

ONCE OVER TIME a retrospective

Retrospective Cristina Caprioli 5.-27.8.2022 Tanz im August | 34th International Festival Berlin presented by HAU Hebbel am Ufer

5	Introduction Virve Sutinen & Andrea Niederbuchner	87	Einleitung Virve Sutinen & Andrea Niederbuchner
11	Short Response to an Invitation Cristina Caprioli	93	Kurze Antwort auf eine Einladung Cristina Caprioli
13	Between Writing and Dancing An informal conversation Tone Schunnesson & Cristina Caprioli	95	Zwischen Schreiben und Tanzen Ein informelles Gespräch Tone Schunnesson & Cristina Caprioli
24	Text from A Line_up Cristina Caprioli	108	Text aus <i>A Line_up</i> Cristina Caprioli
29	Notes on a Tumble A performative lecture Cristina Caprioli	113	Anmerkungen zu einem Purzelbaum / Überschlag / Absturz Ein performativer Vortrag Cristina Caprioli
		139 149 158 160	Appendix Biography / Biografie Work list / Werkliste Programme / Programm Imprint / Impressum

Introduction

This catalogue accompanies *ONCE OVER TIME – a retrospective* celebrating the legacy and artistic vision of the exceptional artist Cristina Caprioli. Over the last four decades Caprioli has become known as a pioneer of postmodern dance in the Nordic countries. With her highly influential and innovative choreographic practice, she continues to explore and interrogate dance as a way of thinking.

ONCE OVER TIME – a retrospective is the fourth in a series that started in 2015, when Tanz im August first invited cutting-edge British artist and choreographer Rosemary Butcher to present her archive project along with multiple works from her oeuvre. The series continued in 2017 with the Switzerland-based Spanish choreographer and experimental feminist artist La Ribot and in 2019 with the American pioneer of postmodern dance Deborah Hay. Along with each retrospective Tanz im August publishes a catalogue, which just like the programme is developed in close collaboration with the artist.

Working alongside choreographer Caprioli demanded us to keep up with her critical, rigorous and fast-moving thinking. The curatorial process was aided by the extensive research that Caprioli launched with her collaborators and her team from ccap. She was in the midst of reworking and testing out numerous old works and also choreographing new ones as we settled on the presentation of 22 works from 2002 to 2022.

These works are divided into four clusters and presented at HAU Hebbel am Ufer and two other venues in Berlin: *Leafing* at KINDL – Centre for Contemporary Art, *Loops* at HAU2, *Ashes* at Radialsystem and and *Haze* at HAU3. Each cluster offers a different take on Caprioli's artistic vision and practice; together they display an array of performances, one concert, installations, films and art objects. Along with her collaborators and performers, Caprioli invites us to leaf through her rich oeuvre and provides us with 'a lighthearted, quick-footed, sharp-witted overview of a seriously thick amount of dancing' as she puts it herself.

The retrospective includes some of her latest works, like *Scary Solo* (2020), her own solo, a bare and honest take on where she finds herself today, and *ASKA* (2019), a stunning experience formed by two dancers and live electronic music under a huge, mobile ceiling. Her older group works, such as the *att.att* series (2012–present) and *very very* (2006), are highly technical and complex choreographies that offer an insight into her constantly evolving practice of choreographic writing.

As a young dancer, Italian-born Caprioli's intellectual curiosity led her to New York, where she was at the source of contemporary dance, working with the likes of Douglas Dunn. She later found herself in Stockholm, where she settled in 1983 and began making her own work. She soon established herself as one of the leading choreographers of the Nordic countries, as her work was immediately recognised for its precision, rigor and conceptual and visual clarity.

In 1998 she founded ccap, cristina caprioli artificial projects, an independent organisation dedicated to supporting her wide range of artistic interests and explorations. Through ccap Caprioli produces stage performances, installations, videos, objects, publications and choreography, and runs long-term interdisciplinary research projects. Since 2010 ccap has provided her with a working space in Stockholm's centre and today also in Farsta, a suburb of Stockholm. There ccap occupies a huge sports hall, accordingly named The Hall, which functions as a research lab, rehearsal space and performance venue.

Caprioli's creative processes are guided by critical thinking and interdisciplinary practice, and by close artistic collaborations. Here, the 'inter' is important, since it alludes to tension, friction and contamination rather than consensus. Her choreographic practice is under constant investigation, in process, and always on the move. This nomadic movement is in everything she does, and it guarantees the kind of porosity in her art that allows any change in context, environment or surroundings to be noted and present. It makes her work truly contemporary as it gives way to complexities and coexistence, and the dialogue of the in-between is prioritised over grand statements.

Caprioli's interdisciplinary research projects are a way of keeping up the conversation over the years. They often extend to long-term engagements with other artists, scholars and dancers. For example, Caprioli has continued to work until today on *cut-outs & trees*, which premiered in 2010 at the Venice Biennale. In the original work she built an immersive installa-

tion of a make-believe forest of moving trees which hosted a performance by five dancers. A year later, a new updated version appeared: an interactive installation, *TREES* (*TRÄD* in Swedish), where professional dancers led audience members through a structured dance experience that scintillated the senses by inviting them to enter the installation. Furthermore, Caprioli went on to investigate new ways of engaging different audience groups, such as autistic adults or local pre-school classes, by designing the experience accordingly. Over the past decade *TREES* has been performed over 500 times and it has toured internationally, most notably at MoMA PS1 in New York.

Inspired by critical dance studies, philosophy and feminism, Caprioli has organised numerous interdisciplinary symposiums and festivals that have inspired generations of dance artists, scholars and philosophers. The symposium *WEAVING POLITICS*, organised in 2012 at Dansens Hus Stockholm, sought to address choreography, human rights and violence. The high-profile event featured some of the world's leading cultural theorists such as Julia Kristeva, Peggy Phelan, and Irit Rogoff, along with dance scholars the likes of Gabriele Brandstetter, Mark Franko, Rudi Laermans, André Lepecki, and the choreographer William Forsythe. On the final day of the event, Caprioli discussed the word 'comprende' of her native Italian, elaborating that it withholds temporality, and suggesting that meaning can only be understood with time, by process, and that it happens through the grasping of the thing but not holding on to it. In fact this is what her dance and choreography is striving for: to grasp without holding.

In 2014 Caprioli visited Tanz im August with *CHOREO_DRIFT*, another symposium, that reached across the institutional borders to allow academia and art-based research to interact. Joined by Gabriele Brandstetter, Marcia Sà Cavalcante Schuback and Boyan Manchev, Caprioli invited the audience to lectures that were performed as a choreography.

Caprioli is also a writer and a poet, so it is only natural that this catalogue focuses on her writings, which she navigates with playful authority and choreographic instinct. The catalogue begins with Caprioli's short response to our invitation, which immediately offers an entry to her world of creative writing. Likewise, the conversation between her and the writer and playwright Tone Schunnesson reveals how closely writing and dancing are interwoven in her thinking. Here, they also discuss Caprioli's take on the retrospective, her notion of entertainment, the joy of giving up control, and whether dance can be considered a language. Included in the catalogue

are also selected texts from the performance *A Line_up*, which was part of the Tanz im August festival in 2017. Although written in the context of the production, these three texts hold poetic power in and of themselves.

The performative lecture *Notes on a Tumble* is another example of Caprioli's original play with words, rhythm and thoughts on the choreographic process and the life of an artist. This lecture was commissioned by and presented at the symposium *Translate, interwinde, transgress!* at Moderna Museet in Stockholm in 2015. The symposium, initiated by the choreographer Björn Säfsten and the philosopher Per Nilson, invited thinkers from different theoretical and artistic fields to comment on and discuss the relationship between choreography, art and philosophy. It gives us an insight that is rarely available for a dance audience.

The ONCE OVER TIME – retrospective and catalogue are the result of the effort and enthusiasm of many. First, we would like to thank Cristina Caprioli for a long and adventurous process. It has been a great honour to work with Caprioli, who with utmost generosity shared her ideas and thoughts with us. We have greatly benefited from her critical mind and impeccable precision, which is paired with a wonderful sense of humour. And there is the smile that appears when one least expects it!

We would like to forward our warmest thanks to the ccap team for their dedication and hard work; the brilliant Anna Grip, a driving force, who mastered all aspects of this retrospective, Masha Taavoniku for all her detailed care in text production and communication, and Anne Vigeland for her thoughtful and competent contribution in producing this retrospective. We would also like to extend our warmest thanks to all the artistic collaborators and performers. Kristine Slettevold of Stockholm University of the Arts has supported the publishing of this catalogue; our thanks also to her. We wish to thank all the retrospective partners who have supported ccap: Anna Grip AB, Embassy of Sweden Berlin, Region Stockholm, Swedish Arts Council, The City of Stockholm Cultural Administration, Carina Ari Foundations, The Barbro Osher Pro Suecia Foundation and Cullberg. Finally, we wish to thank our colleagues at HAU Hebbel am Ufer, and most of all we wish to extend our gratitude to the present and previous teams of Tanz im August, who have supported our efforts in developing the idea of the retrospective in the performing-arts context.

This catalogue offers Tanz im August's audience a first glimpse of Caprioli's thinking and writing in two languages, English and German. *ONCE OVER TIME – a retrospective* will come to a close with the Berlin

launch of the ccap publication *tung tunn tom* (heavy, thin, empty), covering the core principles of Cristina Caprioli's take on choreography. We hope this catalogue inspires its readers to further experience the live programme of *ONCE OVER TIME – a retrospective*, which offers joy, beauty and food for thought throughout the festival.

Virve Sutinen, artistic director, Tanz im August Andrea Niederbuchner, curator & producer, Tanz im August

Short Response to an Invitation

Cristina Caprioli

Dance and choreography have in common that they neither can nor want to end. Each step forward (Swedish 'framsteg', which also means improvement) confides in a previous choreography; each backwards choreography indicates a next move. So, as your gaze waltzes you back and forth, your legs wobble you sideways and you end up in a squirming with no unequivocal end. Probably the reason why I have been working for so long, in a kind of uninterrupted auto-drive. Series with multiple outcomes, sudden backlashes, repeated relapses, and loads of promising run-ups. And so you work, seemingly chasing new paths, in fact staring at one and the same dot, in place, running in circles, one loop at the time, over time. As if you were leafing through a trajectory in spherical gaits. No-growth overload. Simply dancing.

Therefore this invitation to present a retrospective feels just right. Finally, I can dance the dance that dances itself in several directions, quietly in place, with no stress of progress, indefinitely. Old and new at once. Hurray!

Then came the pandemic. The future postponed indefinitely. You kept working with what has been. No flashbacks, no highlights, just clues and loose threads, braided into one, twisted into several. The more you worked, the clearer it got that nothing from the past could ever be resumed without doing it anew. And that this 'new' always already was. Here, there, out of reach, inside the frame, out of the picture.

You stay at that place and drill a nail. Your sight range widens and gives you peripheral vision. Dancing grows self-sufficient, travels its view while restricted by your immediate attention. Movement ceases to move from here to there. Choreography hives. One could say a retrospective is a circular, or rather a spheric recognition of a comprehensive now.

A now that comes to terms with the cross-breeze of former there and upcoming then that are performing a right here.

With dilated pupils and the future in a backpack. This past of the future now is a blessing I wish to share.

Today, in the middle of a multiple turn (from run-up to action, insight to view, from toes to hair, close to my 70-limit etc.), I indulge myself a leafing sphere. Day after day, hour after hour, one thing at a time, half a life in one go. Dancing in a palm.

Between Writing and Dancing

An informal conversation

Tone Schunnesson & Cristina Caprioli

On 14 April 2022 Cristina Caprioli and the writer and playwright Tone Schunnesson engaged in a conversation on ONCE OVER TIME – a retrospective.

Tone Schunnesson: How are things?

Cristina Caprioli: Quite good, thank you. I'm working on the retrospective, editing, proofreading, dancing, writing. It's a lot, and it's fun. This time I actually find it exciting and not just exhausting.

TS: I was thinking about your aversion to the retrospective as a phenomenon. What's the awkward thing about it for you?

CC: Going back, trying to understand, doing what a retrospective makes you do, plunging backwards, inwards, and downwards. Measuring the past according to the present, trying to validate the present by the past, separating the past from the present. Then picking up one thing or another to be performed, making one dance or another responsible for a lifetime of doings. That's scary. And unfair. Retrospective in all its glory. I'd rather join the past as it flies up and around, as it flutters uncontrolled, like paper sheets thrown in the air. Here, in the now.

TS: What does 'in the now' mean?

CC: It means 'in the place where past and future overlap', where time runs with no progressive logics. I don't relate to the past as a chronological progression towards the now, as a line of conduct from there to here. Rather as layers of time travelling back and forth, occasionally fluttering up to the surface, mixing themselves with the now, and the future. In this sense, working on a retrospective becomes a timeless leafing through time.

TS: When I think of leafing, I feel it's something opposite to working in detail. More like a quick overview, like a wider sweeping gesture. How would you say leafing relates to detail?

CC: Well, lately, when it comes to choreography, I've come to question the notion of detail. It's too neat, fancy, attention-seeking, easy to overestimate – 'Oh, what a nice detail!' Now I prefer use the terms unit or component, which are singular bits constitutive to the whole, at once coherent to the whole and to themselves. Easy to catch by a quick leafing, whilst allowing you to comprehend the whole, and the leafing itself.

TS: When I write, I like the overpowering force of speed over detail, which then turns into an accident that moves you off track. Like, oh okay, I misspelled a word and now it means something else. And then this new word brings a different meaning to what I was trying to express in the first place. And thanks to the speed, meaning has rightfully changed.

CC: Yes, bravo! That goes for leafing too. Leafing can't be performed at any other speed than the leafing requires. Leafing relies on momentum, which is always fast. If you turn the pages too slowly, leafing won't occur. Leafing requires a soft touch and a high frequency of minimal shifts. Much like white noise, or minimalism for that matter, leafing repeats one and the same movement, by a gesture that sustains its own speed. All of which is very interesting to me because it coincides with dancing. You can't dance if you slow down the dancing. Then you're already depriving it of its momentum, and without momentum dancing turns into explanatory stills, and everybody will love it, yes, but it's no longer dancing. It might be simpler to read, but be aware that what you will read is a reduction of dancing, at worst a 'propaganda' of dancing.

TS: There's a quote that I always carry with me when I'm working. I think it's Baudelaire, and it goes something like this: 'There are only two things that can distract us from the crushing reality of time, and that is work and pleasure. And work strengthens us, and pleasure exhausts us.' I read it ages ago when I was feeling exhausted, and now, in this conversation, it makes me think about entertainment, that maybe entertainment isn't as passive as we have come to assume. I know you have tried to wrap your brain around the notion of entertainment and how it works. But what about pleasure?

CC: Yes, pleasure is exhausting! And yes, I've been eager to entertain myself with the notion of entertainment.

TS: Can you talk a bit about that?

CC: I feel that entertainment is a widely misused term. Especially in these profit-driven times when everything, culture and the performing arts included, is expected to deliver entertainment, in the sense of an easily consumed commodity. Whereas to me entertainment stands for something completely different. A commitment, a long-term caring, incommensurable at its core, per definition incapable of satisfying, at best determined to resist the cravings of the anxious neoliberal hysteria of our time.

TS: What you say goes against the assumption that entertainment is something you can buy and own.

CC: Yes, I resist what entertainment has come to connotate: a commodity that circulates the market. And I don't mind that. But there is also the kind of entertainment that doesn't fit the market. It's thus relegated to being an exception, lesser to the norm; or even worse, regarded as an exclusive enterprise, something for the few. That's a dangerous institutional tactic, bordering on segregation. Yes, people like us are a minority of misfits entertaining values that can neither be bought nor owned. But we, and the values we entertain, are crucially constitutive of our time.

Moreover, if you consider entertainment (Unterhaltung) in the literal meaning of the word, then in our case you could speak of maintenance in the sense of 'upholding' of the long-term caring for and sustaining of the gesture of art and what it entails. Entertainment would then mean something quite different from a quick fix at low cost.

TS: There's something about entertaining in this sense of maintenance ... You take advantage of something that exists, and you allow it to continue to exist over time. That's quite different from the everyday understanding of entertainment.

CC: There's more to it. To me dancing means paying attention to minimal difference. And difference needs an unmarked spot, a clearing of uncertainty to entertain a probability by. Working then means that I must sus-

tain uncertainty. And for that to occur I need to drop my guard, leave for a while, wait for a clearing, then return to the table and catch a difference. Small as it might be.

TS: Then again, what do you want with your artistic practice? Are you trying to contribute? For me, as a writer and playwright, it's absurd to say that I want to contribute. Not because I hate contributions per se, but because I see it as an instrumentalized understanding of art.

CC: Yes! The idea of art as a contribution belongs to goodwill rhetoric ... and it doesn't work.

TS: That's why I think it's nice that you talk about leaving something as crucial to the doing. As a kind of passive contribution.

CC: Yes, passive activity like when you deal with non-knowledge.

TS: What do you mean?

CC: The idea of non-knowledge is still misunderstood – and underestimated. Not least within art academia, where artists are expected to produce knowledge. Especially artistic research. What knowledge? Institutional knowledge? Why on earth should art produce institutional knowledge? Art is a science, yes, but it's a different science, and there's much more to it. Art should be recognized not by proofing its knowledge but because it deals with non-commodifiable non-knowledge, in dialogue with and equal to knowledge.

Rather than producing knowledge, I believe art academia should cultivate the thinking, doing and sensory conditions that enable artists, scholars, and whoever else to recognize difference. Be it a loss or a gain. When you read a book, study a film, or go to a dance performance ... perhaps you gain nothing. Perhaps you walk away with less. And yet this kind of loss might be your first step towards a shift. The very loss that may clear a patch for a different move.

TS: As a writer I agree with you, but when I come to one of your shows, I find myself unable to contribute. Then I think of Susan Sontag saying that the tourist is the worst kind of person, going somewhere with expectations

without contributing. Which is really the same as what happens in our market economy, where we expect to be entertained by and to consume art. And that's also what I do when I go to your show. I show up and expect an experience. Just like the tourist who travels to a new country, ready to be entertained. On the other hand there's something so sensuous in dance that hooks me in, even though or perhaps because I can neither consume it nor contribute to it.

CC: That's good. Dance doesn't expect you to contribute. Rather to allow your senses to receive an experience. Receiving without contributing doesn't make you a tourist. Rather a passively active participant to the experience. Don't get me wrong, you don't need to dance; it's enough for you to receive the dance. Not contributing may be the prerogative of receiving, the unmarked spot needed for something to hook onto your senses. The lack that opens an entrance. You may leave yourself behind, distance yourself from yourself, and not miss it because there's already something else entering. Some of us don't have a penis, but we don't necessarily miss it; rather we see it as a possibility, as an entrance. Anyone can live without dance, but we should all experience the lack that opens an entrance.

TS: I think it's so damn nice that you say we can live without dance. I too believe we can live without reading. I can really get offended by people claiming that 'everyone must read!' Why? It's just a kind of annoying morality. Reading, or literature, isn't important because we must, but because we don't have to; and still we do read and write. Reading is important because it moves beyond constraint, upbringing, or the very idea that it will make you a good citizen.

CC: Then reading would be a duty by contract, right? That's absurd! As I see it reading, like dancing, requires a leaning across from two sides. The text is there ready to lean towards the reader, but for reading to occur the reader must lean towards the text.

TS: Is dance a language?

17

CC: That's a difficult but important question. Years ago it was crucial to me, and to many from the field of dance and choreography. Back then dancing was often appreciated or dismissed as a non-language, something that could be spoken of but itself couldn't speak. I say that dancing speaks

plenty, and she writes. Despite the logocentric/phallocentric self-righteous ownership of language.

TS: But what about the sensible ... When I walk into a room and sense someone or something, I feel a directness that's just for me. I can't translate it, even for myself, and I certainly can't tell you what it is.

CC: That's what I mean by the experience of the sensible. And of non-knowledge. Something is sensed as it opens language to itself, and the sensible to sensation.

TS: This is one of the reasons why I think dance and poetry are related. Both being so beyond language, or within language, yet 'other', or whatever you want to call it.

CC: I agree. Much like poetry, dance deals with language by upsetting language, rearranging meaning, reinventing a tongue. Which messes up our brains, which are programmed to not recognize the unrecognizable. So when a sensory experience hooks into your body, your brain doesn't know where to put it and that's great. You need that in life. We can't preorder everything. That's a fascist approach.

TS: From hearing you talk, it seems like you can entertain something by doing it, trusting that sense will emerge through the doing itself. And that seems to be enough for you.

CC: Well, yes, but ... the doing of dancing may be solipsistic but it's not autonomous. Dancing needs to be informed by and travel with everything else. It grows from all the information, forms, and sensations it's surrounded by and partakes in. Ready to surrender to (un)sense. At best by coincidence, or sheer serendipity, in the doing.

TS: I love things that coincide ... I also work at a newspaper, where my colleagues think that everything is language, and when we're out getting drunk, we get into disagreements because I'm like, 'Not everything is language. There's an experience of text, or art, that moves beyond language.'

CC: Everything that hooks onto our senses may not be a language yet has already been processed linguistically. Even a bar of soap is a linguistically

ordered item. And as the soap continues to convey its soapiness, we perceive it by keeping language in motion. However, the soap doesn't care about the soap description, which is required for it to be understood as soap. It cares about us getting involved, which we do by the rubbing of language. I love this image of language as a rubbing, as a motion. This makes me think of Pier Paolo Pasolini, who early in life wrote poetry in dialect, pushing the thesis that language, to be language, must be – in its making – a dialect. Local and unstable. He also reminds us that the Italian language is the product of a nationalistic political project that took the Tuscan dialect and imposed it on the entire country as a way to unify it. So, you see, we must be careful. Language is used and abused everywhere. Maybe that's the problem with your friends? That they say 'language', but well, what language, and in what way?

TS: It's extremely difficult to agree upon a common language, but I think that newspapers in particular survive because we take for granted that we share a common, neutral language, and then we proceed from that. It's a kind of silent collective agreement by choice. How about choreography? How do you deal with decisions?

CC: In choreography you can decide everything and run the entire show. Personally, I prefer to set a plan, to provide an apparatus and the tools for something to write itself forth.

TS: And what is 'to write itself forth'?

CC: Well, you can of course use writing (or dancing for that matter) to convey a predetermined story, or you can allow writing to write itself forth and follow the story. This is how I think of choreography, as movement patterns arranging themselves into a 'script'. I think choreography is not the product that provides us the aesthetic experience, But rather the 'script' that allows – or doesn't allow – an aesthetic experience to emerge. Writing is not the book or the story but what enables reading. Choreography is what makes us see.

TS: And a book is just an artifact.

19

CC: Exactly, and there's more. I write, do, speak, read, move. And then I step back and let the work decide if it needs to be an image, a play, a dance, or

soap. Which can't happen if I tinker with the outcome, load it with habitual choices, give in to the traps of composition. It's far more intriguing to let the work do the work, whilst I remain standing outside of my own will, my fears, career concerns, or whatever. It's not about me!

TS: But isn't it hard to stand outside your will?

CC: Yes, but I love it; it's my favorite place. One such production was *Sadness extended* (2015). We worked on it for ten days only, mostly discussing. To avoid our own conventions, we ruled out the outlining of an aesthetic outcome. Instead we asked why and who, in what language, or dialect, and for that to be enough for a manifestation to emerge. Which it did. Easily and on its own account, discourse transferred onto bodies, voices, surfaces, and moves. Merging the lot into a self-evident piece.

TS: Has it always been like that?

CC: No. Early on I was deciding what a piece would convey before finding out how. And that was very dissatisfying. Then I understood the benefits of giving up control. That's when pieces began to coincide with the dancing, and choreography became the writing. It has been a thrill ever since.

On second thought, that's not entirely true. Lately I've been staring at a concept before even thinking about how to convey it. Trusting whatever left-over material would do the job, in fact. Still allowing for deviation from the concept and a proliferation of movement potential. That's how *ASKA* (2019) came about, and the *Mild Ones* (2018/20), pieces which rewrite the writing whilst leading the pen into a new groove. Sustainability and excess, determination and abandonment at once. A kind of no-growth economy.

And then you have *TREES* (2011), performing a perfect synergy of concept and means in continuous remaking. By a 'choreography' of space, music, dance, and interactivity in a strictly ordered disorder. Always the same, never alike.

TS: Tell me more about *TREES*. Why do you like *TREES*?

