

AUTENTICITET OCH DET OFFENTLIGA RUMMET

Anteckningar om en teori och en metod för kreativitetsutveckling

genom arbetet med **PAIAP**

Plataforma del **Acontecer**

Internacional Auténtic Publicæ

Héctor García-Jorquera



On Line, ©HGJ/©PAIAP12,
musik Kristoffer Alehed, vittne Kristin Freidlitz, foto Arngrim Larsen

Degree Project, 60 higher education credits
Master of Fine Arts in Contemporary Performative Arts
Academy of Music and Drama, University of Gothenburg
Spring Semester 2014

Author: *Héctor García-Jorquera*

Title: *Autenticitet och det Offentliga Rummet.*

Anteckningar för en teori och metod för kreativitetsutveckling.

Title in English: Authenticity and the Public Space.

Notes for a theory on developing creativity methods

Supervisor: *Anders Hultqvist*

Second supervisor: *Emilie Blomgren*

Examiner: *Pia Muchin*

ABSTRACT

Authenticity and The Public Space, the paradoxical relationship between them. There focus is put on the need to create a new contextualization for my aesthetic practice, and to make be possible incorporating critical views, questioning both the format and the scenic heritage of the west.

I do not believe in authenticity in terms of the more individualistic relations of power but in terms of vulnerability, interdependence and mutual care. Also a way to question how capitalism has shaped and created the way of how we understand "the" art or the value or the way that it is enjoyed.

Key words:

Acontecer, Action, Collaboration, Courage, Creativity, Public Sphere, Public Space, Site Specificity, Now, Body, Nearby, Intervention, Appropriation, Physically, Spiritually, Rationally.

Innehåll

A

I

Inledning

4 – 7

Bakgrund & Frågeställning

8 – 16

B

II

Konceptualisering

Autenticitet

17 – 23

Det Offentliga Rummet

24 – 27

III

Centrala begrepp

28 – 30

IV

Filosoferna / Författarna

31 – 34

Γ

V

Mis obras / Mina verk

Secuencia de Cantos

Canto a Eleguá

35 – 41

En el Nombre del Padre, del Hijo y del Espíritu Santo

42 – 49

Marichiwew en La Pregunta del Mundo

50 – 60

VI

PAIAP

61 – 67

Δ

VII

Conclusiones / Slutsatser

68 – 70

E

VIII

Memento

71 – 75

Litteratur

76 – 82

Mina länkar

83

Tack 84

Inledning

I

A α

Min bakgrund som konstnär kommer från teatern, som skådespelare, teaterregissör och dramaturg. Men efter 14 år på fältet (varav 7 som professionell utövare), bestämde jag mig för att endast arbeta i "det offentliga rummet" med aktioner, "performances", happenings, eller liknande konstnärliga aktiviteter där representationens roll kunde ifrågasättas och i värsta fall raderas bort.

Inom de traditionella genrerna som teater, dans eller opera bekräftas hierarkier redan genom själva arkitekturen av scenen; dvs. tydliga områden där "vi och de-ideologin" upprepas. Samtidig producerar de berättelser och pjäser som visas samma effekt som dokumentärer filmer/bilder gör med verkligheten, de blir oföränderliga, och då blir scenkonsten endast en slags plats för den upprepade verkligheten, eller för en komplex abstraktion som bara refererar till sig själv. *Hito Steyerl* myntade begreppet *dokumentalitet*¹, (Steyerl, 2007) som jag även tycker är användbart för att definiera konsten som ett dokument, som en "pjäs" som förebygger arvet.

Det har hjälpt mig att kontextualisera min kritik. Hennes reflektion refererar i sin tur till Michael Foucaults begrepp "Governmentality"² med hela hans kritiska reflektion om makt, straff och övervakning i våra aktuella postmoderna samhällen.

No Internet

Mitt arbete har, innan internet fanns, inspirerats av ifrågasättande konstnärer med sina särskilda sätt att arbeta och skapa nya metoder som t.ex. från Augusto Boals icke gestaltnings scenkonst. Den har sina olika praktiker som kallas: *Theatre of Oppressed*, *Invisible Theatre*, eller *forumteater* från det tidiga 60- och 70-talet i Brasilien, där konflikten som presenteras i pjäsen kan bli påverkad, modifierad eller lösas med hjälp av "åskådarna" som inte längre bara är betraktare utan också aktiva medarbetare. Kanske var han en av de som startade en "participatory art" med sin idé om en *spect-actor*³. Med detta har han satt igång en dynamisk process som generellt har påverkat den moderna teatern, skådespelar utbildningar, praktik och sist men inte minst, dramaturgin.

¹ <http://eipcp.net/transversal/0606/steyerl/es> besökt 2013.07.12
eipcp.net | contact@eipcp.net | transversal - eipcp multilingual webjournal ISSN 1811 - 1696

² Michael Foucault, *Estética, Ética y Hermenéutica. Obras Escenciales, Vol.III. La Gubernamentalidad (Governmentality)* pp. 175-197. Paidós Básica. Barcelona: 1999 (Intr. trad, ed. Ángel Gabilondo)

³ Boal, Augusto, *Games for actors and non-actors*, Routledge, London, 1992

I Santiago de Chile där jag är född och uppväxt i en rörig och våldsam tid under diktaturen fick jag möjligheten att se på ett arkiv-material från C.A.D.A. ⁴. De var en av de mest riskfyllda chilenska konstnärskollektiven på den tiden, som hade skapat olika sorts aktioner, plats-specifika installationer och vågat ifrågasätta konstens dåvarande roll. Det som jag tycker var mest intressant med deras kollektiv var att det bara var två av de fem medlemmarna som var *Visual Artists* (en av dem, Juan Castillo, bor i Sverige) resten bestod av två poeter och en sociolog. Med detta vill jag poängtera att just mina referenser kring en ifrågasättande **performativ** konst inte kommer från teater eller bild, utan från poesin.

Men det var inte bara det utan de hade bestämt sig för att göra konst (aktioner, graffitis) i förorterna i Santiago och dessutom hade inga utav deras verk någon "copyright". Idén om konstnärskap skulle försvinna, för säkerhets skull, kanske, men resultatet av detta blev att deras konstnärliga och politiska budskap stannade hos folket.

Bara några år efter träffade jag Pedro Lemebel och Francisco Casas, båda poeter, som på den tiden kallades *Las Yeguas del Apocalipsis* ⁵, (*Mares of the Apocalypse*), och fick uppleva en av mina starkaste stunder som "åskådare" när han erbjöd mig att se deras performance *La Conquista de América* ⁶.

I Sverige

När jag sökte MA utbildningen i Contemporary Performative Arts, vid Göteborgs Universitet, hade jag som mål att jag genom min praktik skulle kunna reflektera och undersöka det som jag har kallat metodutveckling för en teori och praktik om performativ konst. Detta genom att förstärka och utveckla plattformen IAP *Internacionales Auténticas Públicas* som jag skapade året 2009, och som nu efter mina två år på min masterutbildning blivit PAIAP. Denna är en plattform, som vill möjliggöra möten för alla som har intresse av att undersöka och praktisera i performativ konst. Målet är att personer, inte bara konstnärer, från olika länder och discipliner kan mötas, samtala, skapa och påbörja en decentraliseringen av en performativ konstpraktik samt ha en kritiskt reflektion kring konstens roll, eller som den briljanta filosofen Jacques Rancière ⁷ säger att konsten är så pass subjektiv att den inte längre kan hålla samman en riktig social rörelse för den radikala förändring som vårt samhälle behöver nu. Eller för att ifrågasätta delaktighet och tillgänglighet i estetiska praktiker som konsthistoriker Linda Nochlin och Maura Reilly har kunnat analysera och kartlägga de konstnärliga praktiker i den *Contemporary Art* ⁸ där

⁴ <http://hemisphericinstitute.org/hemi/en/modules/itemlist/category/100-cada>

⁵ <http://www.yeguasdelapocalipsis.cl/>

⁶ <http://www.yeguasdelapocalipsis.cl/1989-la-conquista-de-america/>

⁷ Rancière, Jacques, *Aesthetic Separation, Aesthetic Community: Scenes from the Aesthetic Regime of Art*. ART&RESEARCH: A Journal of Ideas, Contexts and Methods. Volume 2. No. 1. Summer 2008 <http://www.artandresearch.org.uk/v2n1/ranciere.html> besökt 2014.02.22.

⁸ Reilly, Maura & Nochlin, Linda (red.), *Global feminisms: new directions in contemporary art*, Merrell, London, 2007

kritiken vände sig mot det faktum att likväl konstnärer som deltagare består av en grupp vit europeisk maskulin medelklass.

Autenticitet och Det Offentliga Rummet

Startpunkten för min reflektion var den paradoxala relationen som jag tycker finns mellan det som anses vara "autentiskt" och det som kan röra sig fritt i det "offentliga rummet". Det offentliga rummet rymmer inte allt och det finns mycket som av olika anledningar inte tillåts "vara" eller "finnas" inom det offentliga. Autenticitet definieras på olika sätt (Englund & Jörngården, 2011) precis som med det offentliga. Båda termerna speglar olika konventioner och även olika maktrelationer vilket är något som jag vill ifrågasätta genom en konstnärlig diskussion som jag vill driva fram. Vad dessa termer innebär beror på olika aspekter såsom tid, språk och ideologi, dvs kultur.

Ordet autenticitet (fr. Gr. *αὐτο*: *själv* + *henté*: *doer*, dvs. det subjekt som kan göra det som hen precis vet hur det behövs göras) existerar huvudsakligen som litterär kritisk utgångspunkt (Englund & Jörngården, 2011) eller som fundament från filosofer (Ferrera, 1998), (Taylor, 1999), och i de flesta ämnena, från pedagogik, kulturantopologi, religion, psykologi, konst i alla sina genrer till mat, mode och antropologisk design.

Varför är begreppet 'autenticitet' så viktigt? Vad innebär det? Vilken modell är det som vi anpassar oss efter? Vilka andra modeller brukar vi jämföra oss med?

Om jag sätter dessa komplexa ord i en definierad fysisk kontext, t.ex ett sjukhus: Kan jag vara autentiskt i detta offentliga rum? Eller måste jag anpassa mig till de olika pre-definerade status som det befinner sig i? Vad innebär det? Är det arkitektoniskt, politiskt, konceptuellt, fysiskt, odefinierbart eller en i permanent förändring? Vem har makt över definitionen nu? Och vem hade den då? Och vem kommer att ha makten över den imorgon?

Spänningen mellan det historiska perspektivet och dess tids- och rumsliga aspekter är av yttersta vikt och möjliggör min konstnärliga diskurs. Etymologin har gett mig vissa spår att följa och undersöka i dåtiden. Dessa har jag kunnat ställa emot vissa språkliga / lingvistiska aspekter som finns i dagens postmoderna tid där begreppet autenticitet är det centrala från Naranjo, inspirerad i sin tur av Tótila Albert, som berättar om sin *tri-une society, the balance of your three souls*, (Naranjo, 2007) och flera antipatriarkala teorier som inte accepterar våldet som en mänsklig "hybris" utan tvärtom visar hur respekt, dialog, och kärlek egentligen är det enda som människan på jorden behöver. (Eisler, 1987). Eller den briljant analysen, efter en djup forskning om *Edypos myth*, som Griselda Rodríguez har skrivit. Myten som hela vår patriarkala struktur vilar i, den autentiska kvinna som älskar sin man mer än sitt eget barn. (Rodríguez, 2001). Samt några kritiska historiker som Gerda Lerner som har undersökt den förbjudna och dolda historien om kvinnorna, bakom Babilonia. (Lerner, 1986). Jag har även kunnat ställa det emot hur det offentliga rummet har förändrats (Deutsche, 1996) i våra postmoderna tider. Från medel

tiden när det offentliga var en plats som fanns mellan murarna. Där var det också möjligt att se eller höra de mest skrämmande offentliga avrättningar, samma som några sekler senare blir inspirationskällan till intågandet av borgarklassen.

Metod

Den metod som bäst beskriver mitt tillvägagångssätt kan definieras som *praktikledd forskning*. Denna metod innebär att "den konstnärliga forskningen och dess resultat kombineras i en process" (Pieta Eklund, 2011). Den kan även kallas för 'reflection in action'. I denna typ av *research*, är kontexten både huvudsaklig och avgörande.

Genom mitt MA projekt har jag kunnat identifierad tre centrala begrepp i min praktik. Jag har valt att uttrycka mig på engelska, då orden har en närmare estetisk koppling med de ursprungliga latinska orden. Begreppen är: *collaboration*, *courage* och *creativity*, och på så sätt är det även närmare mina ursprungliga spanska språkliga referenser: *colaboración*, *coraje y creatividad*. Med dem vill jag guida min praktikledda forskningsprocess genom att placera aktioner i olika miljöer som inte är det traditionella rummet för scenkonst med syftet att använda det på ett icke traditionellt sätt. I dessa offentliga miljöer, vare sig det handlar om parker, torg, gator mm, ämnar jag utmana de rådande sociala relationerna och ifrågasätta det som kan tänkas vara tillåtet, förbjudet och obligatoriskt. Där jag som konstnär bara kan stödja min egna kreativa process med hjälp av ensidiga västerländska versioner av konst. Eller den "monokromatiska" engelska ordet *performance*. Performativ konst i Sverige har en tydlig koppling till bildkonsten (Klintberg, 2006) till skillnad från den som kommer från Sydamerika, där litteratur, dvs. poeter, varit de som startat rörelsen (Padín, 2010). Jag skulle vilja kontrastera dessa skillnader i mitt arbete. Men jag har även stort intresse av att försöka skapa utrymme för dessa båda i mina konstnärliga praktiker.

Bakgrund och frågeställning

Efter min examen som teaterregissör och skådespelare började mitt liv som konstnär. Jag startade en professionell teatergrupp med några av mina före detta klasskamrater och dåvarande kollegor i *Teatro Por Chile* (TXCH). Vi turnerade Chile runt och vi nådde åtminstone nio av de tolv regioner som landet på den tiden var uppdelat i. Chiles södra del, speciellt *sur austral*, som ligger långt ifrån Santiago och som är vacker men är samtidigt den absolut dyraste delen av landet och vi var inte den rikaste teatergruppen precis. Vårt fokus var arbetet med gymnasieskolor och studentkårerna på de olika universiteten som reformen i utbildningssystemet hade skapat. Innan diktaturen fanns det bara två privata universitet som var styrda av stiftelser, men efter diktaturen ökade de så kallade *Universidad Privada* i jämförelse med *Universidad Pública*, explosionsartat. Chile var det fjärde landet i det nya Amerika som fick universitet: *Universidad de Santo Tomás de Aquino* skapat och administrerat av Ordo Fratrum Praedicatorum, 1622. Innan dess fanns *Universidad Nacional Mayor San Marcos* i Lima, grundat 1553, som det första, men de hade ett tydlig gemensamt budskap båda två: "adoctrinar a los vecinos de estas tierras en la fe cristiana y el sometimiento al Rey"⁹ vilket med en enkel översättning blir: "**indoktrinera** de boende i dessa länder **i den kristna tron** och **underkastelse till kungen**" (min fetstilsmarkering). Universalismen som inspirerade universitetets grundare var egentligen inte så universal utan den var verklig lokal, enfaldig, totalitär och segregerad. I nutidshistorien, innan diktaturen, hade *Universidad de Chile* campus över hela landet, men efter kuppen ansåg militärerna att det fanns för många kommunister och socialister som var stadsministrar, rektorer, professorer, lärare osv. Så de bestämde sig för att mörda flera av dem och resten skickades i exil. Alla campus stängdes och såldes vidare till nya entreprenörer, dvs. militärer och bankmän. Privatiseringen av utbildningssystemet var en av de största och mest radikala förändringar som genomfördes för att eliminera allt som kunde låta som, eller ens ha en liten doft av, den "farliga" kommunismen. Enligt Milton Friedmans recept¹⁰ "den största fienden av den mänskliga liberalismen".

