcus skapade en modell för hur vi koreografiskt kan se på historia, alltså inte bara från video, utan hur man kan relatera till historiska referenser. Man väljer en fras på ca 2 minuter som man har stått på scenen med som man har en referens till, alltså ett minne av en koreografi man har utfört. Vårt score är att hitta tillbaka till en del av en koreografi, genom att bryta ner dess fysiska beståndsdelar. Det är ett sätt för mig och Marcus att lära känna Susannes material och dess beståndsdelar istället för att bara se det från video, att jobba med det. Så här:



Originalet är sekvensen/koreografin på 2 min, som man återskapar från sitt minne av koreografin som en gång existerat. Utgångspunkten innebär att man försöker antra det kroppsliga minnet av den koreografin. Det är alltså tre steg i tiden man markerar, i relation till den 2 minuter långa frasen man har valt som ett original. Vi kallar transformeringen för crossfade, eftersom man ser tillbaka på ett material, försöker att utföra det i realtid, och sedan utforskar en ny form den skulle kunna resultera i. Vi bygger fysiskt upp förberedelserna till att kunna leva upp till originalet, och sedan lägger vi på förberedelserna igen, så att det mynnar ut i en ny form.

Koreografiska: Och det gjorde ni tillsammans?

Marcus: Jag och Karina gjorde mallen men sedan specificerade vi den tillsammans med Susanne, det är ju hennes koreografi som vi använt som utgångspunkt, det är ju hennes subjektiva upplevelse som vi baserat allting på. Och sedan började vi specificera vad varje steg är.

Susanne: Vi tog från ett solo jag gjorde på Moderna Dans-teatern 1995, vilket känns väldigt gammalt, jag tänkte runt vad det skulle kunna vara nu.

Koreografiska: Vad hette det solot?

Susanne: *Knok*. Kostymen var en 1800-tals klänning som är väldigt inneslutande, och jag jobbade väldigt mycket med de begränsningarna, och vad det var man ville bryta ut ifrån. Jag tänker mycket på kontexten, tiden, min kontext, vad jag hade jobbat med, och varför jag ville göra det där. Så det var utgångspunkten, sedan klippte och klistrade vi i materialet, men vi har tagit bitar ur det och skapat ett nytt original. Sedan har vi haft olika parametrar och dissekerat materialet.

Marcus: Och försökt att bli så praktiska som möjligt utifrån något som är ganska luddigt i sig. Vi har försökt att dela upp det i sex delar: rytm, kropp i fysisk förberedelse, minnet av känslan, den ursprungliga kontexten och formen som sådan. Och det leder till originalet.

Karina: Och sedan blir listan omvänd och leder till den nya formen.

Koreografiska: Så ni har ställt upp det som en formel?

Marcus: Ja, det är min fetisch, att organisera och göra listor, mitt intresse!

Karina: Men det blir ganska praktiskt i dess abstrakta, och omöjliga, sätt att skapa en mall att utgå ifrån i något så abstrakt som tid. Att lägga in det i en mall som man praktiskt arbetar med för att få fram en ny form, ur ett original. Att lära känna materialet och vad det är, våra överenskommelser om hur vi använder språk, vilka termer vi använder och hur vi förstår varandra utifrån det. Sedan kommer våra erfarenheter och tillvägagångssätt att nå någon slags sjö, här emellan oss alla, och allt måste ju vara närvarande, det vi inte är överens om och det vi är överens om, och målet vi vill nå. Och då kommer ju också förhållningssätt in, vad har vi för förhållningssätt till material, fraser och koreografi, vad vill vi se på scen, vad vill vi göra på scen och varför? Så vi gjorde mallen för att komma fram till något, en kompromiss mellan oss alla tre, och då kan man ju inte undgå historia heller.

Koreografiska: Hur är det med material? Susanne, du sa att du inte var redo att ta ett större verk och göra om det.