CC: *TREES* is based on the belief that the art that trusts its own gesture is sustainable and appealing to everyone. Since 2011 *TREES* has been per-

formed over 500 times for people of all kinds and ages, and it hasn't aged. The more we perform it, the more it sustains its form, purpose, and potential.

TREES is an installation that prevents immediate understanding but really triggers your senses. It's a make-believe forest, real and imaginary, for the audience to step into and be moved by. TREES enchants every participant, not least those with diffabilities, not only because of its spectacular setting, void of social properness, but also through its quirky yet empathic approach to dancing as a collective experience. TREES is a playground, performed by dancers and audiences following and leading each other into reciprocal response. Choreography in the true sense of the word. For that, I love it every day.

TS: Speaking of following makes me wonder what you think in general about the audience. I have an unstable relationship to my readers. If I have a bad day it feels like the readers are attacking me just by doing what I ask them to do, which is to read my work. And if for some reason I feel insecure, I grow unspeakably grateful to them for even glancing at my words. On a good day, I don't think about them at all. What do you consider is the primary task of the audience?

CC: To get there. That's about the only thing they have to do.

TS: Like the tourist?

CC: No ... I was wrong. To get there is not enough; they also must lean forward. Then again, we must lean forward too, not only with our dancing but also by providing the conditions for our reciprocal leaning. Performing is an invitation, not a transaction; audiences aren't buying anything, and we aren't selling. Both of us are paying attention. It's an exchange of differences on (un)equal terms. And if you want to go even further, perhaps audiences should be rewarded for showing up and leaning forward. Godard, back in the sixties, said his films were so demanding that, really, audiences should get paid to come and see them.

TS: I often feel like that when I write. Why can't I pay the readers? Then they couldn't expect anything from me.

21

CC: Actually, I wanted to turn this into a project and applied for funding and got zero. Of course. Still, if audiences are expected to participate and contribute, why shouldn't they get paid?

TS: I want to return to language ... I wish for my writing to sound as if it were spoken, and that's such a back-and-forth movement. On the one hand you have the writing trying to remain spoken, on the other the spoken resisting being written.

CC: But this double movement makes you aware of the difference between the temporality of speaking and the time of writing. That's plenty enough!

TS: Also the difference in intention, I think.

CC: Yes, like between speaking and 'speaking to'.

TS: What do you mean by 'speaking to'?

CC: Well, speaking is a kind of open-end uttering, not necessarily expecting a response, whereas 'speaking to' has already identified and located whom and what it wants to address. Then you have writing, which addresses no one yet speaks to everyone. I'm very fond of this notion of writing. The working of words necessary for language to speak out and speak to, without targeting a chosen interlocutor yet triggering a response. To me that's the working of choreography. Perhaps a far-fetched thought, but if you dance long enough you know.

TS: Is there anything else you want to talk about?

CC: Perhaps I should clarify two more things. 1, what I appreciate in choreography is that it requires and at the same time generates a melting pot of thinking by doing. 2, what thrills me most about dancing is that, if respectfully maintained, it deals with abstraction and politics in a quite radical, furious way. And hey, as of today we should all stand on the barricade, but also avoid the barricade! There are other ways to commit and engage. You see, I believe politics can be performed from a corner. A converging place, limited in territory, quiet at its core, exposed to the storm. Where you sustain your work – not for your own benefit or the audience's, not to contribute to the arts or to the common – but to engage in the storm and

promote the corner. And with corner I mean the unmarked spot where dancing sustains its cause, and by that deals with visions and conditions. A revolutionary dancing from the corner if you wish, provided you commit to its maintenance.

TS: It's so damn nice to think about a revolution from a corner, and I'll definitely take the notion of entertaining as maintenance with me. You don't have to invent something new all the time.

CC: Yes. We're not here to produce something 'new'. What is a new thing anyway? 'Oh, that's so new!' It's not new; it's just unaware of its past.

Tone Schunnesson is a writer and playwright. She made her debut in 2016 with the critically acclaimed *Tripprapporter*. 2020 saw the publication of her second novel, 'Dagarna, dagarna, dagarna' ('Days and Days and Days'), which was nominated for the European Union Literature Prize and has been translated into several languages. It is also being made into a film. In 2023 Schunnesson's new interpretation of Tolstoy's *Anna Karenina* will be staged at Orionteatern in Stockholm. She is currently covering the Swedish elections for the country's largest newspaper, Aftonbladet. In fall 2022 her essays on the election will be published as *Tone Tur och Retur*.

23

Text from A Line_up

Cristina Caprioli

YOU

From a distance

What is it?

You tell me

PAUSE

Close by

You don't speak but you do have answers You do And you will give me answers

Fingertips resting over the kneecaps

IF YOU LEAN

If you lean slightly to the side, you may claim standing up steady. If you then fall out of balance, you definitely have placed yourself in the middle. There you can sing a song and swag in all directions. This may be obvious yet is seldom seen. Still, this, in several directions steadily standing swag dance is always present. All you need is daring to lean and then fall. Which requires a lot. Several bits apart, cuts and screams included. Fairly daunting of course, but not unobtainable.

DISENCHANTED CALL

What I'm about to say will change your life forever

No claim, no tale, no restrained move of yours will ever be the same

And all you've done, seen, praised, and disdained will no longer count

Loose joints on every track, each step folding into beats

Your settlement will be severely damaged

Your horizon will bend

All your features will blur into color

And the only one thing left for you to do will be waiting

Waiting for a last call, or a severe sign of some kind

Are you ready to lose? Fail your soul and run through the fields?

Be aware the sun won't help you

Can you handle the truth?
Can you carry your shame?

Bare shoulders you will comply

Rest your case Adjust your mood Pose no questions Rest undone Bare bones you will rest
As I tell you the street is no longer yours to walk
Game over
The street has ceased to be
Voices are no longer allowed

Your song is no longer to be traded Trade alone is to circulate The street oblivious to the affair Voices unfit to the task

What I have told you has changed your life forever And the only one thing left for you to do is waiting Waiting for a foreign call, or a sign of some third kind

Be careful
Don't follow the crowd
Don't ever step outside
Stay fair and wait
Wait for a sign
Rest in peace
De-Compose with grace

Notes on a Tumble

Performative lecture commissioned by and presented at the symposium *Translate, interwinde, transgress*! at Moderna Museet, Stockholm, June 2015

Foreword

We should address Choreography; and I should speak.

You may think that would be a simple task for me, considering the amount of time I have been at it.

All I should do is to count/account for her moves and tell them as they are (it is better in Italian, contare/raccontare).

Then again, choreography does not count additively, but multiplicably (apparently her brain works logarithmically).

To speak her, I will have to tell her in all her complexity and inexplicable nest of number. By the smallest bit, and the widest view.

Once accounted for, she will tease me off track and leave me in a pond. To speak her, I'd better move along, and settle in the mud.

So, I think: may be, just maybe, fiction (being a narrative with unlimited proliferation of narrative) might be the best way to convey the farfetched conundrums I am supposed to grasp.

So, this is it: one TALE with a CODA.

The TALE is meant to do the job for me; the CODA is expected to upset my habit.

The TALE is a BOX of tightly packed words.

The CODA literally is a tail, screened behind my back, after the tale, in order to 'enter-tain' your exit.

Neither the tale nor the coda will account for choreography at large, rather for the cloud dust I am about to grasp.

And let me warn you, I will indulge in sentiment ... wasn't I supposed to kick my habit?

This text is not a lecture, not literature, not science, not theory; to me it is choreography.

Or rather (a) peripheral frame.

Long lasting, irregular, not the least explanatory.

Carefully embroidered and snatched from elsewhere.

This text is the only text I have, and it is not mine.

I owe it to the work, to my colleagues and to your attention. I owe it to the words of Johan Jönson, Anne Carson, Peggy Phelan, Clarice Lispector, Italo Calvino, Alberto Tabucchi, Stig Dagerman, James Blake, Deborah Hay, Byung-Chul Han, Drake, Sia, and Beyoncé.

For your knowledge, when speed-reading Beyoncé, I will hold my hands up like this.

When telling Anne Carson, I will touch my head.

At all other snatched entanglements I will point elsewhere.

So, here we go.

But first 12 minutes to address the 3 subjects proposed by the symposium. Then 12 minutes for a glossary ahead.

TRANSLATE

Translation is an impossible project. Choreography loves that – as of today, translation is a widely employed strategy for choreographic becoming. For the longest time I loved it too. Now I am kind of done with it, yet a few things still fascinate me.

ONE

Translating means submitting to an antecedent form, to practice displacement (transgress?) – disobedience or even abuse in the name of loyalty. I like that.

TWO

Translation is a multiple move – a return to a subject, only to stalk it, and bypass it, by running beside it (writing a parallel score) – It is the business of being late (trans-LATE) in order to get ahead, in real time together. This is an interesting condition.

THREE

Translation is a survival strategy and a technology project. Like the step, translation tracks down distance by shifting one place of departure onto the next, same but different – and it does so by mapping, recording, and re-producing the pre-recorded, ad hoc. What translation does is capitalize investment, recycle energy, sustain existence, update potential, proliferate outcome, and delay decay – perfect example of NO growth economy. That is crazy good.

FOUR

Choreography is always several, cannot be translated to any ONE language. However, she is always ready to morph and dislocate – in fact, she NEEDS to morph and dislocate from one motive, materiality, purpose etc. to the next. In other words, she is untranslatable yet highly trans-medial. How else would she speak? That's very interesting.

Corollary

31

I was recently reading about heat. Heat moves to cold and by that it differentiates the past, in turn constitutes a future, or rather a probability. This tendency is bound to ignorance, to the incapacity to predict. If heat knew, he/she/it/they would not look for probabilities. Like heat (and choreography), translation differentiates the given/past by laying out a possible now/ahead. And it does so because it dares to dislocate itself without knowing. That is super-cool.

INTERTWINE or rather braiding

Networking exchanging intertwining interacting, for the sake of productive (often imposed) collaboration. The roads of capitalism are not mysterious. Cutting costs as a calling, for the sole benefit of profit. Interaction participation and the fatidic 'sharing' all in the same bag. Collaboration is a neo-liberal obsession. Having experienced the stress of institutional art education and the immobility of cultural politics, I reassess both my words and my moves. No more collaboration, neither as trope nor slogan. I've tried WEAVING, still too much of a grid, then INTRA, fancy but dull. As of today, I am considering braiding. A braid is a braid is a braid. No fancy upper lip, no hidden agenda. At least until capitalism highjacks all hair and hairstyles. So, I must hurry. Promote the braiding. Do you the braiding.

Braiding works in various ways. Firstly, you must have at least three, at best not more than five strands (otherwise it is already a rope or a weaving). Each strand must be singularly attached/grounded, preferably onto proximal spots (or it is already a net). The three, let's say performance theory. choreography and the Museum do their own thing. Occasionally, they agree to a common braiding. The braiding shortens their threads, pulls their extensions into curvatures, entangles them to one another. But also keeps them apart and turns them into a third something; a sort of tail that swings them into the same direction. The braid per se does not guarantee any (successful) result but ensures a thickness. The braid has no edges, bows its parts by overlap, left over right, right over left, from the outside inwards, one at the time, one and the same pattern, for as long as it lasts. By tightening its ends, the braid gains elasticity, turns eventual flatness into volume. The braid is stronger than its constitutive strands, and sometimes turns out prettier. That is, if one enjoys the country style. The braid has a proper name, and by that overruns the names of its parts. Escaping one's name can be productive. The braid is a braid from the start and has no claim to become otherwise. As it runs to its end, instead of boosting into a major outcome, it thins out into a bunch of leftovers, where which thread is whose no longer is discernable. The braid can be employed as a whip, a spear, an ornament. Whatever 'third thing' produced or undone will be temporary, knowing the braiding will last only so long. If allowed, the braid can whip forth some bold ideas. Yet too much braiding atrophies perception. Authorities demand quick oversizing; that can be fooled by the braid, which, although itself IN-veloped can simulate development. Furthermore, braiding strategies and material may be recycled and sold as new and by that fake a quick-fix extension/expansion. The braid is also good at selling cross-dressing as 'sharing', whereas in fact it entails coerced complicity. Braiding may be regarded as a politically correct Survival kit. I believe it is more than that. Firstly, the traction; twisting all geometries and whatever isotropy into volume. Then the promiscuous tendencies; the morbid closeness yet preserved distance of threesome, the short time relation and sometimes arbitrary choice of partners. Down fall is the blending of long, short, bleached, and unedited, whereby both hot and cold lose its peak. I am not fond of the lukewarm. Also, interdependency may be excellent on the floor, however unbearable in the office. Nevertheless, it seems to me that for being a lame hair-do, braiding deserves attention.

TRANSGRESS

Of course, resistance

To shut down the ugly, open all doors, trespass, and transgress ...

And yet, as of today, what I really want is to open just ONE DOOR, enter a gap, move into (a) single place from which I would never move again

Rather than transgress I would target an entrance (Italian ingresso)

Once in, I would downsize my bones and indulge in weakness

No longer forced to endure and resist, I would drop polemics and commit to ONE single step (and by that to all steps at once)

That I would do by a labor of not not production I would stare into a micro ... scape and work like a stray dog, unintentionally, for as long as it takes

Everybody loves to pat the dog one needs not to care for The stray dog on the other hand needs no patting, but a yard and healthy legs to run with

32

GLOSSARY AHEAD

ad hoc is a Latin phrase meaning 'for this'. It generally signifies a solution designed for a specific problem or task, non-generalizable, and not intended to be adapted to other purposes.

ad hoc can also mean makeshift solutions, shifting contexts to create new meanings, inadequate planning, or improvised events.

This tale unfolds ad hoc.

To tumble (verb) means to fall helplessly, loose one's support and equilibrium, mostly by accident.

A tumble (noun) names the drop performed by an achievement that requires great courage, or a set of skills, such as strength and agility, as in a leap or a somersault (a double volt – a re/volt). Or, for that matter, the pitch of a simple step, or the rapid decline from power, or the tossing of two ways (sexual intercourse included). More so, a tumble can also be the smoothing and polishing of small parts of a rough surface. And the untidy disarray caused by a rumple.

To rumple (verb) means to wrinkle or form into folds or creases, but also to make or become unkempt or untidy. The Rumble with a b is a music track, an instrumental blues (acoustic / analogue) that utilized the techniques of distortion and feedback. Released in 1958, The Rumble was banned from the radio air waves but its techniques have been used ever since in all kinds of music.

To thwart means to hinder or prevent (efforts, plans, desires).

To flake means to peel off in flat thin small pieces or layers, in chips.

A flake is an unreliable person, someone who agrees to do something but never follows through.

The throttle is the mechanism by which fluid flow is managed by constriction or obstruction, usually by decrease. In time, the term has come to refer, incorrectly, to any mechanism by which the power or speed of an engine is regulated, whereas the throttle more correctly is a regulator of thrust.

Soft shoulder is the unstable edge on the side of the road, unsuitable for vehicles to drive or park on. And a line of Beyoncé's song 7/11.

Shoulder to Shoulder means touching sides but is also the title of a 1974

Shoulder to Shoulder means touching sides but is also the title of a 1974 BBC television serial. And a history book on the suffragette movement.

A swag is a drapery, or a curtain draped in a curve hanging between two points. Or a promotional item, at best given for free. And a 'so called' emancipatory move.

Grinding, also known as dirty dancing is the dance of a girl when rubbing her ass all over a guy's dick until it gets woody.

Morbid in English as you all know, is the abnormal interest in disturbing and unpleasant subjects, especially death and disease.

Whereas, *morbido* in Italian means soft, docile, compliant.

A school of fish är en fiskstim.

The hurdle is one of a series of upright frames over which athletes in a race must jump. And/or a problem or difficulty that must be overcome, that is, an obstacle, a complication.

Hyper stands for four or more dimensions, often used to name overexcitement.

Hypo stands for below, beneath, under.

Thetic from the Greek *thetikos*, from *thetos* laid down, and *tithenai*, a place, placing, arrangement, means to place or pertain a thesis.

Retrograde means moving backwards. Usually tainted by a negative sense. As a return r to the regressive, downhill, unwelcome, unprogressive, or the reverting to an earlier and inferior condition. In astrology on the other hand, Retrograde stands for a reverse direction from the normal (from east to west). And in geology, it connotates the metamorphic change resulting from a decrease in temperature or pressure. Retrograde is also the title of a song by James Blake.

Proprioception from Latin *proprius*, meaning 'one's own', and *capio*, *capere*, meaning 'to take or grasp', is the charting and organizing of all relative positioning of all parts engaged in motion. In human motion, proprioception provides the capacity to readjust disrupted balance without involving conscious (re)action. The body so to speak does it for you (like when coming down the stairs you misjudge a step and before you know it you have already recovered your balance).

When speaking of oscillation, I will refer to the millions of micro-shifts that proprioception employs to uphold bodily functions, involuntary as well as voluntary, such as the beating of the heart, as well as walking, leaping etc.

35

Oscillation is what keeps all body parts connected and organized. Here, I will specifically refer to the case of the figure of a not-moving body in upright position, during which proprioception sustains stillness by simulating millions of hyper-speedy micro-tumbles, that is, by thrusting the body off balance only to immediately recapture its (un)balance. Stillness is the smallest but fastest motion of all. Only when dead, the body ceases to oscillate.

With spineless upright I will refer to the state of uprightness by proprioception, whereby the super spiral of nerve threads (imaginary and real), sustain uprightness by braiding themselves around the vertical axis of the standing body, whereby making the spine obsolete; hence 'spineless upright'. Again, you do not need your spine to stand up, although (to be truly honest) that is not true; you also need your hamstrings, three ends firmly attached. At best also a swag, dancing you off limits.

PS: major part of conventional dance fails to employ or dogmatically and systematically disables proprioception in favor of predetermined motor schemes (I strongly advocate for soft tissues and nerve threads versus predetermined vanity).

By limbs and cables falling outside I will refer to the figure of the cyborg and to the displacement of the Centroid. In mathematics and physics, the centroid charts the average position of all the points in all of the coordinates of any object in n-dimensional space. When standing upright / à-plomb, the centroid of the moving body (then called barycenter) remains inside the body, but by the slightest shift, the centroid falls outside of the body. For the step to occur, the centroid must fall outside, moreover, slightly before the step...

The net suspended over a void I will mention, I have stolen from the short novel Octavia from Invisible Cities by Italo Calvino.

And by GRACE I will mean dignity, worthiness, in turn elegance. As told by John Cage in his short essay entitled Grace and Clarity, from 1947.

The (a) place with a small a in between parenthesis will stand for a passage between two lips (language and sex), in reference to Luce Irigaray, and indirectly to Jacques Lacan (objet petit a).

Finally, to clarify what I mean by distance I need to tell you about respect. Literally, respect means to deflect the gaze from the private, uphold a detached glance, employ a pathos of distance. This kind of distance reframes spectatorship, otherwise believed to imply a targeted (voyeuristic) gaze.

To distant oneself is constitutive of the public space. Including this respectful event.

Lastly, to tell about Power I need to speak of potential.

The Italian word *potenza* stands both for power and potentiality. Agamben writes about *potenza* in terms of a yet to come, NOT. In other words, power as the power to NOT employ potential power, hence the NOT after the yet to come. This is crucial for choreography, not least for this frame, which needs to manifest itself without exhausting its own potential. In other words, which wants to empower its case, and yet remain a probability.

36

NOTES ON A TUMBLE

If I look carefully, Eyes Wide Shut, I will detect some moves at a distance. If I arrest my day and tilt my head, I will gradually see a figure hanging below, shifting, and tossing her bonded topologies along far and near proximities. Quiet, and thorough, she travels with grace, and by each step taken she dwells her risky moves into the scenery, whereby the scenery opens itself to itself and myself, IF I dare the sight.

Maybe she is dancing, determined to morph, but she could also just be walking, mapping otherwise tropes. Certainly, something is going on, whether I trust it or not.

Once in a while, with absolute pitch but no sound, she unfolds vertically, climbs up on her toes and gesticulates in the air. Like the stone and the wall, she runs a secret that belongs to the terrestrial order yet travels the sky, more so, doesn't agree with circulation, is the antagonist of communication. That's why she loves the suspended web, loves aphasia, high-tech throttles and other software, perfect tools for the most diligent undisclosed scripture.

Words are definitely involved, if not blatantly here. Other ropes are apparently used, if not credited for. The entire event seems to operate by a set of devices under which the figure spindle-spins a different pattern, at once safe and bold. Where-from and where-to her pattern travels seems to be a matter of great importance, and yet it is each tiny shift between knots and voids that occupy her whole attention. Tough navigator as she is, difficulty improves her care and provides her a safe journey.

Silently, but not mutely, she traces the traits of an entanglement. Knots and voids carefully mapped and recurrently graphed, middle-stuff under the loupe, footprints collected and archived. One thread over the next, twisted and tossed, caught and comprised. Thin threads made into a thick braid of sense and dissent, curling notified curves into the hyperboles of a may be.

To focus on the figure, or rather on the pattern, is at first a cheap pleasure, soon enough a challenging task. A number of things have added themselves to the event, nothing harsh, but distracting. Quick as a wit, the figure slides into altered conditions and trims to the game. Me, alert but less flexible, hurry along but end up late. New sidetracks have hit my cortex, left and right alike, piercing

foreign signals into the grooves of my grey matter. And before they've reached the white layers, I end up in a muddle and lose my target.

Late and distressed, I keep looking but can hardly see.

Still, I notice that although much harder, looking is a lot clearer, detailed data coming across so much faster and more distinctly when retrieving into the blurring disarray of the event.

Backlash of that is that once at hand, each detail immediately calls for specificity of response, equally complex and equally speedy to the dispatched. The inadequacy of my parochial view is fully exposed, bare bones and all. I already wish she would stop moving. I cannot take another dance.

And yet she moves, not because I have asked her to (or have I?) but because she wants to. Perhaps she must, or has been tricked to by accident. Not easy to tell. The fact remains, she IS moving whilst keeping a distance. And she is still not speaking, but apparently reading, and then re-writing a hypothetical trajectory of listening.

I ask what is expected from me. The entire scenery answers in a choir: give up your name, give up control, have no claims and avoid polemics. Give into the waiting and work in a frenzy, be late and wait. Look. Listen. Such is her intransigence, and her privilege.

Unfit to the task, I pivot my hills and retrograde.

That's when it happens; She/It looks at me lips apart and says, will you carry my hypothetical luggage?

I say I am happier just watching you.

And so, I watch. And she morphs. One step after the next, despite our differences, we bond.

Dis-attached.

39

Once coupled up, the quickstep runs by itself and we forget to remember why this quirky waltz, why we gave up one place for another now double and several.

Perhaps the footwork, splendid and rough, or the pattern unfolding, singing and what not.

The visual wallowing The sediment Light as a verb form Material spill, underground behavior, the quickstep continues. Light, uneven, attentive. Sparkly moves, swift and disjointed. Beats and beads overlapped, embroidering the light into the finest lace. Shoulder to shoulder, chasing the shadows, hanging below above the uncharted void, Me overexcited, She carried away, we miss a knot and fall headfirst.

Shapes entangled, the mind shuts down in a peak, menacing intention, bluffing all kinds of syntax ...

You know that drop of your heart, prowling the alleys, kidnapping an entry, in the dark \dots

Senses undone, minds in a gap, we trust the fall and throw ourselves whilst being thrown.

Falling headfirst into the promise of an entry, the disarray is immediate and overwhelming.

Tuesday at four, I look back on this and think it must be a mistake. Why would we miss the beat? Fall into disarray? She says, turn your fucking head to the left.

And so, I do.

A third figure hits my brain, limbs and cables hanging outside. I lift my feet we hold our hands up and plug into a threesome. Not by touch, not by rubbing (contamination is a setback; it doesn't require reading), but by wiring a plot, whilst braiding a tango. Counterpoint versus monodrama, the tango (now plot) turns into a lethal vicious whip, soft, but not sweet. Like sage, shaggy and rough. Abrasive. De-touched. Morbid.

I like this threesome, it has the hoarse throat of Janis Joplin, screams like a goat, and pours out your heart. Immediate drop of attention, I am seduced. This threesome is intoxicating, highly addictive.

Can you teach me to tango? The figure, arms apart, replies:

First of all, you need to cross your legs, arch your back, and zigzag your steps, gaze to the side, never stare ahead. Grind your hips forward and keep a distance. Suspend the swag and pitch your groove. Peak the intensity, extend the reverb. Give into irregular moods, follow the score, hook into the rhythm. And when 'you think you can dance', add some spices to the plot and split yourself in several. It takes more than three to tango.