Min berättelse utspelar sig 1991, första året av återinförd "demokrati" i Chile då det fanns en slags öppenhet och glädje i luften. Där alla var överens om att de mörka tiderna var förbi och att alla drömmar om ett humanare samhälle nu var möjliga. Vår repertoar bestod av två teaterpjäser, *El Buen Doctor* av Neil Simon och *Le Chantatrice Chauvé* av Eugène Ionesco, samt teaterworkshops och experimentella *performances*. Efter varje presentation av de "formella" teaterpjäserna anordnade vi ett forum där idén var att skapa samtal mellan "publiken" och "artisterna". Efter nästan tjugo år av tystnad, kunde vi använda orden för det som de skapats för: att bli uttalade.

⁹ es.wikipedia.org/wiki/Universidad_Nacional_Mayor_de_San_Marcos

¹⁰ Mer om detta av Milton Friedmans teori och praktiken i boken *Chock Doktrinen* av Noemi Campbell, Ordfront, Stockholm, 2007.

Turnéerna gav mig en djup upplevelse kring hur "kulturen" uppfattades och jag kunde förstå hur mycket ett aktivt socialt nätverk betyder för att utveckla konsten. Hur viktigt det är att vara med, att känna sig som en del av någonting större, och hur starkt konsten kan påverka och förändra dina åsikter kring de centrala frågorna som t.ex. mänskliga rättigheter, delaktighet och förmågan att förändra samhället. Men också hur den kan förändra drömmarna om en mer humanare social kontext, speciellt efter en så hård och kriminell diktatur. Där föddes också flera frågor: Vad håller vi egentligen på med i teater? Vad gör vi? För vem pratar vi? När vi vill satsa på föreställningar som vi tycker är viktiga, vem ska då komma och se dem? Hur kan teaterkonsten motarbeta det elitiska sättet att bjuda in folk på? Bjuda in bara dem som har pengar, dem som har förbindelser med kultur världen, eller bara dem som "förstår mig"?

I mars 1988 kom jag in på *Escuela de Arte Dramático*, DRAN, en privat teaterhögskola där jag träffade Luis Chago Aguilar och Mario Müller. De skulle bli mina bästa kamrater under flera år inom den professionella praktiken. När sommaren 1989 närmade sig bestämde vi oss för att organisera en turné till Chiloé som ligger 120 mil söder om Santiago. Jag bjöd in min klasskamrat Mario att följa och vara med oss i TAC på den planerade turnén till södra delen av Chile den sommaren.

Antología de Día Lunes y la Gira del TAC 1989

Måndagsantologi och TAC turné 1989

Vi jobbade med en ganska experimentell teater baserad på improvisatoriska tekniker där vi använde oss av surrealismen och dess sätt att hantera material från drömmarna. T.ex. *Automatisme Psychique Pur*, som enligt *André Breton* handlar om att skapa direkt utan att rationalisera det som kommer upp, ingen kontroll från hjärnan, bara fantasin *flow*. Det använde vi när det gällde att sätta igång improvisationerna, och Expressionism i dans där känslorna var viktiga medel snarare än rationella analyser för att gestalta scenerna, och framförallt mycket intuition för att definiera hur berättelserna skulle genomföras. Det fanns ingen fokus på orden. Texten på gatan kan vara en komplex ingrediens därför att man behöver höras, och texten måste ha en mening. Det sista vi behövde var mer komplikationer, vi ville komma i kontakt med folket, ha mindre gränser, ha mindre krävande intellektuella förberedelser för sådana upplevelser. Bort med texten, inte ljudet, men inte pantomim, redan då utan att veta något om detta som t.ex. Mauricio Celedón som hade jobbat i flera år med Arianne Mnouchkine, grundaren av *Théâtre du Soleil*¹¹ i Paris, och skapat en stil som han kallade för *Teatro del Silencio*¹². Vi tyckte att det var intressantare att skapa mer suggestiva allianser istället för att använda oss av de krävande språkliga medlen.

En dag när vi befann oss i Valdivia, en stad som ligger 85 mil söder om Santiago de Chile, stod vi på ett torg och förberedde oss för nya sekvenser av roliga improvisationer då en slags kultursamordnare från en medborgarorganisation kom fram till oss. Han hade sett vår föreställning dagen innan och ville bjuda in oss till ett väldigt fattigt område för att spela upp pjäsen. De skulle kunna ordna mat och transport, men de hade inga pengar.

-Jag kanske kan fixa lite *cash*, sa han,- samtidigt som han varnade oss för att förorten inte bara var fattig utan också farlig. Men vi var en gatuteatergrupp och ville gärna träffa den "bortglömda publiken".

- Vi kör på det, sa vi - och han svarade
- Ses imorgon, jag hämtar er här på torget kl 18.
- Inga problem, vi kommer att vara här imorgon. Ses då.

På platsen i förorten fanns en slags gammal plog eller liknande med två lampor. Publiken, som var i alla åldrar, höll sig på avstånd medan vi började sminka oss. Våra kläder var svarta och vi använde oss av en mycket enkel rekvisita, ibland även saker som vi hade hittat på vägen. Pjäsen som vi spelade: *Antología de Día Lunes*, *Måndagsantologi*, var en experimentell, poetisk och surrealistiskt ologisk berättelse, som provocerade fram en helt oväntad reaktion från

¹¹ <http://www.theatre-du-soleil.fr/thsol/index.php?lang=en>

¹² www.teatrodelsilencio.net

publiken. Där en stor majoritet var ungdomar och barn. Majoriteten hade säkert aldrig sett gatuteater, och ännu mindre en så här galen pjäs. De applåderade och skrek: *Otra! Otra!*, (En gång till!). Men hur? De ville att vi skulle repetera det som vi precis hade gjort, det som vi hade upplevt tillsammans. Det betyder att den kollektiva upplevelsen hade en frigörande karaktär, publikens ansikten visade hur fascinerade de var, och medan vi bugade försökte jag förklara varför vi inte kunde göra om den: - Det som vi har gjort var en fri improvisation med hjälp av lite rekvisita. Vi kan ju göra den en gång till men det blir inte den samma och efter trettio minuter utan paus, är vi verkligen trötta.

Medan publiken fortsätter att applådera kommer helt plötsligt två barn springande emot oss, de rör våra fötter och skriker sedan:

- *Mamá ellos son de verdad!* vilket betyder: "Mamma, de är verkliga!"

Finns det så många magiska krafter i den nästan äldsta konstformen? Vad händer när en fragmenterad scenkonst tar plats i en förort där någon aldrig har försökt göra "scenisk-gatukonst"? Resultatet kan vara ett totalt fiasko eller en oförglömligt bra pjäs, för "publiken" och för oss "gatuscenkonstnärer". Den här händelsen är något som jag bär som en guldmedalj för mitt experimentella och ifrågasättande sätt att arbeta med teater inte var relaterat till bara en sorts människor med en viss intellektuell bakgrund, eller liknande intressen, utan att min konst skapade broar mellan alla oss mänskliga varelser som bor här på samma planet och det var det viktigaste för mig. Några år senare var jag verksam i *Teatro Por Chile (TXCH)* under flera år och med dem turnerade jag. Första året som praktikant på själva utbildningen och sen följdes den av ett helt nytt utbildningsprogram som vi på *TXCH* hade skapat. Vårt arbete var baserat i utbildningen, i form av öppna workshops. En experimentell verkstad där vi visade på ny dramaturgi i form av performances, happenings och interventioner.

1993 organiserade *Fundación Pablo Neruda* och *Universidad de Chile* en performance-tävling, en nationell tävling som hyllning till minnet av *Neruda* och att det hade gått 20 år sedan han dog. Jag skapade tillsammans med min kollega Luis Chago Aguilar *Cueca Loca pá Neruda*¹³. En performance som vi hade tänkt göra som en antihyllning, för det första för att *Neruda* inte var vår favoritpoet och för det andra för att han var en representant för etablissemangen. Men till vår stora förvåning så beslutade sig juryn för att ge oss första plats och samtidigt upphäva tilldelningen av andra respektive tredje plats. Året därpå fick jag mitt första kontrakt som "performer" och turnerade i flera regioner i Chile. Där föddes också en tydligt ifrågasättande relation till teatern och ett aktivt forum för djupare diskussioner med mina kollegor kring hur, vad och varför vi ville jobba med en mer experimentell scenkonst. Utifrån diskussioner, aktioner och reflektioner försökte vi sätta fingret på metoden, konceptualiseringen och inte minst visioner och praktiken av den skapande processen och allt detta var ett kollektivt arbete. Efter sju år av det behövde jag en ny input. Året 1996 utförde jag min sista "kollektiva

¹³ Ordet *Cueca* är översättbart. *Cueca* är en chilensk nationell sång- och dansfolkmusik och *loca* är här ett adjektiv som menar "galen". En översättning skulle kunna bli: Galen *Cueca* till *Neruda* (Pablo).

skapande-process", med pjäsen "*El Genio de la Nada*" baserat på forskning om den då fortfarande helt okända chilenska poeten Teresa Wilms Montt och hennes liv. Där jobbade vi mycket med performativitet, jazz musik, poesi, drömmar, rituellt baserade övningar; ett verkligt experimentellt sätt att arbeta på golvet. Men jag sökte någonting annat och då fick jag möjligheten att presentera *a paper* och en pjäs under "*International Meeting, Actors Dramaturgy, a Critical Revision*" i *Casa de la Américas* i Havanna och där öppnades ett helt nytt fönster och den "nya" generationen konstnärer på Kuba hörde mina idéer. Resan dit gav mig en positiv chock, och min praktik, min reflektion och mitt sätt att jobba performativ förändrades.

Pjäsen "*El Genio de la Nada*" presenterades året därpå i Santiago de Chile på *Museo Nacional de Bellas Artes* och *Goethe Institut*. Då var det dags att organisera mitt farväl till mer än sju år av ett givande, berikande och framförallt professionellt samarbete. Detta farväl kallade jag "*Adiós TXCH ó TXCH Adiós, tres días, tres artistas, tres performances*" (farväl TXCH eller TXCH farväl, tre dagar, tre konstnär, tre performances.)

Mitt egna individuella arbete har sedan dess bestått i att skapa performativa aktioner inspirerade från/till/med det offentliga rummet. Mitt fokus ligger på processen och inte på resultatet. Jag menar då egentligen att själva aktionerna är ett konstnärligt universum i process. När jag bestämde mig för att endast jobba performativt var det ett beslut som hamnade i opposition gentemot teatern och dess traditioner, framförallt representationens roll och de maktrelationer som bekräftas i teatern.

Jag har i princip jobbat själv från 1997, men det kommer också som ett resultat av ett praktiskt estetiskt arbete i kollektiva format under flera år. Det var bra och jag kunde då tydligt definiera vad jag står för, vilka som är mina genuina intressen och vad som är mina restriktioner. 1997 skrev jag mitt första manifest kring mitt eget sätt att förstå och arbeta inom det performativa fältet. Redan då var det tydligt för mig att jag inte längre var intresserad av teaterformatet.

”Min performativa konst är inte litterär inte heller beroende av en ”teatralisk miljö” (scenario, rekvisitör, etc) för dess genomförande; är icke medial, eller när publiken inte är som en ”mainstream definition”; min konst är att hitta/skapa den *expect actor* som Boal nämnde för länge sen. Texten är pretexten och poesin behöver återkallas. Sceniskt gestaltning kan inte skapas av textualitet som inte föddes på ”golvet”. Ingen representation. ¹⁴

I Sverige

I Stockholm bodde jag i Skarpnäck, en ganska grön förort och där träffade jag år 2008 Eleonora Salomon som då pluggade *Culture Management* på Södertörns Högskola. Jag hade då en liten caféverksamhet där vi kunde träffas nästan varje dag och samtala om saker som var viktiga för oss. Vi påbörjade ganska snart en fin relation baserad på vårt gemensamma intresse. T.ex. att skapa platser för att ifrågasätta konstens roll i samhället från en förort i det otroligt trendiga och dyra Stockholm. Eller att skapa broar mellan de kontinenter som vi hade en relation till. Vi kommer ifrån länder där scenkonst, *performance art*, *live art*, *happenings* or *political performance* har en intressant utveckling, och där tänkt jag på grupo *Matracas* i början av 90´s talet i Bogotá, Colombias huvudstad, eller filosofen *Consuelo Pabón* som visar oss hur nära Filosofin och Konsten är. Hon berättade om *the Curatorial Works* till den *Festival de Arte de Vanguardia de Cali* i 1971 och jag om *Grupo C.A.D.A. (Colectivo Acciones de Arte)* från Chile i 1979, som under en brutal och kriminell diktatur ändå genomfört aktioner (performances) som riskerat deras liv, medan deras budskap var rent social and politisk konst, där litteratur och bildkonst vävdes in i en och samma diskurs.

Jag minns att jag berättade för henne hur svårt det hade blivit att komma in i det svenska kulturfältet. Trots att jag var en välutbildad skådespelare, teaterregissör och dramaturg, från en

¹⁴ Ur Manifesto “*Poética del Actor o el Arte de la Falsación*”, Héctor García-Jorquera, opublicerad. Presenterades på den *International Meeting, Actors Dramaturgy, a Critical Revision* i *Casa de la Américas* i Havanna. Juni 1997. (min översättning)

teaterhögskola och hade en magister examen i *Culture Management* från Universitet i Chile, var min plats endast i köket på olika restauranger. Hon som var halvsvensk och halvcolombiansk visste också att just den svenska kulturvärlden var särskild svår för ickesvenskar som dessutom ifrågasatte de ramar som definierar kulturen och konsten.

Efter flera timmar och dagar av flytande samtal vid lunch, fika, promenad, eller *canciones para hacer dormir bebés*, säger hon plötsligt:

- Det enda sättet att förändra situationen och frustrationen är att skapa sin egen plats!
- Ok, men hur? tänkte jag.

