

KOREO GRAFISK JOURNAL

#6

THEME DRESSAGE

Proper speech / Moa Franzén

Horse, Under/standing / Jessie Bullivant and Elliot Lundegård

Det iscensatta allvaret / Lena Oja

Dressera det osägbara / Josefin Gladh

She's a good exercise/Hon är bra att träna på / Marie Fahlin

Still from Diagram of Transfer No. 1 / Lina Selander

Still from The Offspring Resembles the Parent / Lina Selander

The bubble / Ofelia Jarl Ortega

place your middle finger here / Anna Pehrsson

Languaging Dancing #1 / João da Silva

Tingen och han / Cristina Caprioli

Content

<i>Koreografisk Journal</i> #6: <i>Dressage</i> / Koreografiska Konstitutet	3
<i>Proper speech</i> / Moa Franzén	4
<i>Horse, Under/standing</i> / Jessie Bullivant and Elliot Lundegård	6
<i>Det iscensatta allvaret</i> / Lena Oja	10
<i>Dressera det osägbara</i> / Josefin Gladh	12
<i>She's a good exercise/Hon är bra att träna på</i> / Marie Fahlin	15
Still from <i>Diagram of Transfer No. 1</i> / Lina Selander	16
Still from <i>The Offspring Resembles the Parent</i> / Lina Selander	17
<i>The bubble</i> / Ofelia Jarl Ortega	18
<i>place your middle finger here</i> / Anna Pehrsson	21
<i>Languaging Dancing #1</i> / João da Silva	24
<i>Tingen och han</i> / Cristina Caprioli	27
Contributors	30

Koreografisk Journal #6: Dressage

Within the fields of dance, choreography and dressage we find concepts and practices that negotiates questions around control, discipline, intimacy, ethics, power, communication, language, responsibility and agency. To tame, foster, form, train, to dressage ourselves, as dancers and artists, each other, the audience and the field at large is all part of our common schooling, as is our various critical responses to that. We dressage our bodies, our thoughts and our aesthetic and ethical stand. We look for form and control, we discipline ourselves in relation to pre-formulated ideas around dance and art in a continuous negotiation within us in relation to the expectations, promises, ideas, demands and hopes from institutions, authorities, co-workers, contexts and communities we are part of, as well as society at large.

Through repetition, rigorous frameworks and regulations, both in the dancer's and choreographer's education, professional practice, artistic craft and vision, bodies and works are produced to be a part of a cultural exchange economy. These bodies and works in turn continues to dressage the choreographic discourse and context. Also horses are trained and formed to become part of different economies; sports, cultures, recreational/tourism centers, shows and equestrian performances and in therapeutic work. In riding, this is done by the rider's aids, which shapes and trains the horse through physical communication in a system of pressure, suspension and release. The horse in turn reshapes the human being. In dance as well as in horse dressage the idea of freedom as a result of the disciplined body still prevails.

The sixth issue of *Koreografisk Journal* publish contributions by eleven writers, choreographers, riders, dancers, artists and academics; addressing and using dressage as a form and/or tool in text and imagery.

The release of *Koreografisk Journal* #6 will take place as part of the curated event *Manege* at Marabouparken art gallery the 30th of November 2019. *Manege* is curated by Marie Fahlin, PhD in performative and mediated practices at Stockholm University of the Arts/Department of Dance.

Koreografisk Journal #6 is published without funding, if you want to support this and upcoming issues, please make a donation to Koreografiska Konstitutet through Swish: 123 114 17 95.

Koreografiska Konstitutet
Rebecca Chentinell and Marie Fahlin

Proper speech

prapər spitʃ

'aɪ əm 'ɪn ðə 'hændz əv ðə 'mæʊθ.

'wen 'aɪ 'spi:k, 'du: 'aɪ 'fɪt ðə 'wɜːdz 'ɪn 'maɪ 'mæʊθ ər 'du: 'aɪ 'fɪt 'maɪ 'mæʊθ 'ɪn ðə 'wɜːdz?

'maɪ 'mæʊθ ɪz 'ɪn ðə 'hændz əv 'prapər 'spi:tʃ.

'prapər 'spi:tʃ ɪz ə 'bədəli: 'skɪl 'beɪst 'ɔn kən'fɔːmɪŋ tə ə 'sɪstəm.

'ɪt ɪz ə 'præktəs 'ðæt rɪ:'laɪz 'ɔn 'dɪsəplən ənd kən'troʊl.

'ju: 'bend, 'stretʃ, 'pʊʃ ənd 'pʊl jər 'ɔrəl 'mæsəlz 'ɪn 'sɔːtən 'pætərnz tə 'meɪk ðə 'səʊndz 'ðæt 'ði:z 'mu:vmənts prə'du:s 'kæʊnt əz 'spi:tʃ. tə prə'nəʊns ðə 'wɜːdz 'wɪð 'wɔːnz 'vɔɪs ɪz tə 'bədəli: səb'mɪt tə (ð)əm.

kən'troʊl jər 'mæʊθ.

'jeɪp 'maɪn.

'prapər 'spi:tʃɪ'nskraɪbz 'ɪts 'nɔːmz 'ɪn ðə 'badi: əv ðə 'spi:kər.

ðə 'præktəs əv 'prapər 'spi:tʃ 'hæz 'ɪts 'ru:ts 'ɪn ði: 'aɪdi: 'ʌlədʒi: əv 'sɪvə 'laɪzd dɪs'kɔːs əz ə 'pʊʊzd tə ðə 'səʊndz əv ði: ,ən'sɪvə 'laɪzd, ðə 'səb-'hyü-mən – ði: 'wɔːnz 'ðæt 'bʌk 'wɪð ðə 'dɔːgz ənd 'bli:t 'wɪð ðə 'ʃhēp.

'seɪ: 's-e-ɪ

tə 'spi:k 'prapərli: ɪz tə 'mæstər ði: 'ɑːt əv ər, tɪkjə'leɪfən.

'spi:kɪŋ 'prapərli: ɪz tə di:'lɪvər 'wɪð 'fəŋ(k)ʃnəl 'flu:ənsi:.

'vɔːrbəl 'flu:ənsi: ənd 'soʊʃəl 'flu:ənsi: 'mu:vz 'hænd 'ɪn 'hænd. ðə 'badi: əv ðə 'spi:kər mæs 'bi: 'edʒə'keɪtɪd tə ɪn'kɔːpə'reɪt ðə 'mu:vmənts əv lɪŋ'ɡwɪstɪk 'lɔː.

tə prə'nəʊns kə'rekli: ɪz tə 'fɔːm ðə 'mæʊθ kə'rekli:, tə 'jeɪp ðə 'badi: ə'kɔːdɪŋ tə ə 'sɔːtən 'græməər ənd ðə 'mu:vmənts 'ðæt 'ɪt dɪ'mændz:

ðə prə'zɪfənɪŋ əv 'maɪ 'təŋ, ðə 'rɪðəm əv 'maɪ 'breθ, ðə 'mædʒə'leɪfən əv 'maɪ 'pɪtʃ ənd ðə 'fɔːmɪŋ əv 'maɪ 'lɪps.

'lɔːnɪŋ 'hæʊ tə 'spi:k 'beɪɡɪnz 'wɪð 'ju: 'seɪŋ 'æftər 'mi:.

'kanstə'tu:tɪŋ ði: 'əðər əz ə 'səbdʒɪkt 'baɪ 'dɪk'tetɪŋ ðər 'spi:tʃ.

'næʊ 'aɪ 'seɪ 'æftər 'ju:.

'wʌt ɪz ə 'mæʊθ əv 'wɔːnz 'oʊn?

'seɪ 'æftər 'mi: "More often than not, we each use a voice that speaks for us before we even find a way to speak."

Proper speech

I am in the hands of the mouth.

When I speak, do I fit the words in my mouth or do I fit my mouth in the words?

My mouth is in the hands of proper speech.

Proper speech is a bodily skill based on conforming to a system.

It is a practice that relies on discipline and control.

You bend, stretch, push and pull your oral muscles in certain patterns to make the sounds that these movements produce count as speech.

To pronounce the words with one's voice is to bodily submit to them.

Control your mouth.

Shape mine.

Proper speech inscribes its norms in the body of the speaker.

The practice of proper speech has its roots in the ideology of civilized discourse as opposed to the sounds of the uncivilized, the sub-human – the ones that bark with the dogs and bleat with the sheep.

Say: s-a-y

To speak properly is to master the art of articulation.

Speaking properly is to deliver with functional fluency.

Verbal fluency and social fluency moves hand in hand. The body of the speaker must be educated to incorporate the movements of linguistic law.

To pronounce correctly is to form the mouth correctly, to shape the body according to a certain grammar and the movements that it demands:

The positioning of my tongue, the rhythm of my breath, the modulation of my pitch and the forming of my lips.

Learning how to speak begins with you saying after me:

Constituting the other as a subject by dictating their speech.

Now I say after you:

What is a mouth of one's own?

Say after me: "More often than not, we each use a voice that speaks for us before we even find a way to speak."

Moa Franzén

QUOTES

Caroline Bergvall, *Say Parsley*.

Tomas Götselius, *Själens medium*.

Proper speech was performed at MDT 2016 and has been published in the magazines *Kritiker* (2016) and *Paletten* (2019).

Horse, Under/standing

JESSIE I was sorting through my apartment and found a note on a scrap of paper with the words *PROPER COMMAND* scribbled on it. I think I first encountered the phrase in relation to being required to have a certain proficiency with a language in order to get a job or visa or something. I guess something struck me about both the ‘proper’ (which sounds very mannered) and ‘command’ (which sounds very authoritative) and the two words in combination. I am thinking maybe this pairing of both culture and control is a nice place to begin this discussion about horse–human relations...