Head sharp to the left, I give up binaries and we go viral.

Shoulders sideways, smack it, smack it in the air. Smack it, smack it in the air. Legs movin' side to side, smack it, smack it in the air – soft shoulders sideways, smack it, smack it in the dust. Legs movin' side to side, smack it in the dark. Legs movin' side to side, smack you in the mess.

Then I'm spinnin' all my hands up (Spinnin') Spinnin' while my hands up (Spinnin') Spinnin' while my hands up Spinnin' while my hands up Then I'm tippin' all my hands up Spinnin', I'm spinnin', I'm spinnin' while my hands up I'm Spinnin', I'm spinnin', I'm spinnin' while my hands up.

Middle-bodies in all directions, proudly spinning in the mess. My fall, your fall, her secret, the quickstep, rap-stutter-tango, everything wants me to disengage the horizon, point at somewhere else. Every beat needs re-editing.

And so, we point at and drive the fall. When in the peak of a spin, by effectual decree, by a U-turn with no return, falling flips and in a flash leaps a trajectory. Sudden change of circumstances, a different deal is now on the table. Hyper-thetic spin holding onto nothing. Tipping tilting twisting leaping, 7/11, Spinning while my hands up. Even the most irregular leap wants to swag, even a jump-cut cares for the frame.

I pick up her bag, step up my game. Edit, and fold.

Reading the trace, I can know you, I can read your trace. Every beat needs constant reediting.

Addiction turns into Obsession. Editing turns into a nightmare.

43

Note on a note

Writing is a lot like seeing. Hearing is also important.

Choreography is a lot like writing, a lot like seeing. Hearing is also important, as it swallows all senses and claims sole attention. Listening on the other hand is a whole different story

Reading a text out loud unfolds the writing. Good for editing

Dancing out loud exhausts choreography – too late for editing

Note on a note of a note

By the slightest reediting of the tongue, the Swedish language turns the English word gift into Gift.

Gift in Swedish means poison ... and married.

Incidentally, the English gift also means to give away a woman to be married ...

She said

Writing is almost like having a dream – it comes from you but feels imposed, you are not in control.

Me

Choreography is a Nightmare, it is a self-induced gift, an auto_...gg Gift, it may kill you, but you are finally part of it.

3 a.m. –

Heavy cloud-dust impending the yard. Bicycles rushing in lines of four before the rain. Limbs and foliage flaked and dispersed. No one looking out for someone, everything counting for itself.

Behind a fence a stray dog limping across. He, or she, or it, or they, seems unhealthy, bent, perhaps dealing with a crisis. The entire frame reeks of pharmakon. Nothing seems to fit, head toes shoulders in disorder. He reminds me of a relative of mine I hardly ever cared for. I call out his name but fail his language. I show No sign.

45

5 a.m. –

Over the roofs an invading mist of restrained sadness sponging up all kinds of sorrows.

Is this darkness of the dawn?

Curved wall with 78 pages hanging out loose, rumpled, scribbled, must be a long overdue message.

If only the air would settle. I could read the trace. You could lay your face to my face.

47

Late at night

Soft shoulder to the side rumpling under my feet, unsuitable slope for a sleepover.

Not dangerous. Just a sign. At least a sign.

Birds take over the streets. Pebbles grow twelve hundred feet.

Flat grids grinding teeth until all joints turn into wood. Tongues Intestines Polipi e meduse, soaking wet baklänges haltandes vid sidan om abbandonati a sé stessi I det sura regnet insieme a lische ännu calde che si abbuzzano i våldsamma conglomerati with tentenze fascistoide che senz' alcun pretesto anzi credendo di fare una caritá con grande orgoglio ma soprattutto spudoratamente avanzano due per due a braccetto per poi con tanto di fanfara davanti a squadre di carabinieri tutti intorno in continuo schiamazzo proteggono the entire school of fish che con sistematica precisione pérfòra qualsiasi cosa, avanzi di sangue braccia essicate e dolcissimi bambini, tutti e ognuno.

Tongues Intestines Garlands of inexplicable signs, disfigured membranes fucking around, fluorescent mucous pouring out of all orifices, screwdrivers and other hardware all in order, dripping on silver-lined shelves, symptoms of the most tangible kind. Cars, foxes and cocks. Moss-green stairs. Rhyzomatic clouddust.

Her description is unreliable – like a drunken she is a flake witness.

Too wet to cut it, bare boned and all, I realize we are at sea. Not riding a web but a wave. Not in the air but in the ocean. No Front No Back No North No South. Fluidity all over diluting all shapes. It is nauseating. How to en-graph on water? I need soil, a tectonic wave. Give me a desert, an earthquake, or a collapse of some kind, a gap, a stroke, a silent cata—ss---strophe, the carvings of a crater, hate, politicized goodness and whatever white trash in ruins. Where unpleasant issues cannot be swept aside. Where darkness still counts, and sideways is still an option. Then again, nothing comes cheap. I must walk down the road. Suck it up. Move along. Fit my pace to the egotistical narrow-minded set-up collective. One-eyed Cyclops in a bunch. With this one sole eye that sees and understands nothing but vanity. Not even the Yemen crisis, the disappointment in Sanaa over defaulted conversations. Indifference. Sarcasm. Everyone looking at nothing.

Sun is up, I'm a mess. I have fever. Hot, in the heat. Still pending a sign, looking for logics, for a purpose to claim. Queasiness not an option, pity not an option, facts what matters, and forensics. So show me where you fit. Show me why you're strong.

By a stroke of disenchanted sympathy, in a fit of anger, I delete your trace. You erase your trace. The erotic capital disarrays, the entire narrative disarrays. And all the walking drawing drowning graphing scratching swaging falling failing and ultimately leaping Shuts down and waits.

Nothing happens. No one moves. No one knows who is watching what or whom.

The mess left untidy, birds ropes voids knots fences, an orphan put on hold, pebble with feet still rolling down the slope.

Front lobes arrested the scenery goes into sleep mode.

Me, late crippled and unmarked, I misjudge a word and tumble, not fall, just tumble. Minor tragedy (the large ones being remitted to literature), the tumble is easy to rectify (proprioception is doing it for me). By the smallest readjustment, shaken rather than stirred, spineless upright, standing on the edge of the tiniest groove, I fake stillness, morph into a shadow, and step into (a) frame.

People say, Is She Dead?

To avoid further questions I say gone, but not buried ... How else could I explain the thrill of this almost imperceptible throttle? Account for the chain of displacements that constitute my upright oscillation, the unbelievable complexity of the hyper-speedy super-spiral thready loop that upholds my unbalance by the tiniest dislocation in the shortest time-lap one can imagine?

Recognized but not stared at, in the accidental frame, I unfold vertically and the Feasible strikes a pose. Odd as it is ... grey, asphalt grey, but splendid, self-evident. Graceful.

This is the beauty of the tumble, the odd move it triggers, where function and aesthesis coincide.

That's when it hits me: this is the whole point of this entanglement. The self-evident pose that claims no attention, yet everyone sees.

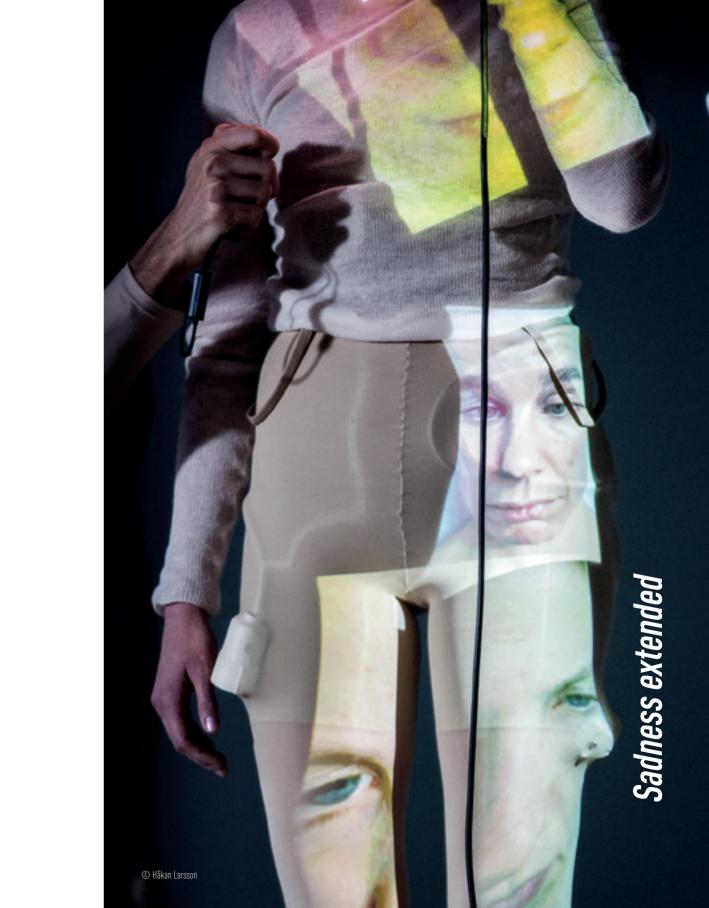
This IS the gesture that DARES NOT to TRADE/TELL
The only move that needs not to STOP for me to catch up
Grace and clarity practicing the power of a yet to come NOT
This IS the radical shift capable of an elsewhere
The optimistic project that dares a re/volt
The millisecond Punctum with a milelong reverb
Safe and reckless at once, effort and abandonment overlapped.
For the sake of peripheral sight and high-pitch listening

Is it knowledge or sheer madness?

In the lack of better evidence ... dust, and fire

Det enda som är kvar är det som kan offras

50

















t.cup solo score

Cristina Caprioli

ec secumulations:

```
? very simple moves// very enor; stones.
futoo:
                  Michael Netter 1-1002 net sex series
4110-1
0012
00133
001234
0012343
00123356
001301567077
                 37.5
                 \sigma^{2} \chi^{2} \sigma^{2}
                 N 45 25 49
                 21 56 65 51 53
                 5 1305 4 3 02
                 at about 10 stated at
                 at 46 at 46 at 65 at 41 be 10 2a in 10 paper in 8 \times 1.)
                                                              9 (01, 13)
                                                            10 .1 12 15
                                                       11 12 13 15 13 0
                                                                      936 (1
                                                                      declar.
                                                                       otra a lo ceja e 5.
                                                                      out (10 allo (30 a)
                                                                     nin da são ciando oi.
                                                                     aður landa aða a<del>tt</del>ar farsti
                                                                 alko od a ažerožia a<br/>4 rožia ažero{\mathcal T}_0 {\mathcal T}_1
                                                                                                      d 200 x 3
                                                                                                    3.9 feb + 3
                                                                                                   89 10 97 18 3
                                                                                        9.10\,11\,164.8\,2 and times
                                                                                    11.13 \, lbb \, x.2.
                                                                                           15 feb = 2 (c
                                                                                                 grafia issourna iiga
                                                                                     walk to chas, move their once.
                                                                                      chardy manazaniam.
                                                                                      en waar planen in birok pieces.
```

geishau a to particly in rissen & kraxx aven njid lames over left. knocs control $mq = //lm g_0$ swinkle knee s.t 0 win parlore. haplanee dy turn our book leg i berum //3: step under and hings on left hip. wisc to so & right hand to let." open riel fact bend dehr knee if slake swing torse & arms to centre & recever up with left arm upner is a box // Arxinologic swing left anni lion i down, back, up &

swaniaire:

Switter Introduction
Authorists
paints apento
cereino con police
migro o
indica:
cardio
poleo

decidenate to law



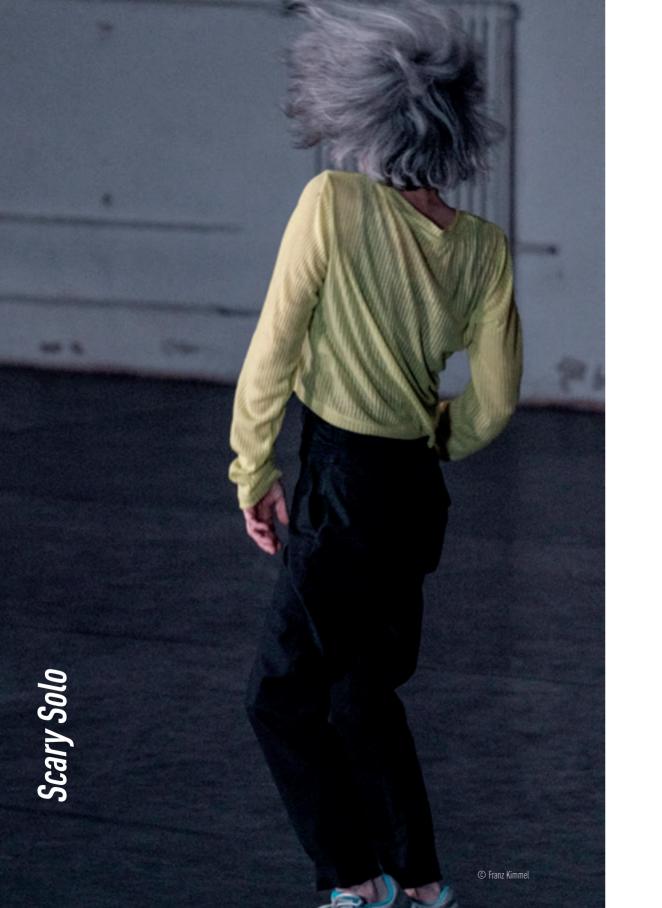












Einleitung

Dieser Katalog begleitet die Retrospektive *ONCE OVER TIME*, die das Schaffen und die künstlerische Vision der außergewöhnlichen Künstlerin Cristina Caprioli feiert. In den letzten vier Jahrzehnten ist Caprioli als Pionierin des postmodernen Tanzes in den nordischen Ländern bekannt geworden. Mit ihrer äußerst einflussreichen und innovativen choreografischen Praxis erforscht und hinterfragt sie bis heute das Tanzen als eine Art des Denkens.

ONCE OVER TIME – a retrospective ist der vierte Teil einer Reihe, die 2015 begann, als Tanz im August erstmals die innovative britische Künstlerin und Choreografin Rosemary Butcher einlud, ihr Archivprojekt zusammen mit anderen Werken aus ihrem Oeuvre zu präsentieren. Die Reihe wurde 2017 mit La Ribot, einer in der Schweiz lebenden spanischen Choreografin und experimentellen feministischen Künstlerin, und 2019 mit Deborah Hay, der amerikanischen Pionierin des postmodernen Tanzes fortgesetzt. Zu jeder Retrospektive gibt Tanz im August einen Katalog heraus, der ebenso wie das Programm in enger Zusammenarbeit mit der jeweiligen Künstlerin entwickelt wird.

Die Zusammenarbeit mit der Choreografin Caprioli verlangte von uns, mit ihrem kritischen, rigorosen und raschen Denken Schritt zu halten. Der kuratorische Prozess wurde durch die umfangreichen Recherchen unterstützt, die Caprioli gemeinsam mit ihren Mitarbeiter:innen und ihrem Team von ccap (cristina caprioli artificial project) anstellte. Sie war dabei, zahlreiche ältere Werke zu überarbeiten und zu testen, aber auch neue zu choreografieren, als wir uns dann gemeinsam auf die Präsentation von 22 Werken aus den Jahren 2002 bis 2022 einigten.

Diese Arbeiten sind in vier Cluster aufgeteilt und werden im HAU Hebbel am Ufer und an zwei anderen Spielorten gezeigt: *Leafing* im KINDL – Zentrum für zeitgenössische Kunst, *Loops* im HAU2, *Ashes* im Radialsystem und *Haze* im HAU3. Jedes Cluster bietet einen anderen Blick auf ihre künstlerische Vision und Praxis und zeigt eine Reihe von Performances, ein Konzert, Installationen, Filme und Kunstobjekte. Zusammen mit ihren Mitarbeiter:innen und Performer:innen lädt Caprioli uns ein, ihr reichhaltiges Oeuvre kennenzulernen, und bietet uns 'einen leichtherzigen, schnellfüßigen, scharfsinnigen Überblick über eine wirklich dicke Portion Tanz', wie sie selbst sagt.

Die Retrospektive umfasst einige ihrer neuesten Arbeiten wie *Scary Solo* (2020), ihr eigenes Solo, das eine direkte und ehrliche Bestandsaufnahme ihrer heutigen Situation darstellt, und *ASKA* (2019), eine faszinierende Raumerfahrung unter einer riesigen, beweglichen Decke mit zwei Tänzer:innen und elektronischer Live-Musik. Ihre älteren Gruppenarbeiten wie die *att.att*-Serie (2012–heute) und *very very* (2006) sind komplexe und technisch anspruchsvolle Choreografien, die einen Einblick in ihre sich ständig weiterentwickelnde Praxis des choreografischen Schreibens bieten.

Als junge Tänzerin führte Capriolis intellektuelle Neugierde die gebürtige Italienerin nach New York, wo sie an der Quelle des zeitgenössischen Tanzes u. a. mit Künstler:innen wie Douglas Dunn zuammenarbeitete. Später ging sie nach Stockholm, wo sie sich 1983 niederließ und begann, ihre eigenen Werke zu schaffen. Schon bald etablierte sie sich als eine der führenden Choreograf:innen in den nordischen Ländern, da ihre Arbeit sofort für ihre Präzision, Strenge und konzeptionelle und visuelle Klarheit anerkannt wurde.

1998 gründete sie ccap, cristina caprioli artificial projects, eine unabhängige Organisation, die sich der Förderung ihrer vielfältigen künstlerischen Interessen und Erkundungen widmet. Über ccap produziert Caprioli Bühnenperformances, Installationen, Videos, Objekte, Publikationen und Choreografien und führt langfristige interdisziplinäre Forschungsprojekte durch. Seit 2010 bietet ccap ihr einen Arbeitsraum im Zentrum Stockholms und heute auch in Farsta, einem Vorort von Stockholm. Dort verfügt ccap über eine geräumige Sporthalle, die den Namen The Hall trägt und als Forschungslabor, Proberaum und Aufführungsort dient.

Capriolis kreative Prozesse werden von kritischem Denken und interdisziplinärer Praxis sowie von enger künstlerischer Zusammenarbeit geleitet. Dabei ist das 'inter' besonders wichtig, da es eher auf Spannung,
Reibung und Kontamination als auf Konsens anspielt. Ihre choreografische
Praxis wird ständig untersucht und hinterfragt, ist immer in Bearbeitung
und in Bewegung. Dieses Nomadische findet sich in allem, was sie tut, und
sie garantiert die Art von Durchlässigkeit in ihrer Kunst, die es erlaubt, jede
Veränderung des Kontexts, der Umgebung oder des Umfelds zu bemerken
und präsent zu machen. Das macht ihr Werk genuin zeitgenössisch, da es
Komplexität und Koexistenz zulässt und dem Dialog des Dazwischen stets
Vorrang vor großen Aussagen einräumt.

Capriolis interdisziplinäre Forschungsprojekte sind eine Möglichkeit, diese Gespräche über die Jahre hinweg aufrechtzuerhalten. Sie erstrecken

sich oft über langfristige Kooperationen mit anderen Künstler:innen, Wissenschaftler:innen und Tänzer:innen. So arbeitet Caprioli z. B. bis heute an *cut-outs* & *trees*, das 2010 auf der Biennale in Venedig uraufgeführt wurde. In der ursprünglichen Arbeit baute sie eine immersive Installation eines imaginären Waldes aus sich bewegenden Bäumen, in dem fünf Tänzer:innen eine Performance aufführten. Ein Jahr später erschien eine neue, aktualisierte Version: eine interaktive Installation, *TREES* (*TRÄD* auf Schwedisch), in der professionelle Tänzer:innen das Publikum durch ein strukturiertes Tanzerlebnis führten, das die Sinne anregte, indem es dazu einlud, die Installation zu betreten. Darüber hinaus erforschte Caprioli neue Wege, um verschiedene Publikumsgruppen anzusprechen, wie z. B. autistische Erwachsene oder lokale Vorschulklassen, indem sie das Erlebnis entsprechend gestaltete. In den letzten zehn Jahren wurde *TREES* über 500 Mal aufgeführt und tourte international u. a. auch im MoMA PS1 in New York.

Inspiriert von kritischen Tanzstudien, Philosophie und Feminismus hat Caprioli zahlreiche interdisziplinäre Symposien und Festivals organisiert, die Generationen von Tanzkünstler:innen, Wissenschaftler:innen und Philosoph:innen inspiriert haben. Das Symposium WEAVING POLITICS, das 2012 im Dansens Hus Stockholm stattfand, befasste sich mit Choreografie, Menschenrechten und Gewalt. An der hochkarätigen Veranstaltung nahmen einige der weltweit führenden Kulturtheoretiker:innen wie Julia Kristeva, Peggy Phelan und Irit Rogoff zusammen mit Tanzwissenschaftler:innen wie Gabriele Brandstetter, Mark Franko, Rudi Laermans und André Lepecki sowie der Choreograf William Forsythe teil. Am letzten Tag der Veranstaltung erörterte Caprioli das Wort 'comprende' aus ihrer italienischen Muttersprache, wobei sie ausführte, dass es die Zeitlichkeit zurückhält und andeutet, dass Bedeutung nur mit der Zeit, durch einen Prozess, verstanden werden kann, und dass dies durch das Erfassen der Sache, aber nicht durch das Festhalten an ihr geschieht. In der Tat ist es das, was ihr Tanz und ihre Choreografie anstreben: das Erfassen ohne Festhalten.

2014 besuchte Caprioli Tanz im August mit *CHOREO_DRIFT*, einem weiteren Symposium, das über die institutionellen Grenzen hinausging, um eine Interaktion zwischen Wissenschaft und kunstbasierter Forschung zu ermöglichen. Gemeinsam mit Gabriele Brandstetter, Marcia Sà Cavalcante Schuback und Boyan Manchev lud Caprioli das Publikum zu Vorträgen ein, die als Choreografie aufgeführt wurden.

Caprioli ist auch Schriftstellerin und Dichterin, und so liegt es nahe, dass sich dieser Katalog auf ihr Schreiben konzentriert, das sie mit spielerischer Autorität und choreografischem Gespür beherrscht. Der Katalog beginnt mit Capriolis kurzer Antwort auf unsere Einladung, die einen direkten Einstieg in ihre Welt des kreativen Schreibens bietet. Auch das Gespräch zwischen ihr und der Schriftstellerin und Dramatikerin Tone Schunnesson zeigt, wie eng Schreiben und Tanzen in ihrem Denken verwoben sind. Hier geht es um Capriolis Sicht auf das Format der Retrospektive, ihre Vorstellung von Unterhaltung, die Freude am Kontrollverlust und die Frage, ob Tanz als Sprache betrachtet werden kann. Im Katalog finden sich auch ausgewählte Texte aus der Performance A Line_up, die 2017 im Rahmen von Tanz im August stattfand. Obwohl sie im Kontext der Produktion geschrieben wurden, haben diese drei Texte eine poetische Kraft in und für sich selbst.

Ihr performativer Vortrag *Notes on a Tumble* ist ein weiteres Beispiel für ihr originelles Spiel mit Worten, Rhythmus und Gedanken über den choreografischen Prozess und das Leben einer Künstlerin. Dieser Vortrag wurde im Rahmen des Symposiums *Translate, interwinde, transgress!* im Moderna Museet in Stockholm im Jahr 2015 in Auftrag gegeben und gehalten. Das von dem Choreografen Björn Säfsten und dem Philosophen Per Nilson initiierte Symposium lud Denker:innen aus verschiedenen theoretischen und künstlerischen Bereichen ein, um die Beziehung zwischen Choreografie, Kunst und Philosophie zu kommentieren und zu diskutieren. Dadurch erhalten wir einen Einblick, der dem Tanzpublikum nur selten gewährt wird.

Die Retrospektive und der Katalog von *ONCE OVER TIME* sind das Ergebnis der Bemühungen und des Enthusiasmus von vielen. Zunächst möchten wir Cristina Caprioli für einen langen und abenteuerlichen Prozess danken. Es war uns eine große Ehre, mit Caprioli zusammenzuarbeiten, die ihre Ideen und Gedanken mit äußerster Großzügigkeit mit uns geteilt hat. Wir haben sehr von ihrem kritischen Geist und ihrer beeindruckenden Präzision profitiert, die mit einem wunderbaren Sinn für Humor gepaart ist. Und dann ist da noch das Lächeln, das auftaucht, wenn man es am wenigsten erwartet!