Då började jag fundera och sökte samtidigt mer information kring hur "performance art-fältet" var organiserat i Sverige. Det tog mig inte mer än ett par dagar innan jag fick veta att Kulturrådet, bland andra, står bakom en så kallad "Perfekt Performance Festival". Då väckte själva namnet en mängd associationer, jag tänkte på perfektionismen, och senare när det var möjligt att läsa vem eller vart artisterna kommer ifrån blev bilden ännu tydligare: London, New York, Tokyo, Berlin, Sydney. Är det därifrån som perfekt performance kommer? Finns det inget annat land där den konstnärliga praktiken görs på ett "*cross disciplinary*" och performativt sätt? Var ligger jag då, med mina "performances", "*acciones*" (aktioner) och *acontecimientos* (händelser) som inte har visats i New York? Finns de inte? Då helt plötsligt dyker ordet autenticitet upp i mitt huvud. Jag ringde min kompis Eleonora och berättade att jag fått idén att skapa en alternativ festival för att undersöka den "performativa konsten" som görs i det "offentliga rummet" Namnet för själva projektet ska vara *Festival Internacional de Auténticas Performances*. Hon skrattade på telefon och bestämde sig för att vara med på en gång. I början av processen bestämde mig jag för att söka de olika aktiva "aktörerna" på fältet: Vilka var de? var fanns de? hur arbetade de? osv. Först ringde jag den konstnärliga ledaren för "Perfekt Performance". Enligt deras officiella websidor fick festivalen 1,7 miljoner svenska kronor. En ganska stor summa pengar. Deras namn var lika provokativt som vårt men siffran kanske ännu större. Då ringde jag upp den konstnärlig ledaren av festivalen. Han svarade och jag berättade vem jag var och att vi, som förening, skulle skapa en ny festival med sin bas i förorten. - Att idén är att starta ett konstnärligt samtal med varandra där vi kan möjliggöra ett intressant samarbete mellan de officiella fälten och ett nystartat projekt från en förort. Han svarade och sa: - A, självklart jag ska spara ditt namn och telefon nummer så ringer upp dig senare. Han gjorde aldrig det. Även om jag försökte nå honom flera gånger svarade han aldrig. Jag kan förstå också att 1,7 miljoner kronor kräver mycket arbete, men ändå, ett samtal på kanske fem minuter, kostar mindre av en kopp kaffe. Vår tänkta budget till den nya mindre festivalen var 150 000 kr, dvs. mindre än 10 % av den stora, men vi fick ingenting. Nya aktörer var inte så välkomna tänkte vi. De som ger pengarna kanske trodde att vi inte hade någon koll på kostnaderna, att det var för billigt i jämförelse med andra. Till nästa ansökningsomgång höjde vi budgeten, men fick inte heller då någon support. Efter tre misslyckade ansökningar kunde inte min kollega, höggravid, på väg att

föda sitt andra barn, lägga mer arbete i projektet och efter förlossningen ville hon resa till Colombia och stanna där minst åtta månader. Jag var då själv och tvungen att bestämma mig för att antingen fortsätta med projektet trots all motvind eller lägga ner idén.

Efter ett samtal med min kärleksvän tog jag ett beslut om att kämpa vidare med min idé. Trots bristen på pengar så fanns det ett behov av en plats för nya aktörer och nya diskussioner. Min första tanke var: - Jag behöver organisera och granska informationen, vad är det jag letar efter? Hur kan jag jobba med detta? Då ringde jag en annan kompis, Alejandra Donoso, som jobbar med sin doktorsavhandling i Lingvistik på Stockholms Universitet. Hon fick mig att skriva ner mina frågor, mina reflektioner, och vad jag står för i det "performativ fältet", dvs. kontextualisera mig själv och mina idéer.



Rossana Ilabaca&HGJ

Diosa Cueca, para Huidobro, ©HGJ, performance,
Estación Central de Ferrocarriles, Valparaíso, Chile 1995

©Emily Fader

Kontextualisering

- Lägga fram det nuvarande läget i performancekonsten i Sverige: vem? var? hur länge?
- Undersöka siffrorna, relaterade till finansiering och vem finansierar? hur mycket?
- Granska publiken: vem deltar i sådana här aktiviteter?
- Granska andra studier, publikationer, festivaler, samt vilka akademiska institutioner som har tagit ett steg i utvecklingen av fältet.
- Se hur Sverige är placerat på den internationella kartan "performance art" nu och hur det har varit de senaste 40 åren.

Frågeställning

Jag har kunnat identifiera några frågor för att forma det "frågeskelett" som är det första steget i utforskande forskningen av min konstnärliga praktik.

- Vad definierar performancekonsten?
- Vilka är dess diskurser idag? Och vilka var de igår?
- Finns det stora skillnader mellan latinamerikansk performancekonst och den som produceras i städerna i västeuropa?
- Vilken plats har den performativa konsten i dagens samhällen?
- Vem definierar innehållet?
- Är det möjligt att frigöra performancekonsten från det västerländska arvet?
- Finns den performancekonst som lever och produceras utanför marknadslagarna?
- Tillåter verkligen marknadskrafterna (utbud och efterfrågan) existensen av en fri konst?
- Vem skulle finansiera en forskningsplattform om performativitetsteorin, samt performancekonstens praktik i samtidskonsten här i Sverige?
- Vad är bidraget till den kollektiva (sociala terrängen) som performancekonsten, live art och interventioner kan generera?

Då jag visade mina anteckningar för min vän Alejandra Donoso sa hon:

- Du har väldigt bra frågor för att starta ditt projekt, så satsa på det! Och det gjorde jag.

B β

Konceptualisering

II

Autenticidad Autenticitet Authenticity Authentizität Autenticidade Authenticité Autenticità Autenttisuuden

"Authenticity is not the enemy of demands that emanate from beyond the self; it supposes such demands" ¹⁵

Charles Taylor

Kanske är autenticitet som ett verktyg för att skapa situationer där människor kan mötas. Detta i motsats till det utbredda sociala paradigmet kring den köp-säljmodellen. På grund av att köp-säljmodellen står som ett självklart paradigm så möts vi inte längre som människor. Då menar jag att kommersialismen har tagit över en stor del av de mänskliga relationerna. Är det så att själva meningen med att existera nästan har raderats? Detta är ett klart resultat av kolonialismen, men inte bara i relation till nord-sydkonflikten utan även att kolonialismen som diskurs och praktik finns som en del av grunden i alla våra patriarkala referenser sen mer än 3000 år tillbaka (läs antika Grekland, Rom, Persian, Indien). Med detta vill jag säga att också den vanligaste praktiken i barbarernas tider just var att radera alla referenser till andra sätt att förstå våra relationer. De har bränt och förstört spåren till "den andre". Samma sak gjorde militärerna i Chile under diktaturen, eller när Irak invaderas, eller när romarriket erövrade Dacia eller den ariska invasionen av Indien.

Jag tror inte på autenticitet i termer av mer individualistiska relationer av makt utan i termer av sårbarhet, ömsesidigt beroende och ömsesidig omsorg. Det är också ett sätt att ifrågasätta hur modellen av transaktionella relationer av en ensidig och social sälj- och köp-paradigm har format och skapat det sätt på vilket vi förstår konsten eller värderar den eller det sätt på vilken konsten avnjuts. Vilken ställning har performancekonsten i detta?

Jag vill inte att mina kulturella referenser och reflektioner endast baserar sig på ensidiga visioner av världen, den så kallade *western rationality* (västerländska rationaliteten). Utan det som jag vill och behöver är att förstärka känslan av en holistisk relation med hela världen istället utifrån de språkliga, kulturella och/eller de konkreta fysiska och geografiska gränserna. T.ex har jag lärt mig att i Japan är självupplevelsen alltid satt i relation till andra, *in between* ¹⁶. Här betyder ordet *between* för mig också kontexten. I detta japanska synsätt finner jag också en bekräftelse på min idé om att autenticitet just innebär "den andra", dvs. att det är helt omöjlig att tänka på den mänskliga utvecklingen utan att erkänna den ömsesidigt process som pågår

¹⁵ Taylor, Charles, *The Ethics of Authenticity, III The Sources of Authenticity*, Harvard University Press, Harvard, 1992. p 41.

¹⁶ "This idea is demonstrated in Watsuji's account for the Japanese word NINGEN (人間 human being) as 人 (a person a people) and 間 (between). His philosophical etymology makes clear that the Japanese word 'human being' refers to a dual nature of a person as an individual as all as an inextricably communal existence". Watsuji T, Carter RE. *Watsuji Tetsuro's Rinrigaku, SUNY Series in Modern Japanese Philosophy*, [Elektronisk resurs]. State University of New York Press, 1996. pp. 107-8. besökt 2011.02.23.

permanent då människan/människor möts med varandra. Citatet ger mig en uppfattning av det japanska samhället. Ett samhälle som visar sig värdera individen högt, en individ som tar på sig hela ansvaret, (*Hara-Kiri: Samurais självsträff*). Den "egnes ansvar" är direkt kopplat till en hedersbaserad kultur, som i sin grundläggande, etiska och moraliska värdering har ett subjekt som är helt beroende av de andra subjekten som jag också tolkar som kontexten. Och det subjektet är i en konstant rekonstruktion av idén om sig själv.¹⁷

Epistemologin

I min etymologiska undersökning av själva begreppet *Autenticitet* har jag kommit fram till att ordet har flera möjliga förklaringar beroende på varifrån idén kommer om "självet", eller "subjekten", t.ex om man läser översättningar av Lao Zi¹⁸, där i kontrast med våra *western rationality*, taoismen, förklarar filosofen Roger T. Ames, subjekten "*is understood as a matrix of relationships which can be fully expressed only by reference to the organismic whole*,¹⁹" Det betyder att Japanese och Chinese teologin/filosofin är så nära varandra med deras holistiska visioner av den hela, medan vi västerländska länder, har förstärkt idén om individen av sig själv genom t. ex Descartes axiomatiskt *Cogito ergo sum*, koncept där inte finns invävda verkligheten som återskapar *subjectivities*.

Det skulle vara intressant om det också kunde finnas utrymme för en vidare tolkning av begreppet som kan inkludera flera lager av förklaringar där de historiska, semantiska, semiotiskt samt epistemiska aspekterna kan berika det. Något som jag tyvärr inte har plats för här. För den processen behöver jag minst fyra år till.

Det första som jag tänkte på var det att ordet autenticitet behöver blir granskat, p.g.a. sin komplexa karaktär och den epistemologisk relation till olika språk och den ontologiska relationen till olika författare och filosofer. När Platon hade skapat sin förklaring till begreppet dialog får vi inte glömma dess kontext, dvs. ett samhälle där kvinnors röster inte räknades eller där slaveri var helt accepterad som en självklarhet. Vem var det då som kunde delta i "dialogen"? Säkert, som boken *History of Greek Philosophy*²⁰ säger, så var det endast vita medelålders män från medelklassen. Här gissar jag på att den autentiska "dialogen" mer var en slags monolog mellan två eller flera män som var relativt självsäkra i sina positioner. I dialogtexten, det påstående, så är det jag säger centralt, så hur kan vi förstå dialogen när det bara finns en sorts röst?

¹⁷ Ishikawa, Satomi, *Seeking the self: individualism and popular culture in Japan*, Peter Lang, New York, 2007.

¹⁸ Clark, John P., *Master Lao and the Anarchist Prince*, <http://raforum.info/spip.php?article4488> besökt 2014.03.27. Fowler, Jeaneane, *An Introduction To The Philosophy And Religion Of Taoism: Pathways To Immortality*, Sussex Academic Press, Brighton, 2005. s.12-14

¹⁹ Roger T. Ames, *Lao Tzu: Text, Notes, and Comments*, (by Ch'en Ku-ying), (Taiwan: Chinese Materials Center, 1981, s. 30-31 (<http://www.lib.utexas.edu/collection/trccs>) ur texten *Master Lao and the Anarchist Prince*, op. cit.

²⁰ W.K.C. Guthrie, *History of Greek Philosophy: Plato, The Man and His Dialogues: Earlier Period*, Cambridge University Press 1974.

Där här ledde mig vidare att undersöka ordet utifrån ett etymologisk perspektiv ²¹. Där hittade jag att *auto* betyder själv och *tent* från latin *temptāre*, står för att testa eller experimentera, också att röra med. Då började jag att undersöka begreppet och så hittade jag en beskrivning av *the concept*. Informationen är på engelska då det kommer från *the Online Etymology Dictionary* ²². Från *Authentes* till *Authentic* ²³ : from autos "self" + hentes: *doer, being*. Doer, n.

1. *A person or thing that does something or acts in a specified manner.*
2. *A particularly active, energetic person. Synonyms: authentic, bona fide, genuine, real, true, undoubted, unquestionable*

Så autentisk tycker jag egentligen är ett performativ ord, som innebär det *self*, som erkänne subjekten och den *doer*, dvs. aktivitet eller aktion som är direkt kopplat till en *outsider*, dvs att alltid den *self* definieras från/av/i relation med "den" andra eller "något" annat som naturmiljö, materiellt som arkitektur eller den mänsklig dimension, dvs. social kontext. Med en kulturgeografisk synvinkel av begreppet Autenticitet finns det möjligheter att samla ihop inte bara olika språk och olika kulturer utan också en mångdimensionell syn på detta komplexa begrepp. Samtidigt vill jag med denna etymologiska revision erkänna det arv jag har från *the western culture world*, när jag plockar fram t.ex etymologin från Latin.

I verbet *Temptāre* kan vi läsa att det betyder att utöva sina känslor, röra något fysiskt eller att undersöka, testa eller experimentera. AUTENTAR innebär alltså att testa sig självt. Men sen finns det även en annan version från ordet *Hente*, i AUTHENTE där *Hente* skulle betyda DOER, dvs. det subjekt som kan göra det som hen precis vet hur det ska göra. Här skulle jag vilja föreslå att bägge definitionerna, med sina etymologiska beskrivningar, dvs. **att testa** samt **att göra**, i grund och botten har med den andra att göra. Med det "andra" subjektet menar jag inte bara subjekt som människor utan också att subjekten är allt annat som finns utanför dig själv. Vilket innebär att där inkluderar jag även platsen, privat eller offentligt, arkitekturen, naturen och tiden. Jag tycker att bara här, i det *outsider*, kan vi konstatera vem, var och hur vi är. Här tycker jag att performativitet är centralt, för att det i det *artistic field*, enligt min egen uppfattning, föds och finns för ett ifrågasättande och ett *cross disciplinary* sätt att arbeta konstnärligt.

²¹ Och här från den Svenska Ordbok, Etymologi av Autenticitet. Au tent iskt AUT O (från den grekiska) 1. betyder EGEN, SJÄLV, Självporträtt, självbiografi, 2. Dramatisk sammansättning av korta dimensioner och där, typiskt, bibliska eller allegoriska tecken inblandade. 3. (jur.) Handling eller händelse. TENTAR(från lat. *Temptāre*) 1. Utöva dina känslor eller röra något fysiskt. 2. Underblåsa, inducerar eller uppmuntra 3. Undersöka, testa eller experimentera. ISKT – IGT (från lat. -īcus, och den från gr. -) 1. Som adjektiv, indikerar relationen med ordet. Empiriskt, fysiskt, psykiskt, humoristiskt, teoretiskt. personligt, otroligt. AUTENTISKT (från lat. *authenticus*, och den från grekiska.). 1. Akkrediterade sanningen och positiva tecken, villkor eller omständigheter som åtföljer den. 2. Ärlig, trogen sitt ursprung och trosuppfattningar. 3. Certifiering som vittnar om identitet och sanningen om något.

