

Det som händer nu

Kroppar som material, händelse som metod, närvaro som koreografi

Anteckningar om Anna Ådahl, Ebba Bohlin, Maria Andersson och Victoria Brännström

Ett ofta använt grepp inom konstens teoretiska överbyggnad är att introducera olika vändningar. Det språkliga greppet markerar att något nytt inträtt, vilket kan vara pedagogiskt användbart, men det kan lika gärna lägga krokben för djupare insikt. Därför låter jag det vara osagt om det jag kommer att diskutera är en sådan vändning. Vändningen i denna text är mer av bokstavig art, den handlar om ett intresse för kroppen som ett konstnärligt material och kroppen i rörelse, när den exempelvis vänder sig om. Min diskussion kretsar kring tre verk – Anna Ådahls *De utställda*, Ebba Bohlins *Ein Hut, ein Stock, ein Regenschirm... en skiss i tre delar* och Maria Andersson och Victoria Brännströms *Replicas: structures for other positions*.¹ Verken kommer att belysas utifrån tre gemensamma nämnare – kroppen som material, kroppslig närvaro och frånvaro samt händelsen som estetiskt ramverk. Diskussionen är en övning i att närma sig en större samtida strömning där konstnärer tillför performancegenren en meningsbärande dimension genom att använda uttryck hämtade från dans och koreografi.² Till en början kan det hela beskrivas kortfattat och generellt – konstnärerna skapar koreograferade

rörelsemönster och situationer. De väljer ofta att engagera dansare och väljer dansscener som plats för konstverkets tillblivelse och presentation. Framträdandet inför betraktaren utgör verkens tyngdpunkt.

Vi börjar med det mest konkreta – platsen för mötet med betraktaren – i scen- och dansrummet, till skillnad mot utställningsrummet. Denna uppdelning ska inte ses som definitiv, eftersom konstnärer alltid har rört sig mellan scener och discipliner, men vi kan nöja oss med att konstatera att bildkonstens rum av tradition har en annan ekonomi än teatertrummet. Valet att frångå utställningsrummet möjliggör en annan sorts presentationssituation. Verket framträder först och främst som en händelse, en aktualisering av en pågående modulation i tid och rum. Här kan idén om framträdandet som en gåva till betraktaren ge en fördjupad förståelse av konstverken.³ Gåvan placerar in sig mellan verket och händelsen, och liknas vid en cirkulationskraft, en överföring, som sker i en ekonomi av utväxling. Genom koreografin iscensätter konstnärerna inte enbart verket utan även hur betraktaren, i form av en publik, kan ta till sig verket. Betraktaren i detta fall är inte längre utställningsrummets anonyma

1. Anna Ådahls *De utställda* visades på dansscenen Weld, plattform för dans och konst, i Stockholm, 10 och 11 maj, 2013, med medverkande Rebecca Chentinell, Sybrig Dokter, Love Källman och Andrea Svensson. Ebba Bohlins *Ein Hut, ein Stock, ein Regenschirm... en skiss i tre delar* visades på Weld och ingick i *festival: display*, 11–16 juni, 2013. Maria Andersson och Victoria Brännströms *Replicas: structures for other positions* genomfördes som en separat programpunkt under Liverpool Biennalen, 14 och 15 september, 2012.

2. Denna strömning har manifesterats genom en mängd utställningsprojekt, konferenser och upprättandet av organisationer som specifikt arbetar med gränsöverskridandet mellan konst, dans och teater. Denna intensifiering kan tidsmässigt dateras bakåt till de senaste tio åren och saknar fortfarande en djupare granskning och analys.

3. Mark Franko diskuterar denna metafor i sin helhet med hjälp av teoretiker som Marcel Mauss, Georges Bataille,

individ, som intresselöst vandrar genom salarna, utan hon adresseras på ett mer aktivt sätt som del i en grupp. Beträktaren är fortfarande singulär, men hon är flera tillsammans.⁴ Hur står sig denna betraktarposition gentemot den vi känner i en mer konventionell, borgerlig teater, där salongsmörket blir en eskapistisk tillflyktsort?