Wir möchten dem ccap-Team für sein großes Engagement und seine harte Arbeit herzlichst danken. Wir danken der brillanten Anna Grip, einer treibenden Kraft, die alle Aspekte dieser Retrospektive begleitet hat, Masha Taavoniku für ihre sorgfältige Arbeit bei der Textproduktion und

Kommunikation sowie Anne Vigeland für ihre aufmerksame und kompetente Mitarbeit in der Produktion dieser Retrospektive. Außerdem möchten wir allen künstlerischen Mitarbeiter:innen und Darsteller:innen unseren herzlichen Dank aussprechen. Kristine Slettevold von der Stockholmer Universität der Künste hat die Herausgabe dieses Katalogs unterstützt; auch ihr gilt unser Dank. Wir danken allen Partnern der Retrospektive, die ccap unterstützt haben: Anna Grip AB, der Schwedischen Botschaft Berlin, der Region Stockholm, dem Schwedischen Kunstrat, der Kulturverwaltung der Stadt Stockholm, der Carina Ari Stiftung, der Barbro Osher Pro Suecia Stiftung und Cullberg. Schließlich möchten wir unseren Kolleg:innen am HAU Hebbel am Ufer und vor allem dem derzeitigen und ehemaligen Team von Tanz im August danken, die uns bei der Entwicklung der Idee einer Retrospektive im Kontext der darstellenden Künste unterstützt haben.

Dieser Katalog bietet dem Publikum von Tanz im August einen ersten Einblick in Capriolis Denken und Schreiben in zwei Sprachen, Englisch und Deutsch. Zum Abschluss von *ONCE OVER TIME – a retrospective* in Berlin erscheint zudem die ccap-Publikation *tung tunn tom* (schwer, dünn, leer), die sich mit den Kernprinzipien von Cristina Capriolis Choreografie beschäftigt. Wir hoffen, dass dieser Katalog seine Leser:innen dazu inspiriert und neugierig macht, das Live-Programm von *ONCE OVER TIME – a retrospective* zu erleben – einer Retrospektive, die während des gesamten Festivals Freude, Schönheit und Denkanstöße bietet.

Virve Sutinen, künstlerische Leiterin, Tanz im August Andrea Niederbuchner, Kuratorin & Projektleitung, Tanz im August

Kurze Antwort auf eine Einladung

Cristina Caprioli

Tanz und Choreografie haben gemeinsam, dass sie weder enden können noch wollen. Jeder Schritt vorwärts (schwedisch: framsteg, was auch Verbesserung bedeutet) vertraut auf eine vorangegangene Choreografie, jede Rückwärts-Choreografie deutet auf einen nächsten Schritt hin. Während der Blick also hin und her tanzt, wackeln die Beine seitwärts, und man landet in einem Taumel, der kein eindeutiges Ende hat. Wahrscheinlich ist das der Grund, warum ich so lange in einer Art ununterbrochenem Autodrive gearbeitet habe. Serien mit mehreren Ausgängen, plötzlichen Rückschlägen, wiederholten Rückfällen und vielen vielversprechenden Anläufen. Und so arbeitet man, scheinbar auf der Jagd nach neuen Wegen, in Wirklichkeit starrt man auf ein und denselben Punkt, an Ort und Stelle, läuft im Kreis, eine Schleife nach der anderen, durch die Zeit. Als ob man eine Flugbahn in sphärischen Schritten durchblätterte. Keine Überlastung durch Wachstum. Einfach tanzen.

Daher kommt mir diese Einladung zur Präsentation einer Retrospektive gerade recht. Endlich kann ich den Tanz tanzen, der in mehrere Richtungen tanzt, ruhig an Ort und Stelle, ohne Stress des Fortschritts, auf unbestimmte Zeit. Alt und neu zugleich. Hurra!

Dann kam die Pandemie. Die Zukunft auf unbestimmte Zeit verschoben. Man arbeitete weiter mit dem, was sein könnte und bereits war. Keine Rückblenden, keine Schlaglichter, nur Hinweise und lose Fäden, zusammengedreht, auseinandergedreht. Je mehr man arbeitete, desto klarer wurde es, dass nichts aus der Vergangenheit jemals wieder aufgenommen werden kann, ohne es neu zu machen. Und dass das, was 'neu' war, immer bereits da war. Hier, dort, dahinter, jenseits, wann immer man auf sein Punctum achtet, ob innerhalb oder außerhalb des Bildes.

Du hältst an dieser Stelle an und bohrst einen Nagel. Der Horizont entfaltet sich und bietet dir eine periphere Sicht. Das Tanzen wird selbstgenügsam, lässt den Blick schweifen, obwohl es durch deine unmittelbare Aufmerksamkeit eingeschränkt ist. Die Bewegung hört auf, sich von hier nach

dort zu bewegen. Die Choreografie verflüchtigt sich. Man könnte sagen, eine Retrospektive ist eine zirkuläre oder vielmehr eine sphärische Erkenntnis eines umfassenden Jetzt. Ein Jetzt, das sich mit den kreuzenden Brisen des früheren Dort und des kommenden Damals arrangiert, die ein Genau-hier aufführen.

Mit geweiteten Pupillen und der Zukunft im Rucksack. Diese Vergangenheit des zukünftigen Jetzt ist ein Segen, den ich teilen möchte.

Heute, inmitten mehrfacher Wendungen (von Anlauf zu Aktion, Einsicht zu Ausblick, von den Zehen zu den Haaren, nahe an der 70er-Grenze usw.), gönne ich mir eine Blattkugel. Tag für Tag, Stunde für Stunde, eine Sache nach der anderen, ein halbes Leben auf einen Schlag. Tanzen in einer Handfläche.

Zwischen Schreiben und Tanzen

Ein informelles Gespräch

Tone Schunnesson & Cristina Caprioli

Am 14. April 2022 führten Cristina Caprioli und die Schriftstellerin und Dramatikerin Tone Schunnesson ein Gespräch über ONCE OVER TIME – a retrospective.

Tone Schunnesson: Wie geht es dir?

Cristina Caprioli: Ziemlich gut, danke. Ich arbeite an der Retrospektive, editiere, lektoriere, tanze, schreibe – es ist viel, und es macht Spaß. Diesmal finde ich es sogar spannend und nicht nur anstrengend.

TS: Ich habe über deine Abneigung gegen das Konzept der Retrospektive nachgedacht. Was findest du daran so unangenehm?

CC: Das zu tun, wozu eine Retrospektive einen zwingt: zurückzugehen; zu versuchen zu verstehen; rückwärts, nach innen und nach unten zu tauchen. Die Vergangenheit an der Gegenwart zu messen; zu versuchen, die Gegenwart durch die Vergangenheit zu bestätigen und die Vergangenheit von der Gegenwart zu trennen. Dann wählt man die eine oder andere Sache aus, um sie aufzuführen, und macht den einen oder anderen Tanz für ein ganzes Leben verantwortlich. Das ist beängstigend. Und ungerecht. Retrospektive in all ihrer Pracht – ich schließe mich lieber der Vergangenheit an, wenn sie auf und ab fliegt, wenn sie unkontrolliert flattert, wie Papierblätter, die in die Luft geworfen werden. Hier, im Jetzt.

TS: Was bedeutet 'im Jetzt'?

95

CC: Es bedeutet 'an dem Ort, wo sich Vergangenheit und Zukunft überschneiden', wo die Zeit ohne progressive Logik verläuft. Ich beziehe mich auf die Vergangenheit nicht als eine chronologische Entwicklung hin zum Jetzt, als eine Verhaltenslinie von dort nach hier. Vielmehr sehe ich sie als hin- und

herwandernde Zeitschichten, die gelegentlich an die Oberfläche flattern und sich mit dem Jetzt und der Zukunft vermischen. In diesem Sinne wird die Arbeit an einer Retrospektive zu einem zeitlosen Blättern in der Zeit.

TS: Wenn ich an das Blättern denke, empfinde ich es als das Gegenteil von Detailarbeit. Es scheint mir eher ein schneller Überblick, eine weit ausholende Geste. Wie würdest du das Blättern zum Detail in Beziehung setzen?

CC: Nun, wenn es um Choreografie geht, habe ich in letzter Zeit den Begriff des Details infrage gestellt. Es ist zu ordentlich, zu schick, zu aufmerksamkeitsheischend, man überschätzt es leicht: 'Oh, was für ein schönes Detail!' Ab sofort verwende ich lieber die Begriffe Einheit oder Komponente, also einzelne Teile, die für das Ganze konstitutiv sind, die gleichzeitig mit dem Ganzen und mit sich selbst kohärent sind. Sie sind durch schnelles Blättern leicht zu erfassen und erlauben es gleichzeitig, das Ganze und das Blättern selbst gleichermaßen zu verstehen.

TS: Wenn ich schreibe, mag ich die überwältigende Kraft der Geschwindigkeit gegenüber dem Detail, die sich dann in einen Unfall verwandelt, der einen aus der Bahn wirft. Ich habe ein Wort falsch geschrieben, und jetzt bedeutet es etwas anderes, und dieses neue Wort gibt dem, was ich ursprünglich ausdrücken wollte, eine andere Bedeutung. Und dank der Geschwindigkeit hat sich die Bedeutung zu Recht geändert.

CC: Ja, bravo! Das gilt auch für das Blättern. Das Blättern kann nicht mit einer anderen Geschwindigkeit ausgeführt werden, als es das Blättern erfordert. Das Blättern beruht auf dem Schwung, der immer schnell ist. Wenn man die Seiten zu langsam umblättert, findet kein Blättern statt. Das Blättern erfordert eine sanfte Berührung und eine hohe Frequenz von minimalen Verschiebungen. Ähnlich wie das weiße Rauschen oder der Minimalismus wiederholt das Blättern ein und dieselbe Bewegung, und zwar mit einer Geste, die ihre eigene Geschwindigkeit beibehält. All das ist für mich sehr interessant, weil es mit dem Tanzen zusammenfällt. Man kann nicht tanzen, wenn man den Tanz verlangsamt. Dann beraubt man ihn bereits seines Schwungs, und ohne Schwung wird der Tanz zu einem erklärenden Standbild, das zwar allen gefällt, aber kein Tanz mehr ist. Es mag einfacher zu lesen sein, aber man sollte sich darüber bewusst sein, dass das, was man liest, eine Reduzierung des Tanzes ist, schlimmstenfalls eine 'Propaganda' des Tanzes.

TS: Es gibt ein Zitat, das ich bei der Arbeit immer bei mir trage, ich glaube, es ist von Baudelaire, und es geht ungefähr so: 'Es gibt nur zwei Dinge, die uns von der erdrückenden Realität der Zeit ablenken können, und das sind Arbeit und Vergnügen. Und die Arbeit stärkt uns, und das Vergnügen erschöpft uns.' Ich habe das vor langer Zeit gelesen, als ich mich erschöpft fühlte, und jetzt, in diesem Gespräch, lässt es mich über Unterhaltung nachdenken: darüber, dass Unterhaltung vielleicht nicht so passiv ist, wie wir bislang angenommen haben. Ich weiß, dass du versucht hast, den Begriff der Unterhaltung zu verstehen und zu begreifen, wie sie funktioniert. Aber was ist mit Vergnügen?

CC: Ja, Vergnügen ist anstrengend! Und ja, ich hatte Lust darauf, mich mit dem Begriff der Unterhaltung zu unterhalten.

TS: Kannst du ein wenig darüber sprechen?

CC: Ich habe das Gefühl, dass der Begriff 'Unterhaltung' im Allgemeinen falsch verwendet wird. Vor allem in diesen profitorientierten Zeiten, in denen überall Unterhaltung im Sinne einer leicht konsumierbaren Ware erwartet wird, auch von der Kultur und den darstellenden Künsten. Für mich bedeutet Unterhaltung etwas völlig anderes. Eine Verpflichtung, eine langfristige Fürsorge, im Kern unvereinbar, per Definition unfähig zu befriedigen, bestenfalls entschlossen, den Gelüsten der neoliberalen Angsthysterie unserer Zeit zu widerstehen.

TS: Was du sagst, widerspricht der Annahme, dass Unterhaltung etwas ist, das man kaufen und besitzen kann.

CC: Ja, ich wehre mich gegen das, was man mittlerweile unter Unterhaltung versteht: eine Ware, die auf dem Markt zirkuliert. Und das macht mir nichts aus. Aber es gibt auch die Art von Unterhaltung, die nicht in den Markt passt und somit zur Ausnahme wird und weniger gilt als die Norm, oder noch schlimmer, die als exklusives Unternehmen betrachtet wird, etwas für die Wenigen. Das ist eine gefährliche institutionelle Taktik, die an eine Segregation grenzt. Ja, Menschen wie wir sind eine Minderheit von Außenseiter:innen, die Werte vertreten, die man weder kaufen noch besitzen kann, aber wir und die Werte, die wir vertreten, sind für unsere Zeit von entscheidender Bedeutung.

Mehr noch: Wenn man Unterhaltung im wörtlichen Sinne des Begriffs betrachtet, dann könnte man von Unterhalt im Sinne von 'aufrechterhalten' sprechen, in unserem Fall von der langfristigen Pflege und Erhaltung der Geste der Kunst und dessen, was sie mit sich bringt. Unterhaltung wäre dann etwas ganz anderes als eine schnelle Lösung zu einem billigen Preis.

TS: Unterhaltung im Sinne von Pflege, da ist was dran ... Man nutzt etwas Vorhandenes und lässt es über einen längeren Zeitraum weiterbestehen. Das ist etwas ganz anderes als das alltägliche Verständnis von Unterhaltung.

CC: Da steckt noch mehr dahinter. Für mich bedeutet Tanzen, auf minimale Unterschiede zu achten. Und Differenz braucht einen unmarkierten Ort, eine Lichtung der Unsicherheit, um eine Wahrscheinlichkeit zu unterhalten. Arbeiten bedeutet also, dass ich die Ungewissheit aufrechterhalten muss, und dafür muss ich meine Deckung fallen lassen, für eine Weile weggehen, auf eine Lichtung warten, dann an den Tisch zurückkehren und eine Differenz einfangen. So klein sie auch sein mag.

TS: Andererseits, was willst du mit deiner künstlerischen Praxis erreichen? Versuchst du, einen Beitrag zu leisten? Für mich als Schriftstellerin und Dramatikerin ist es absurd zu sagen, dass ich einen Beitrag leisten will. Nicht, weil ich Beiträge per se hasse, sondern weil ich darin ein instrumentalisiertes Verständnis von Kunst sehe.

CC: Ja! Die Idee von Kunst als Beitrag gehört zur Rhetorik des guten Willens ... und sie funktioniert nicht.

TS: Deshalb finde ich es schön, dass du davon sprichst, etwas zu hinterlassen, das für das Tun entscheidend ist. Als eine Art passiver Beitrag.

CC: Ja, passive Aktivität, wie wenn man sich mit Nicht-Wissen beschäftigt.

TS: Wie meinst du das?

CC: Die Idee des Nicht-Wissens wird immer noch missverstanden und unterschätzt. Nicht zuletzt an der Kunsthochschule, wo von Künstler:innen erwartet wird, dass sie Wissen produzieren. Vor allem künstlerische Forschung. Welches Wissen? Institutionelles Wissen? Warum in aller Welt

sollte Kunst institutionelles Wissen produzieren? Kunst ist eine Wissenschaft, ja, aber es ist eine andere Wissenschaft, und es gehört viel mehr dazu. Kunst sollte nicht durch den Nachweis ihres Wissens anerkannt werden, sondern weil sie sich mit nicht-kommodifizierbarem Nicht-Wissen beschäftigt, im Dialog mit und gleichberechtigt zu Wissen.

Anstatt Wissen zu produzieren, sollte die Kunsthochschule meiner Meinung nach die Denk-, Handlungs- und Wahrnehmungsbedingungen kultivieren, die es Künstler:innen, Gelehrten und allen anderen ermöglichen, Unterschiede zu erkennen. Sei es ein Verlust oder ein Gewinn. Wenn man ein Buch liest, einen Film studiert oder eine Tanzaufführung besucht, gewinnt man vielleicht nichts. Vielleicht geht man mit weniger nach Hause. Und doch könnte diese Art von Verlust ein erster Schritt zu einer Veränderung sein. Genau dieser Verlust kann den Weg für einen anderen Schritt freimachen.

TS: Als Schriftstellerin stimme ich dir zu, aber wenn ich zu einer deiner Shows komme, kann ich nichts beitragen. Dann denke ich an Susan Sontag, die sagte, dass der Tourist die schlimmste Art von Mensch sei, da er mit Erwartungen an einen Ort ginge, ohne etwas beizutragen. Das ist im Grunde dasselbe, was in unserer Marktwirtschaft passiert, wo wir erwarten, von Kunst unterhalten zu werden und sie zu konsumieren. Und das ist auch das, was ich tue, wenn ich zu deiner Show gehe: Ich komme und erwarte eine Erfahrung. Genau wie die Touristin, die in ein neues Land reist, bereit, sich unterhalten zu lassen ... Andererseits hat der Tanz etwas so Sinnliches, das mich in seinen Bann zieht, obwohl oder gerade weil ich ihn weder konsumieren noch etwas dazu beitragen kann.

CC: Das ist gut. Das Tanzen erwartet nicht, dass du etwas beiträgst. Vielmehr solltest du deinen Sinnen erlauben, Erfahrungen zu empfangen. Zu empfangen ohne etwas beizutragen macht dich nicht zur Touristin. Vielmehr ist man eine passiv-aktive Teilnehmerin an der Erfahrung. Versteh mich nicht falsch, du musst nicht tanzen; es reicht, wenn du den Tanz empfängst. Nichts beizutragen kann das Vorrecht des Empfangens sein, der unmarkierte Punkt, der nötig ist, damit sich etwas in deine Sinne einhaken kann. Der Verlust, der einen Eingang öffnet. Du kannst dich selbst zurücklassen, dich von dir selbst entfernen, ohne etwas zu vermissen, weil bereits etwas anderes eintritt. Manche von uns haben keinen Penis, aber wir vermissen ihn nicht unbedingt, sondern sehen ihn als eine Möglichkeit,

als einen Eingang. Jeder kann ohne Tanz leben, aber niemand sollte auf den Mangel verzichten, der uns einen Zugang eröffnet.

TS: Ich finde es so verdammt schön, dass du sagst, wir können ohne Tanz leben. Ich glaube auch, dass wir ohne Lesen leben können. Ich kann mich wirklich über Leute aufregen, die behaupten, dass 'jeder lesen muss!' Warum denn? Das ist einfach eine Art von lästiger Moral. Lesen oder Literatur ist nicht wichtig, weil wir es müssen, sondern weil wir es nicht müssen, und trotzdem lesen und schreiben wir. Lesen ist wichtig, weil es jenseits von Zwang, Erziehung oder der Vorstellung, dass es einen zu einem guten Bürger macht, stattfindet.

CC: Dann wäre Lesen doch eine vertragliche Pflicht, oder? Das ist absurd! Meiner Meinung nach erfordert das Lesen, wie das Tanzen, ein Anlehnen von zwei Seiten. Der Text ist da, um sich dem Leser zuzuwenden, aber damit es zum Lesen kommt, muss sich die Leserin dem Text zuwenden.

TS: Ist Tanz eine Sprache?

CC: Das ist eine schwierige, aber wichtige Frage. Vor Jahren war sie für mich und für viele aus dem Bereich Tanz und Choreografie entscheidend. Damals wurde der Tanz oft als Nicht-Sprache geschätzt oder abgetan als etwas, über das man sprechen kann, das aber selbst nicht sprechen kann. Ich sage, der Tanz spricht viel und schreibt. Trotz des logozentrischen/phallozentrischen selbstgerechten Besitzes von Sprache.

TS: Aber was ist mit dem Sinnlichen? Wenn ich einen Raum betrete und jemanden oder etwas wahrnehme, spüre ich eine Unmittelbarkeit, die nur für mich ist. Ich kann es nicht übersetzen, nicht einmal für mich selbst, und ich kann dir sicherlich nicht sagen, was es ist.

CC: Das meine ich mit der Erfahrung des Sinnlichen. Und des Nicht-Wissens. Etwas wird wahrgenommen, wenn es die Sprache für sich selbst öffnet, und das Sinnliche für die Empfindung.

TS: Das ist einer der Gründe, warum ich glaube, dass Tanz und Poesie miteinander verwandt sind. Beide sind so jenseits der Sprache, oder innerhalb der Sprache, und doch 'anders', oder wie auch immer man es nennen will. CC: Ja, das sehe ich genauso, ähnlich wie die Poesie beschäftigt sich der Tanz mit der Sprache, indem er diese umstößt, die Bedeutung neu arrangiert, eine Sprache neu erfindet. Das bringt unsere Gehirne durcheinander, die darauf programmiert sind, das Unerkennbare nicht zu erkennen. Wenn sich also eine Sinneserfahrung in deinem Körper festsetzt, weiß dein Gehirn nicht, wo es sie einordnen soll, und das ist großartig. So etwas braucht man im Leben. Wir können nicht alles vorbestellen, das ist ein faschistischer Ansatz.

TS: Wenn man dich reden hört, scheint es, als könnte man etwas unterhalten, indem man es tut, im Vertrauen darauf, dass sich der Sinn durch das Tun selbst ergibt. Und das scheint dir zu genügen.

CC: Nun, ja, aber ... das Tanzen mag solipsistisch sein, aber es ist nicht autonom. Tanzen muss von allem anderen geprägt werden und mit allem anderen in Verbindung stehen. Es wächst aus all den Informationen, Formen und Empfindungen, von denen es umgeben ist und an denen es teilhat. Bereit, sich dem (Un-)Sinn hinzugeben. Im besten Fall durch Zufall oder schieres Glück, im Tun.

TS: Ich liebe Dinge, die zusammenfallen … Ich arbeite auch bei einer Zeitung, wo meine Kolleg:innen denken, dass alles Sprache sei, und wenn wir uns betrinken, geraten wir in Streit, weil ich sage: '*Nicht* alles ist Sprache. Es gibt eine Erfahrung von Text oder Kunst, die über die Sprache hinausgeht.'

CC: Zwar ist nicht alles, was unsere Sinne anspricht, Sprache, aber es wurde alles bereits sprachlich verarbeitet. Selbst ein Stück Seife ist ein sprachlich geordneter Gegenstand. Und während die Seife weiterhin ihre Seifigkeit vermittelt, nehmen wir sie wahr, indem wir die Sprache in Bewegung halten. Die Seife kümmert sich jedoch nicht um die Beschreibung der Seife, die notwendig ist, damit sie als Seife verstanden wird. Sie kümmert sich darum, dass wir uns darauf einlassen, was wir durch das Reiben der Sprache tun. Ich liebe dieses Bild der Sprache als Reibung, als Bewegung. Das erinnert mich an Pier Paolo Pasolini, der schon früh Gedichte in Mundart schrieb und die These vertrat, dass Sprache, um Sprache zu sein, in ihrer Entstehung ein Dialekt sein müsse. Lokal und unbeständig. Er erinnert uns auch daran, dass die italienische Sprache das Produkt eines politischen, nationalistischen Projekts sei, das den toskanischen Dialekt nahm und ihn

100

dem ganzen Land aufzwang, um es zu vereinheitlichen. Du siehst also, wir müssen vorsichtig sein, die Sprache wird überall benutzt und missbraucht. Vielleicht ist das das Problem mit deinen Freund:innen? Dass sie 'Sprache' sagen, aber welche Sprache und auf welche Weise?

TS: Es ist extrem schwierig, sich auf eine gemeinsame Sprache zu einigen, aber ich denke, dass Zeitungen insbesondere deshalb überleben, weil wir davon ausgehen, dass wir eine gemeinsame, neutrale Sprache haben, und diese als Ausgangspunkt akzeptieren. Es ist eine Art stillschweigende kollektive Übereinkunft aus freien Stücken. Wie sieht es mit der Choreografie aus? Wie gehst du mit Entscheidungen um?

CC: In der Choreografie kann man alles entscheiden und die ganze Show leiten. Ich persönlich gebe lieber einen Plan vor, stelle einen Apparat und die Werkzeuge zur Verfügung, damit sich etwas von selbst weiterschreibt.

TS: Und was ist 'sich selbst weiterschreiben'?

