





Black Box teater  
*Publikasjon nr. 5*

Black Box teater  
*Publikasjon nr. 5*

Sjefredaktør /  
Editor-in-chief:  
Elin Amundsen Grinaker

Redaksjon /  
Editorial team:  
Elin Amundsen Grinaker,  
Oda Tømte and Anne-  
Cécile Sibué-Birkeland

Design:  
Kristoffer Busch  
Skrifttype / Typeface:  
LL Bradford  
Trykk / Print:  
Livonia Print SIA, Latvia  
Opplag / Edition: 500  
ISBN 978-82-993507-7-8

© 2020 the artists, authors  
and Black Box teater

blackbox.no

Innhold /  
Contents

Kjære Leser / Dear reader . . .	9
<i>H U D S U L T</i> . . . Marie Bergby Handeland	13
<i>Den maskinelle krop</i> . . . Caspar Eric	27
<i>A conversation with Ivana Müller</i> Elin Amundsen Grinaker	43
<i>Reciprocal figures</i> . . . Miriam Myrstad, Ronak Moshtaghi and Roza Moshtaghi	59



Kulturdepartementet



Black Box teater receives funding from the Norwegian  
Ministry of Culture and the Oslo City Council.

Kjære leser

For å styrke vår kollektive intelligens, er vi avhengige av flerstemthet og av å åpne opp for ulike perspektiver. Derfor er det hyggelig å kunne presentere et bredt utvalg stemmer også i *Black Box teater Publikasjon nr. 5*. I denne utgaven har vi til og med samlet *to* bøker i én!

Den første delen av boka byr på tekster og illustrasjoner fra forfattere, scenekunstnere og billedkunstnere som reflekterer over temaer i vårt kunstneriske program eller deres eget arbeid. Fellesnevneren gjennom de fire bidragene er at de dreier seg om hvilke kroppar som er i rommet, om nærvær og isolasjon, og om forholdet mellom menneske og natur.

Den andre delen er dedikert til kunstnerisk frihet. Oslo Internasjonale Teaterfestival 2020 var del av FRI KUNST, et nettverk om kunstnerisk ytringsfrihet initiert av Safemuse. I den forbindelse intervjuet vi kunstnerne som var en del av festivalen om hva kunstnerisk ytringsfrihet betyr for dem. Dette ble til sammen seksten intervjuer som viser et bredt og mangefasettert bilde av hva kunstnerisk frihet kan være og hvordan den er utfordret. Vi ønsker å la enda flere stemmer komme til orde, fra andre perspektiver enn scenekunstens, og er derfor svært glade over å også kunne presentere et essay av den iranskfødte dikteren, journalisten og menneskerettsforkjemperen Asieh Amini.

Riktig god lesning!

Dear reader

To strengthen our collective intelligence, we depend on hearing different voices and on opening up to different perspectives. Therefore, it is a pleasure for us to present a wide selection of voices in *Black Box teater Publication 5*. And in this edition, we have even collected *two* books in one!

The first part of the book offers texts and illustrations by authors, performing artists and visual artists reflecting on themes in our artistic program or their own work. The common thread through the four contributions is that they are all about which bodies are in space, about presence and isolation, and about the relationship between man and nature.

The second part is dedicated to artistic freedom. Oslo Internasjonale Teaterfestival 2020 was part of FRI KUNST, a network on artistic freedom of expression initiated by Safemuse. In this connection, we interviewed the artists who were part of the festival about what artistic freedom means to them. The result is a total of sixteen interviews that show a broad and multifaceted picture of what artistic freedom can be and how it is challenged. We want to let even more voices speak, and are therefore very pleased to also present an essay by the Iranian-born poet, journalist and human rights activist Asieh Amini.

Have a good read!

*H U D S U L T*

Marie Bergby Handeland

*Hudsult* er en bestilt tekst hvor Marie Bergby Handeland kon-templerer over den enkelte kropp og den store verdenskroppen i en periode hvor alle må distansere seg kroppslig fra hverandre på grunn av Covid-19. Teksten tok først utgangspunkt i Ingeleiv Berstad og Tormod Carlsens forestilling *Stordans* som skulle ha premiere i Svartdalen høsten 2020, men denne er utsatt ett år, og i mellom-tiden erstattet av en forestilling tilskuerne gjør alene i stedet for sammen. Med utgangspunkt i tankene bak disse forestillingene og hennes egen opplevelse av våren 2020, skriver Handeland om savn etter kroppskontakt, å holde hender, knyttet opp mot folke-dansen som er utgangspunktet for Berstad og Carlsens forestillinger i Svartdalen.

Marie Bergby Handeland jobber som skapende og utøvende dan-sekunstner med base i Oslo. Hun er utdannet ved Den Islandske Kunsthøgskole, Kunstakademiet i Trondheim og Forfatterstudiet i Bø. Handelands koreografiske arbeider drives frem av nys-gjerrighet for hva som skjer når forskjellige folk fra ulike sosiale og kulturelle kontekster får innta scenerommet. Hun står bak fore-stillinger som *Forfatterbevegelsen* (2018), *De Grønne* (2015) og har i samarbeid med Morten Liene skapt *Orgelet er en forlengelse av våre og Jahn Teigens lunger* (2017), *NULL* (2018), *Grease is the way we are feeling* (2019) og *ÅPNINGER* (2016-2019). I høst er hun aktuell med forestillingen *Kirkedanseren* på Black Box teater.

*«Skal ein få liv og ånd i songdansen, så gjeld det fyrst og fremst at alle som er med, kan alle vers i og syng med heile tidi. Utan det kan ikkje den einskilde få nokor glede av å dansa songdans, og gjeng det altfor mange stumme leikarar med, slike som korkje bryr seg um å læra vers eller tone, so greier ikkje dei hine, som er glade i sangdansen av di dei synar djupni i han, heller å få liv i leiken, når det vert for mykje dauvvekt å draga på.»*

– Klara Semb, *Norske Folkedansar, rettleiding um dansen*, tredje utgave, 1935

Savner man kroppskontakt, har jeg lest at det kan hjelpe å smøre hele kroppen inn med fuktighetskrem hver morgen. Jeg er ikke glad i krem, men kanskje har det samme effekt å bare stryke. Grundig, med omsorg i berøringen. Huden min bryr seg kanskje ikke om at det er jeg som tar på den, eller om det er en annen, så lenge den blir tatt på med omsorg. Til en viss grad kan jeg kanskje også lure huden til å tro at jeg har et annet menneske nær meg. Jeg kan lukke øynene og stryke meg over armen med hånda, som om hånda var en annens. Kanskje ser jeg for meg en spesifikk hånd og prøver å stryke meg selv slik den ville gjort. Eller jeg kan se for meg noens lepper kysse håndbaken min når jeg har lagt meg om kvelden, slik disse leppene ville gjort. Først varsomt, forsiktig, så med økt intensitet. Jeg kan prøve å glemme at det er jeg selv som er både giver og mottaker av kyssene.



I skrivende stund er det påske. Den siste måneden har jeg primært sittet i leiligheten min på St.Hanshaugen og fulgt engstelig med på Covid-19-pandemien som herjer i verden. Alle kropper skal, så godt det lar seg gjøre, holde seg borte fra hverandre på ubestemt tid. Da jeg får en mail fra Black Box teater om jeg kunne tenke meg å skrive en tekst om *Stordans* – en utendørs forestilling av koreograf Ingeleiv Berstad og regissør Tormod Carlsen som skulle hatt premiere hos dem høsten 2020 i Svartdalen – har jeg ikke vært nær et annet menneske på fire uker. Ikke én eneste klem. Det er en merkelig følelse, og jeg lurer på om det er første gang i mitt liv jeg tar ordentlig innover meg alvoret som finnes i menneskers grunnleggende behov for kroppskontakt. Nå er jo ikke fire uker veldig lenge, men lenge nok til å ha kjent det på min egen kropp, lenge nok til å tenke mer oppmerksomt på alle dem som – også utenfor koronapandemien – lever liv med berøringssavn. Heretter skal jeg aldri le av folk som kysser og klemmer på vegger, møbler, planter, puter og kosedyr. Når jeg legger meg om kvelden, skal jeg tenke på alle som stryker over sitt eget hår før de sovner.