Eftersom vi ser att scenbytet är centralt för dessa mer händelserika konstverk, som implicerar en aktiv betraktare, kan det vara motiverat att för en stund uppehålla sig vid denna situation. Vi kan följa hur Jacques Ranciére driver tesen att intellektuell frigörelse även kan handla om att frigöra betraktaren.⁵ Det är alltså liknande mekanismer som ligger bakom dessa två frihetsmanövrer. Intelletet frigörs genom att okunnighet varken ses som motsatsen till eller en lägre form av kunnskap, det är snarare olika sorters kunskap. Taget till sin spets betyder det att även den mest okunnige har något att lära ut. Samma slags argumentation använder Ranciére när han utreder förhållandet mellan publiken och aktörerna. Han frågar sig vem som innehar agens, egentligen. Är det skådespelare som "känner" och "agerar" på scenen? Hur kan vi förstå publikens upplevelser och reaktioner - känslomässiga, sinnliga som intellektuella? Hur kan konstnärer ge publiken en mer framträdande roll? Inom teatern har diskussionen varit en stötesten genom hela moderniteten. Ranciére tar upp två radikala strömningar – Artauds grymma teater, som byggde på chockverkan, och Brechts episka teater, som med distansverkan ville skapa en ny betraktarposition fri från borgerligt behov av självbekräftande. Beträktaren omvandlas till en individuell medskapare och ges en specifik kraft genom att delta i rollen som publik – i ett kollektiv och en gemenskap. Denna potential ser vi konstnärerna använda, som av konvention annars har svårt att tilltala betraktaren annat än som en enskild individ. När de flesta sociala kollektiv som vi känner slagits i spillror av neoliberala krafter är det tydligt att publiken som sådan har fått en ny relevans. Att skapa en gemenskap, om än tillfälligt, handlar om att aspirera på en handlingskraft som finns i en levd erfarenhet sprungen ur

Maurice Blanchot, Jacques Derrida, Jean Baudrillard, Pierre Bourdieu och Jean-François Lyotard i "Given Movement: Dance and the Event" i André Lepecki (red), *Of the Presence of the body* (Middletown: Wesleyan University Press, 2004), s. 115 ff.

4. Detta tankespar kan med fördel kopplas till filosofen Jean-Luc Nancy's *Being Singular Plural* (Stanford: Stanford University Press, 2000) och hans diskussion kring gemenskap som inte föregås och

en kollektiv tillhörighet. Ranciére summerar med att säga att god teater är den som använder sin så att säga "separerade" verklighet för att upphäva den.⁶ Konstnärer idag anammar självklart inte Brecht eller Artaud programmatiskt utan modulerar finkänsligt sina verk med hjälp från de båda.

Låt oss vända oss till konstverken och följa med i deras rörelser över till andra scener. Ebba Bohlins koreografi utgår från den mänskliga kroppens materialitet. I *Ein Hut, ein Stock, ein Regenschirm... en skiss i tre delar* framträder åtta dansare med en tjugo minuter lång sekvens av rörelser. Dansarnas och publikens kroppar delade samma rum utan att separeras av scen och salong. Publiken var utspridd i lokalen och fick hitta sin plats, stående eller sittandes på golvet, när verket satte igång. Publikens kroppsställningar speglades senare i dansarnas, vilket öppnade upp för en direkt kroppslig identifikation. Verket inleddes med en taktfast rytm som spelades upp i högtalare. Rytmen korresponderade med titeln, som är hämtad från en tysk vandringsramsa. Det bultande ljudet skapade en kollektiv puls. En och en gjorde dansarna entré. I första sekvensen bildar de en hög av spikraka kroppar som placerar sig på varandra likt staplade stockar. När högen var färdigbyggd rullade de ner ut över golvet. I ett mellanparti sätter alla sig upp, kickar med benen, fladdrar med armar och händer, med blickarna riktade direkt mot publiken. Nästa sekvens är att taktfast röra sig utmed ett osynligt rutnät med tydliga riktningar och vändningar. Ett snabbt gående varvas med vissa upprepade enkla arm- och kroppsrörelser. Dansarna rör sig rakt fram åt höger eller vänster, framåt eller bakåt över golvet. Det är tydligt att de snabba vändningarna kräver en riktad blick, annars skulle de lätt krocka om de förlorade balansen. De orienterar sig, omorienterar sig och upprepar uttryckslost varandras rörelser när de möts. I efterföljande sekvens stannar de upp, huvudena faller ner mot golvet och kroppen därefter. Det innebär ännu ett moment av omorientering. Väl nere på golvet ligger alla avslappnade, likt en enda stor kropp tillsammans. Den sista delen sker mellan anspänning och avslappning. Kropparna rör sig mot en