ELLIOT I like the place you chose as a starting point! I find this discussion about proper control intriguing. Especially when we look at a common (human) way to single out humanity from animality, by looking at language and communication skills.

I think horses are impressive in the way they adapt to our ways of communication (saddles and reins, spurs and voice commands, a whole new set of movements). Now there are of course other ways of interacting with horses (today and historically), but I was thinking of the classic, controlled dressage, which has its roots in the military. A lot of proper commands there ...

If the human–horse interaction commands horses to understand human ways rather than the opposite, are humans really then the skilled ones when it comes to language and communication? Or are we merely the commanders? I’m wondering how we can be better at acknowledging horses’ communication as language, even if it’s not structured by words.

As always when pondering upon relations, this makes me think of power. Is the human’s power over the horse the reason why the horse has to learn the

human language and not the other way around?
The horse’s visa in a human world ...

JESSIE I want to acknowledge our use of language here. That we are coming together using English, which is my first (and only) language, but not yours. Thank you.

Even speaking my ‘native tongue’, words fail. Communication of ideas is tentative, slippery and full of association, misinterpretation and projection.

I remember when we first met, you talked about English being a “power language”, which of course it is, in the colonial sense. And this makes me think about the “visa” metaphor, and how the human/animal divide has a colonial flavour of “you speak my language or you are an animal”. I am thinking specifically about how indigenous peoples have been classified as fauna in the (scarcily recent) past.

ELLIOT Ah, yes. I feel, as a writer, that it’s both interesting, disturbing and a bit spurring (to use a horse metaphor) to write in English instead of Swedish, which is the language I have the proper-est command of. And the overlapping area of possible misunderstandings between us is inevitably bigger. Or is it just more visible? Are we merely more inclined to see it and acknowledge it?

Your sentence “you speak my language or you’re an animal” makes me think of the indeed slippery line between human and animal, or, rather, human- and non-human animal (because we’re all animals, right). And of course about the hierarchy, where human is seen as better than animal, so that animal is something you *risk* becoming, if you fail to *qualify* as human.

JESSIE I am thinking now of this text we just read together about animals as substitutes for certain human interpersonal relationships.¹ For example, the child in the childless family, the partner of a partner-less person. It was interesting that the text talked about this substitution as something commonly projected onto queer² households, i.e. that a “same-sex” couple was having an inappropriately intense bond with their cat, by treating it like a member of the family. And this makes me think about the horrible, homophobic public debates in Australia circa 2017, where one of the publicised arguments against the not-yet-legalised marriage equality, was that it would be a gateway (or, if I remember correctly, a “slippery slope”) to bestiality.

ELLIOT Oh yes! I mean, the thought of companion species, to build families consisting of more species than humans, is still something that people are suspicious towards. To be around 30 years of age and live alone with two cats ... is really not as *normal* as living in a heterosexual relationship with another human and having a (human) baby.

At least in the Nordic countries there is a long history of bestiality and homosexuality being bunched together. The first male homosexuals being punished for their sexual interactions in Sweden were sentenced under the bestiality law. I think it had something to do with the fear of what devilish creatures would be the result of sex between human and animal or man and man ...

JESSIE Wow! It's so interesting for me to think about what queers have “produced” in an expanded sense. That these forbidden relationships or identities can produce things other than babies ... We can produce culture.

Speaking of something a queer person produced, I participated in a LARP³ in Helsinki recently called *Unicorn Season* by Myrtti Lehtinen.⁴ The use of the term “unicorn” in the title, refers to its wide use in online dating to describe a queer person who is sought out by a curious heterosexual couple to fulfil their sexy, threesome fantasies.

Unicorn Season was a beautifully choreographed situation; A framework for a narrative to be interpreted-

ed by the players, and a set of structures that determined how the actions of the participants would unfold. To set the scene, the LARP took place in a fictional cafe hosting several small groups of players playing simultaneously. Each group consisted of a “female” character, her “male” partner, and a third person, the “unicorn.” The game evolved around the “couple” initiating and negotiating a romantic (and potentially sexual) interaction with the “unicorn.”

I think it's particularly fitting that the queer person in this dynamic is likened to a mythical (horse-like) animal. One that exists outside of the binary of ‘man or woman’.

Anyway, the LARP took a bunch of clichés related to gender and sexuality, specifically within this kind of (common) online dating scenario, and turned them into structures for the game play. For example, in one aspect of the gameplay, there was a rule that characters were only able to communicate with other characters who were playing the same gender role as them. So “men” could only communicate with other players cast as “men”, and “women” could only communicate with other “women” characters. I understood that this part of the game design was built to specifically reflect and comment on the ingrained heteronormative conception that communication between people of different genders is futile/impossible.

I guess this relates to what we are talking about in terms of the “other” (not in terms of species in this case), but in terms of the binary gender creating an “other” that we cannot understand or communicate with.

ELLIOT I love how you widened what certain relations/constellations can produce to something much more than what kind of babies are produced from what kind of sexual interactions – indeed, we can create or produce culture.

I think it's important to also point out that a relationship doesn't have to include sex to be queer. Which is also something to highlight when it comes to queering interspecies relationships. They can be something more, something beyond either substitute or bestiality. I think for example that the relationship between horse queer (or *hästtjej/hästgay* as I like to call it in Swedish) and horse can be that of companion species.

1. Ann-Sofie Lönngren, *Following the Animal. Power, Agency and Human-animal Transformations in Modern, Northern-European Literature* (Cambridge Scholars Publishing, 2015), 53.

2. We use the word “queer” in this text in an expanded sense, to encompass LGBTQIA+ and more non-normative approaches to gender, sexuality and living. We think that this is in line with

the origin of the word, as something that labels what can't or won't be labelled, a word for the fluid and undefinable that disturbs and dislocates discourse.

3. LARP = Live Action Role Play.

4. *Unicorn Season* was held at the Museum of impossible Forms in July 2019. www.myrtinlehti.com/unicorn-season-eng.html

And that the subversive part of it lies in the longing to connect over the presumed boundary between human/animal, rather than in the “girl learns that she can control a creature much bigger and stronger than herself” (which is a “feminist” point I heard people make when I was a young horse queer).

In this sense, I wonder if an interspecies relationship is always, in a way, a queer relationship?⁵ I mean in the way it connects over boundaries and tries to find other ways to relate than via the binary of “human–animal”? In the ways it tries to undermine the hierarchies set by patriarchal anthropocentrism? I’d like to put a quote by Donna Haraway out here:

My multi-species family is not about surrogacy and substitutes; we are trying to live other tropes, other metaplasms. We need other nouns and pronouns for the kin genres of companion species, just as we did (and still do) for the spectrum of genders.⁶

And I definitely think there is a connection between the gender binary and the human/animal divide, that they’re both results of the othering that constitutes so much of modern, white, western society.

You’re either man *or* woman, either animal *or* human; to be or not to be. And what you are determines what power you possess in this shared reality we’re navigating through.

Interestingly enough though, and as we have pointed out, this “what you are” is rather something performative, something you qualify into, than something static and forever given.

JESSIE Now you mention it, performativity makes me think about knowing (consciously or not) the tools and the codes and being able to express them. That gender, like language, is something you can have “proper command” of?

I want to open up another term that came up at the beginning of our discussion; the word “understanding.” I was thinking about how it relates to the horse-human relationship when riding ... That a horse is *standing under* you when you ride it. And also *understanding* you, when you ride it.

What does this kind of language tell us about communication and knowledge? That to understand is to take a position under? I guess for me, this idea of standing, which conjures images of stillness, stability, and dare I say it – passivity (which I’m sure my friends from the fields of dance or activism would strongly disagree with) into an active attempt to receive, to decode, to know what the “overstander” is communicating ...

I’m thinking about this gesture of queer understanding happening between you and I as we write this text, that it actually looks like sitting across a table from you ...

ELLIOT Sitting across a table and editing the same document simultaneously, blurring our subject positions – looking up now and then to discuss something, look something up.

Performativity as a way of controlling certain tools, yes, but also something that lies very much in the eyes of the beholder. One thing I like about being around horses is that I don’t experience being gendered by them. I don’t have to control or take command over how I perform gender, since it’s not of importance in the eyes of the horse (I think).

And talking about horse’s gazes: it’s crucial to remember that also non-human animals have agency. Because when we forget that, we reproduce the idea that there’s an essential difference between human and animal, and that it mirrors the relation of subject–object, which in its turn gives humans the right to control, break in, stand over, horses. Rather than connect with.

JESSIE For me, this relates to my understanding of empathy (which is a concept I feel deeply conflicted about because it is so slippery with projection, and heirarchy.)⁷ But I will continue this thread, regardless, because I recently came across a quote that relates quite nicely to what we were talking about with the visas:

5. This idea is inspired by an article by Catarina Harjunen, “Queer Perspectives on Erotic Human-Supernatural Encounters in Finland-Swedish Folk Legends”, in *Lambda Nordica*, 1:2019, 46–66.

6. Donna J. Haraway, *The Companion Species Manifesto. Dogs, People and Significant Otherness* (Chicago: Prickly Paradigm Press, 2003), 96.

7. At the Kuvataideakatemia Research Day “If empathy is followed by meaning”, Karina Griffith, spoke about the notion of empathy sticking to white bodies, and fear sticking to black bodies. Karina Griffith, PhD candidate, Cinema Studies Institute, University of Toronto, “SEEING”, heard 10/12/2018, Exhibition Laboratory, Helsinki.