Susanne: Det var inte riktigt så jag menade, det kom ur en stämning som var mellan oss då, och det som skedde i rummet. Det fanns ett slags vakuum, en slarvighet runt det hela, och jag kände också något slags motstånd mot att gå upp på golvet, från Marcus och Karina, som bara ville sitta och titta. Det kanske berodde på att de själva inte hade så mycket koreograferat material, eller att vi inte var i samma process, och då reagerade jag så. Jag har egentligen inget emot att ta av mitt material. Sedan kanske jag rent personligen hade tyckt att det varit spännande att ta olika slags material från olika personer. Men det är ju det här med kompromisser, rollerna, leken med rollerna, som i alla fall jag har valt att gå in i. Att vara dansare, hur kan det vara i dag? Först brottades jag med att solot kändes väldigt passé, och jag var kritisk till hur jag hade gjort och tänkt, men sedan tänkte jag att jag ska bara ska bortse från det, och det är det jag försökt göra.

Koreografiska: Ställa dig lite utanför det?

Susanne: Ja, lite så.

Koreografiska: Men varför blev det precis *Knok* som blev materialet? För du valde själv?

Susanne: Jag fick två förslag, dels att skapa ett material, ett nytt material, utifrån de grundprinciper i tekniken som vi pratat om. Som att ruinen kunde vara ett väldigt begränsat material, att jobba med upprepningar, utifrån rörelseprinciper. Dels att ta ett gammalt material. Jag valde *Knok*, det var ett solo och det var något som bröt något för mig ... jag sökte något annat. På den tiden, med kostymer t.ex. så var det mycket unisex, på något sätt sökte jag något annat också ... Jag valde att arbeta med vad som kom fram när jag tog på en vacker sekelskifteskänning.

Koreografiska: Så det var ett slags testande redan då?

Susanne: Tekniken, en viss stil, har jag ju i mig, men det handlade om var jag var på väg just då. Och nu, om var de här två är på väg. Vi har också pratat om att nu skall man bryta mot allt. Kan man, eller anses det ok att göra något utan att bryta mot något? Är det möjligt? Och hur tänkte jag då? Jag valde en elgitarrlåt, långt ifrån den estetik som gällde då. Vad skulle de brotten kunna stå för i dag, eller inte?

Koreografiska: Men hur kom det sig att ni valde ett av Susannes material och inte ett av era, Marcus och Karina? A propå roller.

Karina: När jag jobbar med andra, eller själv som performer på scenen, så vill jag röra vid något personligt och sårbart som jag konfronterar i realtid. Det går tillbaka till det jag sa om att jag är intresserad av Susanne som subjekt. Eftersom hon är vår dansare så vill jag se henne möta sig själv på scen. Det har med självbiografi att göra.

Koreografiska: Hur har era roller varit när ni arbetat? Hur har ni kommit fram till det här? Ser det ut så här i morgon också? Ni har ju pratat mycket om demokrati och hur ska ni gå vidare.

Marcus: Det blev ju Susanne som gick upp och gjorde, och vi tittade.

Karina: Men vi lärde oss också koreografin, från våra utgångspunkter, från hur vi lär oss.

Marcus: Ja, vi har fått lära oss materialet, det var jättekul, jag blev verkligen jätteglad!

Koreografiska: Har ni dansat det alltså?

Marcus: Ja, vi har dansat materialet!

Koreografiska: *Knok*?

Susanne: Klipp-och-klistramaterialet.

Karina: Och det har ju ställt andra krav på oss, och våra roller ... Allt är omöjligheter, men ändå, en gest och ett försök, att värdera något, att omvärdera något och förstå det. Vad är det vi brukar säga? Medling, strävan och ...?

Marcus: Strävan, medling och minne!

Karina: Strävan, medling och minne. Det är de tre grundpelarna för vårt fysiska arbete.