grundas i ett subjekt och subjektivitet, utan skapas utifrån idén om att blivandet alltid är ett *tillsammans med*.

5. Jacques Ranciére, *The Emancipated Spectator* (London & NY: Verso, 2011).

6. Ranciére, 2011, s. 8.



Ein Hut, ein Stock, ein Regenschirm av Ebba Bohlin. Fotograf Ebba Bohlin

av väggarna. De letar sig upp till knästående eller ståendes och försöker skapa en kroppsmassa som fäster upp sig mot väggen. En fysikalisk omöjlighet. När högen är så pass uppbyggd som den kan bli avlägsnar sig dansarna en efter en och verket avslutas som det började.

Verket utspelade sig på flera nivåer samtidigt – i dansarnas kroppar, mellan deras kroppar och mellan deras och publikens kroppar i det gemensamt delade rummet. Känslan av det gemensamma förstärktes dels av korrespondensen och närheten mellan dansarna och publiken, dels genom rytmen och ljudet från dansarnas tramp i golvet. Kroppens fysikalitet blev föremål för en estetisk gestaltning som framställde kroppen

som ett blivande, genom ett oscillerande mellan det som kommit att utgöra den västerländska metafysikens "klassiska" oppositioner: aktivitet och passivitet, subjekt och objekt, varat och blivandet, begriplighet och förnimbarhet.⁷ Koreografin sammansmälte dessa poler till ett pågående tillstånd – aktiv förflyttning blev avslappnade, spontana rörelser; riktade blickar blev uttryckslösa; orientering blev desorientering; teatrala rörelser blev "neutrala" – sprungna ur kroppens egen förmåga. Det var som om verket gav uttryck för ett subjekt som lokaliserades i sin spridning genom kropparna i rummet med hjälp av kroppslig materialitet och affekt. Verket skulle alltså kunna förstås som ett skeende i och mellan kropparna. Vidare blev kropparna ett material när de likställdes med andra mate-

7. En belysande redogörelse och diskussion kring eventet/händelsen som sådan och dess status inom västerländsk filosofi är skriven av Sven-Olov Wallenstein i "Framing the Event" i Gareis, Schöllham-

mer & Weibel (red), *Moments. Eine Geschichte der Performance in 10 Akten* (Köln: Walther König, 2012), s. 361-367.



De Utställda/The Exhibited (med Rebecca Chentinell, Andrea Svensson, Sybrig Dokter och Love Källman) av Anna Ådahl på Weld 2013. Bild © Anna Ådahl.

rial som trästocken och lerpölen, det styva mot det konturlösa och trögflytande. Kroppen som ett viljelöst material, som kusligt nog även bar på agens. Den pulse-
rande rytmen som då och då återkom och samman-
band alla kroppar förstärkte denna dubbla erfarenhet
av icke-puls och puls, död materia och levande mate-
ria, närvaro och frånvaro. Orientering i världen och en
omorientering, som endast kan följa på en desorien-
tering.⁸ Titeln fungerade som en metafor för den pro-
cess vari verkets subjekt blev till i en vandring i form
av kroppslig modulation och transformation, en (ut)
veckning av jaget.⁹

Eftersom Ebba Bohlin, och de andra konstnärerna
vilket vi snart ska se, på olika sätt använder kroppen/

8. Denna tanke introducerar Sara Ahmed i *Queer Phenomenology. Orientations, objects, others* (Durham & London: Duke University Press, 2006) genom en omläsning av den klassiska fenomenologin.