I Danmark er *hudsult* navnet på en tilstand der en person lider av mangel på fysisk berøring av huden. Å gi hud som sulter berøring, er like viktig som å gi en kropp som sulter mat. Når vi ikke blir tatt på, visner vi langsomt. Ved berøring som varer i minst tjue sekunder, produserer kroppen «nærhetshormonet» oksytocin. Forskning viser at oksytocin blant annet reduserer stress, angst og depresjon, styrker immunforsvaret

og motvirker høyt blodtrykk. En klem på tjue sekunder kan altså bedre helsa vår, men også andre former for berøring enn den mellom mennesker har effekt. På danske sykehjem jobbes det aktivt med å bekjempe hudsult gjennom berøring mellom mennesker og kjæledyr, boblebad, solbad og svømmeturer. Jeg har alltid likt følelsen vann tilfører kroppen min når jeg svømmer, men jeg har aldri før tenkt på havet, innsjøer, små og store tjern, bekker og elver, som steder med kroppslig omsorg i seg. *Vannet gir en lett motstand for hvert tak som gjør meg langsom, myk og delikat, slutter seg om hele meg.* Det er lite som slår vann i å kjennes mykt mot huden, ja, det er kanskje den mykeste opplevelsen jeg kan gi kroppen min. Ordet svømming er betegnelsen på hvordan mennesker og andre levende skapninger tar seg frem i vann. Definisjonen bør suppleres med at svømming også er en aktivitet som kan mildne hudsult, der alle former for vann har en iboende omsorg i seg. For hvert tak kjenner du vann som stryker seg mot deg. Når du svømmer over et skogstjern, er tjernet en slags hud mot din hud.

April må tas dag for dag, uke for uke, og en hund noen lar løpe fritt i skogen blir min første (ufrivillige) kroppslige kontakt. Scenekunstnerne tilpasser seg, scenene og festivalene avventer, leter etter alternative måter å programmere på, forestillingene finner nye formater. Jeg får en mail om at *Stordans* skal gjøres om til et telefonnummer du kan ringe. I sin opprinnelige form skulle vi som publikummere holde hender og synge sammen – som én stor kropp. Over telefon vil de prøve

å komme så nær meg som mulig, skriver de, innlemme meg i *Stordans* sine hemmeligheter. De vil forsøke å få Svartdalen til å smelte sammen med min og din lengsel etter denne felles kroppen. Jeg begynner straks å lure på hva disse hemmelighetene er, og ønsker meg en form for betroelse rett i øret. Jeg vil få vite noe nytt om hva det vil si å lengte etter å være sammen, utvide bevisstheten min rundt hva jeg faktisk lengter etter, her jeg sitter, full av lengsel allerede. Vi er liksom alle blitt eksperter på kroppslig lengsel og telefonstemmer i koronatiden. Slik sett føles *Stordans*-telefonen som en slags naturlig forlengelse av tilværelsen. Men jeg har aldri før danset, sunget og holdt hender over telefon. Jeg har aldri gått på tur i hodet sammen med noen. Jeg er spent på forholdet mellom det fysiske formatet i den opprinnelige formen og hvordan dette nå skal treffe meg på telefon – både hva som er umulig å erstatte, men også hva telefonformatet kan tilføre min fantasi. Jeg opplever ofte at språk kan ta meg langt avgårde, ja, kanskje har *Stordans*-telefonen et potensial i å føre meg lenger enn den ville gjort om jeg sto og holdt hender. På telefonen ser jeg for meg at vi liksom må jobbe hardt for å leve oss inn det, gå i detaljer, kanskje lyve og dikte, og ta i bruk alt vi har av fysikalitet i stemmen. Jeg er interessert i hvor nært man kan komme noen ved hjelp av stemme. Hva en verbal kroppslig kompetanse er. Hvordan en stemme som er god på å stille seg nær andre stemmer høres ut – en stemme som smitter meg med lengsel, som får meg til å lengte etter koreografi, rytme og sang. Jeg lurer på hvor nært de faktisk klarer å komme min kropp over telefon.

Det får meg til å tenke på kropps-stemme-kompetansen tenårings-Marie og venninnene hennes ble møtt med når de ringte sextelefoner i år 2000. De dempede, myke stemmene og den lette stønningen, som skulle få det til å sitre i våre fremmede kroppar i andre enden, som skulle få oss til å fantasere oss langt inn i et fysisk format, men som i våre tenåringskroppar ga seg utslag i fnising. Mon tro om sextelefoner fremdeles finnes, eller om de døde ut med internettets inntog og alt det visuelle, alt det som er drøyere, hardere, om sextelefonen er blitt for snill og koselig. Jeg tar meg i å håpe at sextelefoner har fått seg en retro-oppsving i koronatiden, at vi bør tilbake til flere formater som stimulerer fantasering generelt, og at *Stordans*-telefonen – uten sammenligning med sextelefonen forøvrig, byr på et intimt fantaseringsrom. Jeg håper de skal syngre for meg, og at jeg skal syngre med, at våre stemmer skal blandes, fantasere sammen, at jeg som publikummer fremdeles skal være delaktig i kroppen, kjenne meg viktig og klein, at scenekunstneren i andre enden savner meg som publikummer like mye som jeg savner dem – en likestilt savn-situasjon – og som, når vi legger på røret, kan få vare helt til høsten 2021. Da skal *Stordans* premiere i sin opprinnelige form i Svartdalen, og alt det vi lengter etter som ikke lot seg erstatte av telefonfantasering, bli til virkelighet.

For å knytte det som interesserer meg i *Stordans* sin opprinnelige form til det jeg alt har skrevet, er det fint å først gi deg som leser en bedre forståelse av hva *Stordans* er.

Stordans er navnet på en folkedans fra Færøyene. Begrepet *folkedans* er en vid fellesbetegnelse på ulike folkelige dansetradisjoner, som her i Norden grovt kan deles inn i bygdedans, gammeldans, sangdans og tur-dans. En felles verdi for alle typer folkedans er å skape kroppslige kollektive måter å være sammen på, enkle nok til at de aller fleste i et lokalsamfunn kan delta – på tvers av generasjoner og ferdigheter. Å synge, danse og spille musikk sammen er viktige sosiale møtepunkter. I Norge på 1900-tallet var folkedans først og fremst navnet på danser folk flest brukte i samværslivet sitt – *samværsdans* – dans brukt for å være sammen og hygge seg. Det var folket sine danser, varierende i form fra bygd til bygd. Samværsdansen var derfor ikke en danseform man så på og tok stilling til som publikummer, poenget var å delta. I møtet mellom egen kropp og stemme og andres kropp og stemmer, kjente man samhold og tilhørighet.

Stordansens form er en ring der alle holder hender. Beina tar to steg til venstre og ett til høyre, i en jevn rytme og repeterende bevegelsesmønster. En forsanger synger versene, mens alle deltar på omkvedet (refrenget). Det er ofte mange vers som totalt sett forteller en historie. Det er disse gamle formene og ideene fra stordans som Ingeleiv og Tormod vil bruke i Svartdalen, der publikummernes medsang og meddans er selve materialet i forestillingen. De beskriver sitt ønske for *Stordans* som «en reise gjennom landskapet med sang og dans, i et kvernende mytemaskineri der publikum befinner seg med hud og hår midt i kverninga og således potensielt

hengir seg til krefter utenfor seg selv og blir en del av et sted og én stor kropp.»

Å bli en del av et sted og én stor kropp, får meg til å tenke på en episode av podkasten *God Bedring* jeg nylig hørte, der det også snakkes om én felles hjerne. I en nyere forskning gjort i Finland, viser resultatene hvordan kroppskontakt rent fysiologisk synkroniserer hjerneaktiviteten vår. Ved å plassere to og to sammen i en MR-scanner (liten tunnel) og la dem berøre hverandres lepper mens de ligger der, viser scanneren hvordan hjerneaktiviteten faktisk synkroniseres når de tar på hverandre – hjernene har likere aktivitet, nærmer seg hverandre, tuner seg inn, og det er nesten som om de er ett individ. Via berøring foregår det en slags lytting på cellenivå. I lys av denne forskningen er det interessant å se for seg at Ingeleiv og Tormod sitt ønske for *Stordans* også skjer på et fysiologisk plan i hjernen. Gjennom stordansens lange levetid på Færøyene har folk koblet seg på hverandres hjerner hver gang de har holdt hender, blitt én stor hjerne.