Susanne: Det här med roller är väldigt intressant, att ta rollen som dansare, och hur det är när två stycken ska komma överens om vad de ska göra med mig, som står där. Att lyssna på dem och orientera sig, och tänka över vad man ska gå på.

Koreografiska: Det är intressant att samarbetet sker genom en annan person, det är inte mellan er två, Karina och Marcus, utan genom Susanne.

Susanne: Ja, det studsar mot mig, och jag avläser blickar, gester, en massa olika saker.

Koreografiska: Men hur responderar du då, till dem? För du arbetet vidare i olika riktningar som du väljer?

Susanne: Jag tänkte att det var spännande att bara gå med, och vänta, att vänta in vad som händer, där och i studsarna. Men det är klart att man responderar olika på olika förslag, beroende på vad jag känner för dem.

Marcus: När vi väl satte igång med arbete så gick det väldigt snabbt att sätta ihop materialet. Men om man ska tala om roller i rummet så känns det som att saker och ting föll sig ganska naturligt. Susanne är en självständig performer, så det vill vi inte röra, men vi flikar in med lite olika förslag. Det blev tydligt vem som tog över i situationen, utan att det ifrågasattes, det rullade.

Koreografiska: Ni har inte någon konkret sak i rummet, mer än Susanne ... är hon er slöja?

Marcus: Vi är helt enkelt inte där än ... det kommer att komma någonting.

Koreografiska: Men dagen är slut, er reptid är ju över.

Karina: Vi hoppas ju att 1800-talskänningen blir funnen.

Susanne: Jag har letat på flera olika ställen, men den måste finnas någonstans.

Koreografiska: Vill ni säga något om slöjan som kostym?

Karina: Den har en funktion i koreografin, den formar materialet, den har en historisk referens som har med vår utgångspunkt att göra.

Koreografiska: Och sedan var det det här med musiken ... har ni gjort den själva?

Marcus: Hm, nej det har vi inte tänkt på ...

Susanne: Vi har ju använt musiken från *Knok* ...

Koreografiska: Det var ju ett uttalat krav, att allt ni gör i projektet ska ni göra själva, att ingen annan konstnär ska medverka i projektet. Har ni någon titel?

Marcus: Vi har fyra alternativ ...

(Här följer en lång diskussion om olika förslag på titlar.)

Karina: Ja, nu efter att ha snackat om hela grejen blev det lättare: *Manuskriptet Dodo Crossfade*.

Marcus: Det ser snyggt ut!

Karina: Det är verkligen jättespännande det här. Jag är alltid på spänn när jag är här, jag måste verkligen vara närvarande i hela processen, i valen, i dynamiken. Det är därför vi måste jobba så praktiskt.

Marcus: Det är också så spännande att se Susanne arbeta, för hon har en stark integritet. Även om jag inte känner dig sedan tidigare så tror jag att du har en signatur, Susanne, och det blir så spännande. När man ger dig en liten feedback så yttras det så subtilt, men jag kan verkligen se dem och ta del av dem och jag blir en del av det, och då blir det spännande.

Koreografiska: Ni kanske inte har jobbat med en dansare som Susanne förut, utifrån den erfarenheten, disciplinen, tekniken och det förhållningssättet till dansandet, danskonsten koreografi, hur är det annorlunda mot vad ni är vana att göra?

Marcus: Det intressanta är ju att vi blir konfronterade med vårt sätt, och vår historia, och det blir ju en clash, men blandningen blir ju någonting väldigt ... subtilt.

Karina: Och alla tre kan generera, men ingen av oss kan ta enskilt ansvar för vad det resulterar i, och det är ju väldigt intressant.

Koreografiska: Det är intressant att vi med dans kan placera allting i en levande nutid, genom att omplacera tidigare verk och låta dem kollidera med andra kontexter så får vi tillgång till vår egen historia.

Susanne: Går det bra om det vi har visat i dag blir längre, enligt modellen har vi ju nu bara kommit halvvägs? Tanken var att en ny form skulle genereras utefter mallen.