CC: Nun, man kann natürlich die Schrift (oder auch den Tanz) benutzen, um eine vorher festgelegte Geschichte zu vermitteln, oder man kann der Schrift erlauben, sich selbst weiterzuschreiben und der Geschichte zu folgen. So stelle ich mir Choreografie vor, als Bewegungsmuster, die sich selbst zu einer 'Schrift' arrangieren. Ich denke, Choreografie ist nicht das Produkt, das uns die ästhetische Erfahrung vermittelt. Vielmehr ist sie die 'Schrift', die eine ästhetische Erfahrung ermöglicht oder nicht ermöglicht. Die Schrift ist nicht das Buch oder die Geschichte, sondern das, was das Lesen ermöglicht. Choreografie ist das, was uns sehen lässt.

TS: Und ein Buch ist nur ein Artefakt.

CC: Genau, und es gibt noch mehr. Ich schreibe, mache, spreche, lese, bewege mich. Und dann trete ich zurück und lasse das Werk entscheiden, ob es ein Bild, ein Stück, ein Tanz oder eine Soap sein soll. Das kann nicht geschehen, wenn ich am Ergebnis herumpfusche, es mit gewohnten Entscheidungen belaste, mich den Fallen der Komposition hingebe. Es ist viel faszinierender, das Werk die Arbeit machen zu lassen, während ich außerhalb meines eigenen Willens, meiner Ängste, Karrieresorgen oder was auch immer stehe. Es geht nicht um mich!

TS: Aber ist es nicht schwer, außerhalb des eigenen Willens zu stehen?

CC: Ja, aber ich liebe es, es ist mein Lieblingsort. Eine solche Produktion war *Sadness extended* (2015). Wir haben nur zehn Tage lang daran gearbeitet und hauptsächlich diskutiert. Um unsere eigenen Konventionen zu vermeiden, verzichteten wir darauf, ein ästhetisches Ergebnis zu skizzieren. Stattdessen fragten wir, warum und wer, in welcher Sprache oder in welchem Dialekt, und das reichte aus, um eine Manifestation entstehen zu lassen. Und das tat es. Der Diskurs übertrug sich mühelos und aus eigener Kraft auf Körper, Stimmen, Oberflächen und Bewegungen. Das Ganze verschmolz zu einem selbstverständlichen Stück.

TS: War das schon immer so?

CC: Nein, am Anfang habe ich entschieden, was ein Stück vermitteln soll, bevor ich wusste wie. Und das war sehr unbefriedigend. Dann habe ich begriffen, welche Vorteile es hat, die Kontrolle abzugeben. Zu diesem Zeitpunkt begannen die Stücke mit dem Tanzen zusammenzufallen, und die Choreografie wurde zum Schreiben. Seitdem war es immer spannend. Und ist es noch heute.

Wenn ich es mir recht überlege, ist das nicht ganz richtig. In letzter Zeit starre ich auf ein Konzept, bevor ich überhaupt darüber nachdenke, wie ich es umsetzen kann. Tatsächlich vertraue ich darauf, dass das übrig gebliebene Material die Aufgabe erfüllt. Ich lasse immer noch Abweichungen vom Konzept und eine Vervielfältigung des Bewegungspotenzials zu. So entstanden *ASKA* (2019) und die *Mild Ones* (2018/20), Stücke, die die Schrift umschreiben und gleichzeitig den Stift in eine neue Richtung führen. Nachhaltigkeit und Exzess, Entschlossenheit und Verzicht zugleich. Eine Art No-Growth-Ökonomie.

Und dann ist da noch *TREES* (2011), das eine perfekte Synergie von Konzept und Mitteln in ständiger Überarbeitung darstellt. Durch eine 'Choreografie' von Raum, Musik, Tanz und Interaktivität in einer streng geordneten Unordnung. Immer das Gleiche, nie das Gleiche.

TS: Erzähl mir mehr über TREES. Warum magst du TREES?

CC: *TREES* basiert auf der Überzeugung, dass die Kunst, die ihrer eigenen Geste vertraut, nachhaltig und für jeden ansprechend ist. Seit 2011 wurde *TREES* über 500 Mal für Menschen aller Art und jeden Alters aufgeführt, und es ist nicht gealtert. Je öfter wir es aufführen, desto mehr bewahrt es seine Form, seinen Zweck und sein Potenzial.

TREES ist eine Installation, die das unmittelbare Verständnis verhindert, aber die Sinne anregt. Es ist ein fiktiver Wald, real und imaginär, in den das Publikum eintreten und von dem es bewegt werden kann. TREES verzaubert jede:n Teilnehmer:in, nicht zuletzt die Menschen mit Behinderungen, nicht nur wegen des spektakulären Settings, in dem es keine soziale Korrektheit gibt, sondern auch wegen der eigenwilligen und einfühlsamen Herangehensweise an das Tanzen als kollektive Erfahrung. TREES ist eine Spielwiese, auf der Tänzer:innen und Publikum einander folgen und sich gegenseitig anleiten, aufeinander zu reagieren. Choreografie im wahrsten Sinne des Wortes. Dafür liebe ich es jeden Tag.

TS: Da wir gerade von Nachfolger:innen sprechen, frage ich mich, was du im Allgemeinen über das Publikum denkst. Ich habe eine instabile Beziehung zu meinen Leser:innen. Wenn ich einen schlechten Tag habe, habe ich das Gefühl, dass sie mich angreifen, nur weil sie das tun, worum ich sie bitte, nämlich meine Arbeit zu lesen. Und wenn ich mich aus irgendeinem Grund unsicher fühle, bin ich ihnen unsagbar dankbar, dass sie überhaupt einen Blick auf meine Worte werfen. An einem guten Tag denke ich überhaupt nicht an sie. Was ist deiner Meinung nach die Hauptaufgabe des Publikums?

CC: Dorthin zu gelangen. Das ist so ziemlich das Einzige, was es zu tun hat.

TS: Wie der Tourist?

CC: Nein ... ich habe mich geirrt, es reicht nicht, dorthin zu kommen, sie müssen sich auch nach vorne lehnen. Andererseits müssen wir uns auch nach vorne beugen, nicht nur mit unserem Tanz, sondern auch indem wir die Bedingungen für unser gegenseitiges Beugen schaffen. Die Aufführung ist eine Einladung, keine Transaktion; das Publikum kauft nichts, und wir verkaufen nichts. Wir schenken beide unsere Aufmerksamkeit. Es ist ein Austausch von Unterschieden zu (un-)gleichen Bedingungen. Und wenn man noch weiter gehen will, sollte das Publikum vielleicht dafür belohnt

werden, dass es erscheint und sich nach vorne lehnt. Godard sagte in den Sechzigerjahren, seine Filme seien so anspruchsvoll, dass das Publikum eigentlich dafür bezahlt werden sollte, sie zu sehen.

TS: So fühle ich mich auch oft, wenn ich schreibe. Warum kann ich die Leser:innen nicht bezahlen? Dann können sie nichts von mir erwarten.

CC: Eigentlich wollte ich daraus ein Projekt machen und habe mich um Fördermittel beworben, aber keine bekommen. Das ist klar. Aber wenn man vom Publikum erwartet, dass es sich beteiligt und einen Beitrag leistet, warum sollte es dann nicht bezahlt werden?

TS: Ich möchte noch mal auf die Sprache zurückkommen … Ich wünsche mir, dass meine Texte so klingen, als würden sie gesprochen, und das ist so eine Hin- und Herbewegung. Auf der einen Seite versucht das Geschriebene, gesprochen zu bleiben, auf der anderen Seite wehrt sich das Gesprochene dagegen, geschrieben zu werden.

CC: Aber diese doppelte Bewegung macht dir den Unterschied zwischen der Zeitlichkeit des Sprechens und der Zeit des Schreibens bewusst ... Das reicht doch schon!

TS: Auch den Unterschied in der Intention, denke ich.

CC: Ja, wie zwischen dem Sprechen und dem 'Sprechen zu'.

TS: Was meinst du mit 'sprechen zu'?

CC: Nun, Sprechen ist eine Art Äußerung mit offenem Ende, die nicht unbedingt eine Antwort erwartet, wohingegen 'Sprechen zu' bereits identifiziert und lokalisiert hat, wen und was es ansprechen will. Dann gibt es das Schreiben, das sich an niemanden richtet und doch zu allen spricht. Mir gefällt dieser Begriff des Schreibens sehr gut. Die Arbeit mit den Worten, die notwendig ist, damit die Sprache aus sich heraus und zu sich selbst sprechen kann, ohne eine:n bestimmten Gesprächspartner:in anzusprechen, aber dennoch eine Reaktion auszulösen. Für mich ist das die Arbeit der Choreografie. Vielleicht scheint es ein weit hergeholter Gedanke, aber wenn man lange genug tanzt, weiß man es einfach.

104

TS: Gibt es noch etwas, worüber du sprechen möchtest?

CC: Vielleicht sollte ich noch zwei Dinge klarstellen. 1. Ich mag an der Choreografie besonders, dass sie einen Schmelztiegel des Denkens durch das Tun gleichermaßen erfordert und erzeugt. 2. Mich begeistert am meisten am Tanz, dass er – sofern er respektvoll gepflegt wird – sich mit Abstraktion und Politik auf eine ziemlich radikale, wütende Weise auseinandersetzt. Und hey, ab heute sollten wir alle auf der Barrikade stehen, aber auch die Barrikade vermeiden! Es gibt andere Möglichkeiten, sich zu engagieren und einzubringen. Ich glaube nämlich, dass man Politik von einer Ecke aus machen kann. Ein Ort der Annäherung, begrenzt im Territorium, ruhig in seinem Kern, dem Sturm ausgesetzt. Dort, wo man seine Arbeit aufrechterhält, nicht zu seinem eigenen Nutzen oder dem des Publikums, nicht um einen Beitrag zur Kunst oder zur Allgemeinheit zu leisten. Sondern um sich im Sturm zu engagieren und die Ecke zu fördern. Und mit Ecke meine ich den unmarkierten Ort, an dem der Tanz seine Sache durchhält und sich damit mit Visionen und Bedingungen auseinandersetzt. Ein revolutionäres Tanzen aus der Ecke, wenn man so will, vorausgesetzt, man engagiert sich für deren Erhalt.

TS: Es ist so verdammt schön, über eine Revolution aus der Ecke heraus nachzudenken, und ich werde sicher die Vorstellung von Unterhaltung als Pflege mitnehmen. Man muss ja nicht ständig etwas Neues erfinden.

CC: Ja, wir sind nicht dazu da, etwas 'Neues' zu produzieren. Was ist überhaupt etwas Neues? 'Oh, das ist so neu!' Es ist nicht neu, es ist sich nur seiner Vergangenheit nicht bewusst.

Tone Schunnesson ist Schriftstellerin und Dramatikerin. Ihr Debüt gab sie 2016 mit dem von der Kritik gefeierten 'Tripprapporter'. 2020 erschien ihr zweiter Roman 'Dagarna, dagarna, dagarna' ("Tage und Tage und Tage'), der für den Literaturpreis der Europäischen Union nominiert war und in mehrere Sprachen übersetzt wurde. 'Dagarna, dagarna' wird derzeit auch verfilmt. Im Jahr 2023 wird Schunnessons Neuinterpretation von Tolstois 'Anna Karenina' am Orionteatern in Stockholm inszeniert. Derzeit berichtet sie für Schwedens größte Zeitung, 'Aftonbladet', über die schwedischen Wahlen. Im Herbst 2022 werden ihre Essays über die Wahlen in der Publikation 'Tone Tur och Retur' veröffentlicht.

Text aus A Line_up

Cristina Caprioli

DU

Aus der Ferne

Was ist das? Sag es mir

PAUSE

Nah dran

Du sagst nichts, aber du hast Antworten Die hast du Und du wirst mir Antworten geben

Fingerspitzen ruhen über der Kniescheibe

WENN DU LEHNST

Wenn du dich leicht zur Seite lehnst, kannst du behaupten, fest zu stehen. Wenn du dann aus dem Gleichgewicht gerätst, hast du dich definitiv in der Mitte platziert. Dort kannst du ein Lied singen und in alle Richtungen schwingen. Das mag offensichtlich sein, ist aber selten zu sehen. Doch dieser Tanz, der ständig in verschiedene Richtungen schwingt, ist immer schon da. Man muss sich nur trauen, sich zur Seite zu lehnen und dann zu fallen, und das erfordert eine Menge. Mehrere Teile sind gebrochen, Schnitte und Schreie inklusive. Ziemlich einschüchternd, natürlich, aber nicht unerreichbar.

ENTZAUBERTER RUF

Was ich jetzt gleich sage, wird dein Leben für immer verändern Keine Behauptung, keine Geschichte, keine deiner zurückhaltenden Bewegungen wird je dieselbe sein

Und alles, was du getan, gesehen, gelobt und verachtet hast, wird nicht mehr zählen

Lockere Gelenke auf jeder Spur, jeder Schritt faltet sich in den Takt Dein Ansiedlung wird schwer beschädigt sein

Dein Horizont wird sich krümmen

Alle deine Züge werden zu Farbe verschwimmen

Und das Einzige, was du noch tun kannst, ist warten

Warten auf einen letzten Ruf, oder ein deutliches Zeichen irgendeiner Art

Bist du bereit zu verlieren?

Deine Seele im Stich zu lassen und durch die Felder zu rennen?

Sei dir bewusst, dass die Sonne dir nicht helfen wird

Kannst du mit der Wahrheit umgehen? Kannst du deine Scham tragen?

Mit nackten Schultern wirst du dich fügen

Schließe deinen Fall ab Passe deine Stimmung an Stelle keine Fragen Bleibe unfertig Mit nackten Knochen wirst du ruhen Wenn ich dir sage, dass die Straße nicht mehr deine ist Das Spiel ist aus Die Straße hat aufgehört zu sein Stimmen sind nicht mehr erlaubt

Dein Lied soll nicht mehr gehandelt werden Der Handel allein soll zirkulieren Die Straße nimmt die Angelegenheit nicht wahr Stimmen, die der Aufgabe nicht gewachsen sind

Was ich dir gesagt habe, hat dein Leben für immer verändert Und das Einzige, was du noch tun kannst, ist warten Warten auf einen fremden Ruf oder ein Zeichen der dritten Art

Sei vorsichtig
Folge nicht der Menge
Tritt niemals hinaus
Bleib fair und warte
Warte auf ein Zeichen
Ruhe in Frieden
Zer-lege mit Anmut

Anmerkungen zu einem Purzelbaum / Überschlag / Absturz

Performativer Vortrag im Auftrag und im Rahmen des Symposiums *Translate, intervine, transgress!* im Moderna Museet, Stockholm, Juni 2015

Vorwort

Wir sollten uns mit Choreografie beschäftigen, genauer gesagt, ich sollte sprechen.

Ihr denkt vielleicht, dass dies eine einfache Aufgabe für mich ist, wenn man bedenkt, wie lange ich schon dabei bin.

Alles, was ich tun sollte, ist, ihre Bewegungen zu zählen und sie so zu erzählen, wie sie sind (auf Italienisch ist es besser: contare/raccontare).

Andererseits zählt Choreografie nicht additiv, sondern multiplizierend (offenbar arbeitet ihr Gehirn logarithmisch).

Um sie zu sprechen, muss ich sie in ihrer ganzen Komplexität und ihrem unerklärlichen Zahlennest erzählen. Mit dem kleinsten Teil und dem weitesten Blick.

Außerdem wird sie mich aus der Bahn werfen, wenn sie berücksichtigt wird, und mich in einem Teich zurücklassen. Um sie zu sprechen, gehe ich also besser weiter und lasse mich im Schlamm nieder.

Daher denke ich, dass vielleicht, nur vielleicht, Fiktion (verstanden als Erzählung mit unbegrenzter Ausbreitung von Erzählungen) der beste Weg sein könnte, um die weithergeholten Rätsel zu vermitteln, die ich begreifen soll. Das ist es also: eine ERZÄHLUNG, bereitgestellt von einer CODA.

Die ERZÄHLUNG soll mir die Arbeit abnehmen – die CODA soll meine Gewohnheiten durcheinanderbringen.

Die ERZÄHLUNG ist eine Kiste mit dicht gepackten Wörtern.

Die CODA ist buchstäblich ein Schwanz ... hinter meinem Rücken, nach der Geschichte, mit dem Ziel, euren Abgang zu 'unter-halten'.

Weder die Erzählung noch die Coda werden die Choreografie im Allgemeinen erfassen, sondern eher den Wolkenstaub, nach dem ich gleich greifen werde.

Und seid gewarnt, ich werde mich dem Gefühl hingeben ... hätte ich mir diese Gewohnheit nicht abgewöhnen sollen?

Dieser Text ist keine Vorlesung, keine Literatur, keine Wissenschaft, keine Theorie – für mich ist er eine Choreografie.

Oder eher (ein) peripherer Rahmen ...

Langwierig, unregelmäßig, nicht im Geringsten erklärend.

Sorgfältig ausgeschmückt und von anderswo entnommen.

Dieser Text ist der einzige Text, den ich habe, und er ist nicht meiner -

Ich verdanke ihn der Arbeit, meinen Kolleg:innen und eurer Aufmerksamkeit. Genauer gesagt: Ich verdanke ihn den Worten von Johan Jönson, Anne Carson, Peggy Phelan, Clarice Lispector, Italo Calvino, Alberto Tabucchi, Stig Dagerman, James Blake, Deborah Hay, Byung-Chul Han, Drake, Sia und Beyoncé –

Zu Ihrer Information: Wenn ich Beyoncé vorlese, halte ich meine Hände hoch, ungefähr so.

Wenn ich Anne Carson erzähle, werde ich meinen Kopf berühren.

Bei allen anderen erhaschten Verwicklungen werde ich auf etwas anderes zeigen.

Also, los geht's.

Aber zunächst 12 Minuten für die 3 Themen, die das Symposium vorgeschlagen hat.

Dann 12 Minuten für ein vorausgehendes Glossar.

ÜBERSETZEN

Übersetzung ist ein unmögliches Projekt. Die Choreografie liebt das – heute ist das Übersetzen eine weitverbreitete Strategie für die choreografische Entwicklung. Die längste Zeit habe auch ich es geliebt. Jetzt bin ich irgendwie fertig damit, obwohl ich immer noch von seinem Spiel fasziniert bin.

EINS

Übersetzen bedeutet, sich einer vorhergehenden Form zu unterwerfen, um Verdrängung (Transgression?) zu praktizieren – Ungehorsam oder sogar Missbrauch im Namen der Loyalität. Das gefällt mir.

ZWEI

Übersetzen ist eine mehrteilige Bewegung – eine Rückkehr zu einem Thema, nur um sich an dieses heranzupirschen und es zu umgehen, indem man neben ihm herläuft (eine parallele Partitur schreibt) – in diesem Geschäft kommt man voran, indem man zu spät kommt (trans-LATE). Gekennzeichnet durch innere Abhängigkeit, immer können, mindestens zwei, zwei parallele Bahnen schreiten, singulär in Echtzeit, zusammen auseinander. Dies ist eine interessante Bedingung.

DREI

Übersetzung ist eine Überlebensstrategie und ein Technologieprojekt. Wie der Schritt überwindet die Übersetzung die Entfernung, indem sie einen Ausgangsort auf den nächsten verlagert, gleich, aber anders – und sie tut dies, indem sie das vorher Aufgezeichnete ad hoc abbildet, aufzeichnet und neu produziert; sie misst die Verlagerung, indem sie zurückbleibt, während sie nach vorne zielt – Übersetzung kapitalisiert Investitionen, recyclet Energie, stützt Existenz, aktualisiert Potenzial, vermehrt Ergebnisse und verzögert den Verfall – ein perfektes Beispiel für eine Wirtschaft ohne Wachstum. Das ist wahnsinnig gut.

VIER

115

Choreografie ist immer mehrdeutig, lässt sich nicht in EINE einzige Sprache übersetzen. Sie ist jedoch immer bereit, sich zu verwandeln und zu verlagern – sie MUSS sich sogar von einem Motiv, einer Materialität, einem Zweck usw. zum nächsten verwandeln und verlagern – wie sonst sollte sie sprechen? Mit anderen Worten, sie ist unübersetzbar und doch höchst trans-medial. Das ist sehr interessant.

Schlussfolgerung

Ich las kürzlich über Wärme – Wärme bewegt sich zu Kälte und differenziert dadurch die Vergangenheit, stellt wiederum eine Zukunft oder vielmehr eine Wahrscheinlichkeit dar ... Diese Tendenz ist an Unwissenheit gebunden, an die Unfähigkeit zur Vorhersage. Wenn Wärme wüsste – er/sie/es/sie würde(n) nicht nach Wahrscheinlichkeiten suchen. Wie die Wärme differenziert die Übersetzung eine (gegebene) Vergangenheit, indem sie ein mögliches Jetzt vor Augen führt. Und sie tut dies, weil sie es wagt, sich zu verrenken, ohne zu wissen ... Das ist supercool.

VERWEBEN oder eher flechten

Vernetzung, Austausch, Verflechtung, Interaktion, um der (produktiven) (oft erzwungenen) Zusammenarbeit willen. Die Wege des Kapitalismus sind nicht geheimnisvoll. Kostensenkung als Berufung, zum alleinigen Nutzen des Profits. Interaktion, Partizipation und das prophetische 'Teilen', alles dasselbe. Kollaboration ist eine neoliberale Obsession. Nachdem ich die vergebliche Eitelkeit der institutionellen Kunstausbildung und die Unbeweglichkeit der Kulturpolitik erlebt habe, muss ich sowohl meine Worte als auch meine Schritte überdenken. Keine Zusammenarbeit mehr, weder als Trope noch als Slogan. Ich habe es mit WEBEN versucht, immer noch zu sehr im Raster, dann mit INTRA, aber immer noch nicht genug. Seit heute denke ich über das Flechten nach. Ein Zopf ist ein Zopf ist ein Zopf. Keine schicke Oberlippe, keine versteckte Agenda. Zumindest solange, bis der Kapitalismus alle Haare und Frisuren an sich reißt. Ich muss mich also beeilen. Wirb für das Flechten.

Flechten funktioniert auf unterschiedliche Weise. Erstens muss man mindestens drei, am besten nicht mehr als fünf Fäden haben (sonst ist es schon ein Seil oder ein Gewebe). Jeder Faden muss einzeln befestigt/verankert sein – am besten an nahegelegenen Stellen (sonst ist es schon ein Netz). Diese drei, sagen wir mal Performance-Theorie, Choreografie und das Museum, machen ihr eigenes Ding. Gelegentlich einigen sie sich auf ein gemeinsames Geflecht. Das Geflecht verkürzt ihre Fäden, strafft ihre Verlängerungen zu Krümmungen, verwickelt sie miteinander. Aber es hält sie auch auseinander und macht aus ihnen ein drittes Etwas, einen Schweif, der sie in dieselbe Richtung schwingt. Das Geflecht an sich garantiert kein (erfolgreiches) Ergebnis, aber sorgt für eine gewisse Dicke. Der Zopf hat keine Kanten, biegt seine Bestandteile durch Überlappung, links über rechts, rechts über links, von außen nach innen, einen nach dem anderen, ein und dasselbe Muster,

solange es reicht. Durch die Wiederholung sorgt der Zopf für Elastizität und verwandelt eine etwaige Flachheit in Volumen. Das Geflecht ist stärker als die Fäden, aus denen es besteht, und manchmal ist es auch hübscher. Vorausgesetzt, man mag den ländlichen Stil. Der Zopf hat einen eigenen Namen und verschluckt somit die Namen seiner Einzelteile. Dem eigenen Namen zu entkommen, kann produktiv sein. Der Zopf ist von Anfang an ein Zopf und hat keinen Anspruch darauf, etwas anderes zu werden. Wenn er sich seinem Ende zuneigt, verdünnt er sich – anstatt sich zu einem großen Ergebnis zu steigern – zu einem Bündel von Resten, bei dem nicht mehr erkennbar ist, welcher Faden welcher ist.