Akkurat nå er den store verdenskroppen syk og bør holde seg i ro. Færrest mulig bevegelser fra min kropp, er en hjelp for alle kropp. At jeg ikke løper de femti meterne bort til Fretex slik jeg pleier, som en flukt vekk fra hjemmekontoret hver gang det kommer en e-post av det slitsomme slaget, kan redde liv. Jeg må finne andre måter å flykte på, eller øve meg på å ikke flykte i det hele tatt. Som dansekunstner og koreograf er min jobb å tilføre verden bevegelser som kunst. Jeg under-

søker hvordan jeg kan få oss til å se på bevegelser på nye måter. I disse dager føles det fjernt å tenke på jobb slik jeg vanligvis gjør. På samme tid har jeg aldri før vært mer kollektivt opptatt av bevegelser og kropp. Jeg tar innover meg så mange kropp på en gang, og på en annen måte enn jeg har gjort tidligere. Det er ikke bare min lille smale krets av dansekollegaer som har fokus på bevegelse nå, men oss alle – kropp som venter, dirrer, som lengter etter å få bevege seg. I savnet og fraværet finnes det et sterkt nærvær også, ja, en felles kroppslighet, en slags *lyttende verdenskoreografi* der vi trækker varsomt rundt og merker oss alle bevegelser.

Koronaen har gitt meg en ny erkjennelse av kroppen min som en del av en felles eid kropp ingen slipper unna – både som noe fint, vondt og urettferdig. Å kjenne meg ekstra fraværende og ekstra nærværende i den på samme tid, får meg til å tenke på hva et fellesskap kan være. Hvordan det ser ut. Hvordan det kjennes.

I vår tid finnes det så mange offentlige rom på nettet der folk deler privat angst og sorg, men hvor kroppen er fraværende. Man sitter foran en skjerm og skriver at man gråter, man deler sine tårer med verden, man deler fra sine skjelvende hender, men det er sjelden skjelvende hender å se. Det er ikke ofte jeg ser kroppslige utskielser offentlig. Her om dagen så jeg en ung kvinne som sto og gråt mellom butikkhyllene på Kiwi, og jeg tok meg i å tenke at hun nok hadde opplevd noe tragisk, som et dødsfall i nær familie, for å kunne gå slik og gråte på matbutikken. Det er nærmest et paradoks at vi er blitt

så åpne i det offentlige rommet, men med så lukkede kropp.

Det er noe gammelmodig og utdatert over mange av folkedansens opprinnelige sosiale rammer og trinn. Med mindre fulle folk som holder hender og raller norske slagere sammen på nachspiel kan defineres som en form for stordans, og klubbing og aerobic kan gå innunder folkedans i kraft av å være folk-som-danser-sammen, er ikke folkedans noe folk flest driver på med i Norge 2020. Folkedans er ganske så u-hippt. Kanskje tenker vi at det er kjedelig. For lett. Teit å holde hender. Teit å synge enkle historier sammen. Som osloboer i 2020, har jeg tilgang på et drøss av andre tilbud der min kropp møter andre kropp. Jeg er for eksempel medlem på SATS der jeg går på gruppetimer hvor en gjeng fremmede mennesker danser sammen, jeg ser broren min spille fotballkamper og jeg går på forestillinger der vi samles om opplevelser – scenekunsten skaper kroppslige delte øyeblikk. Men ingen av tilbudene jeg benytter meg av handler ene og alene om å være sammen. På SATS er jeg også opptatt av treningseffekten, koordineringstreningen og meg selv i speilet, på fotballkamper progresjons- og konkurranseaspektet, og i scenekunstheltet kommer jeg ikke utenom faglig vurdering gjennom oppdelingen av scene og sal – publikum vurderer og utøverne presterer, anmelderne kritiserer og hyller. Jeg går aldri inn i en foajé med følelsen av å utelukkende være en del av et større fellesskap. Nei, paradoksalt nok er det få steder jeg føler meg like selvbevisst og derav alene i kroppen min som der. I vesten 2020 dreier mange av de kroppslige kulturelle

møtepunktene vi befinner oss i om personlig utvikling og vedlikehold av helse, intellekt og karriere. Vi bruker heller tiden effektivt på noe som gir resultater, vi tar sangtimer for å kunne spille følsomt og inderlig på gitar, vi utvikler vår personlige stemme, fremfor å synge sammen med de stemmene vi har.

Selve folkedansens grunnide om å danse og synge sammen, inneholder en respekt for *hverdagskroppene* og *hverdagsstemmene*. Selv har jeg danset lite folkedans, men jeg kjenner allikevel et savn – både på et personlig og samfunnsmessig plan, etter å få være sammen med andres hverdagskropper og hverdagsstemmer; de stemmene og kroppene som får lov til å møtes nettopp i kraft av å være slik de er hver dag, de kroppene og stemmene i oss som jobber jevnt og trutt, som lar det humpe og gå, som kommer seg gjennom, dag for dag. I lys av koronakroppene den siste drøye måneden, kjenner jeg enda tydeligere dette savnet. Alenekroppen, som for øyeblikket er min hverdagskropp, har gitt meg mulighet til å se på mitt vanlige liv utenfor koronatiden i et slags fugleperspektiv. I dette perspektivet lurer jeg på om det er den respekten folkedansen har for at hverdagskroppene trenger å møte hverandre og holde i hverandre for å kjenne fellesskap, vi har mistet. Ja, kanskje er det nettopp slike enkle og kroppslige samholdsformer vi finner i folkedansen, som kan virke radikale i dagens samfunn. Kanskje har vi som lever her i det vestlige hjørnet av verden, ikke utviklet kroppslige måter å være sammen på i takt med stemmene våre (på Internett), kanskje går vi rundt med et slags gap mellom åpne forum og lukkede

kropper i gatene, kanskje savner vi å holde hender og synge med fremmede, en slags befrielse i den fremmedes hånd for å kunne kjenne oss som samfunnsborgere, kjenne oss som samfunnet, for å forstå at man ikke er så spesiell. Litt som når man går i naturen der man blir satt på plass som natur selv.

Kanskje er det viktigere enn noen gang med de åpne rommene i samfunnet der kropper og stemmer møtes og deltar felles, uten spesifikke mål, annet enn opplevelsen i seg selv av felles takt og tone i kropp og stemme. I disse rommene hvor hver enkelt kropp og stemme blir én stor felles, kan vi også ta oss av en mye bredere og allmenn sorg, eller glede. Hver og en av oss trenger ikke skrike ut akkurat hva det dreier seg om, og på den måten heller ikke snevre det inn. Vi kan la kroppene og stemmene bære alt det som er komplekst og sammensatt og vanskelig og uhåndgripelig og fint i det å være menneske, i helt konkret å holde hender og trække rytme.

*«Set inn alt de eig av opplevingsevne og finn det rette tempoet til kvar vise, så vert songdansen den beste frigjerar og gledesutløysar ein kan ynskja seg.»*

– Klara Semb, *Danseviser*, 1961

*Den maskinelle krop*  
Caspar Eric

*Den maskinelle krop* er en bestilt tekst hvor Caspar Eric reflekterer over en helg da han var på Black Box teater for å lese fra sin diktsamling *Nike*, se Doris Uhlichs forestilling *Every Body Electric*, og deretter lede en kunstnersamtale med gruppen i og bak forestillingen.

Den danske forfatteren Caspar Eric debuterte i 2014 med diktsamlingen *7/11*. Forfatterskapet hans er en tydelig stemme fra hans generasjon, hvor han blander det personlige og det politiske i tekster som nuller ut gapet mellom popkultur og klassisk kunst. Eric har, utover *7/11*, utgitt diktsamlingene *Nike*, *Avatar* og *Alt hvad du ejer*, teater teksten *#Amlet* for Aarhus Teater og utgjør bandet *INTET ALTID* sammen med Mikkel Grevsen. Eric står også bak bloggen *Dagbog fra dage med Covid-19*, hvor han daglig skrev dikt som nå blir samlet til en bok under tittelen *Jeg vil ikke tilbake*.