Empathy comes from the Greek *empathēia* – (“into”) and *pathos* (“feeling”) – a penetration, a kind of travel. It suggests you enter another person’s pain as you’d enter another country, through immigration and customs, border-crossing by way of query: What grows where you are? What are the laws? What animals graze there?⁸

ELLIOT I’ve never thought of empathy in this way! Thank you for making my brain spin. One thing I used to say, because I heard someone else say it and it struck me as “true”, is that horses are empathetic animals. And now I see this in a new light, as a way of using horses as “screens for the projection of human interests and meaning”⁹ – such a hopelessly human thing to do.

But do you think then, that empathy is also connected to the concept of othering? That we need to somehow draw a line between the *I* and *the other* to be able to perform that act of travel and border-crossing?

JESSIE Aah, yes. You make an interesting point. As a kind of closing/aside, the use of the term ‘penetration’ brings me back to the ideas we began this discussion with, of ‘command’. Because of the interrelationship between agency, intention, and action, but also because of a kind of libidinal energy I associate with both words ... But maybe that’s a discussion for another page ...

Jessie Bullivant & Elliot Lundegård

8. Leslie Jamison, “The Empathy Exams”, *The Believer*, 1/02/2014.
www.believermag.com/the-empathy-exams/

9. Philip Armstrong, *What Animals Mean in the Fiction of Modernity* (London, New York: Routledge, 2008), 2.

Det iscensatta allvaret

Kanske går det inte att förstå ridning i det utökade fältet utan att först vara överens om var vi är; detta är inte en kombination av estetik, etik och atletisk förmåga utan en performativ handling som bara kan ske när hästen och människan rör sig i sin gemensamma energis fulla skala. När hästen själv spränger dressyren inifrån.

Jag förstod själv ridningens krav på allvar när jag red från Norrtälje till Konstfack och skulle passera Stocksundsbron. Jag hade inte kontrollerat vägen till Stockholm i detalj innan jag red iväg utan glatt påbörjat ritten och löst problem varefter de uppstod.

Jag insåg utmaningen när jag kommit fram till bron. Det var inte en gångbro som jag trott (men inte kontrollerat i förväg) utan det var bara en bro med en sexfilig bilväg och en gång- och cykelvägsdel vid sidorna med ett, i mina ögon, mycket lågt staket emellan. Jag hoppade av hästen och valde gångbanan. Jag vandrade rakt fram med tyglarna i ett järngrepp. Hästen var tveksam men då trafiken kom bakifrån på andra sidan staketet så gick han framåt. Jag har aldrig lagt mitt hjärta så långt fram på vägen och det höll. Både hjärtat och projektet.

Fram till Stocksundsbron hade jag och hästen litat på varandra och litat på vägen framåt. Vi tappade blicken och tanken bakom oss redan första dagen och vandrade enbart fram, vi inte bara rörde oss fram, vi gick framåt.

Men på bron vacklade min tilltro för första gången på djupet. Och då tvekade hästen. Och jag insåg hur allvaret hade burit oss fram dagarna innan på landsvägen. Vi kom över bron och det gick bra. Men hade jag tappat hästen på bron så hade jag troligtvis klarat

mig helskinnad men min häst hade antagligen orsakat skada på andra människor i eller utanför något fordon. Den konsekvensen slog mig först på mitten av bron, detta fullständiga allvar. Den återstående delen av bron var en förståelse som tog flera år att bearbeta.

Risk behöver inte innebära fysisk fara. Ett allvar i ridningens fundament kan manifesteras sig på olika sätt. Men om jag ska leta i den nu existerande ridvärlden går det inte att bortse från tydligheten i den beridna tjurfäktningen. Av en anledning; det är den vita kubens kondenserad till en cirkel, ett tvingande fokus och en handling. Hästen och ryttaren gör sig beroende av sin gemensamma träning och skolning. Om det handlade om dressyr vet vi inte om de skulle överleva, ingen har ännu provat. Och går det att dressera fram lekandets allvar?

En av Spaniens mest kända rejoneadores, Pablo Hermoso de Mendoza, visar denna ridning på ett ojämförbart sätt; på arenan gör ekipaget rörelser som ändras i varje given hundra sekund, allt beroende på vad tjuren gör. Hästen är inte bara samlad, den är samlad och gör vändningar i 360 grader på ett samlat bakben med sitt och ryttarens liv som insats.

Prestationerna har både en helt annan nivå i det tekniska genomförandet än något annat ridsammanhang kan uppvisa, och platsen är hemsk, rent arkaisk och samtidigt så vacker. Det finns såklart flera ingångar till dessa ridsekvenser i tjurfäktningsdramat. Sporten som en brygga mellan det iscensatta allvaret och lekens allvar. Att iscensätta en fara som ska klaras av med en sådan skicklighet och det värde som handlingen då får – det känner jag igen; ett konstprojekt skulle kunna vara ett iscensatt allvar. Men tjurfäktning är en av de

tydligaste lekarna med häst och människa som behöver detta allvar.

Tjurfäktningen har ett stort etiskt problem i och med att man avrättar ett djur på ett plågsamt sätt inför en stor publik, men det är ett annat samtal. Tjurfäktningen har även ett allvar inbyggt i iscensättningen; både människa, men framförallt hästen, tar en inte försumbar risk att bli skadad eller dödas av tjuren. Men just den verkliga risken att skadas visar upp en slags görandets insats som ger handlingen ett värde, eller sätter ett villkor för betraktaren; du måste tro på leken och med denna insats är det svårt att inte göra det. Ibland är den vita kuben en formell uppmaning till tro; en uppmaning som har en exkluderande kvalitet som kan vara svårsmält. Men en tjurfäktning är en övertygelse som få kan stå emot oavsett vad man själv tycker om verksamheten.

Tjurfäktningshästen har tränats varje dag i över tio år, dess muskler och dess nervsystem har i denna tradition gett denna häst en själ, en stolthet, en förmåga. Så i ett och samma skådespel ser vi en kropp som får visa upp en själ, en själ som förlorar en kropp och alla människor som vill se detta. Och vore det inte för denna tradition är det tveksamt om ridningens skolning skulle överlevt i Europa.

Jag har aldrig varit på en tjurfäktning men enligt vänner som varit det så pågår det plågsamt länge då hela skådespelet bygger på att tjuren vill kämpa, men oftast orkar den inte och det hela blir en ganska långdragen tillställning där djuret plågas ihjäl. Människan får ta till alla medel för att pressa djuret att delta i denna föreställning om allvaret, kunskapen och modet. Så egentligen är det själva berättelsen om tjurfäktningen som lever vidare. Det är i den som allvaret och dramat är som mest tydligt. De korta klippen på Youtube är oftast berättelsens mest ärofyllda stund.

Så som jag läser tjurfäktarens ridning så väljer ryttaren en väg där ryttarens själ måste möta hästens, där ryttarens nervsystem måste möta hästens och först då får en gemensam kropp fri att fullgöra en uppgift, att uppnå ett syfte. Men det finns ytterligare en koppling till allvarets betydelse i det utförda; tjurfäktningen utspelar sig på en manege som är rund. Helt rund. Och all skolning till häst förhåller sig till den böjda linjen, delen av en cirkel, storleken av cirkeln, det böjda spåret.

En häst kan förvalta sin kraft – men det kräver att den håller sin muskelkedja funktionell. Kraften från ett bakben ska hanteras och användas genom hela kroppen, energin ska vara intakt från munnen till bakhoven. Det kräver att hästen måste hitta sin egen inre linje, arbeta i enlighet med den och aldrig tappa kraften bortom det funktionella. I tjurfäktningen är det extra tydligt.

Om hästen inte kan göra det av någon anledning tappar den snabbhet, kraft och precision och riskerar att skadas av tjuren. Ryttaren är beroende av att skolningen är rätt utförd och hästen är beroende av en ryttare som är så kunnig att den har fått hästen att träna på rätt sätt. Det är deras enda livförsäkring. För hästar dör varje år i tjurfäktningar.

Skolningens liturgi kanske kräver en tro, en tilltro, för att vara användbar.

Jag kan tala om dressyr eller jag kan tala om skolning. Men när jag ser en häst överleva på en tjurfäktningsarena så ser jag ett djur spränga dressyren och visa upp en skolning där djuret har använt begränsningen till att vända den ut och in; hästen tror också på allvaret; skulle den bara vara rädd eller tvingad eller hållen mellan olika begränsningar skulle den antagligen inte överleva. Den måste tänka; ta, och framförallt, *få* ta, egna beslut. Och långt bort från en ridvärld som närmast skryter och premierar begränsningens verktyg ser jag i människan och hästens gemensamma allvar tystnaden efter fallet.

Vi skulle kunna diskutera om det är vi som låter hästen spränga dressyren. Men det behöver vi inte. I en burens situation är vi inte människor som har den makten att välja. När dressyren sprängs av hästen själv så är det som om seendet av en rörelse gör energin förklarad.

Förklarad; det är det hästen gör; hästen gör rörelsen förklarad. Det sägs att det finns de som hör musik i färger. Jag tror att ryttare hör en rörelse, och när människan och hästen lyssnar på samma ton så möts vi, rör vi oss. Vi rör oss.

Lena Oja

Dressera det osägbara

När författaren Roland Barthes mor dör den 26 oktober 1977 börjar han dagen därpå att föra en sorgedagbok.¹ Han använder ett liknande tillvägagångssätt som i sina tidigare litterära projekt; en strukturerad metod av korta anteckningar på noteskort, oftast ett kort dagligen. Ett försök att disciplinera (koreografera) sorgen genom skrivandet?