9. Tanken om jaget som en veckad entitet som ständigt manifeste-

kroppar kan det vara relevant att stanna upp och fråga
oss vad som estetisk kommer ur användandet av kropp-
par som ett specifikt material. Vad implicerar kroppen
om inte närvaro? Inom samtida dansteori menar man
att materialiteten i en dansande kropp kommer till
betraktaren i själva görandet och händelsen.¹⁰ Dans-
teoretikern André Lepecki talar om att det är själva
subjektets blivande som framträder i denna stund, vil-
ket möjliggör en identifikation mellan kroppar. Med
andra ord i en koreografi kan ett moment av intersub-
jektivitet inträda och bearbetas konstnärligt. Närvaro
blir det begrepp som används för att beskriva denna
händelsens meningsbärande fundament. För om man
söker efter kriterier för hur dans och koreografi kan
begreppsliggöras så är det genom att analysera relatio-

rar sig i sin en utveckling är hämtade från Gilles Deleuze i en dis-
kussion av Wallenstein, 2012, s. 366.

10. I introduktionen till *Of the Presence of the Body* diskuterar redak-
tören André Lepecki denna dansen och koreografins vara, s. 1-9.



De Utställda/The Exhibited (med Rebecca Chentinell, Andrea Svensson, Sybrig Dokter och Love Källman) av Anna Ådahl på Weld 2013.
Bild © Anna Ådahl.

nen mellan kroppar i en händelsens närvarogörande och möjliggörande av kontaktytor för möten. Dessa möten definierar subjektet som sådant och kan leda till att vedertagna hierarkier upprättas, inordning och överordning etableras, eller så uppstår en möjlig om-distribution av den sociala ordningen. Lepecki formulerar detta kort och koncist – "subjectivity challenges subjection". Denna specifika form av närvaro och kroppen som ett specifikt material är dock inga stabila entiteter, utan kan både inom estetisk teori och i den konstnärliga praktiken användas för att just omskapa sig själv och omformulera det vi redan känner till.

I dansteori har kroppen varit paradoxalt osynlig.¹¹ Den dansande kroppen var frånvarande i de första notationssystemen, som byggde på en tvådimensionell yta varpå kroppen placerades och översattes till skriftspråk. Den dansande kroppen var i ett konstant späningsförhållande till inskriptionen, ett slags maktspel mellan närvaro och frånvaro, vilket resulterade i en kroppens bortträngning. Detta glapp mellan kropp och närvaro, en fråga om presentation och representation, kan dock utgöra en produktiv friktion som konstnärer kan arbeta med.¹² För frågor vi oss hur kroppar framträder hamnar vi snart i en fråga om disciplinering. Kroppen skapas och omskapas i sociala och teknologiska strukturer. Med en lyhördhet för

detta kroppens nätverk kan konstverk fungera som utsagor som konfigurerar subjektet och sociala strukturer. Det kan leda till att vi når bortom trångsinta och snäva estetiserande idéer om dansande karaktärer, och kroppen kan återfå en politisk kraft.

Resonemanget leder oss till Anna Ådahls *De utställda*, som tematiserade kroppen i ett system av produktion, reproduktion, presentation och representation. Verket pågick under två hela arbetsdagar om sex timmar per dag, med fyra medverkande. I entrén möttes man av en filmsekvens och en text som introducerade publiken till verkets utgångspunkt – en grupp kvinnor som var utställda på en världsutställning i New York 1939. Kvinnorna var utställda som "naturliga" kvinnor. De satt och åt, gick omkring och fick tiden att gå genom att mest driva omkring på den avgränsade, parkliknande yta som tilldelats dem. Detta uppvisande skedde bakom stängsel inför nyfikna besökare. Efter introduktionen fick man invänta att i grupper om fyra–fem bli inslussad i själva teatern. Från en balkong såg man ner på scengolvet, som till hälften var avgränsat med en vägg, vilket innebar att halva golvet gick att beträda medan den andra halvan enbart var tillgänglig för de fyra medverkande. Väl inne i scenrummet fick man helt och hållet bestämma själv vad som skulle hända och hur länge. Öppenhet i gestaltningen innebar att