Jeg ankommer med flytoget til Oslo S. Jeg har været der flere gange, og ligesom i lufthavne føler jeg altid en form for ro ved at kende til procedurerne. Vide hvad man skal gøre. Allerede inden næstsidste station tager jeg min taske halvt på, så jeg ikke skal være en af dem, der forsinker processen med at stige ud af toget. Måske fordi langsomhed for mig, ikke bare tilskrives min personlighed, men snarere min krop. Hvis jeg havde haft travlt ville jeg allerede være gået ud i gangen og have stillet mig parat. Men i dag skal jeg bare mødes med Elin, så jeg har ikke travlt, ikke på den måde.

Jeg er kommet til Oslo for at læse op af *Nike*, selvom bogen er fem år gammel. Jeg er kommet for at læse op i anledningen af Oslo-premieren på Doris Uhlichs *Every Body Electric*, og på andendagen har jeg sagt ja til at lede en kunstnersamtale med Uhlich og forestillingens dansere. Det jeg skal se er ifølge pressteksten »en enkel men radikal invitation til at undersøge [...] hvilke muligheder der åbner sig, når maskiner, som fx kørestole, proteser, krykker, anskues og iscenesættes som forlængelser af kroppen.« Det jeg skal se er en forestilling med tre dansere i kørestole. Tre dansere som vi normalt vist ville omtale og opfatte som handicappede. Og altså er jeg også kommet til Oslo i kraft af min krop.

Jeg har Cerebral Parese, hvilket vi på dansk stadig ofte kalder 'en spastisk lammelse'. Det er både meget præcist og misvisende. Det at 'være lam', forbinder jeg selv med ikke at kunne mærke noget, men i virkeligheden er det lamme, for mig, et resultat af at min muskulatur i højre side konstant er spændt op. Det er selvfølgelig for

simpelt at sige det sådan, men jeg tænker også at det er nok lige nu. At leve med et handicap er også hele tiden at leve med en bestemt økonomisk bevidsthed, og jeg ved også at det er derfor at Elin har inviteret mig. Ikke fordi at min krop matcher temaet, men fordi min krop har medført at jeg har 32 års erfaring i automatisk at tænke over, hvordan vores kroppe bruger, og har adgang til, verden.

Det er januar 2020 da jeg går ud af toget, og lige nu må man stadig rejse, og mine tanker om coronavirus begrænser sig omtrent til, at jeg håber de får styr på det i Kina. Jeg nævner det, fordi jeg synes det er en god understrøm at lade løbe igennem denne tekst; At kroppe adgang til verden langt fra kun har noget at gøre med deres fysiske tilstand. Jeg har en fornemmelse af, at der må sidde mange rundt omkring i den vestlige verden lige nu, som pludselig er chokerede over at deres kroppe for det første er så skrøbelige, som de er, men også at samfundet ikke længere kan understøtte den frie bevægelighed, som de er vant til. Sådan har det altid været at leve med et handicap. Det er dét ordet betyder, og derfor har jeg ikke selv det store problem med at sige at »jeg er handicappet«, så længe at vi husker at det handicappede også er noget der gøres ved én. Det handicappede kommer netop ikke kun inde fra kroppen, men kan måske nærmere siges at opstå i mødet med de konkrete måder som samfundet er indrettet på.

Der er mange gode grunde til at vi ikke lever i en verden, der er designet specifikt til fx mennesker i kørestol, og det er ikke fordi jeg vil sidde her og kræve at

vi skal afskaffe kantsten og trapper. Jeg vil bare pege på at de er der, og at gadernes indretning eller butikernes indretning, også kunne se ud på andre måder. Og at det er disse tings fuldstændige naturlighed, der får kroppe til at fremstå som unaturlige. På samme måde som manglen på skuespillere, dansere, performere, politikere med handicap, gør at de hurtigt kommer til at virke som eksotiske undtagelser, når de endelig får mulighed for at indtage scenerne. Dette gør en forskel. Det gør fx at folk der lever med handicaps mangler de 'rollemodeller' der viser, hvad der faktisk er muligt. Det gør, at de folk der så 'laver noget' tit bliver fremhævet i en slags heltednarrativ, hvor det er 'flot' at de har overskredet deres handicap. Det gør en forskel fordi handicappet således aldrig bliver noget vi taler om som noget der fx tillader et menneske at have et unikt syn på verden, en unik intimitet med sine omgivelser, hvor måden hvorpå vi bruger tingene i verden konstant er til forhandling. Som et slags anderledes fysisk sprog. Netop ikke et sprog der er gået i stykker. Men et sprog som kan vise os noget andet og ikke bare 'det andet'.

I opløbet til at skrive denne tekst, har Elin flere gange spurgt mig om jeg ville skrive på dansk eller engelsk. Hvis jeg havde skrevet den på engelsk ville den kunne nå et bredere publikum, og muligvis endda være nemmere at læse i Norge. Når jeg har valgt at skrive den på dansk, er det fordi at sproget, ligesom hverdagens arkitektur, giver os forskellige muligheder for at bevæge os igennem tanker og begreber. Denne tekst vil i sig selv være sværere at gå til (haha) for nogen, og lettere for andre.



Men i det komplicerede, i det langsomme, kan der også åbne sig et rum for en skærpet opmærksomhed. Ofte sker det ikke. Men det kan ske. Det kræver tålmodighed. Men det kan ske.

Nå, men efter at vi har været hos Elin, som jeg i øvrigt kender fra gamle dage, følger hun mig hen til mit hotel. Jeg morer mig på vejen over at hun er lidt usikker på præcis hvor det er, fordi jeg faktisk selv har boet der før. Jeg siger til hende, at jeg nok skal komme hen på teatret så hurtigt så muligt, så jeg lige kan nå at hilse på folk inden jeg skal læse op, men jeg har brug for også at komme op på mit hotelværelse og slappe af. Sagen er den, at jeg har tømmermænd fordi en af mine venner har holdt release for sin nye bog dagen inden, og fordi min kæreste sov hjemme hos mig, har jeg ikke nået at skide hele dagen, som for mit vedkommende startede kl 05.30. Sagen er også den, at jeg ved, at jeg bliver træt i benene senere, hvis jeg ikke lige når at hvile dem, og hvis jeg er træt i benene vil de begynde at ryste en smule, eller det vil sige, det vil mit højre ben gøre, og så vil jeg ikke kunne koncentrere mig om at levere det digt jeg skal læse op, på den måde jeg gerne vil levere det.

Jeg har en virkelig sjov historie her, om hvordan jeg næsten er ved at besvime i supermarkedet inden min oplæsning, fordi jeg skulle ud og have noget at spise, fordi jeg ikke kunne overskue fællesspisning henne på teatret; om hvordan folk i supermarkedet ikke lagde mærke til det, fordi jeg i forvejen går underligt; om hvordan jeg måtte kværne to snickers og en vand for

at stabilisere mit blodsukker inden jeg gik hen og fik en dårlig kebab, som jeg så måtte gå og spise på vejen; om hvordan jeg har ekstra svært ved at gå og spise, især uden at spilde. Men jeg er også træt af konstant at skulle vise et kartotek af små erfaringer, for igen og igen at (be)vise, at det er besværligere at leve med en anderledes krop, end det måske ser ud til. Og at besværet ikke så meget er fysisk, som det er bundet til den måde mine handlinger kommer til syne (eller ikke til syne) for andre. Alt hvad vi skriver og taler om i verden, sker altid på bekostning af noget andet. Og besværet med denne type tekst er, at det virker som om der udelukkende findes to muligheder for mig at fortælle på: enten om vreden og smerten, eller om at jeg på mange måder også bare lever et normalt liv. Det er derfor jeg skriver poesi. Fordi poesien er noget der vibrerer. Fordi poesien er en form der kan indeholde to modsatrettede sandheder, uden at de ekskluderer hinanden.