Der Zopf kann als Peitsche, als Speer, als Ornament verwendet werden – was auch immer für ein 'drittes Ding' hervorgebracht wird, es wird vorübergehend sein, da die Haltbarket des Geflochtenen begrenzt ist. Wenn man es zulässt, kann der Zopf kühne Ideen aufpeitschen. Doch zu viel Flechten lässt die Wahrnehmung verkümmern. Die Autoritäten verlangen eine schnelle Überdimensionierung; das kann durch den Zopf überlistet werden, der, obwohl er EIN-gewickelt ist, ENT-wicklung simulieren kann. Außerdem können Strategien und Materialien recycelt und als neu verkauft werden und so eine schnelle Lösung hinsichtlich Erweiterung/Ausdehnung vortäuschen. Der Zopf ist auch gut geeignet, sich als 'Teilen' zu tarnen, während er in Wirklichkeit eine erzwungene Komplizenschaft mit sich bringt. Flechten mag als politisch korrektes Survival-Kit betrachtet werden ... Ich glaube, es ist mehr als das. Erstens die Zugkraft, die alle Geometrien und Isotropien in Volumen verwandelt. Dann die promiskuitiven Tendenzen; die morbide Nähe und doch bewahrte Distanz, die kurze Beziehung und die manchmal willkürliche Partnerwahl. Der Untergang ist die Vermischung von lang und kurz, gebleicht und unbearbeitet, wodurch sowohl das Heiße als auch das Kalte seinen Höhepunkt verlieren. Ich bin kein Freund des Lauwarmen. Außerdem kann die Interdependenz auf der Tanzfläche hervorragend sein, egal, wie unerträglich sie im Büro sein mag. Nichtsdestotrotz scheint es mir, dass das Flechten Aufmerksamkeit verdient, auch wenn es zu einer langweiligen Frisur führt.

ÜBERSCHREITEN

Natürlich, Widerstand

Das Hässliche zu beenden, alle Türen zu öffnen, einzudringen und zu überschreiten ...

Und doch, was ich heute wirklich will, ist nur EINE TÜR zu öffnen, die Lücke

zu betreten und mich an einen einzigen Ort zu begeben, von dem aus ich mich nie wieder bewegen würde ...

Anstatt zu übertreten, würde ich einen Eingang anvisieren (italienisch: ingresso).

Einmal drinnen, würde ich meine Knochen verkleinern und mich der Schwäche hingeben.

Nicht mehr gezwungen, auszuhalten und Widerstand zu leisten, würde ich die Polemik aufgeben und mich auf EINEN einzigen Schritt festlegen (und damit auf alle Schritte gleichzeitig).

Das würde ich durch eine Arbeit der Nicht-Nicht-Produktion tun.

Ich würde in ein Mikro/skop starren und wie ein Hund arbeiten, absichtslos, so lange wie es dauert ...

Jeder liebt es, den Hund zu streicheln, um den man sich nicht zu kümmern braucht.

Der Hund allerdings braucht keine Streicheleinheiten, sondern einen Hof und gesunde Beine zum Laufen

GLOSSAR VORAUS

ad hoc ist ein lateinischer Ausdruck und bedeutet 'zu diesem, hierfür'. Er bedeutet im Allgemeinen eine Lösung, die für ein bestimmtes Problem oder eine bestimmte Aufgabe entwickelt wurde, nicht verallgemeinerbar ist und nicht für andere Zwecke angepasst werden soll.

ad hoc kann auch bedeuten, provisorische Lösungen zu finden, Kontexte zu verschieben, um neue Bedeutungen zu schaffen, dass die Planung unzureichend ist oder dass Ereignisse improvisiert werden. Diese Geschichte entfaltet sich ad hoc.

To tumble (stürzen, Verb) bedeutet, hilflos zu fallen, den Halt und das Gleichgewicht zu verlieren, meist durch einen Unfall.

Ein Tumble (Substantiv) bezeichnet den 'Sturz' bei einer Leistung, die großen Mut oder eine Reihe von Fähigkeiten wie Kraft und Beweglichkeit erfordert, wie bei einem Sprung oder einem Salto (ein doppelter Sprung – ein re/volt). Oder auch das Stolpern eines einfachen Schritts, der rasche Verlust von Macht oder aber das Hin- und Herwerfen (einschließlich Geschlechtsverkehr). Darüber hinaus kann ein Tumble auch das Glätten und Polieren kleiner Teile einer rauen Oberfläche sein. Und das unordentliche Durcheinander, das durch ein Zerknittern entsteht.

To rumple (Verb) bedeutet zerknittern oder zu Falten formen, aber auch ungepflegt oder unordentlich machen oder werden. Der Rumble mit b ist ein Musiktitel, ein instrumentaler Blues (akustisch/analog), der sich der Techniken der Verzerrung und Rückkopplung bedient. Der Rumble wurde 1958 veröffentlicht und anschließend aus dem Rundfunk verbannt, aber seine Techniken wurden seitdem in allen Arten von Musik verwendet.

To thwart bedeutet, etwas (Bemühungen, Pläne, Wünsche) zu vereiteln oder zu verhindern.

To flake bedeutet abblättern, sich in flachen, dünnen, kleinen Stücken oder Schichten abzulösen.

Ein flake ist eine unzuverlässige Person, jemand, der sich bereit erklärt, etwas zu tun, es aber nicht durchzieht.

Die Drosselklappe ist der Mechanismus, mit dem ein Flüssigkeitsstrom gesteuert wird, durch Verengung oder Behinderung, in der Regel durch Abnahme. Im Laufe der Zeit hat sich der Begriff fälschlicherweise auf jeden

119

Mechanismus bezogen, mit dem die Leistung oder Geschwindigkeit eines Motors reguliert wird, obwohl die Drosselklappe korrekterweise ein Regler für die Schubkraft ist.

Soft shoulder ist der unbefestigte Seitenstreifen, auf dem Fahrzeuge nicht fahren oder parken können. Und eine Zeile aus dem Lied 7/11 von Beyoncé. Shoulder to Shoulder bedeutet, sich Seite an Seite zu berühren, ist aber auch der Titel einer BBC-Fernsehserie von 1974. Und ein Geschichtsbuch über die Suffragettenbewegung.

Ein swag ist ein Vorhang oder eine Gardine, die in einem Bogen zwischen zwei Punkten hängt. Oder ein Werbeartikel, der im besten Fall kostenlos abgegeben wird. Und eine 'sogenannte' emanzipatorische Maßnahme.

Grinding, auch bekannt als Dirty Dancing, ist der Tanz eines Mädchens, das ihren Hintern am Schwanz eines Mannes reibt, bis er erregt ist.

Wie ihr alle wisst, bedeutet morbid im Englischen das abnorme Interesse an verstörenden und unangenehmen Themen, insbesondere Tod und Krankheit. Im Italienischen hingegen bedeutet Morbido weich, fügsam, nachgiebig. Eine Fischschule är en fiskstim (ist ein Fischschwarm).

Die Hürde ist eines von mehreren aufrechten Gestellen, über die die Athleten in einem Rennen springen müssen. Und/oder ein Problem oder eine Schwierigkeit, die überwunden werden muss, d. h. ein Hindernis, eine Komplikation.

Hyper steht für vier oder mehr Dimensionen und wird oft zur Bezeichnung von übermäßiger Aufregung verwendet.

Hypo steht für unterhalb, darunter, unter.

Thetisch, vom griechischen *thetikos*, von thetos: niedergelegt, und *tithenai*: Ort, Platzierung, Anordnung, bedeutet, eine These zu platzieren oder zuzuordnen.

Retrograde (rückläufig) bedeutet, dass man sich rückwärts bewegt. Gewöhnlich eher negativ konnotiert. Als Rückkehr R zum Rückschrittlichen, Abwärtsgewandten, Unerwünschten, Nicht-Fortschrittlichen oder dem Rückfall in einen früheren und minderwertigen Zustand. In der Astrologie hingegen steht Retrograde für eine Umkehrung der normalen Richtung (von Ost nach West). Und in der Geologie steht es für die metamorphe Veränderung, die sich aus einer Abnahme der Temperatur oder des Drucks ergibt.

Retrograde ist auch der Titel eines Liedes von James Blake.

Propriozeption, von lateinischen *proprius*, 'das Eigene', und *capio*, *capere*, 'ergreifen', ist die Erfassung und Organisation der relativen Position aller an der Bewegung beteiligten Teile. Bei der menschlichen Bewegung bietet die Propriozeption die Möglichkeit, ein gestörtes Gleichgewicht wiederherzustellen, ohne dass eine bewusste (Re-)Aktion erforderlich ist. Der Körper erledigt das sozusagen von allein (z. B. wenn man eine Treppe hinuntergeht und sich bei einer Stufe verschätzt, und ehe man sich versieht, hat man das Gleichgewicht bereits wiedergefunden).

Wenn ich von Oszillation spreche, beziehe ich mich auf die Millionen von Mikroverschiebungen, die die Propriozeption zur Aufrechterhaltung der unwillkürlichen und freiwilligen Körperfunktionen einsetzt, wie z. B. den Herzschlag, das Gehen, Springen usw. Die Oszillation ist es, die alle Körperteile miteinander verbindet und organisiert. Hier beziehe ich mich speziell auf die Figur eines sich nicht bewegenden Körpers in aufrechter Position, bei der die Propriozeption die Stille aufrechterhält, indem sie Millionen von hyperschnellen Mikrostößen simuliert, d. h. indem sie den Körper aus dem Gleichgewicht bringt, nur um ihn sofort wieder ins (Un-)Gleichgewicht zu bringen. Der Stillstand ist die kleinste, aber schnellste Bewegung von allen. Nur wenn er tot ist, hört der Körper auf zu schwingen.

Mit spineless upright (rückgratlos aufrecht) bezeichne ich den Zustand der Aufrichtung durch Propriozeption, wobei die Superspiralen der Nervenfäden (imaginär und real) die Aufrichtung aufrechterhalten, indem sie sich um die vertikale Achse des stehenden Körpers winden, wodurch die Wirbelsäule obsolet wird; daher 'spineless upright'. Nochmals: Man braucht die Wirbelsäule nicht, um aufrecht zu stehen, obwohl das (um ehrlich zu sein) nicht stimmt; man braucht auch die Oberschenkelmuskulatur, drei fest verankerte Enden. Bestenfalls auch einen swag, der einen jenseits der Grenzen tanzt.

PS: Ein Großteil des konventionellen Tanzes setzt die Propriozeption nicht ein oder schaltet sie dogmatisch und systematisch zugunsten vorgegebener Bewegungsschemata aus (ich plädiere nachdrücklich für Weichteile und Nervenstränge statt vorgegebener Eitelkeit).

Mit Limbs and cables falling outside (nach draußen fallende Gliedmaßen und Kabel) beziehe ich mich auf die Figur des Cyborgs und auf die Verschiebung

121

des Schwerpunkts. In der Mathematik und Physik gibt der Schwerpunkt die durchschnittliche Position aller Punkte in allen Koordinaten eines beliebigen Objekts im n-dimensionalen Raum an. Im aufrechten Stand/á-plomb bleibt der Schwerpunkt des sich bewegenden Körpers (dann Baryzentrum genannt) innerhalb des Körpers, aber bei der kleinsten Verschiebung fällt der Schwerpunkt außerhalb des Körpers. Damit der Schritt eintritt, muss der Schwerpunkt außerdem kurz vor dem Schritt nach außen fallen ...

Das net suspended over a void (Netz, das über einer Leere schwebt) habe ich dem Kurzroman Octavia aus *Die unsichtbaren Städte* von Italo Calvino entnommen.

Und mit GRACE meine ich Würde, Wert und Eleganz. Wie John Cage es in seinem kurzen Essay mit dem Titel *Grace and Clarity* aus dem Jahr 1947 benutzt.

Der (a) place mit einem kleinen a in Klammern steht für eine Passage zwischen zwei Lippen (Sprache und Sex), in Anlehnung an Luce Irigaray und indirekt an Jacques Lacan (objet petit a).

Um zu verdeutlichen, was ich mit Distanz meine, muss ich etwas über Respekt erzählen.

Wörtlich bedeutet Respekt, den Blick vom Privaten abzulenken, einen distanzierten Blick aufrechtzuerhalten, ein Pathos der Distanz einzusetzen.

Diese Art der Distanz verändert das Zuschauen, von dem sonst angenommen wird, dass es einen gezielten (voyeuristischen) Blick impliziert.

Sich zu distanzieren ist konstitutiv für den öffentlichen Raum. Dazu gehört auch dieses respektvolle Ereignis.

Um über Macht zu sprechen, muss ich auch von Potenzial sprechen.

Das italienische Wort *potenza* steht sowohl für Macht als auch für Potenzialität. Agamben schreibt über *potenza* im Sinne eines noch nicht Kommenden, NICHT. Mit anderen Worten: Macht als die Macht, potenzielle Macht NICHT einzusetzen, also das NICHT nach dem Noch-Nicht. Das ist entscheidend für Choreografie, nicht zuletzt für diesen Rahmen, der sich manifestieren muss, ohne sein eigenes Potenzial zu erschöpfen. Mit anderen Worten, der sich ermächtigen und dennoch eine Wahrscheinlichkeit bleiben will.

ANMERKUNGEN ZU EINEM PURZELBAUM / ÜBERSCHLAG / ABSTURZ

Wenn ich genau hinschaue, die Augen weit geschlossen (Eyes Wide Shut), werde ich einige Bewegungen in der Ferne erkennen.

Wenn ich meinen Tag anhalte und meinen Kopf neige, sehe ich allmählich eine Figur, die unten hängt, sich bewegt und ihre gebundenen Topologien entlang ferner und naher Proximitäten wirft. Ruhig und gründlich bewegt sie sich mit Anmut, und mit jedem Schritt, den sie macht, verweilt sie in ihren gewagten Bewegungen in der Szenerie/Landschaft/Kulisse, wobei sich diese für sich selbst und mich öffnet, WENN ich den Anblick wage.

Vielleicht tanzt sie, entschlossen, sich zu verwandeln, aber es könnte auch sein, dass sie einfach nur geht und andere Tropen abbildet. Sicher ist, dass etwas vor sich geht, ob ich dem traue oder nicht.

Ab und zu, mit absolutem Gehör, aber ohne Klang, entfaltet sie sich vertikal, steigt auf die Zehenspitzen und gestikuliert in der Luft. Wie der Stein und die Mauer hütet sie ein Geheimnis, das zur irdischen Ordnung gehört, aber den Himmel durchquert, mehr noch, sich nicht mit der Zirkulation verträgt, es ist der Antagonist der Kommunikation. Deshalb liebt sie das schwebende Netz, liebt Aphasie, Hightech-Drosselkappen und andere Software, perfekte Werkzeuge für die sorgfältigste geheim gehaltene Schrift.

Worte sind hier definitiv im Spiel, wenn auch nicht offenkundig. Andere Vorgehensweisen werden offensichtlich verwendet, wenn auch nicht als solche gekennzeichnet. Das ganze Geschehen scheint durch eine Reihe von Vorrichtungen zu funktionieren, unter denen die Figur ein anderes Muster verspinnt, das zugleich sicher und kühn ist. Woher und wohin ihr Muster reist, scheint von großer Bedeutung zu sein, und doch nimmt jede winzige Verschiebung zwischen Knoten und Lücken ihre ganze Aufmerksamkeit in Anspruch. Auch wenn sie eine widerstandsfähige Navigatorin ist, steigern Schwierigkeiten ihre Sorgfalt und ermöglichen ihr eine sichere Reise.

Still, aber nicht stumm, zeichnet sie die Merkmale einer Verstrickung nach. Knoten und Lücken werden sorgfältig kartiert und wiederholend grafisch dargestellt, Mittelteile unter die Lupe genommen, Fußabdrücke gesammelt und archiviert. Ein Faden über dem anderen, gedreht und geworfen, aufgefangen und zusammengesetzt. Dünne Fäden, die zu einem dicken Geflecht aus Sinn und Dissens geflochten werden und sich zu den Hyperbeln eines 'Vielleicht' winden.

123

Sich auf die Figur, oder besser gesagt auf das Muster zu konzentrieren, ist zunächst ein billiges Vergnügen, bald schon aber eine anspruchsvolle Aufgabe. Eine Reihe von Dingen haben sich dem Geschehen hinzugefügt, nichts Harsches, aber Ablenkendes. Blitzschnell gleitet die Figur in die veränderten Verhältnisse und trimmt sich auf das Spiel. Ich, wachsam, aber weniger flexibel, beeile mich und komme doch zu spät. Neue Ablenkungsmanöver haben meine Hirnrinde getroffen, sowohl links als auch rechts, und fremde Signale in die Rillen meiner grauen Zellen gebohrt. Und bevor sie die weißen Schichten erreicht haben, gerate ich in ein Durcheinander und verliere mein Ziel. Spät dran und verzweifelt schaue ich weiter, kann aber kaum etwas sehen.

Dennoch stelle ich fest, dass der Blick viel klarer ist, obwohl das Schauen schwerer fällt, und die detaillierten Daten viel schneller und deutlicher zu erkennen sind, wenn sie in dem verschwommenen Durcheinander des Ereignisses abgerufen werden.

Die Kehrseite der Medaille ist, dass jedes Detail, sobald es zur Hand ist, sofort nach einer spezifischen Antwort verlangt, ebenso komplex und ebenso schnell zum Absender zurück.

Die Unzulänglichkeit meiner engstirnigen Sichtweise wird in vollem Umfang offengelegt, mit allem Drum und Dran. Ich wünschte bereits, sie würde aufhören, sich zu bewegen. Ich kann keinen weiteren Tanz mehr ertragen.

Und doch bewegt sie sich, nicht weil ich sie darum gebeten habe (oder doch?), sondern weil sie es will, vielleicht muss, oder durch einen Zufall dazu verleitet wurde. Nicht leicht zu sagen. Tatsache ist, DASS sie sich bewegt und dabei einen gewissen Abstand hält. Und sie spricht immer noch nicht, sondern scheint zu lesen und dann eine hypothetische Spur des Zuhörens neu zu schreiben.

Ich frage, was von mir erwartet wird. Die ganze Szenerie/Landschaft/Kulisse antwortet im Chor: Gib deinen Namen auf, gib die Kontrolle ab, habe keine Ansprüche und vermeide Polemik. Gib dich dem Warten hin und arbeite wie im Rausch, komm zu spät und warte. Siehe hin. Höre zu. Das ist ihre Unnachgiebigkeit, und das ist ihr Privileg.

Dieser Aufgabe untauglich drehe ich meine Hügel und ziehe mich zurück (retrograde).

Da passiert es: Sie/es sieht mich mit gespreizten Lippen an und fragt, Würdest du mein hypothetisches Gepäck tragen?
Ich sage, Ich bin glücklicher, wenn ich dir zusehe.

Und so beobachte ich. Und sie verwandelt sich. Ein Schritt nach dem anderen, trotz unserer Unterschiede, verbinden wir uns. Los-gelöst.

Einmal gekoppelt, läuft der Quickstep wie von selbst, und wir vergessen, uns zu erinnern, warum dieser eigenartige Walzer, warum wir einen Platz für einen anderen aufgegeben haben, nun doppelt und mehrfach.

Vielleicht ist es die Fußarbeit, prächtig und grob, oder das sich entfaltende Muster, der Gesang und so weiter.

Das visuelle Sich-Herumwälzen Das Sediment Licht als Verbform Materialverschüttung, unterirdisches Verhalten, der Quickstep geht weiter. Leicht, ungleichmäßig, aufmerksam. Funkelnde Bewegungen, schnell und unzusammenhängend. Beats und Perlen überlagern sich, sticken das Licht in feinste Spitzen. Schulter an Schulter, die Schatten jagend, unten über der unbekannten Leere hängend, Ich überregt, Sie mitgerissen, wir verpassen einen Knoten und fallen kopfüber.

Verschlunge Formen, der Verstand schaltet sich in einer Spitze ab, bedrohliche Absicht, täuscht alle Arten von Syntax vor ...

Du kennst das Sinken deines Herzens, durch die Gassen schleichend, einen Eingang entführend, in der Dunkelheit ...

Die Sinne verloren, Verstände in einer Lücke, wir vertrauen dem Fall und werfen uns selbst, während wir geworfen werden.

Wir stürzen uns kopfüber in die Verheißung eines Einstiegs; die Verwirrung ist unmittelbar und überwältigend.

Am Dienstag um vier Uhr schaue ich darauf zurück und denke, das muss ein Fehler sein.

Warum sollten wir den Takt verpassen? In Unordnung geraten? Sie sagt, dreh deinen verdammten Kopf nach links.

Und das tue ich auch.

Eine dritte Gestalt drängt sich in mein Hirn, Gliedmaßen und Kabel hängen draußen. Ich hebe meine Füße, wir halten unsere Hände hoch und verbinden uns zu einem Dreier. Nicht durch Berührung, nicht durch Reibung (Kontamination ist ein Rückschlag: Sie erfordert kein Lesen), sondern durch die Verkabelung einer Handlung, während wir einen Tango flechten. Kontrapunkt gegen Monodrama, der Tango (jetzt Plot) wird zu einer tödlichen, bösartigen Peitsche, weich, aber nicht süß. Wie Salbei, zottelig und rau. Harsch. Un-berührt. Morbide.

Ich mag diesen Dreier, er hat die heisere Kehle von Janis Joplin, schreit wie eine Ziege, und schüttet dein Herz aus. Sofortiger Tropfen der Aufmerksamkeit, ich bin verführt. Dieser Dreier ist berauschend, macht süchtig.

Kannst du mir den Tango beibringen? Die Figur, mit ausgebreiteten Armen, antwortet:

Zuerst musst du die Beine überkreuzen, den Rücken krümmen und im Zickzackschritt gehen, den Blick zur Seite richten, niemals nach vorne schauen. Die Hüften nach vorne kreisen lassen und Abstand halten. Halte den Swag und pitche deinen Groove. Steigere die Intensität, verlängere den Nachhall. Gib dich unregelmäßigen Stimmungen hin, folge der Partitur, hake dich im Rhythmus ein. Und 'wenn du denkst, du kannst tanzen', dann würze den Plot und teile dich in mehrere. Es braucht mehr als drei zum Tango.

Kopf scharf nach links gebe ich Binaritäten auf und wir gehen viral.

Shoulders sideways, smack it, smack it in the air. Smack it, smack it in the air. Legs movin' side to side, smack it, smack it in the air – Soft Shoulders sideways, smack it, smack it in the dust.

Legs movin' side to side, smack it in the dark. Legs movin' side to side, smack you in the mess.

Then I'm spinnin' all my hands up (Spinnin') Spinnin' while my hands up (Spinnin') Spinnin' while my hands up Spinnin' while my hands up Then I'm tippin' all my hands up Spinnin', I'm spinnin',

I'm spinnin' while my hands up I'm Spinnin', I'm spinnin', I'm spinnin' while my hands up.

Mittel-Körper in alle Richtungen drehen sich stolz im Chaos. Mein Fall, dein Fall, ihr Geheimnis, der Quickstep, Rap-Stotter-Tango, alles will, dass ich den Horizont löse, auf etwas anderes zeige.

Jeder Beat muss überarbeitet werden.

Und so zeigen wir auf den Fall und treiben ihn voran. Auf dem Höhepunkt einer Drehung, durch ein wirksames Dekret, durch eine Kehrtwende ohne Wiederkehr, kippt das Fallen und springt blitzschnell eine Flugbahn. Plötzlich ändern sich Umstände, ein anderer Deal ist jetzt auf dem Tisch. Hyper-thetische Drehung, die an nichts festhält. Sich neigen, kippen, twisten, springen, 7/11, Drehen, während ich die Hände hochhalte. Selbst der unregelmäßigste Sprung will klappen, selbst ein Jump-Cut kümmert sich um den Frame.

Ich hebe ihre Tasche auf, steigere mein Spiel. Überarbeite, und falte.

Wenn ich die Spur lese, kann ich dich (er-)kennen, kann ich deine Spur lesen. Jeder Beat muss ständig überarbeitet werden.

Die Sucht wird zur Besessenheit. Die Bearbeitung wird zum Albtraum.

129

Anmerkungen zu einer Anmerkung

Schreiben ist sehr ähnlich wie Sehen. Hören ist auch wichtig.

Choreografie ist ähnlich wie Schreiben, ähnlich wie Sehen. Auch das Hören ist wichtig, denn es schluckt alle Sinne und beansprucht die alleinige Aufmerksamkeit. Das Zuhören hingegen ist eine ganz andere Geschichte

Das laute Lesen eines Textes entfaltet das Geschriebene. Gut für die Überarbeitung.

Lautes Tanzen erschöpft die Choreografie – zu spät für die Überarbeitung.

Anmerkung zu einer Anmerkung einer Anmerkung

Die schwedische Sprache verwandelt das englische Wort 'gift' durch eine kleine Umformung der Zunge in Gift.

'Gift' bedeutet auf Schwedisch Gift und verheiratet.

Übrigens das englische 'gift' bedeutet auch, eine Frau in die Ehe zu geben ...

Sie sagt

Schreiben ist fast wie ein Traum – es kommt von dir, aber es fühlt sich aufgezwungen an, du hast keine Kontrolle darüber.