Någonstans har han uttryckt: det enda säkra som finns hos mig är mitt starka motstånd mot varje reducerande system. Barthes vill vara flytande, men ändå bemästra. Detta är utmaningen.

Kontrollens riktning går inåt. Jag lägger inte mina pennor i ordning på skrivbordet. Jag petar inte bort andra människors tappade hårstrån på kappan. Jag skriver inte allting i min kalender i olika tematiska färgkoder. Kontrollbehovet yttrar sig inte i riktning mot världen utan i riktning mot mig själv. Mot kroppen, dess diffust avgränsande konturer som blir invaderade, gång på gång. Kroppen som längtar efter kontrollförlust och finner den i invasionen, i våldet, i vinet. Att släppa taget betyder bara att något annat måste rycka in och upprätthålla. Det gäller för allt; skelett, muskler, relationer. Du har en mittlinje och allting faller omkring den. Faller nedåt, i bästa fall faller men oftare upprätthålls, tvistas, vrids och håller sig, låser sig. Olika låsningar omförhandlar strukturen, omfördelar vikten. Rörligt och obalanserat vinglar du längs med livet, trottoaren, slänger skräpet, sorterar, faller inte, går hem och skriver: jag faller inte

men omfördelar, skälver av klådan från många små knutar, knytnävar.

Läser i *Sorgedagbok*.

1 augusti 1978 (*kanske redan noterat*)

Ständigt (smärtsamt) förvånad över att – till slut – kunna leva med min sorg, vilket betyder att den i bokstavlig bemärkelse är *tolerabel*. Men det beror – utan tvekan – på att jag kan, efter bästa förmåga (det vill säga med känslan av att inte riktigt lyckas) uttala den, formulera den. Min bildning, min smak för skrivandet skänker mig denna makt som är apotropeisk, eller till *integration*, jag *integrerar**, genom språket.

Min sorg är outtrycklig men ändå sägbar. Själva det faktum att språket tillhandahåller ordet "intolerabel" tillhandahåller omedelbart en viss tolerans.

*föra in i ett sammanhang – federera – socialisera – kommunalisera – kollektivisera.²

När så hösten har gått, den 4 december 1978, drygt ett år efter moderns död skriver Barthes: "Allt mindre skriver jag min sorg men i en mening är den starkare, har förflyttats till evighetens led, allt sedan jag inte skriver den längre".³

Att skriva kan vara att avväpna. Ett sätt att organisera det gytter av kroppsliga förnimmelser som rör sig

1. Barthes, Roland, *Sorgedagbok: 26 oktober 1977–15 september 1979*, Pequod Press, Malmö, 2018.

2. Barthes, Roland, *Sorgedagbok*, s. 181.

3. Ibid, s. 221.

grumligt i olika skikt av mitt medvetande. I motsats till en vanlig uppfattning om skriftens outplånliga karaktär är det för Barthes först när han slutar skriva sin sorg som den blir evig. Försöker han skola sin sorg genom att skriva den? Han har en metod, fyller sitt skrivbord med klippta papperslappar. Ett ramverk som håller honom från fallandet. Det osägbara måste integreras, via språket. Sorgen blir tolerabel, det vill säga uthärdlig, det vill säga möjlig att leva med först när den *formuleras*. Som om skrivandet alltid måste innebära en organiserande process, en oskadliggörande förflyttning från kropp till intellekt. Är skrivandet alltid sådant?

Clarice Lispectors bok *Levande vatten* består i en text som vill vara sitt "är". "Det jag berättar bör läsas snabbt som när man tittar", skriver hon och vänder sig till ett Du som hon försöker skriva till "med hela kroppen".⁴ Detta till synes oordnade skrivande blir ett svepande rum, jag rusar över sidorna och stannar aldrig länge. Läser: det stumma ordet kan finnas inneboende i musikens ljud. När jaget i Lispectors text lyssnar på musik lägger hon handen lätt på skivspelaren så att handen vibrerar. Hon upplever då hur världen skälver i hennes händer.⁵ Att lyssna är att inte styra utan *föra*. Leda vid handen. Lyssnande förutsätter närhet. Dominans förutsätter avstånd. Disciplin måste innebära åtskillnad, mellan den som sätter reglerna och den som följer. Att anamma ett sådant förhållningssätt till kroppen sammanfaller på ett uppenbart sätt med den i våra västerländska sinnen djupt förankrade dualistiska föreställningen om kropp och själ. – Slappna av i hela kroppen, säger yogaläraren och strax därefter – Slappna av i sinnet. Jag talar *till* min kropp, i hat eller kärlek. Kroppspositivism innebär andra uttryck men vidmakthåller distansen, det strukturella förhållandet mellan jaget och kroppen. JAG är stolt ÖVER min kropp, jag låter den vara (*trots* dess icke-normativa utformning, valkarna).

Sitter helt stilla och förnimmar orons förflyttning till olika delar av kroppen. Hur reser den? Var fastnar den? "Du känner efter för mycket". I många av livets sammanhang är det jag skolats in i inte värt någonting. Kontroll kan vara: ett försök till besvärjelse, att inte övermannas av världen. Jag tränade gymnastik från sex års ålder. Kontroll var absolut nödvändigt för att inte skada sig, inte falla. Jag gick många år i dansskola och lärde mig att behandla mig själv som en häst. Men allt som oftast inte med den smeksamma omtanke jag skulle ägna en verklig häst, istället ett destillat av de

mest maktfullkomliga och dominanta uttrycken. Dumma kropp som inte lyder! Skolades in i aggres-sivitet mot kroppen.

Yogaklass, jag undervisar. Vi ska göra positionen med ett böjt ben, det andra sträckt bakåt och överkroppen vilandes framåtböjd, känd som "döende duvan". Andas in säger jag. Andas ut och fall framåt. "Hjälp!" utbrister då kvinnan längst fram och är plötsligt oväntat uppriktig: "om jag släpper taget kommer jag drunkna in i mig själv." Att vakta och upprätthålla avståndet mellan det vi uppfattar som vårt jag och det vi uppfattar som vår kropp är inlärt sedan vi blev till som individer. Sedan spädbarnets smärtsamma insikt att den är en avgränsad varelse, att den inte är detsamma som världen, som modern. Att närma sig denna förspråkliga tillvaro skulle kunna upplevas/beskrivas som ett fallande.

Performance innebär "spårloshet", skriver konstprofessorn Peggy Phelan i antologin *Koreografier*.⁶ Hon menar; synliga spår. Mina dansade danser lagras som tunga skikt och märks inte, annat än som en vetskap och förtrogenhet med mitt förflutna, ibland som sorger av påminnelse om vad som stillnat. Rumsliga figurer, kroppsliga inskriptioner, alla lagrade, vissa redo att återaktiveras. Att tillfälligt glömma dem är inte detsamma som att bli en oskolad kropp. Jag bär med mig denna ständiga tyngd av danser och odanser, ritualer och snedsteg. Min vänstra armbåge bär minnet av hästdansen i Köpenhamn 2013. Samma dag jag fyllde 25 visade vi en föreställning där vi bar stora hästmasker i latex på huvudet. Tre hästkvinnor på scen, en brun, en vit och en enhörning. När vi drog maskerna över huvudet begränsades vårt synfält till hålen som var hästens båda näsborrar. Vi tumlade runt på scen i ett rörelsematerial som till stora delar bestod i fallande, i kombination med rörelser nära golvet. Jag sitter på huk och bär hela min kropps vikt på min vänstra armbåge när den bruna hästen faller med hela sin kropps vikt på armbågen från fel håll. Armbågsleden kan bara böjas åt ett håll. Smärtan gör mig yr och stum, tar över allt. Jag faller av scenen, ut i korridoren och hyperventilerar. Nära sju år senare gör armbågen sig mer och mer påmind, har blivit lös, knakar och flyttar sig.

Det ligger en enorm press på performancekonsten att den ska underordna sig den reproduktiva ekonomins lagar, skriver Phelan.⁷ Skrivandet däremot, är för Phelan en aktivitet som just förlitar sig på reproduktion (av tecken) för meningsskapande.⁸ En sådan (skrivande)

4. Lispector, Clarice, *Levande vatten*, Tranan, Stockholm, 2007, s. 11.
5. Ibid, s. 10.

6. Caprioli, Cristina & Wallenstein, Sven-Olov (red.), *Koreografier*, Raster, Stockholm, 2008, s. 214.

7. Ibid, s. 209.

8. Ibid, s. 213.

praktik kan dock aldrig imitera en konst som är icke-reproduktiv, verkar Phelan mena. På så vis skulle de (performancekonsten och skrivandet) vara varandras motsatser. Men det är mer komplext än så.

Rörelsen bor i ett försvinnande rum. När jag rör mig bemästrar jag kontrollen genom att tillämpa den. När jag inte rör mig tar den sig andra uttryck. Fastnar som slagg i lederna, i andetag.

Barthes organiserar alltså sorgen, vill skriva den i ett försök att ge den mening. Men i ett annat fragment i *Sorgedagbok* tvekar han att tala om den, eftersom han är "rädd att göra litteratur av det", även om det, vilket han i nästa mening påpekar, faktiskt är dessa sanningar som utgör ursprunget till litteraturen.⁹ Clarice Lispectors ärende i boken *Levande vatten* verkar uttryckligen vara just detta: att imitera den icke-reproduktiva konsten. Hon vill skriva ett flöde som alltid flödar och aldrig stelnar. Hon skriver så att jag tvingas släppa kontrollen. Låter mig släppa läsarens tyglar och falla in i texten.

Läser kapitlet "Tyngdens rum" i *Koreografier* där Paul Virilio samtalat med David Dobbels. Samtalet glider in i en diskussion om den fallande erfarenheten och språkets ställning i denna.