11. Lepecki, 2004, s. 125 ff.

12. Lepecki, 2004, s. 5 ff.



Elevation Point. Replicas: Structures for Other Positions av Victoria Brännström och Maria Andersson. Fotograf Ulrika Flink

verket kunde ändras radikalt beroende på vem man upplevde det tillsammans med. På dansarnas scenhalva fanns det en scen och neonlysrör var placerade utmed golvet, som om Anna Ådahl ville accentuera rummet och kropparnas närvaro. Dansarna hade på sig vita t-tröjor som en enkel arbetsuniform. Väl nere på golvet var det svårt att se dem eftersom väggen var 1.80 meter hög. På publikens golvhalva fanns det två skärmar om 2 x 1,5 meter. Dansarna satte sig då och då framför en kamera, som var dold för publiken, och exponerade sina ansikten i närbild i realtid. Annars rörde de sig på sin rumshalva, stod på scenen och satt lutade mot väggarna. Kommunikationen var ord och gestfri, men aktiv genom att de riktade sina blickar och kroppar mot publiken och följde deras förflyttningar. Efter en stund kunde man ana deras andhämtningar och höra klädernas frasande, eftersom konstnären hade placerat små, osynliga mikrofoner på dem. Publiken fick själv välja när verket var slut genom att lämna scenen.

Anna Ådahls verk utgörs av ett rigoröst ramverk. Det osynliga rutnätet i Ebba Bohlin's verk har förflyttats till en metastruktur som utgjordes av koreograferandet av publiken, scenrummets arkitektoniska uppdelning och arbetsdagen som utgjorde tidsramen. Däremellan kunde allt hända om publiken valde att agera. Verket påbjöd dock till ett mer intensivt väntan-

de, som förespeglade att händelser och möten skulle ske, men förblev ogjorda. Denna paradox, denna dubbelhet fanns även i mer konkret bemärkelse i verkets material. Dubbling fanns i filmens utställda människor och de utställda dansarna. Publiken i filmen och publiken som fick gå in i scenrummet. Dubbling fanns även i att dansarna dels framträdde direkt inför oss på sin rumshalva, något dolt bakom väggen, dels indirekt genom medieringen i kamerornas realtidsprojicering. Dansarnas fyra kroppar dubblade sig på ett närmast kusligt sätt i publikens kroppar. Den intensiva och ordlösa kommunikationen återspeglades negativt genom att dansarnas andhämtningar, som förespeglade tal och dialog, framträdde för publiken genom dolda högtalare. Likt Ebba Bohlin arbetade Anna Ådahl med växelverkan mellan närvaro och frånvaro, tillgänglighet och undanlidande. Dansarna fanns där, men paradoxalt nog inte. Publiken kunde agera hur som helst, men utan tydligt gensvar. Som betraktare pendlade upplevelsen från en lekfull känsla inför dansarna, där vissa försökte klättra över väggen, hoppa högt för att se över, prata och gestikulera mot dem, till att i tysthet, med total makt stirra ut dem eller att själv bli föremål för deras intensiva blickar.

De Utställda pendlar mellan full exponering av dansarna, vilket genljuder av performanceteoretikern

Peggy Phelans slående beskrivning av performance som ett "maniacally charged present", till att dra tillbaka detta löfte om ett stundande möte.¹³ Gesten understryker den skörhet och flyktighet som finns i ett mellanmänskligt möte. Phelan talar om performance som en representation utan reproduktion. Hon likställer detta försvinnandets ontologi med vad Barthes skrivit om kärlek – längtan efter att bevara den andre genom på förhand misslyckade försök att i minnet, i bild och text, få kärleksobjektet att stanna kvar. Peggy Phelan, i samklang med Anna Ådahls verk, talar om att performance – det som framträder – påminner om detta subjekt, som blir sig självt genom försvinnandet. I performance vilar kroppen i en slags tvetydighet därför att den framträder i sig självt, den syns och är tillgänglig, men omvandlas också till dans, rörelse, ljud och aktivitet. Glappet som skapas av en försvinnande kropp kan omvandlas till en produktiv kraft. Konstnären, genom att skapa en närvaro i kroppens självutplånande i tid, bejakar försvinnandet. I denna dubbla rörelse kan vi skönja ett motstånd mot reproduktion som är den kapitalistiska logikens fundament. Kroppen, subjektet, finns kvar i denna förskingring och destabiliserar sin egen stabilitet, och utmanar allt vi vet om temporalitet och representation. Vi möter ett material som både består av inre och yttre kraft, diskontinuerlig med sig själv. Kroppen är alltså inte ett tomt betecknande, utan måste ses i sin fulla materialitet, inskriven i en social tillvaro likt ett kraftfält som oupphörligen omförhandlar sin form och position. Vad kan då göras konstnärligt med denna kraft i en motståndsrörelse?