Koreografiska: Då har ni inte hunnit göra ert verk inom den utsatta tiden.

Marcus: Allt material har vi skapat utifrån mallen. Jag vill försöka fullfölja mallen. Men istället för att, på grund av tidsbrist, presentera något halvdant, är jag nöjd med att presentera det vi hann med. Fortsättningen kan redovisas, talas om, kritiserar på annat sätt.

Koreografiska: Ok. Har ni tänkt på den som har skrivit idébeskrivningen?

Marcus: Jo, men det har jag ingen aning om.

Susanne: Nej, det känns jättesvårt.

Karina: Också i och med att det är citat från andra i den.

Koreografiska: Innehåller idébeskrivningen någonting mer än tre punkter? Har ni tagit det steg för steg eller har ni försökt utröna någon slags koncept? Ni var ju inne på, t.ex. att det historiska kommer tillbaka genom de olika punkterna, att det är genomgående. Har ni tänkt mer runt citaten och vad det kan betyda, vad personen i fråga kan ha haft för bakgrund, och tanke med att välja ett sådant här förslag?

Susanne: Jag har tänkt att det är någon äldre, det är ju många exempel från det klassiska men det betyder kanske ingenting.

Karina: Jag har också tänkt att det är någon äldre. Men den som skrev om slöjan var också intresserad av slöjan i sig för den behövde definiera slöjan.

Koreografiska: När ni ses för repetition inför föreställningarna så kommer ni att få fler manuskript, från gruppen innan er.

Information om medverkande

Koreografiska Konstitutet

Koreografiska Konstitutet är en plattform som föreslår och producerar konstnärliga utvecklingsprojekt för koreografer, dansare och konstnärer. Projekten vi driver går utanför ramarna för traditionella scenprojekt och fokuserar på att ge utrymme för det konstnärliga arbetet och idéer som bryter rådande format.

Koreografiska Konstitutet rör sig emellan och föreslår alternativa metoder, projekt och verksamheter som kompletterar befintliga strukturer inom koreografiområdet. Vi arbetar långsiktigt för konstnärlig utveckling och utökade konstnärliga möjligheter inom och för koreografi som konstområde.

Koreografiska Konstitutets verksamhet bygger på en växelverkan mellan egeninitierade projekt och projekt föreslagna från andra koreografer. Vi välkomnar förslag och idéer som kan utvecklas i samarbete med oss, både konstnärligt och kuratoriskt.

Kommande projekt inom Koreografiska Konstitutet är bl.a. *festival:display* i juni 2013 samt *Koreografisk Journal*, december 2013.

www.koreografiskakonstitutet.se

Rebecca Chentinnell

Rebecca Chentinnell är utbildad vid Kungliga Svenska Balettskolan i Stockholm och verksam som koreograf, dansare och kurator där hon arbetar med egna verk, i andras produktioner och i samarbete med andra koreografer och konstnärer.

Rebecca är en av grundarna till Diggapony Collaborations och driver Koreografiska Konstitutet tillsammans med Marie Fahlin. Hon ingår även i det baltisk-nordiska scenkonstnätverket *BaNd* (2011-2013) samt den konstnärsdrivna enheten *The Thing*, nyligen med residens på PACT Zollverein (Tyskland).

Aktuella och kommande projekt innefattar //>> på K.R.O.P.P. (UKK, Uppsala), *299,792,458 m/s* med Jens Sethzman, *Elegy for Ramno* med Dragana Zarevska, Darko Aleksovski och Jasna Dimitrovska (Makedonien), *1:20 000, brus* och *Blood Band*.

www.chentinnell.com

Marie Fahlin

Marie Fahlin är utbildad koreograf vid School for New Dance Development, Amsterdam, och har sedan 1992 skapat ett fyrtiotal verk på såväl stora dansscener som i utomhusmiljöer.