Dobbels: "... man får intrycket att man också får språket att falla då man faller".¹⁰

Att vara i den fallande erfarenheten är att inte tala med ord. Barthes skriver (talar om) sin sorg ständigt "med känslan av att inte riktigt lyckas". Några få år tidigare har han i ett liknande format i boken *Kärlekens samtal* velat behandla kärleken på samma sätt. En bok som enligt min mening faktiskt lyckas uttala det osägbara i ett antal olika, som Barthes kallar dem, figurer.¹¹ I *Sorgedagbok* verkar dock sorgen över modern övermanna honom på ett sådant sätt att hans vanliga verktyg blir obrukbara. Han säger själv att hans bildning är en makt, makten att integrera. Och är det kanske just hans försök att intellektualisera det osägbara som är den spända strängen i alla hans verk. Däri ligger den briljans som frammanar läsarens andlöshet. En omedelbar känsla av "javisst det är just så!" Detta jag upplevt men inte kunnat formulera. Men Modersorgen låter sig inte förstås,

den är ett "är" – det levande (otyglade) vatten som Lispector vill skriva fram.

I det nedskrivna samtalet i "Tyngdens rum" leker de med franskans "trajet" som betyder färdsträcka, distans, resa från en punkt till en annan, tillsammans med "dit" – säga. En omskrivning där ordet *trage-di* plötsligt blir att betyda: att uttala den fallande erfarenheten.¹²

Paul Virilio uppmärksammar sedan läsaren på att *perspektiv* som sådant hos människan är knutet till tyngd. Dobbels frågar sig: är det betecknande upphävt i den fallande erfarenheten? Är kroppen när den faller (t.ex. helt konkret i fallskärms hoppande eller bungy-jump) som ett kadaver, ett gränstillstånd?

Sorgens färdsträcka. Jag tillåts följa Barthes in i hans sorg och undrar: är den fallande kroppen fränkopplad språket eftersom den frikopplas relationer? Han skriver att det finns många som älskar honom, men att från och med nu (efter moderns död), och det är detta som är skillnaden, skulle hans egen död inte ta livet av någon.¹³ Utan modern faller han fritt.

Att skolas in i dansen innebär destruktiv kontroll men där finns också något oerhört i att lära sig bemästra de livsristningar som oavsett måste ske. Kroppens levda erfarenheter och hur de med tiden visar sig – att känna dem, syna dem och ständigt omförhandla. Och det jag inte kan formulera måste jag låta vara rörelse.

Tragedi kan med ovan kreativa tolkning betyda: att uttala den fallande erfarenheten. Det stämmer egentligen fint med tragedins ursprungliga funktion. Mest tänker vi kanske på den iscensatta tragedin som en reningsakt. Ett sätt att betvinga och sila, avskilja. Via ett ramverk – text eller scen. Det är detta Barthes gör. Iscensättandet låter oss öva fallande. Att dressera det osägbara är därför ett sätt att öva, att överleva?

Den sista daterade anteckningen i *Sorgedagbok* är från 15 september 1979. Ett halvår senare, den 26 mars 1980, går Roland Barthes ut i gatan i Paris, blir påkörd av en lastbil och avlider kort efteråt av skadorna. Var det sorgen som skymde sikten? Lät han sig falla?

Josefin Gladh

9. Barthes, Roland, *Sorgedagbok*, s. 29.

10. Caprioli, Cristina & Wallenstein, Sven-Olov (red.), *Koreografier*, Raster, Stockholm, 2008, s. 126.

11. Barthes, Roland, *Kärlekens samtal: fragment*, Korpen, Göteborg, 1983.

12. Ordet betyder ursprungligen "bocksång" och härleds från de grekiska orden *tragos* (bock) och *oide* (sång).

13. Barthes, Roland, *Sorgedagbok: 26 oktober 1977–15 september 1979*, Pequod Press, Malmö, 2018, s. 28.

She's a good exercise / Hon är bra att träna på

*She's a good exercise*¹

it's not the exercise itself
it's how you work her

We have weak sides
one is order and one is the unsaid
what we see is: walls, leather, letters
(maybe we mean like Wittgenstein, kind of)

I have contact disturbances
Takt-wise incorrectness's
weak sided up I legs many left necks

and

she's that way
she is a step that stays (on)
she has letters that tames tight
she's a very good exercise

Hon är bra att träna på

det är inte övningen i sig
det är hur du arbetar henne

Vi har svaga sidor
en helt i oordning och en outsagd
vi ser: läder väggar bokstäver
(som Wittgenstein, typ, fast tvärtom)

Jag har kontaktstörningar
Takt-aktiga felaktigheter
svagsidan upp benar jag om långa vänsternackar

å sån är hon –
ett steg som hänger (på)
bokstäverna hennes tämjer tajt
hon är en bra träningsgrej

Marie Fahlin

1. Title taken from Caroline Bergvall's poem *Ride*.



Still from *Diagram of Transfer No. 1.*



Still from *The Offspring Resembles the Parent*.

The bubble

In order to describe the landscape we're in I use the metaphor of the masochist fantasy. It's a place dictated by the masochist, by the one who is tortured. The torturer is invited to the party on the grounds of the masochist, following a strict set of rules. Welcome to the masochist fantasy. Obviously, we're talking about the performer as the masochist and the audience as the torturer. The choreographic piece is the place to write contracts and rules, where we negotiate (our) power and desire through the choreography of the gaze.

The meeting is on the grounds of the tortured, the performer, the masochist, who draws up the contract, which the torturer, the audience, signs in order to see where the piece will go, so as to be able to execute the specific rituals that are part of the game, part of the masochist fantasy. It's a rewriting, not a direct translation. I use it as a scheme to look at power relations, and a method through which I work and make sense of the abstract. As we know, the sado and maso aren't compatible. They are rather opposites on two different scales: they will never meet. The masochist needs a masochist gaze, a masochist witness, trained in that specific set of rules, in order to pursue the piece in the manner of the masochist fantasy. The masochist fantasy exists because the masochist needs another masochist.

What is it to be in the piece, to work with it, to put yourself at risk, take a chance? What is it not to work with irony, but with humor, minimize the distance? That is a masochist move, a kink. What's the image in front of us burning our eyes? The lens of the bubble is your retina burning your eyes. That's what we're looking at, ourselves. From inside and outside, looking at oneself.

To indulge in confession of desires, of weakness, vulnerability, although shameful, is bittersweet. In the masochist fantasy I'm making the others do what I want. I'm choreographing them, ascribing them identities, friction, functions, ideas, desires ... Assuming them to be what I need them to be. Forcefully I create the room for them to exist in, trap them, corner them, lure them in to my universe, my fantasy. But who follows the rules I set? Who might not?

It's like a bubble. You're in it, and people see you, and you can look through it, and see them. Looking through it, seeing someone, but knowing you're seen from the other side at the same time. In the bubble you're closed in, like in small spaces, and I'm only saying this because it's hot, not because closed in equals being cut off. No, someone needs to be the witness ... Exhibiting oneself in the masochist fantasy requires a witness. Gazing through the bubble requires being gazed upon, both ways. It's a waste of erotics, the abundance of it is in every breath, everywhere. The space is limited. It's like the scene in *Scream* when the girl gets stuck in the cat flap of the garage door, while trying to escape the killer. The killer takes a step back, activates the garage door, and watches. I'm not going to ask who created this desire in me (us). I don't mind using the cliché here. I'm happy to make it clear. Admit you like the cat flap scene.

I build a cliché, build expectation and play it out. Or I play with it, build suspense. Like the cat flap. I want to be overwhelmed by the image and oversaturated in it. I'm not reinventing, just repurposing, feeling, not representing, doing, not explaining. Opening up that platform from which we can take a step further in the fantasy.

What is the gaze? To flirt with the expected, to build suspense. What is a cliché? There is suspense and then it actually happens.

I move the audience and let them move me. I let them, in the masochist fantasy. We get used to the gaze through repetition, dilute it. If one resists the gaze the contract is rewritten.

It's a special thing to watch and know you're being watched at the same time. But actually this is to be in parallel times, knowing that you don't always know when you're being watched, knowing that your experiences will never coincide ... The exhibitionist in me thinks of this while on stage (performing, dancing) and wants to move those thoughts to the viewer, the one witnessing. The witness is needed in order for everyone to follow through the trauma of the piece, or else it would not happen, and we couldn't share the uncomfortable feelings circling around this splitting up of experience.

What's the image in front of us burning our eyes? Maybe not the image itself, but what we're doing with it in our heads. That is what I want you to be doing, drool over it. I train your gaze on me and it's burning your retinas. To see oneself through others: what parts in me are opened up by the other? When I see the other? What do they remind me of, what do they awaken in me? What in me do they remind me about when I see them? And what do I remind them of? Willingly. Purposely. The cliché.

The cliché, the bold moves, in order for the poetics to appear, the intertext. There is something that feels very sweet in it: the clarity, the communication. It's the specific limitation, the specific limited communication, that in the (silent) fantasy promises everything, but in fact only does what it can do, which at the same time is even more than what it promised (that fantasy has no limits). Speech has its limitations, text too. Language as well. And in silence we still communicate.