Det går godt til oplæsningen. Jeg er tilfreds. Også selvom dem der er kommet er en begrænset skare, som langt fra udgør det publikum der skal se forestillingen om lidt. Jeg har aftalt med Elin at vi ikke skal se den her på premiereaftenen, fordi jeg gerne vil have at kunstnersamtalen dagen efter også kommer til at bære præg af min umiddelbare oplevelse. Men også fordi at vi så kan nå at drikke nogle øl. Også fordi jeg har forudset at jeg ville være udmattet, hvilket jeg er.

Alligevel virker det vigtigt at være til premierefesten, fordi det der sker, er at det pludselig bliver en naturlig

del af samtalerne rundt omkring at snakke om forskellige former for kroppe, om forskellige former for kroppe begrænsninger, eller om forskellige former for fælles begrænsninger, som forskellige former for såkaldte normale kroppe ikke er vant til at tænke over, at også de er underlagt. Hvor begrænsede vores ideer om at 'danse godt' fx er.

Noget der sker, som jeg ikke tænkte over imens, var at jeg mødte Kristin Grue, som er skuespiller og som arbejder med en masse spændende ting jeg ikke lige husker hvad er. Men vi endte med at snakke længe om ableisme i Norden, og om det umulige i det ord, og om alt muligt andet shit. Kristin har en bror. Og hendes bror er forfatter. Og hendes bror er kørestolsbruger og hedder Jan Grue og har skrevet bogen *Jeg lever et liv som ligner deres*, der var nomineret til Nordisk Råds Litteraturpris i 2019, og alligevel havde jeg aldrig hørt om den. Jeg siger det for at sige, at bare dét, at der pludselig er en danseforestilling, der italesætter eller tematiserer anderledes kroppe, gør, at der kan opstå et rum, hvor man/jeg/vi kan møde hinanden, støde på ting, støde på en bog, præcis imens jeg som digter i Danmark måske har siddet og følt mig meget alene, og tit tænkt på at det svære ved at fortælle mine handicap-historier, er at der findes så få andre af dem, og derfor kommer de altid til at skulle repræsentere en hårdere form for sandhed. Eller en perfektere form for analyse, end det forventes af tekster der skrives fra mere typiske kropserfaringer. Alt det her tænker jeg, fordi jeg også tænkte voldsomt over, hvad mine egne forventninger til en

danseforestilling med kørestolsbrugere er. Især inden jeg tog til Oslo. Fordi forestillingen, hvis den nu var dårlig, lynhurtigt ville blive historien om »de handicappede der 'fik lov' til at lave noget fordi de var handicappede«. Hvilket jo godt kan være sandt i nogle tilfælde, men som, og det er dét der er vigtigt, aldrig er en fortælling vi griber til, når de såkaldte normale kroppe er afsendere af mindre imponerende kunst.

Et ord jeg har tænkt meget på mens jeg har skrevet denne tekst er »fordi«. Fordi jeg bruger dem meget. Og jeg tænker på hvorvidt min forkærlighed for at lave kausale forbindelser i virkeligheden er koblet til min krop. Fordi jeg hele tiden føler jeg skal forsvare hvorfor jeg findes, eller hvorfor det er vigtigt at tale om disse ting, hvorfor det er vigtigt, at vi ikke kun lever i en verden hvor handicappede fx ikke altid er nogen der skuespilles af »normale kroppe«. Muligvis er det begyndelsen på en anden tekst, men her vil jeg blot sige — og også til mig selv — at jeg tror det kan være et vigtigt spørgsmål, når vi beskæftiger os med kunst, der interesserer sig for ting vi ikke er så trænede i at tale om, hvem der afkræves hvilke »fordi'er«. Og måske har jeg også bare lyst til at sige, at grunden til at jeg virkelig elskede *Every Body Electric*, ikke kun er fordi det har sat mine fingre til at skrive de her ord, men også bare fordi det var fedt! Som et svar jeg også bare fik lyst til at give en mand til festen, der spurgte mig hvorfor jeg skrev så lange digte uden punktummer: Fordi det er fedt.

På et tidspunkt mens jeg står og snakker med manden skal jeg tisse, og noget jeg lægger mærke til, er, at der, for en gang skyld, ikke er nogen der går ud på det

så kaldte ‘handicaptoilet’. Heller ikke selvom der er kø. Fordi kroppene i rummet til premiefesten gør det tydeligt, at der er en grund til at det er der. Fordi rummet er et rum, hvor det er tydeligt, at disse kroppe, med disse specialdesignede toiletter, faktisk findes omkring os.

Det har altid naget mig at vi kalder det ‘handicaptoiletet’, ikke fordi jeg ikke selv vil forbindes med folk i kørestol, men fordi det så åbenlyst jo helt ned i sin ikonografi er et ‘kørestolstoilet’. Så okay, på den måde irriterer det mig, at ordet handicap altid forbindes med kørestolen, fordi kørestolen netop i toiletsammenhængen bare siger noget om en konkret praktisk situation, som alle — hvis man nu brækker benene på en skitur — i princippet kunne befinde sig i, men alligevel bliver handicaptoiletet et udtryk for en permanent tilstand, en permanent skæbne.

Jeg vågner på hotellet med tømmermænd og går ned og spiser morgenmad. Der sidder en person der bliver madet af en anden, og jeg kan se at det vækker ubehag i de andre gæster. At den handicappede krop er uappetitlig. Eller måske at den gør folk utrygge, fordi de ikke ved hvordan man skal reagere. At det både kan være uhøfligt at kigge og at kigge væk.

Engang havde jeg en ide om at de blikke jeg fik for min egen krop, ikke så meget havde noget at gøre med at folk synes jeg var mærkelig, som at deres blikke mødte noget de ikke var vant til at se.

Jeg pakker min taske og jeg kigger på et kort på min telefon og forsøger at memorisere kortet, så jeg

slipper for at skulle navigere for meget efter det, så jeg har hænderne fri, så jeg kan bruge øjnene til at kigge på de ting der er omkring mig.

Da vi endelig kommer ind i salen, Elin og jeg, siger jeg at jeg helst ikke vil sidde helt foran. Scenografien er bygget op som en no nonsense hestesko, hvor publikum sidder meget tæt på scenen, og noget der slår mig er at der lægges op til at forestillingen ikke kun er dansen, men også at vi som publikummer kan se hinanden — og derved os selv — opleve dansen. Og jeg har lyst til at kunne se folks ansigter, hvordan de reagerer når det hele går i gang. Da lyset så går ned, kan jeg mærke at jeg pludseligt bliver underligt selvbevidst. Jeg er bange for at jeg skal sidde der og få følelser, uden at kunne skjule det for Elin. Også selvom min krop ikke ligner de kroppe vi om lidt skal se i forestillingen. Også selvom Elin ville bifalde enhver slags følelse. Men der ligger en blottelse i at reagere på et rum, som for mig også vil være, at jeg reagerer som handicappet. Det er en form for dobbelt ironi, som det er svært at slippe ud af når man vandrer rundt med en atypisk krop: på den ene side taler jeg fra et såkaldt handicappet sted, og kan gøre det med autoritet, på den anden side er jeg konstant nervøs for, om det så vil være det eneste sted jeg kan tale fra.

Men mere end at scenografien egentlig giver mig anledning til at se på dem, der ser på de atypiske dansere, sker der faktisk en anden form for demokratisering af rummet. Fordi forestillingen arbejder med små bevægelser og rytmer, kommer publikums ditto til også at åbenbare

sig som en form for koreografi. Nogen der vipper foden i takt. En mor der ser en pige i nakken.

*Every Body Electric* er en danseforestilling der udføres af tre kroppe på scenen. Til fælles har disse kroppe at de begynder siddende i en kørestol. Det første der rammer mig, er hvor meget de arbejder med deres ansigter, at danserne —Adil, Vera og Thomas — kører helt op til folk og smiler og ligesom demonstrativt og stolt viser kroppen frem. At dét jeg ser, også er et showcase af: se hvad jeg kan med denne kørestol, dette værktøj, og måske ligeså vigtigt, se hvad den kan med mig.

Kroppene bliver på skift udmattede, de laver vilde moves, bliver mere og mere afklædte.