Marie samarbetar regelbundet i projekt med konstnärer från andra discipliner och i konstnärliga forskningsprojekt bl.a. i *Unheimliche Verbindungen* med Filippa Arrias på Kungl. Konsthögskolan, samt i *Music in Movement* med Stefan Östersjö.

Tillsammans med Rebecca Chentinnell driver hon Koreografiska Konstitutet. Planer för 2013 innefattar bl.a. filmen *7 stories* i Seattle, ett nytt verk på K.R.O.P.P. på UKK, *exo-kropp* och ytterligare ett nytt verk med Jenny Berntsson, ett nytt verk på Weld med Filippa Arrias och dansare, *Go to Hell* på R1 och arbete i ett nytt kompani.

www.mariefahlin.se.

Malin Elgán

Malin Elgán är dramaturg och koreograf bosatt och verksam i Stockholm. Hon har samarbetat med diverse bild- och performancekonstnärer, handledt konststudier, bedrivit redaktionellt arbete samt arrangerat seminarier.

Just nu är hon aktuell med verket *Koreografi 14/9 2012–20/1 2013* på Nasjonalmuseet i Oslo och hösten 2012 sändes hennes röstkoreografi *Prata lite, så kollar vi* på Sveriges Radio. Hennes föreställningar har visats på scener så som Moderna Dansteatern, Dansens Hus och Kulturhuset. Likaså har hon deltagit i diverse utställningssammanhang; Under 2009-2010 visades Elgáns dansfilm *Storyboard*, på Moderna Museet i Stockholm och även på festivalen Fabrikationen i Berlin. Under 2008 deltog hon med verket *Koreografi 27/3-24/8* i utställningen *Undersöka form* på Nationalmuseum i Stockholm. Hennes föreställning *Formen sa: gör* presenterades parallellt på Moderna Dansteatern och Moderna Museet i Stockholm och på Atalante och Göteborgs konsthall i Göteborg 2007.

Kajsa Sandström

Kajsa Sandström arbetar professionellt med dans och koreografi sedan 2004. Som dansare har hon bl.a. arbetat med Mette Ingvartsen (DK), Frank Verduyssen (BE) och med kompaniet Kubilai Khan Investigations (FR).

Sandström utvecklar sedan 2006 projekt initierade ur konstnärliga frågeställningar, ofta i samarbete med konstnärer inom närliggande discipliner. Genom mötena upptäcker hon nya sätt att arbeta koreografiskt och som dansare. Material uppkommer ur parallella processer av studier och experimenterande med idéer. Sandström är intresserad av hur koreografi kan påverka olika sätt att se på, och uppleva, rörelse, perception och kroppslig tillblivelse inom olika fält och media. Hon vill inspirera till reflektion i mötet med sin publik.

I mars 2013 har hennes nya solo *THESE IMAGES ARE WRITTEN ON MY BODY* premiär på MDT i Stockholm. I samarbete med pjäsförfattaren och regissören Kevin Doyle utvecklas föreställningen *These words [a study in lying]* i Sverige och New York under 2013.

www.kajsasandstrom.se

Maria Naidu

Maria Naidu debuterade som dansare 1987 och som koreograf 1989. Hon erbjöds 1991 fast anställning vid Jennifer Muller/THE WORKS och tog då ett avbrott från det egna koreografiska arbetet.

Efter tretton år i NYC och åtta med THE WORKS återvände hon till Europa och eget skapande. Sedan flytten har hon, förutom att presentera egna verk, även hunnit medverka i en myriad av dansproduktioner, provat sina talanger som skådespelare med Amsterdambaserade ELS Inc. samt arbetat först som repetitör och senare som konstnärlig ledare vid NorrDans. Maria är sedan 1992 en auktoriserad Muller-teknikpedagog och undervisar professionella dansare över hela världen. Hon är en av initiativtagarna till kooperativet RÖRELSEN-koreografer i Skåne. 2009-2011 har hon varit anställd som repetitör för Norges nationella kompani för samtidsdans, Carte Blanche.

www.rorelsen.com

Sybrig Dokter

Sybrig jobbar som koreograf och performer i fältet av nutida dans, ibland inom angränsande områden så som bildkonst och nutida teater. Även om vissa projekt och samarbeten tar henne till andra sfärer har hon sin bas i den fysiska, koreograferade kroppen.