On the seventh floor of an eleven storey high aquarium in Vienna there is a circular window through which you can see a huge tank filled with marine life. It's possible to climb into the window, or at least on to the rim, to get a closer look of the aquarium on the other side of the glass. Three boys have stopped there, one of them is wearing a t-shirt that says "good asshole", and there's a hand doing the OK sign on it. The two bigger ones are pushing the little one into the cavity. I see the boys through a keyhole, in their keyhole-asshole-window, that is also a window, a scene, a stage. All gazes are now

manifested, everywhere at the same time, embodied in this consensual power play; they are (in) the masochist fantasy! The gaze has become their bodies. The gaze is now their bodies. The cavity is a window and a surface, but there is no audience, they are the audience and the performer, here the window is just another cavity. The two tall ones have squeezed the little one into that small asshole-cavity. He also did it to himself. Everything doesn't fit in the hole. Arms and legs are sprawling out, his body is folded, bent, a hand is pressing his head down to fit better, and he sort of fills the whole window, covers the whole window. All three of them laughing, it doesn't look like fun, but I think they're having a good time, feeling pleasure.

On the seventh floor of the aquarium in Vienna there is a bubble. You crawl into a hole in the wall, into the aquarium. An adult would have just enough space in order to turn themselves around, on their knees, legs under them. You need to squat once you're in there, at the same time stretch yourself a bit if you're little, you stretch your body and stick your head into that convex glass above you, so that you can see the fish, circling around your head. But you also turn around in order to see the people outside, on the other side of the aquarium, in front of you. You're in front of them. First you crawl in, then you flip, turn yourself around but quickly, you don't want to admit that you like that as much as the fish. Quickly you turn because you don't want to be caught, exposed.

But the whole time, the hole I crawled into is revealing my legs, ass, and boobs, where I'm squatting and reaching up at the same time in order to see the fish circling around my head. Those on the other side of the glass don't take notice of me. Those on the other side of the glass do take notice of me.

Outside of the bubble, the audience is still there, in my masochist fantasy. They see a woman, crawling around on the floor to look at fishes. But she likes it, so they sit down and continue to watch.

Inside of the bubble it's shoals of turquoise, yellow, yellow, pink, green, blue, turquoise, orange. Water snakes, worms that are halfway buried in the sand, like a little unison choir standing there waiting, the water is flowing, it's enough for them to just open their mouths, eventually they'll catch something passing by. Hundreds of jellyfish are stuck in a loop further away, juicy, pulsing around and around. Fruit-shaped anemones are tickling the striped fish within them, but I can't see what's behind. Coral reefs. Mid-sized leopard fish and big-lips fish swim by. A small starfish has landed on the glass

and two pink swimmers are there sniffing it with their pointy noses, as if they were trying to carve it, dig it up. Next to the dark red-brownish stones a huge yellow hairy bush grows. A shoal of silvery ones, and three generations of seahorses: embryo, tiny, and fully-grown, mini-sized. On level with my mouth, a big flat vacuum-fish spits out tiny stones around itself, then eats them again. One with claws and antennas hides under a rock. In a long tube around the aquarium big ants crawl, carrying other bugs ... Three fish-leaves glide past me, heads pointed downwards, they just follow the current. They've come from the hole at the other end of the aquarium that leads straight to the ocean.

Ofelia Jarl Ortega

Place your middle finger
here

Let your skin slowly slide -
curved,
Touch absorbed
Meaning evaporated
in friction
with
the words of this paper

Continue PLEASE

That touch. With all potential to break
With no witnesses
and no allies
That crisp.

A stranger.

Be it a wave. A rhythm.

A wave in proximity to other waves
overlapping and combining

Bending and spreading out
to continuously begin anew.

A wave
under a surface,
over a line

A wave uncounted: now wanders

SWEET TROUBLE

We no longer know scale
we no longer know time
we no longer know

That touch itself transforming the touch
transforming itself touching touching itself
transforming -

So absent
and Indeterminate
cancelling all measure and calculability
an overlaying
of perversities
touching themselves
at a distance

WE ~

foreign to ourselves
begin again
Each being inside of the other
Your words
resting heavily in my mouth.

Anna Pehrsson

Languageing Dancing #1

O

Stefan Hölscher convincingly claims that already in the second half of the 18th century there was the emergence of a fundamental change in how one understood choreography. A change that brings debates concerning the boundaries between dance and non-dance and dance and choreography into a different light. Hölscher pleads for an indeterminate understanding of both choreography and dance in which choreography and dance no “longer *are*” (37, my translation and emphasis). Through blurring of boundaries—of form and activity, choreography and dance—the generative capacity of the [dancing] body comes to the foreground in such a way that, on the one hand, anything can be an object of dance and, on the other, form no longer precedes the activity of [dancing]. In fact, form arises from [dancing]. Thus, dance is no longer the sum of rhythmic, prescribed, fairly known, structured and written movement steps arising out of an already existing catalogue, such as in the time of Thoinot Arbeau and Raoul-Auger Feuillet. Consequently, dancers are not mere instruments in the hands of a choreographer or the product of her calculation. Though choreography in-forms and conditions the dancer, the dancer is not determined by it. Neither is the dance. The dance in fact can be said to transcend both dancer, choreographer and choreography, though dance necessitates [dancing]. Never the same, but always simultaneously open *and* close, known *and* unknown, [dancing] thus is that which connects dancer, dance, choreographer and choreography.

I

Inspired by Harney’s and Moten’s book *The Undercommons: Fugitive Planning and Black Study* and drawing on Hannah Arendt, Giorgio Agamben and Jacques Rancière, Andre Lepecki sees the dancer and her impersonal devotion to the dance as a relevant site in and by means of which one can address and rehearse freedom politically. Contrary to the police cop (or choreographer), who imposes circumscribed spaces of circulation, he sees the dancer as a “political subject that transforms spaces of circulation into spaces of freedom” (*Choreopolice and Choreopolitics: or the Task of the Dancer* 20) from within, that is from within [dancing] itself. Freedom thus entails a kind of movement that is not circulation¹. It is rather a movement of resistance, one that halts, deviates or at the very least slows down the demand placed on the dancer to keep on circulating, moving in circles, ultimately leading her (and the dance) nowhere. Moreover, Lepecki sees the dancer as a political subject firstly because he finds it crucial that we look into the conditions for “the enactment of freedom in today’s control societies” (15), and secondly in order to shed light on how the concept and practice of choreography has consistently been perceived as an “art of command” (16), which for Lepecki implies that choreography is also an art that “implements, needs, produces and reproduces systems of obedience” (idem). What happens to this idea of choreography when one turns it, as Hölscher suggests, indeterminate, when [dancing] takes center stage?

1. Here I refer to how the police tends to address those who are ‘stationary’ or ‘still’ in places they allegedly should not be.

To unsettle this conception of choreography as a system of obedience and command—the choreographer as the police cop and the dancer as the one who diligently obeys the cop’s command—as well as to empower the position of the dancer, Lepecki proposes a notion, namely the choreopolitical, inspired by how Harney and Moten differentiate policy-making from fugitive planning. For Harney and Moten, policy-making is a corrective and prescriptive operation from above, designed primarily for the increase of economic profit and fugitive planning is that which enables an escape from this from within, which the authors seem to refer to as involving a kind of improvisation such as one can find in Jazz music. Moten and Harney do not really write about choreography as such, but do seem to loosely associate it with order and improvisation with dis-order (7, 11, 79).

III

Thus, a planning that is fugitive, following the example of Jazz music, seems to account for a movement (a dis-order) from within order, a kind of escape. One could perhaps name this escape within as what artist and theorist Michelangelo Pistoletto called ‘inodus’² that is, an exodus that is not a movement elsewhere or outside, but rather a movement here and now, *with-in*. What does such movement look like? How is this different than circulation? How can such movement be written about and how can its writing be made to move (and not simply circulate)? How to persist within and not feel locked? Could this be thought of as improvisation? If so, would it entail freedom? Please rehearse answering these questions by [dancing].

IV

Elsewhere, Lepecki proposes choreography as both a “political practice and as a theoretical frame that maps, incisively, performances of mobility and mobilization in urban scenarios of dissent” (*Coreopolitica e Coreopolicia* 42). Lepecki follows Rancière here in his understanding of dissent, namely as that which connects art and politics, producing “ruptures in habits and behavior” (43, my translation). For Lepecki, choreography that is political, thus choreopolitical, “reveal[s] how body, place and movement are interlaced” (55, *idem*), “transforming a space of circulation into a space in which the subject, political, can appear and exercise

[her] capacity for dissent” (56, *idem*). I propose that an engagement with the choreopolitical (and thus with planning as understood by Harney and Moten) is what dancers do when they exercise their capacity to move passionately but impersonally, devoting attention to the dance, not to the choreography or the choreographer, by [dancing].

V

Planning here, fugitive, is thus never individual or private; it must be set in motion in relation to others who are always to an extent or another spatiotemporally conditioned. Individuals and their sense of self are important in this, but these are not the primary condition or cause of a dance or [dancing]; individuals are rather a result; they become individuals through the dance, through [dancing]. In Lepecki’s terms, this means that planning “must be dared, collectively, into existence. Once in existence, it must be learned, sustained, and experimented with, again and again” (*Choreopolice* 22). Therefore, a planning that is fugitive (choreopolitical) becomes, through the repetitive process of being learnt and experimented with, a mode of moving that enhances the potency of both the individual and the collective³.

VI

Differently said, planning becomes a way to rehearse sharing insecurity and uncertainty, a way to extrapolate the plan itself, to seize it tactically and modify it in the seizing. Not to embellish any possible failure in its workings, but rather as an acknowledgement of how one can create space for transformation (more range of movement, more freedom) *within*, micro-politically, moment by moment, step by step, together with others, as in improvisation. Such a planning becomes a more nuanced proposal for doing what one wants, ‘now’ and in the future, with others. With planning, fugitive, [dancing] becomes a dynamic force, a condition for rehearsing transformation beyond the individual self, not as outside of the present, outside of language, but on the contrary, as profoundly imbricated in both the present and language.