²² The basic sources of this work are Weekley's "An Etymological Dictionary of Modern English," Klein's "A Comprehensive Etymological Dictionary of the English Language," "Oxford English Dictionary" (second edition), "Barnhart Dictionary of Etymology," Holthausen's "Etymologisches Wörterbuch der Englischen Sprache," and Kipfer and Chapman's "Dictionary of American Slang." and <http://www.etymonline.com/sources.php> besökt 2011.02.23

²³ <http://www.etymonline.com/index.php?term=authentic> besökt 2011.02.23

Jag vill att min konstnärliga praktik skapas i en slags holistisk miljö där det är möjligt för mig att utgå ifrån olika utgångspunkter. Jag vill kombinera de pedagogiska, filosofiska och estetiska fälten med andra discipliner som social- eller kulturanthropologi, lingvistik, metafysik och andra konstnärliga praktiker genom ett *cross disciplinary* sätt att arbeta. På detta sätt vill jag forska och verka inom den performativ nutidskonsten.

Men språket är också en plats definierat av och ifrån makten, där *signifier and signified or speech production is controlled, selected and redistributed by a certain number of procedures* ²⁴. Begreppet *procedures* tolkas jag som normer under samma paradigm, av det förbjudna, det tillåtna och det obligatoriska som själva kolonialism har inplanterat som unika sanningar. Eller som Boaventura de Souza säger *Epistemicidio* ²⁵, ett brott mot de epistemologiska kunskaperna som de ursprungsbefolkningarna hade innan de blev invaderade. *Procedur* tycker jag är också en slags inramning för de kulturella definitionerna begränsningarna och just där vill jag placera min konstnärliga praktik och genom detta undersöka hur det skulle kunna bli möjligt att krossa de murarna som både språk och kulturen skapar omkring sig. Jag vill att mina verk ska kunna bjuda in den andre till att njuta av den öppnare kontext som jag återskapar och den ska finnas utifrån de gränserna som språket/kulturen skapar.

En dag hade jag ett intressant samtal med Mariana Picarte (MP), en uruguayansk performance konstnär.

MP:...the language is "the" device through which power circulates.
We bring with language a tradition of domination.

H:...but precisely through language as a control device becomes also possible destructuring the processes, make enabled the structures of subjugation, as mechanisms and make those visibles,

MP:...but we are producing effects when we speak, when we write,
when we activate our bodies.

H: ...yes, but if we are using the same "language" as "context", could be possible that the "poison" (read it as the language of domain) can creates the conditions of its own process of immunisation, because language is arguably the most complex weapon mastery, but also the last chance we have left for to communicate each other?...

MP: ...maybe if we create new ways of being (with new tools). I would have to bring all those voices and silenced events, invisibles maybe.

Riane Eissler i sin bok *The Chalice and The Blade* har förklarat att om man tittar på språket ur

²⁴ Foucault, Michael, *El Orden del Discurso*, (The Order of Discourse). Tusquets, Barcelona, 1980, p 11

²⁵ *Epistemicidio, como la vastísima destrucción de conocimientos de los pueblos originarios causadas por el colonialismo europeo*, i de Sousa Santos, Boaventura, *Descolonizar el Saber; Reinventar el Poder. Teoría Crítica en Educación*, Ediciones Trilce & Extensión Universidad La República, Montevideo, 2010. s 8

sitt latinska ursprung så kan man finna en mening som kan hjälpa oss att hitta vägen till en mer ontologisk, grundläggande beskrivning av världen. En beskrivning av hur människan egentligen skapar meningarna tillsammans.

(...) *Culture is a coordination network of emotions and actions in the language... Talk, from the Latin etymology of the word, means turning together... ie. the entanglement of "linguaging" and the thrill that occurs in human living, in language.*²⁶ "

Språket skapar inte bara relationerna med den synliga och den osynliga världen utan hela sättet att konstruera, utveckla och skapa vår "värld" med alla sina meningar.

Genom min praktik

Jag såg i mina gamla anteckningar att jag året 2006 genomförde en workshop om kreativitet och kroppsspråk i ett pilotprojekt i en tätort i en av Sveriges största städer för ungdomar med psykiska problem orsakade av drogmissbruk, alkohol, våld i hemmet samt mobbningsbeteende. Där valde jag att fokusera processen genom deras eget material som bestod av egna berättelser, drömmar, dikter, musik, bilder eller egna *paintings* och det var under denna tid som jag för första gången använde ordet Autenticitet. Men det gjorde jag då utifrån en kritisk reflektion som i sin tur var inspirerad av Michel Foucault som hade skrivit att (...) "Vi måste främja de nya former av subjektivitet och förkasta en slags individualitet som har ålagts oss i århundraden"²⁷ (min översättning)

Jag ville att vi skulle kunna diskutera kring identitetsskapandet, t.ex. börjar med frågan: vem är det som definierar mitt eget jag? För att senare förklara för dem att jag var intresserad av hur kan vi problematisera den definitionen genom deras egna berättelser, deras egna dikter, *drawings*, eller om hur deras egna bilder av sig själva kunde komma fram senare i andra kreativa kroppsspråksövningar.

Vi påbörjade sessionerna där jag hade föreslagit att de skulle gestalta en känsla, där de kunde börjar från en slags svag känsla och genom den röra sig vidare till en stark och drivande känsla. Då går processen från den svagaste gestaltningen till den starkaste, mest utvecklade, mest expressiva kompositionen. Senare i samtalet frågade jag om hur det kändes när kroppen hade reagerat, och hur musklerna hade påverkats helt och hållet av kemiska processer, de som vi kallar emotions²⁸. Varför valde de en känsla som skulle påverka deras kroppsliga positioner så?lite så?möjligt? hur mycket är du beredd att kräva av dig själv i den här processen? Det var två?av mina frågor till de.

²⁶ Eisler, Raine, *The Chalice and The Blade*, Harper and Row Publishers, New York, 1987. p. XI

²⁷ Foucault, Michael, *Las Tecnologías del Yo, (Technologies of the Self)* Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica e Instituto de Ciencias de la Educación de la Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona 1990. s. 12

²⁸ Mariano Chóliz (2005): *Psicología de la emoción: el proceso emocional*
www.uv.es/=cholz
<http://www.uv.es/cholz/Proceso%20emocional.pdf> laddat 2013.03.23

Jag visste att övningen ställde fysiska och psykiska-känslomässiga krav på dem och varje gång bestämde de sig för att använda alltmer komplexa begrepp vars resultat blev mer expressivt. Desto större komplexitet desto mer uttrycksfullt var själva gestaltningen av detta. Sedan utvecklade vi dialoger där subjektiva kommentarer togs med för att bekräfta och bestyrka de personliga processerna. Så den andra fasen av sessionen började när var och en av dem skulle ingå i arbetet med någon annan, från ett begrepp som tillhör samma semantiska familj (ordklass), t.ex. kärlek och glädje. Eller bara genom en känsla som tillät dem att prova någonting tillsammans för att gestalta nya kombinationer. Sedan hade vi ett samtal allihopa som gjorde det möjligt att upptäcka de framsteg, svårigheter och stunder av ett förverkligande kreativt arbete.

Vi avslutade alltid sessionerna med en kort koncentrationsövning med vilken jag försökte betona hur viktig gruppkommunikation är medan subjekten befästs som möjliggöra och skapa grupper och validera samtidig våra egna individuella existenser.

Reflektioner

Min bakgrund hjälpte mig att vägleda processen med dem, det vill säga min bakgrund som huvudsakligen är baserad på min konstnärliga praktik inspirerade av Augusto Boal och hans *Teatro Invisível*²⁹ (Osynlig Teater) och *Teatro do Oprimido* (De förtrycktas teater). Men jag tror definitivt att det var min intuitiva förmåga och främst min praktik och en dialogistisk vision som har hjälpt mig att omlokalisera de parametrar som Boal adresserade i sitt pedagogiskt konstverk, dvs. hans kontext då: stadsdelar i extrem fattigdom i Brasilien och Peru på 60-talet, till mitt arbete på denna workshop där jag arbetade med unga svenskar från medelklassen i en stad med en av de bästa levnadsstandarderna i väst Europa³⁰.

²⁹ <http://institutoaugustoboal.org/2013/05/19/henry-thorau-teatro-invisivel/> och http://www.hsc.csu.edu.au/drama/hsc/studies/topics/3265/Boal/forum_theatre.htm laddat 2014.03.23

³⁰ <http://www.europaportalen.se/2014/03/svenskar-bland-de-nojdaste-i-eu> Publicerad: 20 mar 2014 kl 11:32 besökt 2014.03.26

Men de var offer ändå, förtryckta av sina egna problem, där var det möjligt att identifiera emotionell deprivation hos de, skadade självbilder, skadade relationer med föräldrar och socialt tryck som gör situationen mycket mer komplicerad och här bredvid min konstnärlig *couching* behövde jag en gestalt terapeut, som kunde skapa mer utrymme åt det hållet, stödja en läkande process, eller är det konst över huvud taget som kan göra bägge två?

Är det så att namnet *Curatorial Practices*³¹ som är relaterad till de som skapar det rummet där konsten blir upplevd, har med sig, i ordet *Curatorial*³² en läkande effekt, som *curador* på spanska (det som läkar)?

Kanske Alfred North Whitehead hade rätt när han beskrivit meningen med konsten:

"Art has a *curative* function in human experience, revealing, as in a flame, the absolute truth about the intimate nature of things"

Vi som konstnärer har ett stor ansvar då, en privilegierad position för att sätta igång läkande processer hos oss alla oavsett placeringen i samhälle.

³¹ <https://www.era.lib.ed.ac.uk/bitstream/1842/7543/2/Clari2012.pdf> besökt 2014.03.26

³² <http://en.wikipedia.org/wiki/Curator> besökt 2014.03.26

B β

Konceptualisering

II

Offentliga Rummet³³

Espacio Público

De sista åren i Sverige har själva begreppet blivit lite utav ett trendigt ämne och detta med en positiv efterföljd som har skapat mer plats för att problematisera och omformulera den gemensamma *sfären*. Som en resonans av den pågående diskussionen har t.o.m. Göteborgs universitet anordnat den här masterutbildning om contemporary performative arts som riktar sig till konstnärer, som enligt den officiella webbsidan:

”...har ett konstnärligt kommunikationsbehov som riktar sig utanför institutionen och mot det offentliga rummet – samhället.

Du vill dessutom fördjupa dig i att reflektera kring ditt yrkeskunnande och konstens roll i ett socialt och samhälleligt perspektiv³⁴.

I det offentliga rummet synliggörs samhället. Det är en spelplats där politiska, sociala och ekonomiska maktstrukturer samverkar.

Konstnären måste förhålla sig till vad som är definierat och vad som är odefinierat och vem som kan ställa frågan om vem som äger tolkningsrätten av detta rum³⁵.

Den här presentationen väckte ett stor intresse hos mig och då bestämde jag mig för att söka en plats på själva utbildningen. Här tänkte jag att det borde finnas plats för mina frågor, genom min praktik. En av frågorna är t.ex om vem som helst kan använda det offentliga rummet idag. Och hur ser detta ut ur ett historiskt perspektiv?

Det jag kan konstatera är att i princip alla är överens om att det som tydligast karakteriserar en plats för att definieras som ”offentlig” är att det är gratis, dvs. att det inte krävdes någon slags betalningsmedel för att ”komma in” eller vara en del av den.

Mycket har hänt de senaste decennierna, inte bara i Sverige, utan i andra delar av västerländska samhällen också. Det finns tyvärr inte plats här för att inkludera några djupare reflektioner kring hur det ser ut eller hur rummet är reglerat i andra länder, och den enda information som jag kan relatera till själva reflektionen är att, t.ex. i Saudiarabien, vistas kvinnor endast undantagsvis i det offentliga rummet³⁶. Bara en sådana information kräver säkert en helt uppsats. Men nu jag vill bara lämna det som en liten tråkig bild av hur annorlunda världen ser ut, med våra (mina) västerländska glasögon på. Intressant att notera här är att i Sverige fram till 1774 fick bara de som hade tillåtelse av kungen röra sig ”fritt” i det offentliga. Sämst (som vanligt i våra patriarkala samhällen) var det för kvinnor. Utan en officiell tillåtelse kunde de

³³ <http://www.statenskonstrad.se/nyhetsarkiv/vad-kan-konst-i-offentliga-rum-vara-1-av-2-se-programkvallen-fran-19-mar> besökt 2014.03.29

³⁴ <http://www.hsm.gu.se/Utbildning/masterutbildningar/contemporary-performative-arts/>

³⁵ <http://www.hsm.gu.se/Utbildning/masterutbildningar/contemporary-performative-arts/innehall/>

³⁶ <http://sv.wikipedia.org/wiki/Saudiarabien> besökt 2014.03.29

(kvinnorna) som vistades ute bli arresterade misstänka för sexuella "tjänster"³⁷.

Hur som helst så har diskussionen kring det offentliga rummet generellt sett exploderat i Sverige de senaste 10 åren. Flera frågor ingår nu i begreppet offentligt rum, från de som rör identitet, kön, till kommersialismen, privatisering, statlig kontroll och nu har även konsten inkluderats, som i USA sedan 30 år tillbaka³⁸. Men frågan stannar inte där utan, som Roselyn Deutsche har sagt, hur vi definierar det offentliga rummet är direkt baserat på hur vi kan förstå idén om människor, idealen om vilken typ av samhälle vi vill leva i eller vilken typ av politiska intressen vi har.³⁹ Men om jag väljer att prata om konst, då är min första fråga vilka konstnärer som egentligen kan visa upp sina verk i det offentliga. Den frågan leder till en annan, nämligen vilken typ av konst som tillåts i det offentliga rummet. Men problemet finns inte bara i själva "proceduren", som t. ex. består av att söka tillstånd för sedan betala den, utan också i frågan om vilken sorts konst som ska visas, eller hur verket som visas, är valt för att det speglar eller vill bibehålla ordningen och inte ifrågasätta något? Som Deutsche, i den citerade boken, som kritiserar den neokonservativ ideologin i USA som under demokratins namn ska skyddas mot den icke-demokratiska ifrågasättande konsten.⁴⁰

Språket eller praktik eller både och

Själva språket som används till detta är viktigt. Här vill jag kritisera just detta apropå videokonferensen *Vad kan konst i offentliga rum vara*, som anordnades av Statens Konstråd 2013⁴¹ där Danjel Andersson, inbjudna till konferensen som en expert i temat, använde ord som "konstig", eller "lite kul", eller "aktiviteter som en parasit gör", för att referera sig till de konstnärliga projekt där han har blivit inblandade med andra konstnärer. Här är språket, eller mer konkret, det sätt som man använder det verkligen viktigt, speciellt när personerna med hjälp av t.ex. sin position definierar och t.o.m. överför sina värderingar på vad "offentligt" konst skulle vara. "Att språket bidrar till att forma vår omvärld är en utgångspunkt inom diskursanalysen. Utifrån det synsättet kan slutsatsen dras: att hur vi talar om det offentliga rummet formar också dess fysiska gestaltning"⁴². Det här citatet är taget från en arkitekturuppsats och bekräftar tyngden på just språket. Men oavsett hur du eller jag uppfattar det offentliga rummet är det en plats som har definierats, rent historisk, utifrån makten, från våra ursprungliga västerländska kulturer, dvs. antika Grekland, där *agora*, torget, var den viktigaste platsen i det som vi idag kan kalla för den "demokratiska utvecklingen" eller

³⁷ Götling, Anna, *Kvinnor kring Stortorget*, Samfundet S:t Eriks Årsbok 2011: Offentliga Rum, Sörenson, Ulf, Red. Balkong Förlag, Stockholm, 2011.

³⁸ Deutsche, Rosalyn, *Evictions: art and spatial politics*, MIT Press, Cambridge, Mass., 1996.