Selekterade verk och projekt: Performer i *Trafo*, en kort film av Paul Horn, Wien, 2012. Performer i *For Your Eyes Only* av Peter Stamer, Vienna, Tanzquartier, Berlin, Uferstudios, 2012. Organisation och initiering av projektet *Home/Дом* i Moldavien, Ukraina och Belarus med Benno Voorham 2012/2013 genom Lava-Dansproduktion. Deltagande i Tandem Ukr/Mol som producent, initierat av ECF och MitOst. *Farfrom*, med tonsättare Ann Rosén, Digital Art Center, Kista, Sverige. Inom ramen av Inside Out ett projekt med Ingrid Cogne, Sergiy Petlyuk och Vlod Kaufman, *Circulation I – IV*, videoverk, februari 2012, Lviv. *WFOW*, samarbete med Ingrid Cogne, Rasmus West och Anna Koch, Almost out of Sight festival, Weld, april 2011.

www.sybrigdokter.com

Anne Külper

Klassisk balett hos E. Apostoli. Balettkademin i Stockholm. The Dance Center i London. Martha Graham School, Merce Cunningham Studio, danskris, Tai Chi i New York. Fysisk teater i Berlin.

Första koreografin i Stockholm: *Sequoia* på Fylkingen. *Spårverk* på Moderna Dansteatern. TIGER dans och performance på scener, konsthallar, offentliga miljöer i Stockholm och många städer i Sverige, gästspel i Europa. *Tolv Tiger* på Konstakademien. Intima solon på Galleri 125 kvadrat. Kinesisk filosofi, medicin, kosmologi. *Sjörnhavet ...*, *Sjunger och tiger* i kyrkor, konsthallar, foajéer. Och nu här på Weld. Januari 2013 på UKK, *i vitt*.

Zoë Poluch

These days, Zoë wonders how and what a local practice can be, compelling her to decipher what 'local' and 'practice' really want. The practice at stake is choreography and she recently finished an MA at the University of Dance in Stockholm where she focused on initiating alternative models of working together thinking choreography as a structural and organizational capacity. This re-articulation was required upon encountering choreography in the expanded field where she visited philosophy, economics, and critical theory along the way. She had the opportunity to experiment in making works both collaboratively and alone, both for stage and for exhibition. This has nourished a determined curiosity in a work that first and foremost looks for an unfamiliar method.

She has worked with Tania Bruguera, Bojana Cvejic, Xavier Le Roy, Jennifer Lacey, Ann Liv Young, Tino Seghal, Christine De Smedt and Mårten Spångberg, amongst others. The local is, at this moment, Stockholm where she engages in dancing, choreographing, organizing, performing, and reading with the likes of Gunilla Heilborn, mychoreography, Enlightenment Hearts, and others. She still works in Brussels and Montreal respectively as a dancer and project archeologist.

Daniel AlmgrenRecén

Med en bakgrund inom sport började Daniel studera teater och jobbade som skådespelare innan han riktade in sig på dans. Han är utbildad vid Göteborgs universitet och SNDO i Amsterdam. I dag jobbar Daniel internationellt som koreograf, dansare och rörelsecoach med bl.a. Ivana Müller, Keren Cytter, White Horse kollektivet och Ibrahim Quraishi. Mellan 2006 och 2010 var han konstnärlig ledare för den nomadiska performance plattformen Gross und Stark, tillsammans med Manuel Goliath Scheiwiller.