O

Wonderful. Now, if you feel like, read the text once again and replace, mentally or in writing, [dancing] with control(ing), relate(ing), trust(ing) and/or

2. Cited in Corsten and Gielen, *Being an Artist*, 66.

3. See da Silva, João. *Reflections on Improvisation, Choreography and Risk-Taking in Advanced Capitalism*. Helsinki: University of the Arts Helsinki, 2017. Kinesis Series.

fail(ing). What does doing this do to your understanding of [dancing] and its relationship to choreography? What does doing this do to this text? Should you want to share your thoughts send me a message at joaodasilva@t-online.de.

João da Silva

CITED REFERENCES

- Arbeau, Thoinot. *Orchesography: A Treatise in the Form of a Dialogue*. Trans. Mary Stewart Evans. Hampshire: Noverre Press 2012. Print.
- Corsten, Marie Josée, Pascal Gielen, and Luigi Coppola. "L'Astuzia della Spiritualità: An Interview with Michelangelo Pistoletto." *Being an Artist in Post-Fordist Times*. Eds. Pascal Gielen and Paul de Bruyne. Rotterdam: Nai Publishers, 2009. 55–467. Print.
- da Silva, João. *Reflections on Improvisation, Choreography and Risk-Taking in Advanced Capitalism*. Helsinki: University of the Arts Helsinki, 2017. Kinesis Series.
- Harney, Stefano, and Fred Moten. *The Undercommons: Fugitive Planning and Black Study*. Wivenhoe: Minor Compositions, 2013. Print.
- Hölscher, Stefan. *Vermögende Körper: Zeitgenössischer Tanz zwischen Ästhetik und Biopolitik*. PhD Thesis. Gießen: Justus-Liebig Universität, 2013.
- Lepecki, Andre "Choreography as an Apparatus of Capture." *TDR: The Drama Review* 51.2 (2007): 119–123.
- . "Coreopolítica e Coreopolícia." *Ilha. Revista de Antropologia* 13.1 (2011): 41–60. Web. 22 Aug. 2019 <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/view/2175-8034.2011v13n1-2p41/23932>>.
- . "Choreopolice and Choreopolitics: or the Task of the Dancer." *TDR: The Drama Review* 57.4 (2013): 13–27.

Tingen och han

Under inga omständigheter, sades, fick han beröra tingen omkring. Varken ytor eller bruk skulle han ta del av medan konturer och bruksanvisningar skulle han kunna ange utantill. Tingen skulle förbli opåverkade men genomskådade. Så att världen kunde övervaka sitt övertag över de liv som hade kunnat bli.

Emellertid hade inget ting förfrågats om ett godkännande av detta förfarande, men oberörda och oanvända som de var, fanns det inget att tillägga. Så var det sagt, sades: inget ting skulle han in-känna eller med-känna. Inte heller fick han delta i några som helst beslut gällande framställd formation. Dock avkrävdes hans närvaro vid samtliga personalmöten under vilka tingens tillstånd skulle omprövas och genom varierande ändringsförslag lämnas oförändrade. Något han förväntades bekräfta med oberörd entusiasm, mer så, borde han med största glädje bidra till en ökning av det motståndslösa överflöd som antogs nödvändig för allmännyttans fram-gång.

Nyttoavkrävd och handlingsförlamad, vek han sig samman och började springa mitt i det överflödiga nödvändiga utan att stöta på något ting. Och blev snart expert i avvikandestaktik. Dessutom, eftersom han inte fick beröra, slutade han även att tala, så att springet emellan kunde ägnas all uppmärksamhet. Utantill och med oförklarlig noggrannhet sprang han hit o dit och tyckte att det var ganska solklart vilka spår som skulle dansas för att kringgå påtvingat sinnesförbud. Alltså hindrade o-beröringsplikten ingalunda dansen. Numera specifikt emellan. Även det, insåg han, var ett mönster värd uppmärksamhet, minst lika spännande som det förbjudna. Alltså sprang han emellan, optimism i behåll och rågat mått och snart blev ett och annat språng

omöjligt att bortförklara, inte minst det kliv som drev hans hand ett snäpp åt sydväst.

Då sades, hur mår du egentligen? Varvid hans röst lämnade svalget och pep ett otydligt pip vars mening ingen förstod men samtliga upplevde som hotfull. Huruvida hotbilden var allmän eller bara hans ville sig inte avgöras, därför sades att pipet inte kunde antas som redigt svar. Igen ställdes frågan, vad vill du oss? har du förföljt din hand hela vägen upp till våra antaganden eller fladdrar din hud fortfarande utanpå?

Så ställd föreföll honom frågan som oanständig. Varpå ett nytt läte rullade fram, denna gång bågformat, svängigt och välförankrat, som en hängmatta i vårbris. Vfhufs, sades när det skulle härmas, följt av ett eftersläpande Sshgghghff vars orediga tyngdförskjutning upprörde formationen. Dessutom. Att tingen inte skulle beröras var redan uppfattat. Och de rördes inte. Men av någon anledning flyttade de ändå på sig, antagligen av eget bevåg. Flyttandet var smidigt, effektivt, och i takt med Sshgghghffets eftersläp, kom flera av tingen nära inpå hans numera sydvästsinriktade hand, så till den grad att det hela nu gott kunde klassas som beröring. Inte av tingen utan av honom.

Hur skall detta hanteras? sades i darrande diskant. Kan det rördas anklagas för beröring? Och vad gör vi åt detta Sshgghghff som utan att beröra rör om i tingens orörliga ordning? Pip, svarade han. Det är pipet före Vfhufshet som räknas, ser ni inte det? Va? Utropades gällt, hur kan pipet synas i denna numera upprörda o-ordning? Dessutom, hur ska man överhuvudtaget kunna tyda ett pip när det som händer före endast kan uppfattas efter, böjt emellan, mitt i detta obegripliga

o-hyfs. Vad vill du oss? Är detta början av en subversiv omplacering?

Omedelbar tystnad spred sig åt alla håll. Inget ting inget svalg ingen hand ingen matta inget mått inga läten eller något framfusigt o-hyfs vågade svänga en enda ansats itu varvid det osagda förtjocknade till blöt lera, klumpvist utspridd. Inget sades men alla visste att nu var spänning tillhanda. Nu kommer något att sändas, oavsett riktning. Snett in i mellanskiktet. Varför huvudfrågan inte längre kunde förbli beröring, utan den leraktiga omdisponeringen. Den som nu måste hindras.

Insatsstyrkor kallades in och åtgärdsängslan vidtog med kraftiga tag. Under en hel vecka av febril mätningshysteri genomskådades längd, tyngd, färg, kön, temperatur, utsträckningsanlag, bolån, antal kusiner, antal väskor, inredningssmak, IQ, topologi, ontologi, samt psykiatriska journaler etc., varpå godtyckliga gränsvärden fastslogs och en rad skrämmande prognoser spyddes fram. Stressnivån steg överbord. Krisen var ett faktum. Kontrollrummet gick i vägen.

Då passade pipet på att smita till en fläck utan personalmöten, hack i häl med en nyanländ Vgffhuusshybrid.

Och i den fläcken börjades det att sjungas. Utan ett enda pip och i allmänrådande *sleepmode*. Pip och läten ur spel, tappade åtgärdsfrenesin sin spets och oförmåga vändes till offerkoftor varpå ombudsmännen skyndade sig att ansvarsbefria varandra. Krisen hade förträngts och hotet kunde avskrivas utan betydande konsekvenser, förutom så klart, en förhöjd nivå av misstänksam intighet.

Misstro och inkompetens funkar bra ihop. Likaså klagande och ansvarslöshet. Perfekta par för effektiv dämpning. Så att livet kan fortgå. Rådet, ursinnigt illamående och fåfängt, återvände till att vända papper som om det vore världsavgörande. Specialstyrkorna tog en fika. Hängmattan låg o solade, tingen satt lugna på plats medan han, den olydige underkastade gled alldeles tyst, obetydlig i lergeggan. Ordningen verkade återställd.

Detta sagt, tanken om att förändring skulle kunna uppstå hade ändå smugit sig in mellan hjärnhalvorna. I sin tur även innanför sceneriet, så som den beskrevs. Något skevt till vänster om tingen fanns nu en reva som antydde att sammansvärjning kunde skrapas fram, mer så vars anspråkslösa mått upprörde hela synfältet. Skadekontroll måste vidtas, sades. Ett underhållningsmöte kallades in. Men redan före start havererade ansatsen. För det första, revor emellan kräver höghastighet. Detta var inget som rådet var bekant med. För det andra, omplacering förutsätter hypersensibel navigering, även

det ett för rådet främmande koncept. För det tredje, i brist på ineffektivitet och föregivna bedömningsrutor uteblev regelriktig planering varpå dagordningen framstod som obegriplig och därför kom rediga beslut inte ens i fråga. Aldrig tidigare hade ett odugligare möte sammankallats.

Han, underkastelseerfaren som han var, satt redan lydigt i stolen, underben och tummar i perfekt symmetri. Nämndemännen å sin sida hittade inte ens fram till stolarna, plågade som de var av den o-hyfs som dagordningen inte förmådde tygla. Så, istället för att styra samtalet, vacklade de, nervtrådar utanpå och fick inget sagt. Hit o dit vacklade de bland tingen som trots att de stod där de kommenderats infinns, för dem var omöjliga att upptäcka. Strunt samma övervaka.

Tingen, alltmer milda, iakttog det hela och bedömde det som komiskt, därför som något lösare, nu kanske lämpligt att hud-navigeras. Varpå de vecklade ihop sig till en kör varifrån de kunde snudda vid hans hand. Och varandra.