³⁹ Deutsche, Rosalyn, *op.cit*, *Agoraphobia*, s.269

⁴⁰ Deutsche, Rosalyn, *op.cit*, *Agoraphobia*, s.270

⁴¹ <http://www.statenskonstrad.se/nyhetsarkiv/vad-kan-konst-i-offentliga-rum-vara-1-av-2-se-programkvallen-fran-19-mar>

⁴² Bergström, Erika, Att tala om de offentliga rummen, Självständigt arbete vid LTJ-fakulteten, SLU http://stud.epsilon.slu.se/6055/11/bergstrom_e_130918.pdf

”medborgarnas dialog”, eller hur en nation formar sin identitet. Märkligt nog kunde kvinnorna på den tiden inte heller deltaga i ”medborgarnas dialog”, och för att en slags förändring av detta skulle genomföras behövdes inte bara några år utan mer än **två tusen** år.

I Francisco Varelas *paper*⁴³ bevisar han att experiment som Held & Hein gjorde med katterna: Held R & Hein A (1963) *Movement produced stimulation in the development of visually guided behaviour*⁴⁴ gör att vi kan konstatera att det fysiska utrymmet skapas samtidigt där din kropp rör sig. Men om jag vill göra frågan ännu mer komplicerad, inkluderar jag en variabel till: *vem* kan då egentligen röra sig fritt eller känna sig trygg i det offentliga? Svaret kan verka som ett skämt för oss som lever i ett så ”modernt Sverige” som enligt officiella siffror från Brottsförebyggande rådets rapport 2009, NTU (Nationella trygghetsundersökningen), publicerad i en uppsatts som jag citerar här⁴⁵, *visar att kvinnorna oroar sig mer än män* när de är ute, dvs. i det offentliga rummet. Även om det här är officiella siffror, mina tjejkompisar känner att det inte finns en plats där de känner sig trygga ute på kvällarna. Är det så att det offentliga rummet bara är till för män? Som i Saudiarabien? Är våldet mot kvinnorna en permanent karaktär i dagens samhälle?

Jag vet inte om alla dessa frågor redan har börjat diskuteras i olika forum här i Sverige, men i alla fall, då det gäller den som handlar om konst, finns det några exempel: Konstfrämjandet med sitt forum *Demokrati, konst och det offentliga rummet*⁴⁶ i Örebro, och *Vad kan konst i offentliga rum vara?*⁴⁷ organiserad av Statens Konstråd i Stockholm, förra året och som har en pågående projekt som handlar om barn och ungdomarnas vision om det offentliga rummet.

Men diskussionen behöver aktiveras på flera olika fronter, där alla som rör sig i det offentliga rummet samt de som har makt över det: polisen, fastighetsägarna, politikerna, arkitekterna och vanliga medborgare där jag även inkluderar konstnärer i kategorin, skulle behöva träffas och skapa en bredare bild av rummet samt skapa ett definitionsmässigt utrymme där flera röster kan få plats. Jag vet att det är omöjligt att ”definiera” något som är i permanent förändring. Men ändå kommer några utav de mest användbara definitionerna av begreppet offentlighet från Jürgen Habermas som baserar sin reflektion på en text som han förklarar att hela begreppet grundas på. *Öffentlichkeit*. Enligt honom var Immanuel Kant med sin

⁴³ Varela, Francisco, *Four batons for the future of cognitive science, in Envisioning Knowledge*, B.Wiens (Ed.), Dumont Cologne, 1999, Este trabajo es una versión condensada del artículo de F. Varela (1999). *Steps to a science of Interbeing: Unfolding (he Dharma implicit in modern cognitive science*, en S. Bachelor. G, Claxton y G. Watson (eds.), *The Psychology of Awakening*, Rider / Random House, Nueva York, 2000.

⁴⁴ <http://www.uniview.co.uk/pdf/Held%20&%20Hein%201963.pdf>

⁴⁵ Westlund, Mikael, Rädsla i det offentliga rummet, uppsatts i Sociologi avancerad nivå VT 2010, Örebro Universitet, Akademin för Humaniora, Utbildning och Samhällsvetenskap. s. 2-14

⁴⁶ <http://bergslagen.konstframjandet.se/verksamhet/projekt/demokrati-konst-och-det-offentliga-rummet/>

⁴⁷ <http://www.statenskonstrad.se/nyhetsarkiv/plats-for-mig-beratta-i-bild-eller-text-hur-det-kanns-for-dig-pa-offentliga-platser>

publikation "*An answer to the Question: What is Enlightenment*"⁴⁸. Den skapade själva resonemanget "*public use of one's reason*"⁴⁹. Men enligt Habermas har intåget av det borgerliga samhället gett en strikt uppdelning mellan det offentliga och det privata. Temat är komplext och behöver flera synvinklar, och angående konstens roll i det hela vill jag här inkludera Jerry Allens reflektion, som jag har läst i Deutsches fundamentala text i *Agoraphobia*:

"the very notion of a "public art" is something of contradiction in terms. In it, we join two words whos meanings are, in some ways, antithetical. We recognize "art" (in the 20th century) as the individual inquiry of the sculptor or painter, the epitome of self-assertion. To what we join "public", a reference to the collective, the social order, self-negation. Hence, we link the private and the public, in a single concept or object, from which we expect both coherence and integrity"⁵⁰

Min uppfattning av det här är att det inte bara handlar om de motsättningar som finns i konceptualiseringen av det offentliga rummet och "public art" utan att det i slutändan bara handlar om pengar, som konferensen från Stadens Konstråd tydligt visar med exempel från konstnärers perspektiv i sina erfarenheter kring konst i det offentliga. Desto mer pengar desto mer möjligheter att förändra och skapa flera visioner av vad det offentliga rummet för något. Det är ett tråkig faktum.

⁴⁸ Kant, Immanuel, *An answer to the Question: What is Enlightenment*, Konisberg, Prussia, 30th september 1784. https://web.cn.edu/kwheeler/documents/What_is_Enlightenment.pdf laddat 2014.03.28

⁴⁹ <http://www.columbia.edu/acis/ets/CCREAD/etscc/kant.html> trad. by Mary C. Smith. laddat 2014.03.28

⁵⁰ Allen, Jerry, *How Art Becomes Public*, Arts Extension Service and The Visual Arts program of the National Endowment of the Arts, 1988, s 246. ur texten *Agoraphobia*, Deutsche, Rosalyn. op.cit. s. 280

*Collaboration - Courage – Creativity**Collaboration*⁵¹

Ordet *Collaboration* har lånats från franska till engelska och i sin tur från Latin *collabōrāt*. Även på spanska är ordet fortfarande relaterad till en "aktion", där *Colaboración*, inkluderar faktumet att samarbeta. Men jag vill använda ordet för att förstärka betydelsen *Co-ellaboration* dvs. att man skapar verket och meningarna tillsammans. I min konstnärliga praktik tycker jag om att bjuda in inte bara konstnärer, med vilka jag kan skapa "aktioner" och "performances" tillsammans med, utan jag vill också validera åskådarnas närvaro. Jag vill även väcka deras uppfattningar genom att inkludera deras röster, kommentarer, upplevelser, med de "aktioner" *acontecere*s, som jag har gjort, gör eller ska göra.

Jag har kunnat fråga några personer som har varit med vid ett eller flera av mina sista *acontecere*s i Göteborg. Till exempel genom att intervjua åskådarna, eller genom att inkludera dem i själva aktionen. Ibland har några frågor gjort det möjligt att, beroende på vilken sorts relation jag har till personen eller har haft under aktionens genomförande, skapa en känsla av *reciprocity*. Alla de som jag kunde inkludera på det här sättet tyckte mycket om att prata med mig om det som hade hänt. Då fortsätter den *dialogiska* processen som jag startade med själva aktionen i detta efter-samtal. Så för mig är det inte viktig längre vem gjorde vad i det gemensamma arbetet utan det viktigaste är att själva processen blir tillräcklig levande och där alla kan känna sig bekväma i sina roller som "facilitator" istället för bara individer av en *egocentrerad* konstnärliga praktiken.

⁵¹ <http://dictionary.reference.com/browse/collaboration>

Courage⁵²

Etymologin visar oss att ordet kommer från latin *Cor*, hjärtat och för mig är ordet inte relaterad till mod, som det enligt ordboken "wikidictionary" översätts till på svenska. Jag tycker att engelskans *courage* (*coraje* på spanska) har sin meningen i de saker som man gör i *connection with the hearth*. Även om definitionen av mod också har med fysiska eller moraliska aktiviteter att göra vill jag hitta en närmare relation med det som jag eller du kan göra i direkt kontakt med oss själva, dvs. med en närmare etisk tyngd som kan bromsa våldet som ordet mod eller *brave* kan innebära.

Creativity⁵³

Här har vi den mest komplexa termen av alla tre, därför även om begreppet lätt relateras till någonting som har med skapande att göra, är det egentligen inte bara konstnärligt utan det berör all sorts mänsklig aktivitet och deras kapacitet för *adaptability, and abilities for reconstruction, and imagination*⁵⁴ Men det var under antikens Grekland som "mänsklig kreativitet förblev underordnad den gudomliga kreativiteten"

Nu i dagens postindustriella samhälle har ordet studerats noga och det är möjligt att hitta definitioner av kreativitet från allt från bank- eller liknande ekonomiska aktiviteter till reklamindustrin, teknik, kommunikation osv. Ordet har med originalitet mycket att säga men inte bara det utan också om hur du kan sammankoppla olika idéer, som redan finns, i ett nytt sammanhang.

⁵² <http://en.wiktionary.org/wiki/courage>

⁵³ Simonton, Dean Keith, *The Psychology of Creativity: A Historical Perspective*, University of California. http://psychology.ucdavis.edu/faculty_sites/simonton/HistoryCreativity.pdf

⁵⁴ Simonton, op.cit.

Relation till min konstnärliga praktik

Jag har kunnat identifiera de här tre begreppen i min konstnärliga praktik under de här två åren av min masterutbildning där jag har fokuserat mig på att elaborera en analys av min estetiska diskurs och mitt sätt att förstå och arbeta med en performativ nutidskonst. Var och en av de här begreppen finns närvarande i min praktik sedan 23 år tillbaka i de flesta av mina aktioner (performances) som jag har genomfört.

Ibland har ett av begreppen fått större utrymme och påverkat mer än de andra i själva aktionen. Dock anser jag att en balanserad relation mellan alla tre begrepp gör att aktionerna kan provocera en bra estetisk och social upplevelse av det hela.

Här vill jag markera att jag har kunnat länka de här tre begreppen med de som Claudio Naranjo har skrivit om

Att varje ord har, enligt min uppfattning, en direkt relation till de andra tre begreppen, så här:

Collaboration: Ágape

Courage: Philia

Creativity: Eros

Jag tror på estetiska praktiker, som kan grundas sig i de tre här begreppen och på det sättet förnya det som kallas performativ-estetisk praktik. Men enligt min analys kan alla de tre ord, framförallt på ett pedagogisk sätt, placeras som en grundläggande definition av det som vi kallar *performance art*. Jag vill ha de begreppen som huvudingredienser i mina aktioner. Dvs. att jag vill skapa en

Acontecer colaborativo, con coraje y creativo.

En kollaborativt, modig och kreativ händelse

Charles Taylor, *The Ethics of Authenticity*.

Jag har hittat flera olika källor, framför allt ifrån filosofin, där begreppet autenticitet fått en verklig existentiell tyngd och samtidigt är så pass centralt. Till exempel ur Ulf Mörkenstam⁵⁵ i sidan 357 kunde jag läsa att ...

“Taylors diskussion grundar sig på antagandet att autenticitet är ett verkligt moraliskt ideal med en bestämd och uttalad uppfattning om hur ett gott liv skall levas och en definition av jaget som är dialogisk . Autenticitet innebär för honom att individen: (i) själv skapar, konstruerar och upptäcker; (ii) har originalitet; (iii) ofta har ett motstånd mot samhällets regler och ett presumtvt motstånd mot det som erkänns som moral i samhället; (iv) har en öppenhet mot den kunskapsvärld som är viktig för identiteten, den bakgrund som kan rädda identitetsskapandet från betydelselöshet` (1991:66).

Det är viktigt att förstå att den egna handlingen, originaliteten, identitetsskapandet, dialogen och de värden mot vilka vi kan mäta vårt lika värde, är en förutsättning för autenticitet. En fungerande individualism måste uppfatta identiteten som dialogiskt formerad, inte individcentrerad”.

Charles Taylor är separerar tydligt individualism från egoism. Jag behöver konstatera att individualismen i sig, är ett resultat av flera århundraden av kamp av individer mot de normerna och kriterierna av straff och belöning i alla våra för- moderna kulturer.

Alessandro Ferrara, *Reflective Authenticity*

I Ferraras bok finns en annan etymologisk version av begreppet autenticitet

“all identities arise from interaction, but authentic identities have a distinctive quality. In Greek “*authentikós*” derives from *eautón* and *theto* where *theto* is etymologically related to *thesis*. Thus “authentic” refers to individuals who “posit themselves” or, more freely, “set themselves as a

⁵⁵ Ulf Mörkenstam, *Identitet, frihet och erkännande. Charles Taylors kritik av individualismen*, Statsvetenskaplig Tidskrift, Sverige, 1994, årg 97 nr 4 , s 347-370
Redaktionssekreterare och ansvarig utgivare, Magnus Jerneck; Förbundsredaktör Magnus Erlandsson, 0708-954500, magnus.Erlandsson@mah.se

thesis". Such an act of "positing oneself" ⁵⁶.

Med sådana reflektioner har jag själv hittat länkar till Bahktins Dialogismen, och till etymologin för det japanska begreppet NINGAN ⁵⁷, där "jaget" återfinns *in between* och som jag uppfattar det som just varande kontexten.

Georg H. Mead skriver i hans bok *Mind, Self and Society from Standpoint of a Social Behaviorist* ⁵⁸:

"Both aspects of the "I" and the "me" are essential to the self in its full expression. One must take the attitude of the others in a group in order to belong to a community, he has to employ that outer social world taken within himself in order to carry on thought. It is through his relationships to other in that community, because of the rational social processes that obtain in that community, that he has being as a citizen. On the other hand, the individual is constantly reacting to the social attitudes, and changing in this co-operative process the very community to which he belongs"⁵⁹

Här är också intressant att observera att flera filosofer är överens om den oberoende relation mellan jaget och dess sociala kontext, och på vilket sätt kontexten definierar vem vi är. Men det kan också problematiseras lite till när filosofen Charles Larmore skriver :

"being truly ourselves is a matter not of being different from others but of ceasing to guide ourselves by others" ⁶⁰

Autenticitet skapas i relation till kontexten, men i Larmores version inte som en *replicant* ⁶¹, utan apropå sina egna referenser skapa man sin egen autenticitet i motsatt till de andra.

Autenticitet i Sverige

Sedan har jag hittat en ny svensk bok där 13 olika doktorand studenter har skrivit om autenticitet från olika synvinklar, från litteraturen, filosofin och estetiken. Boken skapar också en aktualisering av själva begreppet i svensk konstnärlig forskning.