Daniel arbetar i gränslandet mellan dans och performance och installationer. Han är fascinerad av individens förmåga till förvandling genom medvetna val i relation till sin omgivning. Det finns en balans mellan reflektion och fysikalitet i hans verk som genererar nya och oväntade synsätt på kroppen. Daniel utforskar på ett fokuserat och konsekvent sätt tid, koncept och konstruktion. Genom detta konsekventa konceptualiserande av subjektet tillåter han kroppens poesi att träda fram.

www.daar.se

Marcus Baldemar

Marcus Baldemar är danskonstnär som delar sin tid mellan Belgien och Sverige. Han föddes 1985 i Kiruna. Efter att ha studerat på Balettkademin Umeå och SEAD, Salzburg, Österrike, hamnade han i Bryssel och på P.A.R.T.S.

Efter att ha avslutat sina studier 2008 har han frilansat som dansare, koreograf och lärare runt om i Europa. Han har arbetat med bl.a. David Zambrano, Martin Forsberg, Andros Zins-Browne, Rui Horta och Deborah Hay (*Solo Performance Commissioning Project*). Just nu pågår arbetet med det egna verket *Model* (arbetsitel) tillsammans med Steven Michel (Fr/Be).

Karina Sarkissova

Karina, född 1988, har studerat dansinriktning på Stockholms Estetiska Gymnasium, därefter på School for New Dance Development (SNDD) i Amsterdam, där hon gick ut juli 2012. Karina har Stockholm och Amsterdam som bas. Hon har influerats av arbete med koreografer som Deborah Hay, Ann Liv Young, Mårten Spångberg och Keith Hennessy. Hon gör egna stycken som hon oftast själv står på scen med.

Kärnan i Karinas koreografiska arbete ligger i att hitta olika sätt att se på politik, genus och maktrelationer genom att använda subversiva medel. Hennes intresse ligger i aktivism, queera ideologier och att använda kroppen till att uttrycka relationen mellan det politiska och personliga. Koreografi är också ett förhållningssätt till att omstrukturerade existerande och antagna sociala strukturer.

www.karinasarkissova.wordpress.com

Susanne Svantesson

Susanne är frilansande dansare, koreograf och danspedagog sedan 1987, utbildad på Danshögskolan i Stockholm. Susanne har arbetat som dansare i Vindhäxor 1987-1991 samt med Per Jonsson Dance Company, Birgitta Egerbladh, Greta Lindholm, Linda Forsman, Reich och Szyber, Susanne Jaresand m.fl. Hon har gjort ett 15-tal egna produktioner och samarbetsprojekt sedan 1990. Susanne arbetar även med film och har gjort två dokumentärfilmer: *Kungen av Herrvik* och *Nacka Finmekaniska Verkstad - och historien om två bröder*.

www.krapsan.se

Stöd och support

Manuskriptet Dodo har genomförts med stöd av:

MED STÖD AV  KONSTNÄRSNÄMNDEN

KULTURRÅDET

Stort tack till samarbetet med och spelplatsen:

W e l d

Koreografiska Konstitutet har haft residens hos:



Manuskriptet Dodo

KONCEPT: **KOREOGRAFISKA KONSTITUTET**
IDÉBESKRIVNING: **MALIN ELGÁN**

13:e OCH 14:e DECEMBER KL. 19.00
16:e DECEMBER KL. 15.00

MARIA NAIDU OCH KAJSA SANDSTRÖM
Parle avec Manuskriptet Dodo

SYBRIG DOKTER
Manuskriptet Dodo: Memorandum of Understanding

PAUS

ANNE KÜLPER, DANIEL ALMGREN RECÉN OCH ZOË POLUCH
ibid

MARCUS BALDEMAR, KARINA SARKISSOVA OCH SUSANNE SVANTESSON
Manuskriptet Dodo Crossfade

MED STÖD AV OCH I SAMARBETE MED WELD

W e l d

Weld Norrtullsgatan 7 SE - 113 29 Stockholm +46 8 30 94 50 info@weld.se www.weld.se