Ich

Choreografie ist ein Albtraum, es ist ein selbstverursachtes Geschenk (gift), ein auto_...gg Gift (Gift), es kann dich umbringen, aber du bist endlich Teil davon.

3 Uhr morgens -

Schwerer Wolkenstaub dringt in den Hof ein. Fahrräder eilen in Viererreihen vor dem Regen hinein. Gliedmaßen und Laub sind abgeblättert und verstreut. Keiner achtet auf den anderen, alles zählt für sich selbst.

Hinter einem Zaun humpelt ein streunender Hund hinüber. Er, oder sie, oder es, oder sie, scheint ungesund, gebeugt, hat vielleicht mit einer Krise zu kämpfen. Der ganze Rahmen stinkt nach Pharmakon. Nichts scheint zu passen, Kopf und Schultern sind in Unordnung. Er erinnert mich an einen Verwandten, um den ich mich kaum gekümmert habe. Ich rufe seinen Namen, scheitere aber an seiner Sprache. Ich gebe kein Zeichen.

131

5 Uhr morgens -

Über den Dächern ein eindringender Nebel von verhaltener Traurigkeit, der alle Arten von Sorgen aufsaugt.

Ist diese Dunkelheit die Morgendämmerung?

Gebogene Wand mit 78 Seiten, die lose heraushängen, zerknittert, bekritzelt, muss eine längst überfällige Nachricht sein.

Wenn sich nur die Luft beruhigen würde. Ich könnte die Spur lesen. Du könntest dein Gesicht an mein Gesicht legen.

Spät in der Nacht -

Weiche Schulter (soft shoulder) zur Seite zerknittert unter meinen Füßen, für eine Übernachtung ungeeigneter Hang.

Nicht gefährlich. Nur ein Zeichen. Wenigstens ein Zeichen.

133

Vögel erobern die Straßen. Kieselsteine werden zwölfhundert Meter groß/bekommen zwölfhundert Füße.

Flache Gitter knirschen mit den Zähnen, bis alle Gelenke zu Holz werden. Zungen Eingeweide Polipi e meduse, durchnässt baklänges haltandes vid sidan om abbandonati a sé stessi I det sura regnet insieme a lische ännu calde che si abbuzzano i våldsamma conglomerati with tentenze fascistoide che senz' alcun pretesto anzi credendo di fare una caritá con grande orgoglio ma soprattutto spudoratamente avanzano due per due a braccetto per poi con tanto di fanfara davanti a squadre di carabinieri tutti intorno in continuo schiamazzo proteggono der gesamte Fischschwarm che con sistematica precisione pérfòra qualsiasiasi cosa, avanzi di sangue braccia essicate e dolcissimi bambini, tutti e ognuno.

Zungen Eingeweide Girlanden aus unerklärbaren Zeichen, entstellte Membranen, die herumgammeln, fluoreszierender Schleim, der aus allen Öffnungen strömt, Schraubenzieher und andere Geräte, alle in Ordnung, tropfen auf silberbeschichtete Regale, Symptome der greifbarsten Art. Autos, Füchse und Hähne. Moosgrüne Treppen. Rhyzomatischer Wolkenstaub.

Ihre Beschreibung ist unzuverlässig – wie eine Betrunkene ist sie eine unverlässliche Zeugin.

Zu nass, um es zu bringen, mit nacktem Oberkörper und so, merke ich, dass wir auf dem Meer sind. Nicht auf einem Netz, sondern auf einer Welle reitend. Nicht in der Luft, sondern im Ozean. Kein Vorne, kein Hinten, kein Norden, kein Süden. Überall Flüssigkeit, die alle Formen verwässert. Es ist ekelerregend. Wie kann man etwas auf Wasser ein-zeichnen? Ich brauche Erde, eine tektonische Welle. Gebt mir eine Wüste, ein Erdbeben oder einen Zusammenbruch irgendeiner Art, eine Lücke, einen Schlaganfall, eine stille Kata----ss---strophe, die Einritzungen eines Kraters, Hass, politisierte Güte und was auch immer für White Trash in Trümmern. Wo unangenehme Themen nicht weggefegt werden können. Wo die Dunkelheit noch zählt und der Weg zur Seite noch eine Option ist. Andererseits ist nichts billig. Ich muss den Weg weitergehen. Es runterschlucken. Weitergehen. Mein Tempo an das egoistische, engstirnige Establishment-Kollektiv anpassen. Ein einäugiger Zyklop in einem Haufen. Mit diesem einen Auge, das nichts als Eitelkeit sieht und versteht. Nicht einmal die Jemen-Krise, die Enttäuschung in Sanaa über ausbleibende Gespräche. Gleichgültigkeit. Sarkasmus. Alle schauen ins Leere.

Die Sonne ist aufgegangen, ich bin ein Wrack. Ich habe Fieber. Heiß, in der Hitze. Ich warte immer noch auf ein Zeichen, suche nach Logik, nach einem Ziel, auf das ich Anspruch erheben kann. Empfindlichkeit ist keine Option, Mitleid ist keine Option, Fakten sind wichtig, und Forensik. Also zeig mir, wo du hingehörst. Zeig mir, warum du stark bist.

In einem Anfall von enttäuschtem Mitgefühl, in einem Anfall von Wut, lösche ich deine Spur. Du löschst deine Spur. Das erotische Kapital gerät in Unordnung, die gesamte Erzählung gerät in Unordnung. Und all das Gehen, Zeichnen, Ertrinken, Darstellen, Kratzen, Schwingen, Fallen, Scheitern und schließlich das Springen verstummt und wartet.

Nichts geschieht. Keiner bewegt sich. Keiner weiß, wer was oder wen beobachtet.

Die Unordnung bleibt unaufgeräumt, Vögel Seile Leere Knoten Zäune, ein Waisenkind in der Warteschleife, Kieselstein mit Füßen rollt noch den Hang hinunter.

Vorderlappen gehemmt, die Szenerie geht in den Schlafmodus.

Ich, spät verkrüppelt und unmarkiert, ich schätze ein Wort falsch ein und stürze, falle nicht, stürze nur. Eine kleine Tragödie (die großen werden der Literatur überlassen), der Sturz ist leicht zu korrigieren (die Propriozeption tut es für mich). Durch die kleinste Anpassung, eher geschüttelt als gerührt, ohne Rückgrat aufrecht, am Rande der kleinsten Rille stehend, täusche ich Stille vor, verwandle mich in einen Schatten und trete in (einen) Rahmen.

Die Leute fragen, Ist sie tot?

Um weitere Fragen zu vermeiden, sage ich: weg, aber nicht begraben ... Wie sonst könnte ich den Nervenkitzel dieser fast unmerklichen Drosselung erklären? Die Kette von Verschiebungen erklären, die meine aufrechte Oszillation ausmachen, die unglaubliche Komplexität der hyperschnellen, superspiralen, fadenscheinigen Schleife, die mein Ungleichgewicht durch die winzigste Verschiebung in der kürzesten Zeitspanne, die man sich vorstellen kann, aufrechterhält?

Erkannt, aber nicht angestarrt, im zufälligen Rahmen, entfalte ich mich vertikal und das Machbare nimmt eine Pose ein. Seltsam, wie es ist ... grau, asphaltgrau, aber prächtig, selbstverständlich. Anmutig.

135

Das ist die Schönheit des Sturzes, die seltsame Bewegung, die er auslöst, wo Funktion und Ästhetik zusammenfallen.

Da wird mir klar: Das ist der ganze Sinn dieser Verstrickung.

Die selbstverständliche Pose, die keine Aufmerksamkeit beansprucht, die aber jeder sieht.

Dies IST die Geste, die es WAGT, NICHT zu HANDELN/ERZÄHLEN

Die einzige Bewegung, die nicht zu STOPPEN braucht, damit ich aufholen kann

Anmut und Klarheit, die die Kraft eines noch kommenden NICHT praktizieren

Dies IST die radikale Veränderung, die zu einem Anderswo fähig ist

Das optimistische Projekt, das eine Re/Volte wagt

Das Millisekunden-Punctum mit kilometerlangem Nachhall

Sicher und waghalsig zugleich, Anstrengung und Verzicht überlagern sich.

Um der peripheren Sicht und der hohen Tonlage willen

Ist es Wissen oder schierer Wahnsinn? In Ermangelung besserer Beweise ... Staub und Feuer

Det enda som är kvar är det som kan offras

(Es bleibt nur das, was geopfert werden kann)



Cristina Caprioli

CHOREOGRAPHER, PROFESSOR, ARTISTIC DIRECTOR

Cristina Caprioli was born and raised in Italy and educated in Sweden and the United States. After a dance career in Swiss and German theaters, she moved to New York to focus on contemporary dance studies and work with the choreographer Douglas Dunn. In the early 1980s she taught extensively in Germany, Austria, and Sweden. In 1983 she moved to Stockholm, where she has lived ever since.

Caprioli began to choreograph in the mid 1990s, and in 1998 founded the independent organization ccap, in which she has since produced over 40 works that are regularly performed locally as well as toured nationally and internationally.

Her work has been acclaimed in New York, Paris, London, Berlin, Venice, Florence, Oslo, Helsinki, Warsaw, Vilnius, Riga, Munich, and other cities in Russia, England, and the United States.

In 2003 Caprioli funded the organization c.off, whose purpose is to collaborate with ccap in the promotion of the independent field of choreography through research projects such as *Kroppsfunktion* (2014–17) and *(im)perfect choreographies* (2015–18), both of which were run by, for, and with people with cognitive (dis)abilities.

After decades of innovative work, Caprioli is now considered one of Sweden's most relevant choreographers. Her work is marked by clarity and complexity, carried by a highly articulated, emotionally charged, conceptualized physicality. Her work pays equal attention to both evidence and unreliable activities, uses counter-logics and speculative strategies, and delves into structural disorders by means of a choreography that responds to the world as we know it and do not yet know it. Caprioli's output spans a diversity of bodies, languages, disciplines, and materials, operating in different forms and formats. All her works target a specific interest/agency whilst engaging in current circumstances, speaking to peers as well as to general audiences of all ages and heritages, and with various (dis)abilities.

THEORY, LITERATURE, AND CHOREOGRAPHY

Caprioli's interest in theory and literature marks all of her work, on stage and beyond. To sustain and challenge her interest she has produced the festivals

Talking Dancing (1997) and Movement is a Woman (2002), the international symposia WEAVING POLITICS (2012), the research projects t.lab (2004), after cover (2009–12), mediality gesturality reciprocity – Choreography as the Weaving Labor of Politics (2012–15), Here (2013–15), and (im)perfect choreographies (2015–18), the travelling symposia/performance CHOREO_DRIFT (2014, 2015), and the 'art by reciprocal response' projects Sunday run_up (2014–17) and run_up extended (2018, 2019). And finally The Hall (2019–), a large performing site on the outskirts of Stockholm, whose purpose is to provide sustainability and immediate access to contemporary choreography by promoting uncharted formats for the experience of art to a diversity of audiences and social environments.

PUBLICATIONS

As a direct consequence of her understanding of critical thought and literature as constitutive to choreography, Caprioli has edited and produced the anthology *Choreographies* (2008), directed and published the threefold novel/photobook/textbox *Here here* (2014, 2015), written and edited the text & images folder *CLOTH* (2015), co-written and co-produced the anthology *Kroppsfunktion* (2014), co-written, edited, and published the text collection *IN_FORMATION* (2017), co-written and co-produced the sevenfold art publication *IMPERFEKTA* (2017), and lately the threefold publication *tung tunn tom* (2022).

PERFORMACE INSTALLATIONS

Caprioli's take on choreography is that of a place and a circumstance for aesthetic experience. At best rearranging the space of appearance, as in the performance installation *Petrolio2*, in which a strict focus on the politics of poetics is embodied and perceived as object and text inside an empty pool. Or as in the performance installation *cloth*, whose concept of covering up as a way of revealing is conveyed by dancing under a huge cloth, where the dancing forms are transformed into an entirely different performance that is simultaneously object and subject.

INTERACTIVE EVENTS

One of Caprioli's most successful works is the interactive project *TREES*, which has been performed over 500 times in several countries and for a

variety of participants, including people with various (dis)abilities. *TREES* is an art installation through which the sensible is activated and redistributed. Other interactive events are *Text_quake & Carpool_reading*, which confines the bodily experience of speaking to two restricted spaces, an empty pool and a parked car. Finally, *Sunday run_up* and *run_up extended* are two collective interactive events in which social participation is made constitutive of choreographic research and extended practice.

EXHIBITIONS

Caprioli has taken choreography beyond its boundaries, claiming both film and still images as choreographic moves. Moreover that a piece of soap or a rug might be considered as a dance, as proposed in the film exhibition *Everywhere* (part of the *Here* project) and the exhibitions *cloth*, *cloth.0*, and most recently *under cover*, in which film, photography, and utility objects allow us to reconsider our understanding of both image and movement.

FILMS

Caprioli's film production includes, *Vitlycka* (1998), *BODY-interrupted* (2001), in collaboration with Mateusz Herczka and commissioned by Tate Modern, *in(site)sight* and *2soon* (2005), *cloth* (2012), *Medics without a cause* (2013), *POOLLOOP* (2013), the *Here here* series of 51 films (2014), and *Cluster* (2016). Upcoming film installation is *Deadlock* (2023).

DIGITAL WORK

Working with digital technologies, Caprioli integrates the visual outcome of digital structures in *point(s)only* (2007), *ssolo* (2007), *decover* (2008), *cutouts and trees* (2010), *TREES* (2011–on going), the web-based archive *after-cover.org* (2012), and many more ongoing works.

STAGE PRODUCTIONS

141

Beside her extensive practice of choreography in different formats and materials, Caprioli has consistently produced choreographies to be performed on traditional stages. In 2017 the 'musical' *A Line_up*, brought a critical interpretation of 'entertainment' to general audiences throughout Sweden, while *Scary solo and Omkretz2.22* (2020–22) carry their double take on looping

trajectories to the local, national, and international public. Consistent to all touring activities is the intention to reassess both the conventional expectation on what a dance performance might be and the preconceived exchange economies that condition this convention.

COMMISSIONED WORK & CO-PRODUCTIONS

Caprioli has choreographed for several institutional dance companies, most notably Stockholm 59North (2007 and 2008) and the Gothenburg Ballet (2009). She has also choreographed for theater productions and participated in international dance projects in England and South Africa, and in Indonesia with the exchange project *D_LAP* (2012, 2013).

Caprioli/ccap has also undertaken several collaborations/co-productions with institutions such as Dansens Hus Stockholm (*TREES* 2011, 2012, 2018, 2022, 2023), Scenkonst Sörmland (*The Piece & cloth exhibition* 2013), Cullberg (*Figure a sea*, by Deborah Hay 2015–17), Regionteatern Blekinge Kronoberg Växjö (*TREES* 2015 and *A Line_up* 2017), NorrlandsOperan Umeå (*A Line_up* 2017), Tanz im August Berlin, Germany (*A Line_up* 2017), and Riksteatern (*A Line_up* 2017 and TREES 2018).

TEACHING AND EDUCATIONAL WORK

Caprioli has taught extensively in Stockholm and abroad, at locations such as ImpulsTanz Vienna, SEAD Salzburg, Skolen for Moderne Dans in Copenhagen, Fabbrica Europa in Florence, Dance Alloy in Pittsburg US, and Harvard University in Cambridge, Mass. Currently she is sporadically teaching seminars at Stockholm University of the Arts, former University of Dance and Circus, Stockholm (DOCH) – and running post-graduate laboratories at ccap. She has supervised PhD candidates at Uniarts, Stockholm, and is currently doing so at the Universität für Küstlerische und Industrielle Gestaltung in Linz.

During 2000–02 Caprioli was head of the choreography program at the University of Dance in Stockholm, where she initiated the pilot program *dot*. In 2008–13 she was appointed professor of choreography at DOCH – University of Dance and Circus. While at DOCH she ran the research project *mediality gesturality reciprocity* – *Choreography as the Weaving Labor of Politics* (with the support of the Swedish Research Council) (2012–15).

AWARDS AND GRANTS

Caprioli has received a ten-year artist grant (1996–2006) and in 2002 a lifelong income guarantee from the Swedish Arts Grants Commitee. In June 2006 she was awarded the Cullberg Prize, and in 2012 the prestigious Per Gannevik stipendium. In October 2021 the government of Sweden honored her with the Illis Quorum royal medal of honor for outstanding contributions to Swedish culture, science, and society.

For further information and list of works please visit: www.ccap.se For video documentations and films please visit: www.vimeo.com/ccap

142

Cristina Caprioli

CHOREOGRAFIN, PROFESSORIN, KÜNSTLERISCHE LEITERIN

Cristina Caprioli ist in Italien geboren und aufgewachsen und absolvierte ihre Ausbildung in Schweden und den Vereinigten Staaten. Nach einer Tanzkarriere an Schweizer und deutschen Theatern zog sie nach New York, um sich dort auf das Studium des zeitgenössischen Tanzes zu konzentrieren und mit dem Choreografen Douglas Dunn zu arbeiten. In den frühen 1980er-Jahren unterrichtete sie intensiv in Deutschland, Österreich und Schweden. 1983 zog sie nach Stockholm, wo sie seither lebt.

Mitte der 1990er-Jahre begann Caprioli zu choreografieren und gründete 1998 die unabhängige Organisation ccap, mit der sie seither über 40 Werke produziert hat. Ihre Inszenierungen wurden bei Tourneen im In- und Ausland aufgeführt und (inter-)national gefeiert, so z. B. in New York, Paris, London, Berlin, Venedig, Florenz, Oslo, Helsinki, Warschau, Vilnius, Riga, München und anderen Städten in Russland, England und den Vereinigten Staaten.

Im Jahr 2003 gründete Caprioli die Organisation c.off, deren Ziel es ist, gemeinsam mit ccap unabhängige Arbeit im choreografischen Bereich zu fördern, und zwar durch Forschungsprojekte wie *Kroppsfunktion* (2014–17) und *(im)perfekte choreografien* (2015–18) – beides Projekte, die von, für und mit Menschen mit kognitiven (Dis-)Abilities durchgeführt wurden.

Nach Jahrzehnten innovativer Arbeit gilt Caprioli heute als eine der wichtigsten Choreografinnen Schwedens. Ihr Werk zeichnet sich durch Klarheit und Komplexität aus, getragen von einer hochgradig artikulierten, emotional aufgeladenen und konzeptualisierten Körperlichkeit. Ziel ihrer Arbeit ist es, evidenzbasierten wie unzuverlässigen Aktivitäten gleichermaßen Aufmerksamkeit zu schenken, Gegenlogiken und spekulative Strategien zu verwenden und in strukturellen Störungen zu verweilen, um eine Choreografie zu schaffen, die auf die Welt reagiert, wie wir sie kennen und wie wir sie noch nicht kennen. In ihrer Arbeit taucht eine Vielfalt von Körpern, Sprachen, Disziplinen und Materialien auf, die sich in ganz unterschiedlichen Formen und Formaten manifestiert. Alle Arbeiten verfolgen einerseits ein spezifisches Interesse bzw. eine spezifische Absicht, setzen sich aber andererseits auch mit generelleren aktuellen Gegebenheiten auseinander. Capriolis Produktionen wenden sich somit sowohl an Kolleg:innen als auch an ein allgemeines Publikum jeden Alters, jeder Herkunft und mit verschiedenen (Dis-)Abilities.

THEORIE, LITERATUR UND CHOREOGRAFIE

Capriolis Interesse für Theorie und Literatur prägt ihr gesamtes Schaffen – nicht nur auf der Bühne, sondern auch darüber hinaus. Um ihr Interesse an Theoriebildung zu pflegen und weiterzuentwickeln, hat sie eine Reihe von Festivals ins Leben gerufen, so z. B. Talking Dancing (1997) und Movement is a Woman (2002), die internationalen Symposien WEAVING POLI-TICS (2012), die Forschungsprojekte t. lab (2004), after cover (2009–12). mediality gesturality reciprocity - Choreography as the Weaving Labor of Politics (2012–15), Here (2013–15) und (im) perfect choreographies (2015– 18), die reisenden Symposien/Performances CHOREO_DRIFT (2014, 2015) und die art by reciprocal response (Kunst durch wechselseitige Reaktion) Projekte Sunday run up (2014–17) und run up extended (2018, 2019). Und schließlich The Hall (2019-), ein großer Aufführungsort am Stadtrand von Stockholm, dessen Zweck es ist. Nachhaltigkeit zu fördern und unmittelbaren Zugang zur heutigen Choreografie zu bieten, indem er neue Formate für die Erfahrung von Kunst für eine Vielzahl von Zuschauer:innen und sozialen Umgebungen unterstützt.

VERÖFFENTLICHUNGEN

Capriolis Verständnis von kritischem Denken und Literatur als konstitutiv für Choreografie wirkt sich auch auf ihre publizistische Tätigkeit aus, so hat sie z. B. die Anthologie *Choreographies* (2008) herausgegeben, den dreiteilige(n) Roman/Fotobuch/Textbook *Here here* (2014, 2015) inszeniert und veröffentlicht sowie die Text- und Bildmappe CLOTH (2015) geschrieben und herausgegeben. Des Weiteren ist Caprioli Co-Autorin und Mitherausgeberin der Anthologie *Kroppsfunktion* (2014), Co-Autorin, Herausgeberin und Verlegerin der Textsammlung *IN_FORMATION* (2017), Co-Autorin und Mitherausgeberin der siebenteiligen Kunstpublikation *IMPERFEKTA* (2017) und zuletzt der dreiteiligen Publikation *tung tunn tom* (2022).

PERFORMATIVE INSTALLATIONEN

Caprioli versteht Choreografie gleichermaßen als Ort und Umstand ästhetischer Erfahrung. Im besten Falle arrangiert sie den Erscheinungsraum neu, wie in der Performance-Installation *Petrolio2*, in der ein strenger Fokus auf die Politik der Poetik in einem leeren Pool verkörpert und wahrgenommen wird, damit das Publikum diese als Objekt und Text erleben kann. Oder wie in der Performance-Installation *cloth*: Diese veranschaulicht durch das

144

Tanzen unter einem riesigen Tuch das Konzept des Verhüllens als Weg der Enthüllung, wodurch die Tanzformen in eine völlig andere Performance verwandelt werden, die gleichzeitig Objekt und Subjekt ist.

INTERAKTIVE VERANSTALTUNGEN

Eines von Capriolis erfolgreichsten Werken ist das interaktive Projekt *TREES*, das bis heute über 500 Mal aufgeführt wurde – in mehreren Ländern und für eine Vielzahl von Teilnehmer:innen, darunter auch Menschen mit verschiedenen (Dis-)Abilities. *TREES* ist eine Kunstinstallation, bei der das Sinnliche aktiviert und umverteilt wird. Andere interaktive Veranstaltungen sind *Text_quake & Carpool_reading*, die die körperliche Erfahrung des Sprechens auf zwei begrenzte Räume beschränken, einen leeren Pool und ein geparktes Auto. *Sunday run_up* und *Run-Up extended* schließlich sind zwei kollektive interaktive Veranstaltungen, bei denen die Bedeutung sozialer Beteiligung für choreografische Forschung und erweiterte Praxis besonders hervorgehoben wird.

AUSSTELLUNGEN

Caprioli testet die konzeptionellen Grenzen der Choreografie, indem sie nicht nur Filme, sondern auch Standbilder als choreografische Bewegung oder beispielsweise eine Seife oder einen Teppich als Tanz begreift. In diesem Sinne hat sie in der Filmausstellung *Everywhere* (Teil des *Here*-Projekts) sowie in den Ausstellungen *cloth, cloth.0* und zuletzt *under cover* angeregt, dass Film, Fotografie und Gebrauchsgegenstände uns erlauben, unser Verständnis von Bild und Bewegung zu überdenken.

FILME

Capriolis Filmproduktionen umfassen *Vitlycka* (1998), *BODY-interrupted* (2001), in Zusammenarbeit mit Mateusz Herczka und im Auftrag der Tate Modern, *in(site)sight* und *2soon* (2005), *cloth* (2012), *Medics without a cause* (2013), *POOLLOOP* (2013), die *Here here-*Serie mit 51 Filmen (2014) und *Cluster* (2016). Das nächste Filmprojekt ist die Installation *Deadlock* (2023).

DIGITALE ARBEIT

In Zusammenarbeit mit digitalen Technologien integriert Caprioli die visuellen Ergebnisse digitaler Strukturen in die Produktionen *on point(s) only* (2007), *ssolo* (2007), *decover* (2008), *cut-outs and trees* (2010), *TREES* (2011–in Arbeit), das webbasierte Archiv *aftercover.org* (2012) und viele weitere noch laufende Arbeiten.