Normalt når jeg har skulle være nøgen over for en ny person, har det altid været forbundet med en vis nervøsitet. Både over for evt. spørgsmål inden vi som oftest lige skal til, eller lige har haft sex. Spørgsmålet har også ofte været en konstatering af, at min krop da ikke er så anderledes end mange andres. Følelsen af at være afklædt er for mig, følelsen af at blive hijacket ind i en situation, som jeg ingen kontrol har over, men hvor min krop ikke desto mindre taler eller bliver italesat imod min vilje. Den afklædthed der foregår på scenen er anderledes. Den tilbyder sig, ikke som noget eksotisk, men som en ærlighed omkring hvordan en krop også kan se ud. Hvordan den også kan bevæge sig. At vores ide om dans fx er bundet til nogle håbløst konforme idealer om hvad det smukke er. Det er en afklædende nøgenhed. Og det der bliver, ja, blottet, er, hvor uvant det faktisk er at se disse kroppe i aktion.

Danserne udfordrer i forestillingen hvad der går an som dans. Ikke fordi de bl.a. sidder i kørestol, men fordi deres erfaring fra det sted virker til jo netop at have tvunget og trænet dem i at (genop)finde det rytmiske fra et andet sted. I hudens små vibrationer. Mest tydeligt viser dette sig for mig, når kroppene forlader deres kørestole; Hvor meget vi egentlig kan gøre med vores kroppe, og at de, danserne, som vi normalt anser som fysisk begrænsede, virker til snarere at have en langt højere grad af kropsbevidsthed og blik for de rytmer og følelser, der også kan kanaliseres gennem de mindste gestusser; Hvor meget det at sige, at nogen sidder i kørestol, faktisk går hånd i hånd (hvis man har sådan nogle får jeg lyst til at sige), med opfattelsen af, at kroppen ikke er noget for sig selv, at den ikke kan noget alene.

Jeg tænker på noget som jeg har hørt klima/katastrofe-teoretikeren Timothy Morton tale om i et radio-program et par dage inden jeg tog afsted: At technodanse-gulvet er en god metafor for at tænke på hvordan man kan være i det samme rum, og forsøge at give plads til hinanden, for at finde ind i nogle nye rytmer — hvis vi et øjeblik udelader al den sexismen og grænseoverskridende adfærd der også kan findes på sådan et dansegulv — og at vi i øjeblikket befinder os i en verden, hvor vi i højere og højere grad får behov for at gentænke vores rytmer gennem hverdagen.

Det samme tænker jeg nu om kroppene på scenen. At det der udfolder sig, også er en anderledes intimitet med de redskaber vi har omkring os, en anderledes måde at være i verden på. At det ikke-at-kunne noget, også er et mulighedsrum for, et kald på, at interagere med

verden på nye måder. Det gør ikke smerten, besværlighederne, eller sorgen over ableismen lettere for den der lever med et handicap, men måske gør det, at vi bliver nødt til at gentænke, hvad det vil sige at være i stand til noget. At dét på forhånd at være uden for forbrugets eller det effektives tidslighed, også er at have trænet hele sit liv på, at finde en vej igennem både praktiske og følelsesmæssige infrastrukturer, som i disse år virker til at ekskludere flere og flere. Uden at blive for eskatologisk tror jeg, at der er en slags opfindsomhed og hårdførhed i aldrig at have været velsignet med illusionen om kroppens autonomi, som jeg tror vi får brug for.

Jeg tror det er vigtigt med teaterrummet i denne her forbindelse. Fordi enhver scenografi i sig selv peger på, at rummet kunne have været anderledes. At den måde scenen er indrettet, også giver danserne, og os, publikum, forskellige muligheder for at slå os løs. Og at det at slå sig løs også kan være at 'sidde stille'. At insistere på den mindste bevægelses vigtighed. Det var forestillingens poetiske understrøm synes jeg: at den vendte op og ned på hvad der virker bemærkelsesværdigt, også på en måde hvor jeg mere tænker på hvad kroppene på scenen er i stand til, snarere end hvad de er. Uden at dette hvad er noget vi skal skjule. At det at sige, at kroppen er en maskine ikke i sig selv er dårligt, så længe vi husker at alle kroppe i sig selv er maskinelle. At 'every body is electric'. Men at vi er det på forskellige måder.

Jeg kan jo ikke sige, hvordan det er at opleve forestillingen fra en sammensætning af hud og muskler og fibre der typisk opfattes som 'normal', men hvad jeg

kan sige er, at sanseligheden på scenegulvet, både når den var smuk og voldsom, og især når den var det simultant, fyldte mig med følelsen af, at okay, det der ville jeg aldrig kunne. Og på den måde flippedes både stole og hjul og kroppe, men også det hierarki hvorfra jeg selv har lært at tænke handicappet som 'en mangel'.

I disse corona-tider, hvor det nu, hvis ikke moralsk, så i hvert fald fysisk, er blevet umuligt for os at flyve, tror jeg at der er god grund til at tænke over ord som »antistof«, og at antistoffet netop er noget en krop kan trænes til at producere. Det samme tænker jeg om kroppene i *Every Body Electric*: at de opførte en lille strejke i hverdagens automatiserede tankemønstre. Men som noget mere end de tanker jeg har forsøgt at nedfælde her. Som en sanselig erfaring.

Da jeg rejste mig efter at vi havde klappet, håbede jeg at folk lagde mærke til at jeg haltede. Ikke fordi jeg skulle interviewe holdet bag stykket om lidt, men fordi jeg vel følte en slags empowerment. Den følelse tilhører en anden tekst, men jeg tror ikke den begrænser sig til kroppe der lever med forskellige former for handicaps. Måske netop derfor har vi stadig brug for teatret. Fordi det er et rum der lader vores kroppe opleve sig som kroppe i et maskineri, på en måde som jeg aldrig vil kunne gøre i en tekst. Fordi en forestilling, når det er bedst, også udvider rummet for hvordan vi forestiller os verden, eller os selv i verden. I den forstand er der mange rundt omkring i verden lige nu der har det besværligt med at opleve hvor afhængige også de er af samfundsmaskineriet. Uanset hvordan deres kroppe ser ud. Det forstår jeg godt. Jeg forstår chokket. Jeg forstår

smerten ved at indse, at man er langt mindre autonom end man gik rundt og troede. Men måske er det netop på tide at slippe ideen om vi er autonome kroppe, slippe vores frygt for at blive maskiner— og i stedet begynde at spørge, hvad vi vil være maskiner for. Hvad det er vores kroppe gør og kan gøre for hinanden, frem for hvad de ikke kan.

*A conversation with*  
*Ivana Müller*  
Elin Amundsen Grinaker



In this interview, Ivana Müller reflects upon her artistic practice and the topics that she works with: collectiveness, participatory art, nature vs. human, and sustainability. The conversation was done by email between Elin Amundsen Grinaker and Ivana Müller.

Ivana Müller is a Paris-based choreographer, artist and author. Through her choreographic and theater work, she re-thinks the politics of spectacle and spectacular, re-visits the place of imaginary and imagination, questions the notion of ‘participation’, investigates the idea of value and its representation, and keeps on getting inspired by the relationship between performer and spectator.

Her pieces – among others *How Heavy Are My Thoughts* (2003), *Under My Skin* (2005), *While We Were Holding It Together* (2006), *Playing Ensemble Again And Again* (2008), *Working Titles* (2010), *60 Minutes of Opportunism* (2010), *Partituur* (2011), *In Common* (2012), *We Are Still Watching* (2012–2015), *Positions* (2013), *Edges* (2016) – have been produced and presented at some of the major theater festivals and venues in Europe, USA and Asia. This fall, Ivana Müller will present *Hors-Champ* at Black Box teater.

Photo: Gerco de Vroeg.

EAG *I read somewhere that you said regarding Conversations out of place (that will be presented in June 2021 at Black Box teater): “The attempt to collectively slow down time is the most political part of the piece”. Reading this made me curious about the feeling and experience of time, both how time is experienced in everyday life, in connection to art, and also how you have experienced time in the situation with isolation and Covid-19?*

IM One of the rare privileges that we have in the theater is that we can propose different ideas of temporality and share it with the spectators in the immediate, physical environment. The basic engagement of each spectator includes the willingness to spend time together with the others, immersing her/himself in the experience of “spectating”, which can have direct consequences on her/his ways of being. The basic engagement of the artists is to propose forms of collective experiences, which allow seeing, feeling or thinking about the world, or some of its aspects, differently.