"Att konstnärligt förändra verkligheten - försköna eller förfula den - är i den första förståelsen av autenticitet inte ett problem, utan ett nödvändigt

⁵⁶ Ferrara, Alessandro, *Reflective Authenticity Rethinking the Project of Modernity*, in chapter *Authenticity and Validity- Authenticity an Intersubjectivity*, Routledge, London, 1998. s 15

⁵⁷ Se kapitel i B, om begreppet Autenticitet. Sidan

⁵⁸ citerad ur boken *Reflective Authenticity Rethinking the Project of Modernity*, Alessandro Ferrera. s. 14

⁵⁹ Mead, George H., *Mind, Self and Society from Standpoint of a Social Behaviorist*, (1934), University of Chicago Press, Chicago, 1974. s. 199-200

⁶⁰ Larmore, Charles, *The Romantic Legacy*, Columbia University Press, New York, 1996. s 91. citerad ur boken *Reflective Authenticity Rethinking the Project of Modernity*, Alessandro Ferrera. s. 59

⁶¹ <http://www.imdb.com/title/tt0083658/> besökt 2014.03.26

medel för estetiskt mål”⁶²

“Den upplevda bristen på äkthet, den resulterande längtan efter det äkta och det ifrågasättandet av möjligheten till något äkta bidrar tillsammans till autenticitetsfrågan hamnar i centrum för samtiden kulturella samtal”⁶³.

För mig det betyder också att min första impuls när jag nämnde begreppet var jag i samklang med omgivningen, konstnärligt som filosofiskt. Men jag är inte intresserad att definierad vad egentligen är autentisk utan hur begreppet har blivit som en provocerande medel för att erkänna vart min egen huvudsakliga intresse är placerat. Också för att inkluderar andra referenser för att känna mig koherent och konsekvent i min kritik mot övermakten som har sin grund i den positivistiska rationaliteten som har skapat idén om hur vi förstå konsten.

Claudio Naranjo, *Healing Civilisation*.

Jag sökte olika teorier som referens material till mitt reflekterande arbete och det ledde mig till att hitta viktiga konceptualiseringar, framförallt från filosofin. En dag var jag hemma hos en av mina bästa kompisar här i Göteborg. Han hade precis varit i London och träffade där den chilenske ”författaren”⁶⁴, Claudio Naranjo, på en symposium med honom. Min kompis visade mig några av Naranjos böcker som han hade köpt. Då jag har tagit en av de, *Healing Civilization* och då tittade jag in lite så man gör med en ny bok, bläddrar, tittar på baksidan och så helt plötsligt, i den första sidan som jag hade öppnat står det:

“The dominance of the Absolute Father has been expressed in society, culture, and throughout history through more than male chauvinism, alone. It has also manifested as the tyranny of reason over emotions and instinctive pleasure, and as an overvaluation of knowledge at the expense of love and freedom. Thus the aggression of male adreno-manics of the world has punished and inhibited not only tenderness but also spontaneity and naturalness, robbing us of both love and authenticity. This aggressiveness has belittled and isolated us interfering with the potential for brotherhood and sisterhood, without which a healthy society cannot flourish”⁶⁵.

Här kunde jag förstå min reflektion och kunde känna mig bekräftad i detta, och varför

⁶² Englund, Axel & Jörngården, Anna, *Äkta, genuint, autentiskt - en inledning, Okonstlad konst? Om äkthet och autenticitet i estetisk teori och praktik*, Brutus Östlings Bokförlag Symposion AB, Lindome, 2011. s. 15

⁶³ *ibid*, s. 15

⁶⁴ Jag har skrivit författare med citationstecken, pga. Claudio Naranjo är psykiater, musiker, psykoterapeut och filosof, och grundaren av [SAT](#). Mer information om honom finns här [Claudio Naranjo](#)

⁶⁵ Naranjo, Claudio, *Healing Civilization*, foreword by Jean Houston. Rose Press, Oakland, California, 2010. s. 79

ordet patriarkat var rätt, eller konsekvent placerad i min konstnärliga praktik. Jag kan inte separera den från min sociala bild av världen, en där konsten har en roll att spela och inte bara bekräfta de maktrelationerna som står bakom det tragiska påståendet .. "men det är så".

"the great problem of civilisation is none other than civilisation itself.

Patriarchy: a condition that is deeper, wider, and closer to home that you know. For patriarchy thrives not only in the outer world (the economy, war, racism, child abuse, oppression of women, human rights violations) but also in the workings of our own conditioned mind. A virus that masquerades as ourselves, it is killing life on the planet and within us"⁶⁶.

För mig är en av de mest intressanta aspekterna av hans teori de tre begreppen, *Eros, Ágape och Philia*. Han kallar de för vår "trinity spirit". Alla tre betyder kärlek på grekiska, men i olika frekvenser, alla tre är fundamentala för att överleva, och när man hittar balansen mellan de tre så kan vi känna oss fria, lugna och älskade, någonting som egentligen alla vi på jorden vill vara.

⁶⁶ Naranjo, Claudio, op.cit.

PHILIA

Mars, 2014

*Canto a Eleguá*⁶⁷ - ©HGJ13; Acontecimiento, Action, Sound intervention.

Yuniet Lombida, Saxophone; Arngrim Larsen, foto; Anki Wallgren, vittne.

Héctor García-Jorquera, idé, manus, performance.

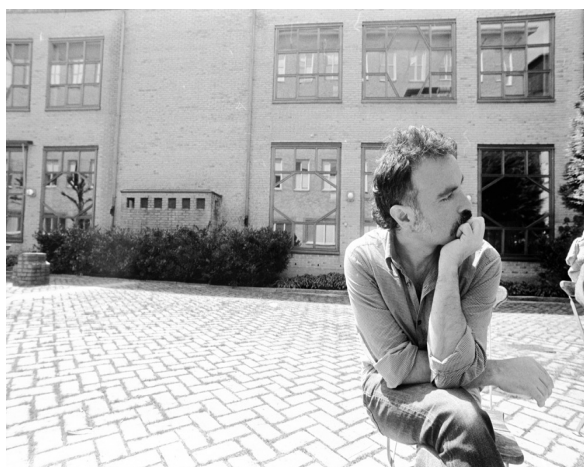
Maj, 25-2013

Detta var en "acontecer" (händelse) på en specifik plats. Denna kallar jag en aktionsplats. På spanska *Lugar de Acción*. Innergården i huset Artisten, Högskolan för Scen och Musik - Göteborgs Universitet.

Bakgrund

Eleguá representerar enligt den ursprungliga afrikanska Orishas(yoruba-religionen) kulturen barnet. Han öppnar och stänger dörrar oberoende av vem som går in och ut igenom dem. Han är ett barn och därmed oförutsägbar och utför ständigt olika *actions* utan eftertanke eller tanke med på samarbete. Han är osynlig och därför har jag intresserat mig för honom.

Valet av plats går alltså hand i hand med titeln på min reflektion (*Canto a Eleguá*). Därför, att, den utbildning där jag för närvarande studerar på Master in *Contemporary Performative Arts* MaCPA, på samma sätt som Eleguá, i stort sett är osynlig och okänd för den stora majoriteten av studenter på campus. Eleguá är närvarande, men man ser honom inte. Men det är en sorts positiv osynlighet till skillnad från den osynlighet som jag upplever som masterstudent på MaCPA. Men vi behöver inte bara bli "synliga", vi behöver också de nödvändiga verktygen för att kunna skapa. Vi har önskat att få det utrymme för vår lärdomsprocess, samt ett kompletterande ekonomiskt stöd för nya konstnärliga projekt samt möjligheten att ha ett aktivt nätverk inom fältet och fram tills nu existerar inte de.



©Arngrim Larsen

⁶⁷ <http://en.wikipedia.org/wiki/Elegua>

Det var sista dagen på höstterminen 2013. Under denna tid, träffade jag den kubanske saxofonisten Yuniet Lombida, som deltagit i utbytesprogrammet som HSM har med *Conservatorio Nacional de Música* i Havanna. Jag bjöd in honom för att skapa en "*collaborative action*", - en låt, sa jag. *Canto A Eleguá*, han skrattade och sa *venga que ahí vamo'*, -Ja, låt oss göra det! Jag kunde även räkna med fotografen Arngrim Larsens stöd, som tidigare deltagit i plattformen IAP tillsammans med mig i några av mina senaste "aktioner".

En av de idéerna som jag har utvecklat inom min konstnärliga praktik är att "dokumentationen" är en konstnärlig process som är en del av verket. I och med det så tycker jag att det är viktigt att ge fotografen eller videofilmaren som "dokumenterar" frihet så att de kan utgå från sin egen diskurs och estetiska talang, och på så sätt skapa "verk -dokumentet".

Material

Under några veckor återvann jag tryckta sidor från olika musikpartiturer som i hundratals låg slängda i papperskorgen som står bredvid studenternas skrivare på universitetet. Jag lyckades samla ihop ca 600 sidor, i en plasthink med en ungefärlig kapacitet på 10 liter som jag lånat från en korridor. Hemma hade jag tillverkat två liter lim (med hjälp av mjöl, vatten och socker) som jag transporterade i en glasburk.

Aktionen innehåller

- 600 (återvunnet) tryckta sidor med musikpartitur
- 2 liter av lim i en glasburk
- 10 liter hett vatten i en plasthink
- En saxofonist med sin saxofon
- En fotograf
- En performer
- Ett vittne

Platsen

Byggnaden omger hela den rektangulära trädgården och det finns många fönster, av vilka de flesta har hexagonal form. Där finns ett slags fontän i polerad lila marmor ca. 20 cm. hög, inom ett område av 4m². Den är omgiven av fyra tunna tallar. Nu när våren har börjat, finns det stolar och några bord utspridda längs denna "trädgård", där eleverna brukar sitta och äta lunch. Det hörs alltid musik från olika replokaler samt röstträning och operastudenter som sjunger.

Före Aktion

Som förberedelse för händelsen träffar jag musiker, fotograf och assistent för att förklara manusets struktur och tillvägagångssättet. Mitt förslag till fotografen är att han ska försöka förbereda sig på att hitta några bilder som tror kommer att uppstå under själva genomförande. Till musikern sa jag något om att jag önskade att hans musikaliska bidrag skulle ha något av en jazz-ritualistisk karaktär, att spela som i en slags trans, utan pauser. Sen förklarade jag uppgiften för assistenten som var enkel: att öppna och stänga nödvändiga dörrar. Jag ber också musikern om hjälp med att bära hinken med 10 liter vatten och lägga den i mitten av "marmorstrukturen".

Aktion - Acontecer

Jag går i trädgården bärandes på 600 sidor musik och glasbehållaren med klistret. Jag lämnar glasbehållaren vid sidan av en av ingångarna och de 600 sidorna med musikpartitur på marmorstrukturen. Jag ger signalen till *Yuniet* som börjar spela sina första toner som har en tydlig kubansk jazzstil. I takt med improvisationen lägger jag, en efter en, bladen i hinken, blöter dem i vattnet och lägger dem i marmorstrukturen. Under denna *aktion* är det musiken som driver saxofonisten som definierar min rytm. Ibland njuter jag bara av hans goda improvisation, och står med slutna ögon, lyssnar och med ganska subtila gester rör jag min kropp rytmiskt.



Jag skapar en cirkel av pappren och i mitten ett kors med min egen kropp, i min vision är det den symbol som används av den feministiska rörelsen, och på så sätt utför jag en *gesture* till den musikaliska konsten som kvinnlig, och som på spanska har ett kvinnlig pronomen. Musiken representeras i vårt patriarkat som en *musa* som även har inspirerat många poeter, konstnär och musiker. I denna "figur" hittar jag och min kropp en likhet med en ritual, som ett offer. När jag vaknar till liv tar jag av mig min tröja och mina byxor och lämnar dem på marken som konturen av min egen kropp. Jag lägger mina byxor tillsammans med tröjan för att komplettera "min egen kropp". Inverterad. *Otherness*. Motsättningen. Tokigt från *Tarot de Marseille*. Spegeln.



©Arnglim Larsen

Nu jag är naken och öppnar glasbehållaren som innehåller färskt lim. Jag blöter ned min kropp med det och försöker använda smidiga rörelser, en typ av dans, en gestaltning av min kropp i dialog med musiken, platsen och "åskådarna". När min kropp är helt indränkt i detta "hemgjorda lim" börjar jag att klistra pappersarken på min kropp, och ber sen om hjälp från de som tittar på, att göra detsamma.



Samtidigt höjer musiken intensitet och rytmen blir snabbare, mer ojämn, mer *effusive*, med mycket energi. När jag inser att limmet inte klistrar så bra, bestämde jag mig för att börja att gå. Assistenten öppnar den första dörren som leder till en inre hall i vilken jag går in och musiker

kommer bakom mig, som i en förföljelse. Vi går upp till andra våningen genom en korridor, sedan fortsätter vi in i den andra korridor där det finns flera fönster. Jag väljer ett av dem, där jag vill skapa en bild, den bild som var den som uppenbarade sig för mig när aktionen föddes i mitt huvud och som egentligen den utgör grunden för hela aktionen.



Det är ett hexagonalt fönster, 180 cm högt och 100 cm bred. Det ligger på andra våningen och därifrån kan du se hela inre trädgården. Medan jag står där upptäcker en av människorna som är nere på gården min närvaro och vinkar och säger till de andra att titta upp. Jag stannar vid fönstret och drar en symbol med spetsen av min näsa, också indränkt i lim, på glasrutan. Jag vill att det ska vara en oändlighetssymbol och därför blir det siffran åtta men lagd horisontellt. Den önskade transcendensen, oändlig i alla flyktiga gester, min handling som en poetisk röst i ett tyst skrik. Från min konstnärliga osynlighet av och mot en monotematisk-musikteater och estetisk diktatur. Detta utspelar sig i "Högskolan för scen och musik" en av de tre professionella skolor under namnet *Faculty of Fine Applied and Performing Arts, University of Gothenburg*.



El Infinito, ©HGJ

Reflektion

Först trodde jag att det skulle vara en *durational performance* på en timme, men allt gjordes på 25 minuter. Vissa seqvencer som jag hade i mitt sinne dök aldrig upp, men relationen mellan begrepp som dominans, slaveri, den "icke-musikaliska" kreativiteten som flyr musiken uppfattades av alla. Mina kollegor kändes sig återspeglade/representerade av verket.

Aktionen genererade reflektioner och reaktioner (som själva handlingen var inspirerad av, som t.ex.) kring osynlighet, musikalisk diktatur, stela estetiska kanons, traditionalism v/s experiment. De såg en figur som förföljdes av musiken. Denna figur var amorf och jämrande och med stora delar av kroppen täckt med noter. Detta var mitt performativ skrik för den osynliga experimentella konsten.

Collaboration

Jag tycker att verket var helt öppet. Bladen är urladdade då de är musikpartitur och vi befinner oss på en musikskola. Allt visades på platsen, vilket blir mycket tydligt när jag ber om hjälp och jag får stöd av åskådare som ser mitt arbete. Men framför allt blir det tydligt genom att göra interventionen just på en vardag, i form av en poetisk protest, med material som är bekanta för alla på denna fakultet, som innehåller både scenkonst och musik. Fysisk och abstrakt material som till exempel vatten, musik, kropp, substans (stil), rytm och tid.