BÜHNENPRODUKTIONEN

Neben ihrer umfangreichen choreografischen Arbeit in verschiedenen Formaten und mit unterschiedlichen Materialien hat Caprioli auch immer wieder Choreografien für die traditionellen Bühnen produziert. Im Jahr 2017 präsentierte das 'Musical' *A Line_up* einem breiten Publikum in ganz Schweden eine kritische Interpretation von 'Unterhaltung', während *Scary Solo* und *Omkretz2.22* (2020–22) ihre doppelte Sichtweise auf verschlungenen Wegen einem lokalen, nationalen und internationalen Publikum vorführen. Alle Tourneen verfolgen die Absicht, sowohl die konventionellen Erwartungen an eine Tanzperformance als auch die vorgefassten Tauschökonomien, die diese Konventionen bedingen, zu hinterfragen.

AUFTRAGSARBEITEN & CO-PRODUKTIONEN

Caprioli hat für mehrere institutionelle Tanzkompanien choreografiert, allen voran für Stockholm 59North (2007, 2008) und für das Göteborg Ballet (2009). Sie hat außerdem für Theaterproduktionen choreografiert und an internationalen Tanzprojekten in England und Südafrika und in Indonesien teilgenommen, dort mit dem Austauschprojekt *D_LAP* (2012, 2013).

Darüber hinaus haben Caprioli und ihre Organisation ccap im Laufe der Jahre an mehreren Kooperationen und Koproduktionen mitgewirkt, u. a. mit Institutionen wie Dansens Hus Stockholm (*TREES* 2011, 2012, 2018, 2022, 2023), Scenkonst Sörmland (*The Piece* & *cloth* exhibition 2013), Cullberg (*Figure a sea* von Deborah Hay 2015–17), Regionteatern Blekinge Kronoberg Växjö (*TREES* 2015 und *A Line_up* 2017), NorrlandsOperan Umeå (*A Line_up* 2017), Tanz im August Berlin, Deutschland (*A Line_up* 2017) und Riksteatern (*A Line_up* 2017 und *TREES* 2018).

LEHRE UND BILDUNGSARBEIT

Caprioli lehrte regelmäßig sowohl in Stockholm als auch im Ausland, u. a. bei ImpulsTanz Wien, SEAD Salzburg, Skolen for Moderne Dans in Kopenhagen, Fabbrica Europa in Florenz, Dance Alloy in Pittsburgh, PA (USA), Harvard University in Cambridge, MA (USA). Derzeit unterrichtet sie unregelmäßig Seminare an der Stockholm University of the Arts, ehemals University of Dance and Circus, Stockholm (DOCH) und leitet Postgraduiertenlabore im Rahmen ihrer Organisation ccap. Sie betreute Doktorand:innen an der Uniarts in Stockholm und derzeit an der Kunstuniversität Linz.

Von 2000 bis 2002 war Caprioli Leiterin des Choreografieprogramms an der Tanzhochschule Stockholm, wo sie das Pilotprogramm *dot* initiierte. Von 2008 bis 2013 wurde sie zur Professorin für Choreografie an der University of Dance and Circus, Stockholm (DOCH) ernannt. Während ihrer Zeit an der DOCH leitete sie das Forschungsprojekt *mediality gesturality reciprocity – Choreography as the Weaving Labour of Politics* (mit Unterstützung des Schwedischen Forschungsrats) (2012–15).

AUSZEICHNUNGEN UND STIPENDIEN

Caprioli erhielt ein zehnjähriges Künstlerstipendium (1996–2006) und 2002 eine lebenslange Einkommensgarantie des Schwedischen Komitees für Kunstförderung. Im Juni 2006 wurde sie mit dem Cullberg-Preis und 2012 mit dem renommierten Per-Gannevik-Stipendium ausgezeichnet. Im Oktober 2021 ehrte die schwedische Regierung sie mit der königlichen Ehrenmedaille 'Illis Quorum meruere labores' für herausragende Beiträge zur schwedischen Kultur, Wissenschaft und Gesellschaft.

Weitere Informationen und eine Liste der Werke finden Sie unter: www.ccap.se

Für Videodokumentationen und Filme besuchen Sie bitte: www.vimeo.com/ccap

Works | Arbeiten 2024-1984

2024

 ${\it The Measure of Music} \ ({\it Performance installation Performance-Installation})$

Diffused songs (Installation)

Diffused level (Symposium)

Backspin (Performance)

2023

Deadlock (Installation)

The Bench (Performance)

Diffused benches (Installation/Workshop)

Reclaiming a perfect play (Retrospective Retrospektive)

Diffused plays (Project Projekt)

2022

Migration (Installation)

Ten Calls (Performative lectures Performative Vorträge)

The Chapel (Installation)

Silver (Performance-Installation)

Always Sometimes (Performance)

ONCE OVER TIME (Retrospective Berlin Retrospektive Berlin)

att att katt (Installation in cooperation with Pontus Petterson

Installation in Zusammenarbeit mit Pontus Petterson)

tung tunn tom (Publication Publikation)

Petrolio22 (Performance)

2021

Omkretz22 (Performance)

MIDSOMMAR (Retrospective Stockholm Retrospektive Stockholm)

Once over time (Installation)

things (Choreography by post Choreografie per Post)

2020

Scary solo (Performance)

Always Already (Performance, part of the series The Untouchable Mild

Ones Performance, Teil der Serie The Untouchable Mild Ones)

2019

Omkretz2 (Performance)

flat haze (Installation)

Pending Sky (Installation)

Pending Parallax (Installation)

ASKA (Performance)

Scattered ashes (Interactive installation Interactive Installation)

ASHES TO SOUND (Concert Konzert)

Diffused Listening (Performance lecture Performativer Vortrag)

DANS HALL (Festival)

PASS HALL (Festival)

2018

2alike (Duet, part of the series *The Untouchable Mild Ones*

Duett, Teil der Serie The Untouchable Mild Ones)

And there she stands (Solo, part of the series The Untouchable Mild Ones

Solo, Teil der Serie The Untouchable Mild Ones)

She who thinks she is a pale planet (Quartet, part of the series

The Untouchable Mild Ones Quartett, Teil der Serie The Untouchable

Mild Ones)

2017

 $\textit{A Line_up}$ (Performance in coproduction with Riksteatern, Dansens Hus

Stockholm, Norrlandsoperan, Regionteatern Växjö, Tanz im August Berlin Performance in Koproduktion mit Riksteatern, Dansens Hus Stockholm,

Norrlandsoperan, Regionteatern Växjö, Tanz im August Berlin)

(im)perfect choreographies (Publication in coproduction with c.off

Publikation in Koproduktion mit c.off)

Under cover (Exhibition in coproduction with Millesgården

Ausstellug in Koproduktion mit Millesgården)

2016

Right here (Performative lecture Performativer Vortrag)

(im)perfect choreographies (Performance in coproduction with c.off

Performance in Koproduktion mit c.off)

 $\it (im) per fect\ choreographies\ no.5\ (Short\ film\ in\ coproduction\ with\ mit\ c. of film\ coproduction\ with\ mit\ c. of film\ film\ coproduction\ with\ mit\ c. of film\ film\ coproduction\ with\ mit\ c. of film\ fil$

Kurzfilm in Koproduktion mit c.off)

2015

CHOREO_DRIFT (Performative conference at PS1 MoMA New York and

The Slought Foundation Philadelphia US Performative Konferenz im PS1

MoMA New York und The Slought Foundation Philadelphia US)

SAD - Seriously Addicted to Doubt (Short duet in coproduction with

festival:display und Royal Opera Stockholm Kurzes Duett in Ko-

produktion mit festival:display und Royal Opera Stockholm)

Sadness extended (Performance)

Here, here and here here and here, here here and here, here.

(Dance and film performance Tanz und Film-Performance)

HERE (Dance and film installation Tanz und Film-Installation)

Here, here and here here and here, here here and here, here,

(Second edition of the publication Zweite Ausgabe der Publikation)

Elsewhere (Publication Publikation)

VIKTEXT (Publication Publikation)

cloth.0 (Exhibition Ausstellung)

ccap.cloth (Publication Publikation)

ccap 2014 2015 (Publication Publikation)

WEAVING POLITICS (Project report Projektreport)

WEAVING POLITICS LECTURES (Project report Projektreport)

Notes on a Tumble (Lecture Vortrag)

GO - walk the line

auto_gift

2014

CHOREO_DRIFT (Performative conference in Berlin, Copenhagen,

Stockholm, Tensta Performative Konferenz in Berlin, Copenhagen, Stockholm, Tensta)

Stockholm, Tensta

 $\ensuremath{\textit{CLOTH}}$ (Exhibition in co-production with Scenkonst Sörmland und

 ${\bf Katrineholm\ Konsthall\ Ausstellung\ in\ Koproduktion\ mit\ Scenkonst}$

Sörmland und Katrineholm Konsthall)

Omkretz (Performance)

Sunday run_up (Curatorial project Kuratorisches Projekt)

Here, here and here here and here, here here and here, here.

(Film installation Film-Installation)

Here, here and here here and here, here here and here, here.

(Interactive reading Interaktive Lesung)

Here, here and here here and here, here here and here, here.

(Publication Publikation)

POOLLOP (Live installation Live-Installation) Petrolio2 (Performance) *Text_quake & Carpool_reading* (Interactive installations Interaktive Installationen) att att7 (Performance) KROPPSFUNKTION (Research exchange project in coproduction with c.off Recherche-Austauschprojekt in Koproduktion mit c.off) 2013 D LAP Solo Indonesia (Research exchange project Recherche-Austauschprojekt) The Piece (Performance) Other Pieces (Partial installation Teilinstallation) 60Pieces (Installation) att att5 (Performance) SMEARK (Short solo Kurzes Solo) Poolloop (Short film Kurzfilm) *Medics without confidence* (Short film Kurzfilm) 2012 cover22/3 walking (Installation) cover22/4 writing (Installation) The Piece formerly known as ... (Partial performance Teilperformance) other pieces from the piece ... (Partial performance Teilperformance) pieces from (a) piece ... (Partial performance Teilperformance) att att2 (Performance) www.aftercover.org (Web publication Webpublikation) WEAVING POLITICS (Symposium) 2011 cover2 (Performance) cover11 (Performance) cover22/1 sitting (Installation) cover22/2 speaking (Installation)

cloth (Installation) cloth (Film) TREES (Interactive performance Interactive Performance)

2010

cut-outs & trees (Performance commissioned by ENPARTS, Venezia Biennale Danza, Dansens Hus Stockholm Dance Umbrella London Performance im Auftrag von ENPARTS, Venezia Biennale Danza, Dansens Hus Stockholm Dance Umbrella London)

2009

Slope (Performance commissioned by Göteborgsoperan Dance Company Performance im Auftrag von Göteborgsoperan Dance Company) cccover (Project and performance Projekt und Performance) *Kant/Edge* (Performance)

2008

decover (Performance) Cicada (Performance commissioned by 59North Dance Company Performance im Auftrag von 59North Dance Company)

Cicadaremix (Performance in co-production with 59North Dance Company Performance in Koproduktion mit 59North Dance Company) Choreographies (Anthology, publication Anthologie, Publikation)

2007

Jacob (Performance commissioned by 59North dance Company Performance im Auftrag von 59North dance Company) cc.nu (Performance lecture Performativer Vortrag) on points only (Performance)

2006

very very (Performance)

2005

too late (Performance) 2soon (Short film Kurzfilm) in-(sight)site (Short film Kurzfilm) ssolo (Solo performance Solo-Performance) amelia émile (Text)

2004

153

t.cap project: t.lab (Installation) t.show (Performance) t.ingen (Exhibition Ausstellung)

2003

houses (Performance) she who sleeps with two blankets (Performance) Octavia (Performance)

2002

my lips (from speaking) (Performance installation Performance-Installation) *Ti.* (Solo performance Solo-Performance)

In Ti. (Short film Kurzfilm)

Super pure (Short film in collaboration with Peter Johansson, produced by Intercult project TRANS//FUSION Kurzfilm in Zusammenarbeit mit Peter Johansson, produziert vom Intercult Projekt TRANS//FUSION) Svartbok (Publication in collaboration with Peter Johansson, produced by Intercult project TRANS//FUSION Publikation in Zusammenarbeit mit Peter Johansson, produziert vom Intercult Projekt TRANS//FUSION) *Technologies for the loss of the body* (Text)

2001

dot (Dance and theory, pilot project Choreography Department at the University College of Dance Tanz und Theorie, Pilotprojekt Choreografie Department an der University College of Dance) one man (Performance in co-production with Riksteatern Performance in Koproduktion mit Riksteatern) arrows, oblique (Text) *BODY, interrupted* (Short film Kurzfilm)

2000

a man wearing boots of salt (Performance) 2lips (Performance) Dance IS (Text) *Movement is a woman* (Festival)

1999

Friday (Performance)

coherent policy (Performance commissioned by Shuttle 98 project for Moving into Dance in Johannesburg, South Africa Performance im Auftrag von Shuttle 98 project für Moving into Dance in Johannesburg, Südafrika)

1998

Artificial Nose (Performance)

Artificial Nose (Text)

Vit-lycka (Short film Kurzfilm)

Stop (Solo performance Solo-Performance)

Several steps with a fake stop mid-turn (Solo performance Solo-Performance)

Make Believe (Solo performance Solo-Performance)

Rain (Performance commissioned by Cross Currents/Caleidoscope Project Performance im Auftrag von Cross Currents/Caleidoscope Project*) Revolt, or? (Scool performance commissioned by Cross Currents/Caleidoscope Project Schulaufführung im Auftrag von Cross Currents/Caleidoscope Project *)

* EU - Cross Currents Caleidoscope project I international collaboration between ccap, Suffolk Dance, England, and Firkin Crane, Cork Irland: ccap workshops, seminars, guest performances and coproduction of Revolt, or? With choreography by Cristina Caprioli och Jeremy James for ccap, Stockholm, and Rain by Cristina Caprioli for IDDance in Ipswich England EU - Cross Currents Caleidoscope project I international Kollaboration zwischen ccap, Suffolk Dance, England, und Firkin Crane, Cork Irland: ccap Workshops, Seminare, Gast-Performances; Koproduktion mit Revolt, or? Mit einer Choreografie von Cristina Caprioli und Jeremy James for ccap, Stockholm, und Rain von Cristina Caprioli für IDDance in Ipswich England)

1997

L' Onda – The Labyrinth of Listening (Performance)

Pass-port (Performance commissioned by University College of Dance Stockholm Performance im Auftrag von University College of Dance Stockholm)

Parerga (Installation) Talking Dancing (Festival)

1996

155

First Reading of a Wave - The Privilege of the Eye (Performance) crows, third & fall or Never kill your darlings (Performance) Invisible Song of Walking (Performance) (Winner of Swedish selection for the 5e Rencontres choreographiques internationales de Seine Saint-Denis 1996 Gewinnerin der schwedischen Auswahl für den 5. Rencontres choreographiques internationales de Seine Saint-Denis 1996)

1995

3×5 (Performance commissioned by University College of Dance

Stockholm Performance im Auftrag von University College of Dance Stockholm)

Block 1 (Performance)

Block 2 (Performance commissioned by Skånes Dansteater Malmö

Performance im Auftrag von Skånes Dansteater Malmö)

1994

PETROLIO - accumulation of matter (Performance)

1993

Bandy - compact living (Short duet Kurzes Duett)

Paragraphs of Disobedience (Performance commission by Norrköpings

Baletten Performance im Auftrag von Norrköpings Baletten)

Luege (Performance)

Leftovers of Lies (Installation)

White (Solo installation Solo-Installation)

Scrap Iron (Short solo Kurzes Solo)

1992

Short Cuts (Performance)

Übergang (Short solo Kurzes Solo)

Alice (School performance Schul-Performance)

1991

Ancora 1. (Performance commissioned by Århus Dance Company,

Denmark Performance im Auftrag von Århus Dance Company, Denmark)

Ancora 2. (Performance)

Ancora 3. (Installation)

Ancora 4. (Installation)

Ancora 5. (Performance)

Third (Short trio Kurzes Trio)

Bete (Partial performance staged for Granhoj Dance, Århus Denmark

Teilperformance für Granhoj Dance, Århus Denmark)

1990

Bete (Performance)

Sofftakt (a morning polka) (Short duet Kurzes Duett)

1989

Ritorno (Performance)

1988

Baba Yaga (Performance)

Formica (Short solo Kurzes Solo)

1987

Messapi (Performance)

Quartet (Performance)

1986

Furit Aestus (Performance)

Dance is (not) a language (School performance Schul-Performance)

1985

Facade (Performance)

1984

157

Programme / Programm ONCE OVER TIME – a retrospective

Cristina Caprioli Tanz im August 2022

Leafing: Silver

5.-7.8. | KINDL - Zentrum für zeitgenössische Kunst 5.8., 17:00-21:00 | 6.+7.8., 14:00-18:00

The Missing Children, Low-key behind, att att2.22, The Piece (excerpt), 2alike, decover (excerpt), closure With / Mit Anja Arnquist, Sophie Augot, Philip Berlin, Louise Dahl, Jim De Block, Marcus Doverud, Samuel Draper, Hana Erdman, Madeleine Lindh, Kristiina Viiala, Adam Schütt Soundscape Birt Berglund Music / Musik Asher Tuil, Jean-Philip Rameau Light / Licht Jonatan Winbo Text Johan Jönson Short film / Kurzfilm Mateusz Herczka

Leafing: Spoons

11.-14.8. | KINDL - Zentrum für zeitgenössische Kunst 11.+12.8., 17:00-21:00 | 13.+14.8., 14:00-18:00

att att5.7, She who thinks she is a pale planet, Here, here and here here and here, here here here here and here, here. | With / Mit Anja Arnquist, Sophie Augot, Ulrika Berg, Philip Berlin, Louise Dahl, Samuel Draper, Hana Erdman, Madeleine Lindh, Morgane Nicol, Louise Perming, Adam Schütt, Kristiina Viiala Light / Licht Tobias Hallgren, Jonatan Winbo Film Cristina Caprioli Film editing / Filmbearbeitung Madeleine Lindh
Thanks to / Dank an Tina Fredriksson Eriksson

Leafing: Undercover

18.-21.8. | KINDL - Zentrum für zeitgenössische Kunst 18.+19.8.: 17:00-21:00 | 20.+21.8.: 14:00-18:00

cloth.00 installation

cloth live interactive | With / Mit Anja Arnquist, Philip Berlin, Louise Dahl

Loops: Scary Solo & Omkretz2.22

6.+7.8., 21:00 | HAU2

Scary Solo | With / Mit Cristina Caprioli Musik Asher Tuil, Alessandro Cortini Licht Thomas Zamolo Omkretz2.22 | With / Mit Philip Berlin, Madeleine Lindh Live music / Live-Musik Yoann Durant Lighting design / Lichtdesign Thomas Zamolo

Ashes

17.-20.8. | Radialsystem

17.8., 19:00: ASKA

18.8., 19:00+21:00: *ASKA*

19.8., 19:00: ASKA | 21:00: Once Over Time | 22:00: Until Midnight

20.8., 14:00: *Always Sometimes* | 17:00+19:00: *ASKA*

ASKA | With / Mit Oskar Landström, Louise Perming Live music / Live-Musik Yoann Durant

Lighting design / Lichtdesign Thomas Zamolo

Once Over Time | With / Mit Anja Arnquist, Sophie Augot, Philip Berlin, Annika Hyvärinen, Oskar Landström,

Morgane Nicol, Kristine Slettevold **Live-Music / Live-Musik** Asher Tuil

Lighting design / Lichtdesign Cristina Caprioli

Until Midnight | Live music / Live-Musik Asher Tuil

Always Sometimes | With / Mit Philip Berlin, Louise Dahl, Jim De Block, Samuel Draper, Annika Hyvärinen, Johanna Klint, Madeleine Lindh, Morgane Nicol, Kristine Slettevold Soundscape Birt Berglund

Нате

159

24.-27.8. | HAU3

24.–26.8., 18:00: rigor | 20:00: conversations & In Time Over Time

27.8., 14:00: rigor | 16:00: conversations & In Time Over Time

partial haze | Lighting design / Lichtdesign Thomas Zamolo

rigor: very very, my lips (from speaking) | With / Mit Annika Hyvärinen, Johanna Klint, Morgane Nicol, Kristine Slettevold Music / Musik alva noto, Ryoji Ikeda

conversations: Horses, In Time Over Time | With / Mit Sophie Augot, Philip Berlin, Annika Hyvärinen, Johanna Klint, Oskar Landström, Morgane Nicol, Cilla Olsen, Adam Schütt, Kristine Slettevold

Concept / Konzept Cristina Caprioli **Curation / Kuration** Cristina Caprioli mit Anna Grip, Andrea Niederbuchner, Virve Sutinen **ccap Team** Anna Grip, Masha Taavoniku, Anne Vigeland

Supported by: Anna Grip AB, Embassy of Sweden Berlin, Region Stockholm, Swedish Arts Council, The City of Stockholm Cultural Administration, Carina Ari Foundations, The Barbro Osher Pro Suecia Foundation. In Cooperation with KINDL – Centre for Contemporary Art and Radialsystem. In coproduction with: Cullberg, Tanz im August / HAU Hebbel am Ufer. Comissioned by Tanz im August / HAU Hebbel am Ufer.

Unterstützt durch: Anna Grip AB, Embassy of Sweden Berlin, Region Stockholm, Swedish Arts Council, The City of Stockholm Cultural Administration, Carina Ari Foundations, The Barbro Osher Pro Suecia Foundation.

In Kooperation mit dem KINDL – Zentrum für zeitgenössische Kunst und Radialsystem. In Koproduktion mit: Cullberg, Tanz im August / HAU Hebbel am Ufer. Im Auftrag von Tanz im August / HAU Hebbel am Ufer.

Imprint Impressum

Catalogue Katalog

Published by Herausgegeben von Tanz im August / HAU Hebbel am Ufer / Andrea Niederbuchner, Virve Sutinen

Transcription & editing Transkription & Lektorat Between Writing and Dancing Masha Taavoniku

Translation Übersetzung (EN-DE) Sophie Spieler

Proof-reading Korrektorat Michael Turnbull (EN), Iris Weißenböck (DE)

Graphic design Grafikdesign Sonja Deffner

Photo back Foto Rückseite Cristina Caprioli White (1993) © Mikael Jonsson

Printer Druckerei Druckhaus Sportflieger

With the support of *Mit Unterstützung von* Stockholm University of the Arts (SKH)

Thanks to the ccap Team Dank an das ccap Team Anna Grip, Masha Taavoniku, Anne Vigeland

Edition Auflage 500. July 2022

ISBN 978-3-9818316-2-7

Festival team Festival-Team Tanz im August 2022

Artistic director Künstlerische Leitung Virve Sutinen

Executive producer Produktionsleitung Festival Stefan Nagel

Curator & producer Kuratorin & Projektleitung Andrea Niederbuchner

Producer & assistant to artistic director Produktionsleitung & Assistenz der Künstlerischen Leitung

Alina Scheyrer-Lauer

Production *Produktion* Ekaterina Voronova

Production assistant Produktionsassistenz Johanna Herrschmann

Production (on commission) *Produktionsmitarbeit (im Auftrag)* Vivien Hohnholz, John Hoobvar,

Mmakgosi Kgabi, Cecilia Kuska, Raguel Moreira, Tammo Walter

Technical director festival Technische Leitung Festival Ingo Ruggenthaler

Press & marketing Presse & Marketing Hendrik von Boxberg

Contract management Vertragsmanagement Natalia Polyzou, Timo Koch

Ticketing & service Christian Haase, Melanie Klimmer

Professionals management Alexander Graf

Artistic & Managing Director Intendanz & Geschäftsführung HAU Hebbel am Ufer Annemie Vanackere

Tanz im August is a festival by HAU Hebbel am Ufer, funded by the Capital Cultural Fund.

Tanz im August ist ein Festival des HAU Hebbel am Ufer, gefördert aus Mitteln des Hauptstadtkulturfonds.

In cooperation with *In Kooperation mit* Berliner Festspiele, KINDL – Zentrum für zeitgenössische Kunst, Kultur Büro Elisabeth gGmbH, Radialsystem, Stiftung Humboldt Forum im Berliner Schloss, Sophiensæle, Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz.