We live in times in which the paradigm of “going faster”, which is a dominant paradigm since the 50’s and which was for a long time related to the idea of “progress”, have produced a lot of damage, have exhausted the resources (natural, human, social) and has produced a living situation(s) that is dangerous for everybody, us and the planet in general. When we go fast, we “burn” the time, we



“use” it, we “spend” it, we “consume” it. When we go fast, we cannot see the world around us in a very precise and engaged way. We are probably even not so concerned with the world around us but more with our “performance”, with how fast we go. Like, for example, when you are on a fast running train, you can maybe see some trees outside, but you don’t really see them; you probably just register them as a part of a fast sliding landscape “outside” of your immediate environment. The chances that you really see a tree are much higher if you walk next to it. Then the tree makes part of your immediate world. You can touch it. You can feel it. It is in the same time zone.

Slowing down the time fundamentally, like we do in *Conversations Out of Place*, is an attempt to create a new frame for watching, listening, reflecting, participating. And gradually this shared time opens up spaces for interesting questions on how we live together (with humans but also with all that is living).

The period of the lockdown related to the pandemic was very extreme in its scale and obviously also proposed new relations to time: the rhythm of the days changed, the time spent travelling, learning, being social also changed. This period offered, to most of us, more time to be with people we care about. And unfortunately, it forced some to spend more time with those who became

threatening and dangerous for them. It basically gave us time to think about what is fundamentally important in our lives.

EAG *What would you like to see us bringing with us/ keep after this period of crisis?*

IM The period of the Covid-19 crisis opened up very interesting and important questions on how we share this world, how we deal with the idea of interdependency, how we cope with notions of care and trust. It was also a very rare moment in which we could hear silence again, even in a city as big as Paris, the time in which we left spaces for other species to grow, time in which the air got better and the madness of excessive planetary movement got suspended for a while.

This period also brought some new perspectives on how fast we are able to organize ourselves globally in order to change the way we live. This huge collective effort maybe opened some utopian and optimistic ideas on the possibilities of producing radical changes in the world we live in, a possibility to make it more equitable, more ecological, more intelligent; to break with paradigms that are killing us. Unfortunately, instead of bringing new ways of organizing the communities, slowing down the rhythm of exchange of information and frenetic flow of communication, changing the relationship towards consuming and production

... very fast, within a couple of months, we all participated in the creation of the world that became even more a place of surveillance, of digital isolation, of structural work-exhaustion, a world based on distance, packaged narratives, doubt and disposable products; produced far away, used once and then thrown away, for sanitary reasons.

But what is maybe the most interesting to observe, especially for those of us working in the realm of live art and theater, is how fast we accepted new forms of visual representation being established and becoming part of our daily conventions through digital platforms; first as vehicles of communication and then as tools of working and sharing. How the frames (and here I mean it literally) in which we were talking to each other and which “allowed” us to be “together” were defined and decided through programs and algorithms. You know for sure this situation: you are in a middle of a very important conversation with a group of people and suddenly one of the persons disappears. No explanations, no warning, just gone... And you accept it, because the computer tells you: bad connection. And you carry on as if nothing happened. Imagine that suddenly, in the physical world, in a middle of a conversation a person that you are speaking to disappears. You would find it shocking, right? Today, more than ever, I want to defend the idea of humanity based on physical humans; humans that are analogical,

that touch each other, sentient creatures that can develop their collective intelligence through senses, even if that makes them fragile. Theater, and art in general, is one of the good places to develop this type of humanity. Here is where the idea of intimacy, as a way to develop communities and establish the place of “common”, can become very interesting.

EAG *With different pieces, you have been working on scripted dialogues – dialogues acted out by the participants. No director, no author, only the participants with scripts and decisions to be made. By giving the participants the task of actually acting out your pieces, how do you see your position as a creator of the work? I guess this means you give away a lot of the control over your works. What are your thoughts behind this?*

IM All of ‘my’ participatory, script based pieces, are made collectively; that is to say that I wrote them together with colleagues or friends. The idea of plurality of voices/authors was there from the beginning.

The idea behind these scripted conversations is not to “act out my pieces”. It is, in some sense, a proposition to spectators/participants for a “collaboration”. The text(s) that are proposed for reading changes their meaning and their potential during each performance because they are interpreted

specifically by those spectators. There is no “right” way to do it. If I had an idea about the “right way”, I would have asked trained performers to do it. Sometimes certain spectators refuse to read a text. That is always an option, and an interesting one because it questions the idea of participation in itself. Sometimes certain participants propose to their co-participants to get “out” of the text... That is why the duration of every performance is different, because there is a text and there are all sorts of negotiations around it. And this varies every time, depending on the community that performs the piece.

The fact that there is no authority in the room (except for the text) gives an opportunity for all sorts of interesting problems to arise. Without the voices of the spectators, those texts don’t really exist. Since a long time, I have been interested in the idea of “voice”: how it determines the identity, its sensuality, its authority, its “invisibility”. A voice is like a digital print. There are no two same voices in the world. In theater, the voices we hear are often controlled, trained, “professional”. They have a “good diction” and often speak unusually loud. By proposing to spectators to read with and to each other I was hoping to set a space for listening... listening to the voices that are maybe not very well articulated, voices that are not often heard in public spaces, voices you need to make efforts to hear.

In general, I always much more preferred theater that whispers than theater that shouts.

EAG *In Hors-Champ (presented in September 2020 at Black Box teater), the participants, placed in tents, have to be active, and there is no spectator per say?*

IM The participants are in fact performers and spectators at the same. There is no central “arena” where the show happens ‘in the open’. However, the intimate spaces of the tents, where participants meet two by two and where they read scripted conversations together, are in a way organized as small stages. They frame an event: first of all the event of meeting each other, the event of listening the voices of each other, the event of sharing stories, thoughts and questions together (even if they are scripted). And during this event, there is a sensation of taking part in a game; a game in which one can represent oneself but can also be “someone else”. There is the text, but there is also a lot of things that are being said in the tent which are not scripted. That sense of game is maybe what comes close to the idea of theater.

EAG *How do you think this affects the whole idea of collectiveness?*

IM There are ten tents that are being visited during the performance. In each of them there is a different conversation. For every tent, one chooses a

new reading partner, so the experience of reading is not only related to the conversation proposed in the text, but also to the encounter with a new person. It all works a bit like in a couple-dance evening: the music is the same for everybody, everybody knows the steps, but the dance changes, depending on whom you dance with.

While two people read the text in their tent, nine other couples are reading in the tents next to them at the same time. This gives the sense of a collective experience. After those different couples finish reading their conversation, in their own time, while waiting for the new tent and for the new partner, they often talk amongst themselves between the tents, creating an instantaneous agora in which they share their individual experiences.

EAG *Many people are afraid of suddenly participating in a piece where they felt safe being “only” the spectator. How do you approach the care for the participants and their well-being in your pieces?*

IM In none of the participatory pieces I have proposed, the spectator was “suddenly” asked to leave her/his usual place of a “spectator”. The form and the protocol of the pieces are always extremely transparent and clear from the beginning, in any communication given about the work, starting with the program book and followed by the introduction before the show begins (so those who

were not aware of the specific format can always leave if they want). This form of participation is not a trap. Spectators make a consensual decision to take part in it.

It is an open and direct invitation to participate in an artistic and social experience in which the text becomes the common ground for the readers. It protects them from needing to be “themselves”, and at the same time, it opens potential imaginary and social spaces.