Från de två verken som tematiserar kroppen och framträdandet – Ebba Bohlin som sammanförde alla kroppar till en gemensam manifestation av kroppen som sådan, och Anna Ådahl som komplicerade publiken och dansarnas kroppsliga relation genom att skriva in dem i en rumslig och medierad struktur, förflyttar vi oss till det tredje verket - Maria Andersson och Victoria Brännströms *Replicas: Structures for other positions*. Konstnärerna arbetade i Liverpools stadsrum och adderar därmed en realpolitisk dimension till diskussionen. Konstnärerna själva utförde verket vid tre olika tidpunkter på tre påannonserade platser. Varje händelse bestod av tre moment – ett tillägg till gaturummet i form av ett arkitektoniskt objekt, en text som lästes upp och en koreografi som utfördes av konstnärerna. De tre interventionerna iscensattes på följande sätt – objektet placerades ut utan att konst-

närerna tilltalade eller riktade sig mot publiken och de förbipasserande. Kroppsrörelserna påminde om manuellt kroppsarbete. Vid två av objekten lästes en text upp, som bestod av påbud och förbud som man möter i ett offentligt rum. Uppläsningen utfördes på samma sätt som installationen av objekten, utan pålagd teatralitet, men med tydlighet och fokus. Efter att texten var uppläst avlägsnade sig konstnärerna från platsen och objektet lämnades kvar för att bli en del av stadsrummet. *Vertical ramp*, som bestod av två vertikalt stående objekt som påminde om ramper, placerades ut på en shoppinggata. *Affix to float*, som var gjord för att likna en trästege, hängdes över kanten på en hamnbassäng i hamnen Albert Docks. Området är kulturminnesmärkt och i dag har sjöfart och handel bytts ut mot kulturaktiviteter. Platsen har blivit stadens viktigaste turistattraktion. *Elevation Point*, som bestod av ett träpodium, placerades vid den centralt belägna byggnaden St George's Hall vari stadens konserthall och domstol är inhysta. Träavsatsen byggdes på plats och fungerade som en scen som konstnärerna beträdde innan de avlägsnade sig. Vid varje händelse var konstnärerna klädda i blåställ. Formen för de tre objekten hade Maria Andersson och Victoria Brännström tagit fram genom att inventera Stockholms stadsrum. De sökte efter arkitektoniska objekt, tillägg i stadsrummet, som påbjöd nya rörelsemönster och kroppslig förskjutning, som att bli högre, att omdirigeras eller att kunna förflytta sig topografiskt. Förarbetet i Stockholm och på plats i Liverpool beskriver de på följande sätt:

Den dubbelhet som uppmärksamheten innebar - att bli betittad, ifrågasatt, bortkörd - att bryta sociala koder och normer och osäkerheten i att inte veta om det man gör anses lagligt eller olagligt, använde vi som en tillgång i undersökandet av vem som får ta del av utrymme och resurser, och på vilket sätt.¹⁴

Titeln indikerade att verket relaterade till strukturer och positioner, materiella och kroppsliga. Koreografin placerade sig direkt i stadsrummet och relaterade till relationen mellan den byggda stadsmiljön och möjligheten att verka däri. Vi såg ett uppvisade av ett görande där tre olika objekt placeras ut och två "tal" hölls. Allt i ett familjärt arbetstempo. Konstnären som arbetar är vanligtvis ett dolt fenomen, som nu visades upp i sin mest manuella form. Beträktningspositionen kunde vara både frivillig och ofrivillig och väl på plats fanns ingen information om interventionerna. Roller