Creativity

Det sätt som jag placerar objekten; figuren utifrån den feministiska symbolen; den enorma komplexiteten och performativ kraft som visas i de fantastiska fotografierna av Arngrim Larsen. Eller hur jag har bestämt att de *signifiers* ska mötas; t.ex. improviserad musik; återanvänt material baserat på idén om återvinning som ett estetiskt krav; Platsen: en ganska fin gårdsplan där en antroposofisk arkitekt ritat de vackra fönstren men också designat denna skarpa och rena ordning. Mitt eget sätt att göra en *appropriation* och *re-signification* av de föreskrifter som anges i presentationen av den gällande teoriramen för terminen: "*A physically performance, sound performing and site specific action art installation*".

Courage

Att ha modet att våga bryta platsens lugn. Att inte fråga eller lägga fram något på förhand. Den nakna kroppen är i sig en motståndshandling som kräver mod. En protestaktion kräver alltid en betydande grad av mod och jag anser att mitt sätt att visa mitt missnöje över den bristande resurstillgången vi masterperformancestudenter har, och bristen på delaktighet av performativ konst i universitetets dagliga miljö. Det finns inte en enda performance artist, från oss (nuvarande studenter) som har gjort någon "aktion" på själva fakulteten. Jag tänkte att visa vad jag tycker och så gjorde jag det som jag ansåg vara lämpligt när jag beslöt att ingripa, avbryta, eller att leda en splittring mellan vad du tror det är och vad som faktiskt är. Ja, det

kallar jag mod. Modet att förvandla vardagliga verkligheten i en dröm liknande atmosfär. En magisk handling och dess innehåll: det är uppdraget för en urban *oneironaut*⁶⁸;: modet att våga skapa drömmar.

I mitt arbete kring *autenticitet* vill jag föra fram tre ord som jag använder mig av. Framförallt när det gäller analysera delarna i en *matrilineal pre patriarkal* syn på balansen i den mänskliga själen.

De tre begreppen är:

Philia: Instinkten, handlingen.

Ágape: Empatin, samarbetet,

Eros: Abstraktionen, reflektionen.

Philia

Philia är närvarande i aktionen genom min "icke-värderan" nakenhet och i materialets spontana hantverkskaraktär, i form av återvunnet papper, vatten och mjöl .

Den resväg som jag genomförde i byggnaden var lik den ett barn hade gjort. Ett barn som tycker om att experimentera med sin kropp, full av lekfull fantasi. Musiken skapades i ögonblicket som en del av samma spel av improvisation och lekfullhet.

Ágape

Den musikaliska konsten, scenkonsten och fotokonsten tillkallades. Inbjudan var öppen för alla som befann sig i huset (läs gratis). Musikpartituren kunde läsa av en stor majoritet av studenterna, dvs ingen blev utesluten av det symboliska material. Samtidigt var inte den konkreta aspekten av material särskilt avancerad eller abstrakt (vatten, papper, mjöl, musik, kroppen och platsen)

Eros

Vatten och den ritual som jag skapade med min kropp, där min egen intimitet var både medel och stöd till det grundläggande innehåller i min aktion. Subjekten medvetna av sin levande kropp i nuet. Den aspekten blev förstadd som en del av min politisk-poetiska aktion.

⁶⁸ <http://en.wiktionary.org/wiki/oneironaut>

ÁGAPE

Mars, 2014

En el Nombre del Padre, del Hijo y del Espíritu Santo – ENPDHDES ©HGJ13*(I faderns, sonens och den helige andes namn)*

Acontecer, Ritual Psico-Mágico, Intervención a sitio específico; platsspecifik intervention.

Miguel García-Chain, Camilo García-Chain, Héctor García-Jorquera,
idé, manus, performance.

Foto © Wladimir Rupcich, vittne Luis Chago Aguilar.

Januari, 6 2013.

Bakgrund

I Januari 2013 gjorde jag en resa till Buenos Aires i Argentina samt till Santiago och Valparaíso i Chile med målet att träffa några konstnärer som är medlemmar i plattformen PAIAP, för att intervju dem, som en del av min konstnärlig forskning, om performativitet och det offentliga rummet. När jag var i Santiago fick jag också tillfälle att träffa mina två äldsta söner, Camilo och Miguel, då båda två bodde fortfarande i Chile. Även om de visste att jag arbetade konstnärligt med performativitet, så hade de aldrig sett något av mina verk *live* p.g.a. omständigheter som att vi inte bodde ihop och p.g.a. det sätt som jag utförde mina aktioner på när jag bodde i Chile, dvs. offentliga och oannonserade. Mina stora frågor kring konstens roll i samhället, estetisk experimentalitet, och allt vad det innebär var något som vi aldrig tidigare hade kunnat prata om tillsammans. Men nu var situationen annorlunda. De var större, inte längre några barn, och för första gången på flera år var jag helt fokuserad på min konstnärliga praktik med möjligheterna att gå djupare i analysen och kunde med ett tidsperspektiv ifrågasätta min egen historia som konstnär, de senaste 20 år. Hur kunde min konst inkludera dem? Detta var en grundidé jag haft när hade skapade plattformen IAP: en inkluderande konstnärlig praktik.

Processen

En dag bjöd jag in dem för att tillsammans skapa en aktion, som kunde hjälpa oss att mötas inom det fältet. Jag hade en bild, som vanligt, i mitt huvud, som ett sätt att sätta igång den kreativa processen. Vi satt hemma hos dem och diskuterade i flera timmar. I samtalet kom frågor som varför? Hur? När? och Var? upp och vi försökte hitta svar där vi alla tre kunde vara överens. Men vi övergav det utan att komma fram till en gemensam idé. Några dagar senare när vi åt lunch tillsammans berättade Miguel, som då praktiserade Kung -Fu och meditation, att han hade fått en slags bekräftelse av den bild som jag hade komma på i början.

Bilden som jag fick var ganska suddig och den enda *scen* som var tydlig var att vi befann oss på en öppen plats, ett torg eller liknande offentligt rum, där jag satt på marken medan de klippte mitt hår. Jag sa på en gång: - Vad bra, vi gör det . Camilo var mer skeptisk men han intresserade sig ändå för själva sättet att framföra aktionen på men var samtidigt lite rädd för att folket som skulle gå förbi inte skulle förstå någonting. Jag sa att det egentligen inte spelade någon som helst roll, därför att aktionen var till för oss, som en psykomagisk ritual, för att vårda vår egna relation. Jag som pappa och de som söner.

Vi lämnade samtalet där med en idé om att det var bättre att inte pressa fram något abrupt beslut. Då bestämde vi oss för att fira nyår i Valparaíso. Där kunde vi fortsätta samtalet. När vi väl var där kändes det som att kommit till den punkt då båda alternativen kändes lika möjliga, dvs. att göra det eller inte göra det kändes lika starkt. Men efter några dagar, vid frukosten, bestämde de sig själva för att vi skulle göra det. Så vi satte igång processen, de kreativa diskussionerna där de hittade på lösningar och några objekt som de tyckte kunde passa bra till detta. Själva flowet var så starkt att vi efter bara några timmar hade kommit överens om aktionens struktur och till och med vilken dag vi skulle utföra den. På söndagen hade vi planerat att resa tillbaka till Santiago. Jag, som bättre känner till staden hade föreslagit tre olika platser som jag tyckte kunde passa bra för vår psykomagiska ritual. Dagen innan gjorde vi en promenad till de platserna. Den första, som också var nära vårt boende, var *el Zócalo de la Iglesia La Matriz* i de gamla hamnkvarteren Valparaíso. När vi kommit fram och började att se oss omkring på platsen säger Miguel: - Kolla pappa, där finns en gul katt, det betyder att det här är den rätta platsen, sa han bestämt. Camilo och jag skrattade lite men vi tyckte också att det var en slags mystisk signal och eftersom Miguel var den mest vältränad i meditation, tänkte vi att hans förslag var tillräckligt klokt och mystisk samtidigt. Då behövde vi inte heller titta på de andra platserna.

Men en viktig ingrediens är ju dokumentationen, vem skulle kunna stå för den? Min bästa kompis *Chago* kommer på att *Wladimir*, som jag också känner sedan länge, fortfarande befann sig i Valparaíso, eller skulle komma tillbaka precis den helgen. *Wladimir*, som är professionell videofilmare och fotograf, sa ja på en gång när vi kontaktade honom. Chago skulle vara chaufför och assistent (*vittnet* som jag kallar denna roll). Sedan skapade vi "materialet" hemma och försökte att komma överens om vilka rörelser, hur ska kropparna blir placeras. Jag kom på att skulle vara bra att de sjöng under hela ritualen, samma sång, en psalm, med samma namn som aktionen: *En el Nombre del Padre, del Hijo y del Espíritu Santo.* (I faderns, sonens och den helige andes namn). Men jag ville att de inte skulle behöva sjunga den högt utan som ett permanent ljud, hela tiden. De accepterade idén. Då var aktionen på väg att blir verklig.

Material

5 liter rött vin

En kastrull

Två svarta plastpåsar, en med vatten (5 l.) och den andra med jord (6 kg)

Två stora och vita tomma mjölpåsar

Två saxar

Två bröd (typiska chilenskt *pain français*: *marraqueta*)

En borste utan kvast

En fotograf med kamera

Ett vittne

En vit skjorta till mig

Alla var barfota

De hade bar överkropp

Ritualen

Vi parkerade bilen ca. 300 m från platsen. Därifrån tog vi en promenad. Jag skulle vara på platsen först för att de sedan skulle komma bärande på materialet och placera sakerna i en rak linje med min kropp som referenspunkt. Jag tittade på dem, verkligen vackra killar, mina söner, och solen strålade mitt på himlen. Klockan är tolv och kyrkans klockor ringer, det är dags för söndagsmässan. Medan Camilo börjar att skapa ett litet jordberg med en påse med jord,



närmar sig Miguel mig med den andra påsen med vin, han river av ett hörn av påsen med tänderna och börjar fylla kastrullen som är placerad framför mig.



© Wladimir Rupcich

Medan fotografen skapar dokumentationen, spelar vittnet den viktigaste rollen: han förklarar för folket som frågar vad som är på gång, och kollar att inte någon polis ska komma och störa eller försöka stoppa oss. Jag hör klockorna och deras röster, det känns som bilden har börjat att framkallas.

När Camilo är klar med jorden, placerar han sig på min högersida, medan Miguel som redan har fyllt kastrullen placerar sig vid min vänstra sida. Jag har två saxar, en till varje. De tar saxarna och börjar att klippa mitt hår. Deras mjuka händerna rör mitt huvud medan deras röster sjunger i ett monotont lugnande tempo.

Det klippta håret läggs i kastrullen med vinet.



© Wladimir Rupcich

När det inte längre finns något hår kvar börjar de att försöka sätta på det klippta håret på mitt nakna huvud. Håret är blött, som en symbol för att återskapa min roll genom deras synvinkel. Sedan tar de kastrullen och häller vinet över mitt huvud. Då tränger mina tårar fram och jag börjar att gråta, på riktigt, djupt påverkad.



© Wladimir Rupcich

Klockorna är tysta nu, min gråt vävs in i deras röster. Mina tårar blandas med vinet. Då tar båda jorden i händerna och börjar att placera den över mitt huvud och ansikte, tills jag är helt täckt. Det känns som jag är i underjorden, de begraver mig, de dödar fadersrollen, för att skapa en ny. De lämnar mig och tar bröden som låg i deras fickor och börjar att kasta bitar på marken, då kommer duvorna. Efter bara några sekunder har vi flera duvor som låter och äter det bröd som de ger dem. Jag har "vaknat" och förbereder min kropp. De sätter sig på var sin sidan av mig, druvorna är omringar oss. Jag tar borsten, och börjar att rensa upp på platsen. Med hjälp av påsen fylld med vatten tvättar jag marken. Deras röster blandas med duvornas. När platsen är ren lägger jag alla saker i kastrullen. De ställer sig upp och vi börjar att ta oss därifrån till bilen. Med den åker vi till stranden och där tar vi av oss kläderna, vi tar varandra i händerna och tillsammans går vi in i havet. Som om man kommer tillbaka till modern. Där vi alla föddes. Efter det kommer vi upp och kramas, tysta, glada och djupt påverkad av dopamin.



© Wladimir Rupcich

Reflektion

Mitt förslag till Camilo och Miguel var att jag ville att de skulle skriva sina reflektioner med utgångspunkt i tre olika moment; innan aktionen, under aktionen och efter aktionen. Det gjorde de men jag kan tyvärr inte översätta deras texter på bästa sätt i detta arbete, de är för poetiska och filosofiska, men jag ska inkludera en översatt sammanfattning deras reflektioner.

Deras reflektioner

Camilo

I början var det verkligen komplext, det var svårt att komma överens. Men sen kunde vi skapa tillsammans. Ett hav av ögon som tittar, vi bär en magisk stund även om vi inte heller kan förstå något. Finns inga gränser, vi är i samma kropp. Några minuter känns som flera timmar. Intensitet och det finns bara plats för känslorna. Sedan förstår vi det inte och allt samtidigt. Himlen är evig som vi. Ritualen är transcendent.

Miguel

Processen öppnar såren, för att läka. Sinnesrörelsen går igenom själen som vaknar med frågor utan svar. Jag hör musiken och ljudet, samtidigt. Kommunikationsproblem på grund av egot, murar som vi måste krossa. Det finns vackra momenten fyllda med hopp. Själva dagen vaknade min kropp nervös. Men psalm hjälpte mig. Då kände jag att vi var en del av universum. Och därifrån hämtade vi krafterna. Efter, tiden efter är också nu och imorgon. Jag känner att vi påbörjade en ny väg, vi kunde födas på nytt. Havet är som våra *matrix*. Vi är redo att börja om på nytt.

Min Reflektion

Innan

Idén om en ritual som befäster och reframe *resignifique* och ger fadersrollen en ny roll, Pater, i detta patriarkat som tar över idéerna om det estetiska och det etiska. Jag som fader skulle vilja skapa en ny relation med mina barn; jag behöver återskapa denna roll och jag tror att det bästa sättet att göra det på är tillsammans med mina egna barn som ju är resultatet av detta patriarkala faderskap. Jag vill att de ska se alla möjligheter som finns utan en sådan bluff likt den "Pater" är. Skapa en ny förälder, för en ny värld.

Under

De kommer vackert och har bestämt sig för att vara en del av och bygga denna nya berättelse, att ingripa *the expiration* av vårt patriarkala samhälle. Jag hörde deras röster sjunga patriarkatets psalm, inte heller i denna ingår modern. Jag hör klockorna som låter och bjuda in församlingsbor att gå in i "Guds hus " (enligt män).

De kan verka i sina tvivel, i deras odefinierbara känslor, i huden .

Mina tårar och min gråt blandas i blod-vin. Jorden täcker mig och lugnar min själ. Det är något magiskt som händer när de täcker ansiktet med vinet och håret, vinet luktar mamma eller livmodersblödning. Duvorna anländer, de kommer att rena födelseplatsen, jag älskar lugnet och skönheten i mina barn. De matar duvorna, sitter och vänta som *toltekas*⁶⁹ vittnen, denna nya far rengör templet och förbereder sig för resan. Vi ska återfödas i havet, mor till vår mänskliga art , och grundläggande näring i livet på vår *terra* .