EAG *Can you talk about the different entry points of Hors-Champ? Where did the idea of looking at nature and roots in resonance with resistance come from?*

IM In 2017, I was in residency in Parc de la Villette in Paris, and I had a chance to have talks with their principal gardener, Nicolas Boehm, every morning. So, together with my colleagues Anne Lenglet and Julien Lacroix, we would meet with Nicolas in the permacultural garden that he cultivates, and I would ask him questions that are related to some phenomena, or some principles that exist in nature and that was adopted in the socio-political contexts, first as metaphors and later as working principles. We talked about rooting, implanting, parasites, symbiosis, “desired” and “undesired” plants. We talked a lot about trees as well, and about the movements of the plants. Some of the

content of *Hors-Champ* is inspired by those conversations.

The format of the piece came up as a way to work with the notion of intimacy in public places. The first “pilot” version was performed during the “carte blanche” evening at the Ménagerie de Verre, in Paris, where I was an associated artist at the time. I have proposed that those conversations take place in tents because tents contain interesting “tensions” in our collective consciences and imagination. On one hand, we relate them with the idea of open air, “freedom”, the relation to nature, holidays and leisure, fun and friends. On the other hand, and especially in cities like Paris, they are the places of survival and precarity, the ephemeral urban spaces where people hide and take shelter. So far, in all the different versions of *Hors-Champ*, we always used the tents that are ready made, those fast assembling light-weight tents that everybody recognize and which we would borrow from the people in the places where we performed.

In the Oslo version of the piece, due to the sanitary reasons related to the Covid-19 pandemic, we will create alternative “tents” in which readers will have the possibility to be intimate but not too close ☺. This, in itself, will change some of the issues that will be addressed in the conversations.

EAG *The relationship between nature and humans is central in your work. Has the current situation opened up new thoughts regarding this relationship?*

IM The reflection on the relationship between humans and nature came as a consequence of thinking about the world in general. It is curious how humans are on one hand part of nature, and at the same time want to dominate it. In an artificial environment such as theater, or any art space for that matter, we can propose different ideas on how to use principles from nature as inspirational forces in order to understand us humans differently.

EAG *Sustainability is important in your work; How do you think sustainability in a process? On what levels during a process does this challenge you to think in new ways, and how do you concretely work with sustainability in your works?*

IM My artistic work is a practice, an ongoing process that started something like 20 years ago; there are different collaborators that I met on the way, different ideas pertinently nourished it, different organizations supported it. There in itself is the idea of sustainability. I never had the impression that in my practice I produce “pieces”. The shows are just points of visibility, condensed or formalized points of reflection, moments that we share with spectators. But the practice obviously

keeps on going, even when it is “invisible” to the public. In that sense, I can see the practice as a tree that develops and changes shapes, and goes through seasons, and welcomes different inhabitants. There is a visible part of the tree, its trunk, its branches, its canopy, and the invisible part of the tree, its roots, its mushrooms etc. So, I am, together with my colleagues and collaborators trying to sustain the good conditions for the tree to grow...

And if we do it well, the tree gives fruits. Sometimes, the fruits are beautiful and juicy, other times they are a bit bitter and smallish, but they keep on coming. And we try to respect the times when the tree is in rest, and we accept that the tree can have a bad year... But since it is a living organism it has the intelligence to repair itself and to grow further. In that sense, for me the artistic practice is never a fixed projection, a career plan, or a designated road one has to follow. It is an ever-changing, growing, wonderfully living thing, influenced by the ecosystem it lives in, by the weather, by its inhabitants, by those watching it grow. And we apply these ideas, these active metaphors that often come from observing nature, in the organization of our collaborative working practices in the company. The way we rehearse, the way we travel or transport sets, the way we value each other’s work and give credit for it, the way we address the audience...

## *Reciprocal figures* Miriam Myrstad, Ronak Moshtaghi and Roza Moshtaghi



*Reciprocal figures* are sketches from the process of the performance *LIMBO*, which will premiere at Black Box teater as part of the fall program 2020. Inspired by the tradition of visual storytelling, *LIMBO* depicts a collage of patterns in a loop. *Reciprocal figures* are visuals and text that can be pulled out of this book and put on the wall in different versions. The visuals are made by Ronak and Roza Moshtaghi, and the text is written by Miriam Myrstad.

Ronak Moshtaghi is a visual artist based in Oslo, educated at Tehran University of Art and Oslo National Academy of Art. Ronak makes sculptures, drawings, audio pieces and scenography for dance performances. Her work has been exhibited in different places such as Mosaic Rooms in London, Destiny's Atelier, Kunsthall Oslo and Louise Dany in Oslo. Ronak has a continuous collaboration with the choreographer Roza Moshtaghi as an artist and set designer. In 2018, she founded the BAZAR Art Book Fair in Tehran together with the artist Hedieh Ahmadi.

Roza Moshtaghi is a choreographer and performer based in Oslo. Her works deal with the unexplained narratives of desire generated through the process of adapting or reacting to systems/structures. Roza holds an MA in Choreography from the Oslo National Academy of the Arts. She presents her work internationally and continues to develop projects with other artists, both as a collaborator and as a performer. Her most recent performances are *BOUNCING NARRATIVES* (2019), *ONLY FOREVER* (2018), *FLINCH* (2017), *THE SMELL OF ITS SHIRT* (2016), *WATER GRAFFITI* (2016).

Miriam Myrstad is an artist, writer and poet. Myrstad studied at Bergen Academy of Art and Design and Oslo National Academy of the Arts. Her work is largely text-based and performative. Myrstad recently had a solo exhibition *Moral* at Palmera, Bergen (2019), and took part in the group exhibition *Works on Books* at Kunsthall Trondheim (2018). Currently, her work and research is focused on tropes of value and contribution – exploring fantasies of the poet as an emancipatory and disruptive figure.

1.

So it goes.

All the time. Imagine a story where time is not an arrow, but a blanket. The blanket can be folded, flat, hung up, put away. In every state, the blanket stays the same.

Q: What happens in a story if time is flat?

A: Everything at once.

Patterns are regularities in the world.

Imposing regularity means performing a kind of magic.

Breaking regularity equally so.

It's a game of perspective.

In early Japanese cinema, the Benshi were authority figures. They read the intertitles and voiced the characters of silent films to the audience. Many Benshi would also provide commentary and interpretation to what was happening on screen, drawing attention to a complex shot, a sudden transition. Some were even known to add to the script, recite a poem. Similarly, in Persian storytelling, the Naghal performs in front of a large painted canvas (Pardeh), hung in squares, on the walls of tea or coffee houses. Pardehs have been used by Naghals to tell stories for 400 years. The paintings themselves do not change. It's the power of the storyteller to shift the story, according to the social and political settings of their time; pointing at subplots, changing implications, suddenly making the protagonist out of a formerly minor character. A Pardeh has all the events of a story on it, which the Nahgal refers to during their recounting.

Often, Naghals use a stick to direct the audience's attention from one dramatic event to the next. We can say it's not about getting the story, but about joining the play. In Naghali tradition, the audience knows the stories by heart, but still, they join the play.

Q: If someone tells you to look, do you?

A: ...

2.

So it goes.

All the time. Imagine a time where the story is not an arrow, but a chorus.

The chorus is remembered, shared, looped. With every play, the chorus is changed.

Q: What is love?

A: Baby don't hurt me.

Repetition is a tool to shrink time.

Imposing repetition is also performing a kind of magic.

The movement is the same. The word is the same.

Repetition alters our reading of it.

Shrinking or expanding introduces a currency of time in connection to space. In 1993 Haddaway released the song "What Is Love". It is fair to assume that this song has been played every second for more than a decade. If not by continuity, then by simultaneity, repeated so many times it has become part of our common knowledge. If

five hundred nightclubs played "What Is Love" once during a Saturday set, the song's total playtime that night amounts to 2165 minutes. Not counting living rooms, radio channels, car stereo cassette players. "What Is Love" hit no 1 in charts in 13 countries, and by March 1994, the single had reached 2.6 million in sales.

Similarly, tattoos form patterns in history, connecting bodies to time through repetition. Certain phrases become popularized and spread. The same words of remembrance, celebrations of new life, affirmations of self-worth and declarations of true love, travel from skin to skin, person to person.

3.

Dear reader,

The visuals you will see on the next few pages are collected from the process of making the performance *LIMBO*.

Please have a look.

('So it goes' is a Tralfamadorian saying from the novel *Slaughterhouse-Five* by Kurt Vonnegut)