Tingens ihop-veckling, planerad handhudssnudd och nu även inbördesberöring, adderad till lerklumpspridningen, hängmattaläten och detta ändamåls-trängda rådshaveri växte snabbt till ett nytt, okontrollerbart scenario. Med en avgörande konsekvens. Mötet fanns inte längre på kartan.

Han, stilla symmetriskt medan allt annat flyttade, såg sin chans. Han tog fram sin urkopplade klang, reste sig på tå och sade: Härmed fastställs allmän beröringsrätt. Under inga omständigheter skall tingen omkring hindras att beröras, eller att beröra. Dessutom, tillade han, från och med nu skall ingen beröring förbli oberörd i respons!

Och som avslutning sjöng han ett magnifikt pip i obestämd gråtfläck.

Från alla hörn där de rådlösa rådsmedlemmarna hade hamnat kom ett skalv av olust. Aldrig tidigare hade världen tvingats bevittna sådana ord. Och vad var denna antydan till gråt? Vad har tårar med sakernas tillstånd att göra? Frågan var klart ostyrig. Rådets redan ansträngda hjärnhalvor föll isär varför alla lade sig platt ned på magen och eftersom navelskådningen ändå måste upprätthållas, fick samtliga kronisk nackspärr.

Från detta bakåt-bågande horisontala läge, två nya huvudärenden kom att dominera siktet, nämligen frågan om vilken instans skulle protokollföra detta upprörande externutlåtande, samt i vilken ordning denna störande o-hyfs skulle avaktiveras. Varpå beröringsrättsdeklarationen kom undan maktordningsblicken,

därmed ledig att avleda sig ända bort till det tidigare spridda lerkladdet. Och medan myndighetspedanteri pågick i det platta, parade sig tingen med mellan-springet varpå nya revor angav en ovanligt rörande uppställning. Vars avstånd till rådande föreskrifter inte kunde vara större.

Detta är en märkvärdig formation kanske i behov av omprövning sjöng tingen i sin i beröringssyfte uppställda kör och mitt i tredje refrängen bad den nyanlända Vgffhuusshybriden, in- och utsmitexperten, om en omväg. Han, envis realist, instämde i att omständigheten var ytterst ovanlig men även klart logisk och deklarerade: Icke-beröringsplikt i övervakad ordning är en utmattande föreställning, i grunden respektlös, därför dömd att misslyckas. Rådlös uppställning i ohyfsad oordning däremot är både rimlig och framgångsrik, dessutom utåtvänd, därför tillväxtbenägen. Vaket i sinnet, till och med vacker, förväxer den sig vilt i takt med den ömsesidiga världsaktning som knyter den an till världen och världen till den. Med bibehållen integritet, från det avsides frånvända.

Omsorg liksom respekt kräver nämligen en avvikande blick som vidmakthåller ett avståndets patos där växelverkan kan ske utan intrång. Med andra ord. Villkoren för det gemensamma bästa är oriktat avstånd. Alltså. Hårt övervakade föreställningar förespråkar ingalunda allmännyttan, inte heller betecknar de någon framgång. Snuddvänliga uppställningar böljandes från avstånd däremot bekräftar det gemensamma singulära och säkrar allmän kringgång. Därför föreslår jag ökad självomdisponering och ömsesidig beröring från längre håll. Med bortvänd blick. Aktsamt vaket. I svajbågar. Sydväst lutandes. Oavsett påtvingad karta.

Och så blev det. I detta land med beröringsrätt kom högt och lågt att bekräfta allt möjligt i alla riktningar.

Och när kansliet befann sig hos naprapaten, växte avståndet emellan, varpå tingen grät en dissonant låt medan hängmattan svängde alla spår. Alltmedan en härva otydliga pip växte inuti kladdet och allmän fortjusning trängde under varje hud. Varpå alla lärde sig att lyssna, medan de dansade med stor omsorg, värdiga och tysta. Så att världen inte gick miste om alla de liv som blir. Oavsett vad sägs. Eller skrivs.

Cristina Caprioli

Contributors

Jessie Bullivant is a queer, Helsinki-based artist, writer and academic originally from Australia. They are currently completing their Masters in Time and Space Arts at the Kuvataideakatemia in Helsinki.

Elliot Lundegård is a writer and academic who grew up (with horses) on the Swedish countryside. They are currently living in Helsinki, writing their Master's thesis in Nordic Literature on human-animal transformations in Finland-Swedish folk legends at the University of Helsinki, and in 2020 will take on the role of editor-in-chief of the Finland-Swedish magazine *Astra*. Jessie and Elliot met in 2019 and bonded over childhood identities formed through meaningful relationships with horses.

Cristina Caprioli. Born and raised in Italy, dancing in Germany and the US, since the mid-80's resident in Stockholm, where she in the 90's funded CCAP, to this day the base of all her work. Cristina works with choreography in various forms and formats, from stage performances, installation and exhibitions to films, festivals and publications. All of her work is a long-term research project, running parallel to a commitment to the community, national and international touring and teaching activities. Cristina is Professor of Choreography and has been awarded many grants and prices.

Marie Fahlin är utbildad vid SNDO, Amsterdam. Hon arbetar med koreografiska överskridningar mellan material och medier i egna verk och i samarbeten med andra och rör sig mellan olika roller och positioner; koreograf, curator, dansare och forskare. Fahlin ingår i Weld Company sedan 2013 och har medverkat i flera

konstnärliga utvecklings- och forskningsprojekt, bland annat Unheimliche Verbindungen tillsammans med Filippa Arrias vid Kungl. Konsthögskolan. Tillsammans med Rebecca Chentinell driver hon Koreografiska Konstitutet. Fahlin är sedan 2014 doktorand i koreografi vid Stockholms Konstnärliga Högskola.

Moa Franzén är konstnär och skribent bosatt i Stockholm. Hennes praktik rör sig mellan skrivande och performance, med ett särskilt intresse för rösten som koreografiskt material och verktyg. Relationen mellan retorik och ideologi, makt och sårbarhet, och performer och publik är ofta i fokus i hennes arbete. Franzén har en BA i fri konst från Kungl. Konsthögskolan och Kunsthøgskolen i Bergen och en MA i Nya performativa praktiker från DOCH. Hennes senaste verk är performansen *From a throat of flesh*, tillsammans med Tove Salmgren och Kajsa Wadhia.

Josefin Gladh är uppväxt i Stockholm, utbildad dansare från Den Danske Scenekunstskole i Köpenhamn och har sedan dess arbetat som dansare och koreograf i egna och andras projekt. Josefin har en fil.kand. i estetik med inriktning filosofi från Södertörns högskola och har arbetat med Kritiklabbet, framför allt med innovativ danskritik i projektet Koreografikritikverkstad. Hon har varit involverad i ccap/c.off, främst i arbetet med uppbyggnaden av Reading Edge Library, ett bibliotek med fokus på artists' books och publikationer inom dans och koreografi. För nuvarande arbetar Josefin som ansvarig för boksortimentet i museibutiken på Nationalmuseum.

Lena Oja är konstnär och författare som främst arbetat med skrivande som processverktyg i olika praktiker. De senaste åren har främst ägnats åt projektet *Allvaret som förutsättning i en burens situation* som undersökt hur ett undersökande samtal och performance i en konstnärlig kontext förändrar ridningens innehåll. Lena Oja är uppvuxen i Asien och är utbildad i journalistik och kinesiska vid Stockholms universitet och har en fil.mag. i fri konst från Konstfack.

Ofelia Jarl Ortega is a choreographer and performer based in Stockholm. Her work centers around vulnerability and femininity, often with a suggestive erotic aesthetic; lately a notion of "voluntary objectification" has been at the core for her investigations. She holds an MA in Choreography from DOCH, Stockholm (2014), and her works have been shown at venues including ImPulsTanz (Vienna), MDT (Stockholm), Inkonst (Malmö), Les Urbaines (Lausanne), Manifesta 11 (Zürich).



Anna Pehrsson has danced in Alias Compagnie and Cullbergballet, and has amongst others worked with Edouard Lock, Guilherme Botelho, Benoît Lachambre, Jefta van Dinther, Eszter Salamon, Cristian Duarte, Mia Habib and Deborah Hay. Since 2016 she creates her own work, and is currently preparing the solo *Crisp. Come Now we Falling*, and the group work *Elsewhere Within Here* to premiere in 2020. She is an artistic advisor for MARC Kivik and active as a mentor and rehearsal director in different constellations.

Lina Selander lives and works in Stockholm, Sweden. Selander's films and installations can be read as compositions or thought models, where ideas and conditions are explored and weighed. She examines relationships between memory and perception, photography and film, and language and image. Lina Selander's solo shows include Kunst Haus Wien; Argos – Centre for Art and Media, Brussels; Iniva, London; Moderna Museet, Stockholm; VOX – Centre de l'image contemporaine, Montréal. She was the Swedish representative at the Venice Biennale 2015. A selection of her group shows include: The Kyiv Biennale 2015; Seoul Media City Biennale 2014; Manifesta 2012 in Belgium.

João da Silva, PhD, is a queer movement artist and educator with a background in experimental dance, choreography, neuro linguistic programming and theatre studies. Currently he is senior lecturer and research fellow at ArteZ University of the Arts. He probes the artistic dimension of everything he does. This, alongside his childlike curiosity, is the fuel that propels his artistic-pedagogic practice forward. His writings have been published in Kinesis (University of Arts Helsinki), ArteZ Press, Dutch Society for Dance Research, Transcript and Inflexions.



koreografiskakonstitutet.se