13. Peggy Phelan, *Unmarked. The Politics of Performance* (London & NY: Routledge, 1993), s. 148.

14. Från ett samtal med konstnärerna, 2014-03-20.

för agerande och betraktande försköts på det sättet. Verket bestod av två kroppars närvaro och agerande, och deras frånvaro när de drog sig undan och lämnade kvar objekten. Objekten i sig underströk också kroppslig närvaro genom att vara tecken för stöd, hjälp eller omdirigering. De berättade om den materiella miljöns roll i relation till mänskliga handlingar, som Judith Butler har fått oss att se när hon diskuterar politiska demonstrationer – ”gator och torg är ej enbart ett materiellt underlag, utan de är själva en del av varje uttryck för kroppsliga offentliga handlingar som vi kan föreställa oss”.¹⁵ Vad är då det andra som indikeras i titeln – other positions – och vad kan vi i enlighet med Butler fantisera och drömma om? De tre objektens utformning kan tolkas som uppmaningar till att läsa om och använda stadsrummet på andra sätt än det som påbjuds. Genom sin närvaro blottlägger de stadens disciplinerande verkan. Staden består av offentliga ”statiska” platser (*Elevation Point*) och arkitekturen dirigerar människor därigenom (*Vertical Ramp*) och vid försköning och ombyggnation planas olikheter ut (*Affix to float*). Vid utplacandet av objekten kan deras närvaro synliggöra stadens disciplinering, och det nya medvetandet kan i samma stund också ”omfunktionalisera” det som är oss givet.¹⁶

Vad kan vi se sammantaget i de tre verken om vi rekapitulerar de teman som var vår startpunkt? Vi har sett kroppen användas som ett material med dubbel tillhörighet – det som framträder inför oss och som ”försvinner” i en förskingring, i en produktiv och destabiliserande rörelse. Kroppen är både den som medverkar i verket och den som betraktar i publiken, och relationen däremellan. Vi har sett hur händelsen används som en konstnärlig metod genom att låta framträdandet spela en central roll. Denna händelse löser upp gränser mellan invanda föreställningar om rollfördelning, dekonstruerar och transformerar. Nyckeln till denna omskapande kraft finner vi i sättet att koreografera verkets delar, att arbeta med subjektets dubbla natur – närvarande i sin frånvaro. Rancières ord om frigörelse – om möjligheten att upplösa gränsen mellan att se, göra och tala blir verkens *modus operandi*.¹⁷ Vi ser också konstnärer som drivs av ett socialt imperativ, som förenar en politisk agens med en intim, kroppslig sådan. Verken säger till mig att kroppen aldrig kan lämnas utanför utan måste involveras för att kunna komplicera en levd erfarenhet som alltid är i rörelse i det singulära och i det delade. Den vändning

som konstverken tycks föreslå har inte en enkel riktning mot någon/någonting, utan kan med Sara Ahmeds ord begreppsliggöras som en orientering runtomkring någon/någonting.¹⁸ Den cirkulära rörelsen tillåter mig inte enbart att rikta mig ut i världen, utan i denna öppning både inta omvärlden och intas av den. Att orientera sig, tappa sin fästpunkt och omorientera sig – att se världen på nytt – är en inre vändning som är djupt sammanbunden med yttervärlden. Nu talar vi inte längre om ett subjekt som definierar sig utifrån vad den är och inte är, utan vad som kan bli i det att den bekräftar den andra och det andra som en möjlig potentiell förlängning av den egna räckvidden. Ett bekräftande av en negation, det jag *inte* är, som kan öppna upp för det jag kan ”ha” och vad jag kan ”göra”.¹⁹ Konstverken låter oss ana ett kommande efter det att de avslutats för denna gång. Så är den koreografiska kraften.

Camilla Larsson

15. Judith Butler, ”Kropparnas allians och gatans politik”, *Glänta*, nr. 3–4, 2011, s. 32.

16. Butler, 2011, s. 32.

17. Ranciére, 2011, s. 19.

18. Ahmed, 2006, s. 115 ff.

19. Ahmed, 2006, s. 115.