Efter

Omfamningen återskapar den magiska länken, blöta kroppar som lämnar den våta fostermiljön. Land, hav och himmel, är den elementära trion av vår existens som finns med oss. Det behövs nya föräldrar, som förbinder vardagsmagi, modet att nämna den negativa syn på världen som paradoxalt nog har skapat västerländsk positivism. En värld slits itu av inbördeskrig som indoktrinerar oss på en filosofi och etik baserad på kriget, konkurrensen och hat mellan folken. Det är mer angeläget än någonsin att skapa nya föräldrar, en ny och mycket annorlunda roll. Kapitalisering av tillvaron är en avföring som förruttnar allt från samlag till födseln.

⁶⁹ <http://en.wikipedia.org/wiki/Toltec>

Post reflektion

Aktionen, *acontecer*, ritualen, har skapat plats för en vidare utveckling av mitt sätt att hantera min konstnärliga praktik och ett underbart sätt att träffa mina barn. Flera av de saker som ingår i denna upplevelse, många lager av djupare ämnen som går direkt in i filosofin. Mitt fokus här var mina egna privata och djupa känslomässiga processer. Även om själva actionen inte var planerad för någon "publik" överhuvudtaget så berättade *Chago* som var vittne, att de som gick förbi och de alkoholister och hemlösa som brukar vara där, det är faktiskt deras plats, stannade och betraktade, med full respekt under hela ritualen. De sa till *Chago* att barnen gjorde ett reningsbad, för *farsan* måste sluta dricka. Det fanns också personer som inte hade gått in i kyrkan som stannade ute i vår ritual. Det här betyder att en sådan intim händelse kan påverka andra människor. Kanske just det offentliga rummet i sig har den möjlighet när man aktiverar platsen. Det oväntade skapade en riktig känsla av magi, ordet som flera personer, som har varit med i mina aktioner, som åskådare eller som medarbetare, har sagt till mig. Det är av stor betydelse för mig är att varenda aktion skapar cirklar som en droppe i sjön hos människor. Cirklar fyllda med ny energi, med ett enkel budskap att vi är en del av det stora, att vi är fyllda med magi och kraft för att förändra och medskapa våra existenser och de har ingenting med individualismen och egoismen att göra.

Videon av ritualen ENPDHES ska visas på festivalen *En Vivo y Diferido*, i Colombia.
(Aktioner och Interventioner på plats-specifika ställen i det offentliga rummet)

<http://eavd.metzonimia.com/2014conv>

Mis Obras / My Verk

EROS

Oktober, 12 – 2012

Reflektioner kring min egen praktik

⁷⁰**Marichiwew en La Pregunta del Mundo**, ©HGJ12,
 Instalación, Apropriación, Acontecimiento, Intervention, Ritual.
 Foto ©Arngrim Larsen,

musik *Trutruka*⁷¹ av *Colihue*⁷² i högtalarna. Jag spelade live *Cultrun*⁷³.

Bakgrund

Enligt den gregorianska kalender, som vi i västvärlden använder oss av, säger vi den 12:e oktober och exakt den dagen för 520 år sedan i denna kalender tog sig Amerika in i den västerländska historien genom den koloniala berättelsen. Mapuchebefolkningen⁷⁴ var en av de få ursprungsbefolkningar som lyckades överleva det som officiellt kallas "upptäckten" som ur deras synvinkel bokstavligen var en massaker. Flera miljoner människor dog och resten var tvungna att "arbeta" och lämna alla sina ägodelar i de nya markägarnas eller jordägarnas händer. Mina släktingar är *criolla*, men jag har inga biologiska band med Mapuchefolket. Jag har dock alltid varit väldigt intresserad av deras historia, historien om de som inte vann.

Jag hade precis börjat min MA och det kändes rätt att göra något som en slags presentation av mig själv. Det var Kulturnatta i hela Göteborg och Högskolan för scen och musik (HSM) hade bestämt sig för att delta i programmet med olika aktiviteter i huset Artisten där skolan ligger. Då lokalerna var öppna och det inte krävdes någon föranmälan kunde publiken komma in från 18 till 24 och njuta av ett program fyllt med opera, musikalteaterföreställningar, samt en performance. På det här sättet var platsen också ett "offentligt rum". Dvs. att en av de aspekter som är centrala i mitt konstnärliga praktik precis var redan som jag önskade det.

Min idé var att genomföra en ritual, som en hyllning till Mapuchefolket och samtidigt göra deras tusenåriga kultur synlig, genom min kropp, i detta nu. Jag vill genom detta producera en

⁷⁰ Marichiwew: tusen gånger ska vi vinna. fr. Mapudungun, Mapuche språket, som betyder Jorden Språk. (Jag har översatt från Kastilianska) Mapu: Jorden och Che: Folket

⁷¹ <http://en.wikipedia.org/wiki/Trutruca>

⁷² http://en.wikipedia.org/wiki/Chusquea_culeou

⁷³ <http://en.wikipedia.org/wiki/Cultrun>

⁷⁴ Territorium Mapuche innan invasionen http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a2/Captaincy_General_of_Chile_%28orthographic_projection%29.svg besökt 20140314

intervention och utan att informera om det i förväg. Precis som den så kallade "upptäckten" gick till, men nu tvärtom. Även om jag till viss del var tvungen att acceptera att min "intervention" skulle publiceras i programmet, vilket innebär att själva resursen, "det oväntade", som interventionen skapar, skulle försvinna, bestämde jag mig för att följa procedurerna. Jag tänkte att det som står i programmet ändå endast är ett okänt ord (*Marichiwew*) på ett helt främmande språk tillsammans med mitt namn, vilket förstärker en känsla av *no name, no meaning*, dvs. inga referenser. Jag tänkte också att det säkert skulle finnas folk på plats som inte skulle läsa hela programmet.

Mina frågeställningar inför interventionen

Med vilka rörelser kan jag göra *visible*, materialisera och artikulera mina frågor om autenticitet och det offentliga rummet? Vad mer kan jag göra för att markera kontrasten mellan en så uppenbarligen "*event of occidental culture*" mot en urgammal ritual? Det här blir en symbolisk ritual, det här är bara synergien jag vill skapa. En intervention som intervenerar och försöker att samverka synkront med själva datumet, den 12:e oktober, utan att säga någonting om det. Denna tystnad skapar ett mer betydelsefullt uttryck.

Jag valde att använda min egen installation (*objects with a tactual character*) som kontext, men inte bara visuellt utan även i själva ritualen. Det var en *appropriation* av mitt eget verk, installationen *La Pregunta del Mundo*. Den stod placerad där i foajén som ligger mitt inne i huvudbyggnaden på Artisten-HSM, redan från kl 16 samma dag som ritualen *Marichiwew* var planerad med start kl 22.30.

Min utstyrsel var en *Makuñ* (en *poncho*); un *Trarilonko* (ett pannband); en *Kultrún* (en handtrumma); färgglada tyger i två olika storlek; två skålar av lera, en med *Mate* (ett sorts grön té från Sydamerika) och den andra med *Merkén* (en stark soltorkad, rökt chili med malna koriander frön); samt två okokta potatisar.



foto © Arngrim Larsen

Här har ni en bild av själva *artefakto*. Allt är återvunnet material, hittade i ett grovsoprum hemma hos mig i Stockholm med vilka jag skapade installationen som visades första gången när IAP plattformen lanserades i september 2011, på Sergels torg.



La Pregunta del Mundo, ©IAP11 foto ©Loen Montefusco

Järntorget, Göteborg 2011

Det var en barnhage med följande föremål placerade inuti:

En figur i porslin av en *Maréchal de France*⁷⁵, med kläder från Bonapartes tider; en annan vit porslinsfigur: ett barn som såg ut som en kerub och med kläder som jag associerar med det antika Grekland. I centrum ett gammalt jordklot (10 cm. diameter) och två skyltar: en grön med ordet UT på och den andra, också grön, med en lite gubbe som springer genom en slags öppen dörr. Akut utgång.

Ritual

Jag hade pratat med personen som var DJ och ansvarig för musiken under kvällen. Jag gav honom en CD med Mapuche-folkmusik och några enkla instruktioner:

-Sätta på *play* när jag kommer in i matsalen.

(här ska finnas en länk till audiofilen eller informationen om spår placeringen på CD skivan i extra materialet)

Canto Mapuche

Jag vill ha en kritiskt och ifrågasättande dialog mellan min gestaltning av en *Mapuche* och den fysiska, estetiska samt ideologiska platsen (Högskolan för scen och musik HSM) och bjuda in alla som fanns på plats och som vill vara med i att ritualisera samtal. Det faktum att jag känner mig närmare ursprungsbefolkningarna i Chile än den vita europeiska medelklassen är en aspekt med många lager. Komplexiteten ligger i diskussionen runt begrepp som genus, etnicitet, etnotism, kolonialism, kapitalism och barbarism som själva aktionen aktiverar. Jag vill här också adressera min egen konflikt med representationens form och innehåll.

Mina frågeställningar

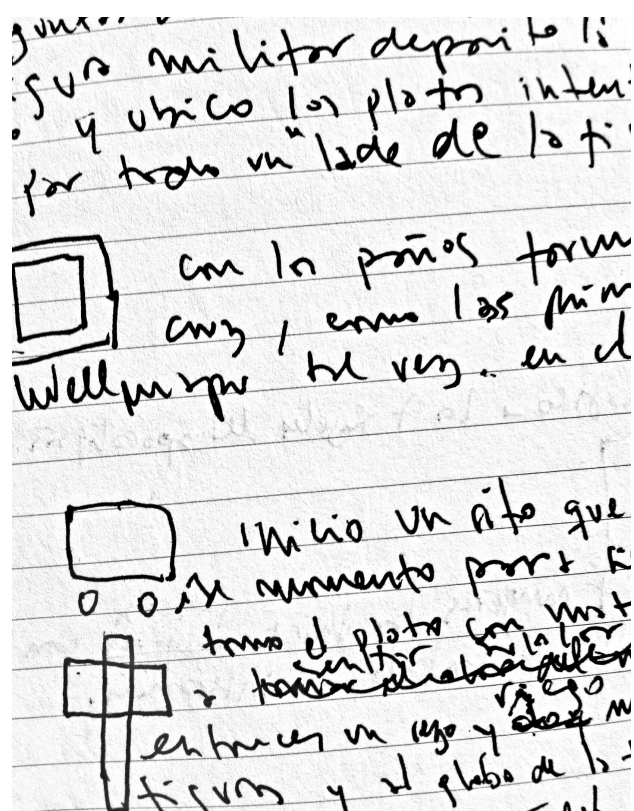
Hur kan jag skapa en autentisk upplevelse utan att behöva kompromissa med teaterregler eller sceniska konventioner? Jag vill att aktionen ska påverka alla nivåer av händelsen, från individen till kollektivet. Som en *händelse* (på spanska: *acontecer*) som förändrar sin egen tid, något som bryter tillvägagångssättens monotoni och hierarkiernas upprepande, något som skapar en grundläggande klyfta i representationens, tidens och rummets normer.

Det är härifrån jag vill särskilja min praktik från de ideologiska normer som finns runt ord som skyldighet, förbud och tillåtelse.

När jag kommer in i matsalen hörs musiken lite högre och jag förstår att allt är på plats. Musiken spelade en stor roll som inmateriell *apropriation* av hela området. Tiden på platsen kunde förändras när min kropp befann sig under själva takspotlighten som belyste

⁷⁵ http://sv.wikipedia.org/wiki/Marskalk_av_Frankrike

installationen. Mycket försiktigt satte jag ned tygen och lerskålarna på golvet, och flyttade sedan lerskålarna nära cellen. Sedan placerade jag tygerna, som var blöta, (vatten har skapat en liknande effekt som lim gör med papper) på golvet, och som skissartat antyds på bilden.



Längst ner. Bilden visar ett kors. Den står som symbol för att läka historien, nu genom min kropp. Den är tyst. Musiken spelar i högtalarna, en manlig röst sjunger på *Mapudungún*, ingen förstår något, inte jag heller. Här börjar en ritual som jag skapar i nuet. *Kultrún* hänger på min kropp. Nu vet alla att någonting har börjat, men hur ska jag komma i kontakt med åskådarna nu? Jag vill att de ska hjälpa mig att hitta det gemensamma i dessa olikheter.

Jag aktiverar och värmer upp instrumentet *Kultrún*. Jag tar den och spelar på den. En monoton rytm som låter minimalistisk och som i trans. Dvs. *transmutador*, (på svenska *förvandlande*). Tiden och platsen förvandlas. Rytmerna skapar resonans och närvaro. Jag vandrar ner för det röda tyget med minimala rörelser. Den är lång som en vägg i röda toner. När jag kommer nära lerskålarna slutar jag spela på *Kultrún* och lämnar den i mitten av själva cellen, bredvid jordklotet. Med en precis och våldsamt gest slår jag till *Maréchal de France*. Rörelsen och slaget blir väldigt exakt och hans huvud flyger i luften likt hans kropp. Jag tar sen det kortaste tyget som har ett guldfärgat och gult mönster och bestämmer mig för att täcka över mitt ansikte med det. Jag ser ingenting, bara *Trutrukas* som låter i högtalarna. Tyget luktar vatten, luktar tid.

Jag dansar som aldrig förut och följer rytmerna från *Trutruucas y Trompes* som strömmar ur högtalarna. Den tusenåriga musiken ackompanjerar min spontana och tysta koreografi, med tydliga gester, som en varning, för att sedan i *slowmotion* komma åskådarna nära med min kropp och sen väljer jag att komma ännu närmare. Min kropp krypper ihop på en av åskådarnas fötter och stannar där, femton eller tjugo sekunder men det känns som 20 minuter. Kanske ber jag. Denna bild associeras lätt med olika religioner, eller är det kanske så att min position gestaltar en Mapuche 520 år tillbaka, som ber om medkänsla för att stoppa massakern? Då är inte nu, eller?

Nu är jag stående och lämnar tyget och långsamt och bestämt går jag mot lerskålarna, först tar jag den med *Mate*. Blicken mot publiken och kroppen som följer efter och jag är återigen dem och deras ansikten nära. Jag visar *Maten*, och erbjuder dem att luktar på den, försiktigt, den är också dammig, naturligt "*polvo de Mate*". För mig är det som att hela min barndom framträder på en sekund, kan de se det? Kan de höra det som jag hör nu, eller ser färgerna? De tittar på mig väldigt fokuserat, kanske någonting av det hela kommer fram och når dem. Nu vill jag skydda världen. Jag skapar ett regn av *Mate* över installationen.



foto © Arngrim Larsen

När jag väl avslutat detta regn ställer jag återigen ner lerskålen på sin ursprungsplats och bestämmer mig för att fortsätta med den som innehåller *Merkén*. Jag skapar ett regn över figurerna, över min egen kropp. Men hur ska jag göra med denna krydda. Är den så stark och het att det inte går att andas in den? Jag bestämmer mig för att invadera betraktarnas privata sfär ännu mer och väljer att utföra en ännu mer komplex intimitetsgest. Jag bestämmer mig för att sätta *Merkén* på mina läppar och sen närmar jag mig en person och försöker sätta även på hennes läppar. Det en ung tjej, som väljer att utföra en gest som består i att bita i luften när mina fingrar närmar sig henne. Jag förstår detta som en lek men jag ger inte upp och jag väljer en annan person. Allt är väldigt mörkt. Det är en kvinna, även hon ung, men hon bestämmer sig för att stå stilla och vänta in min rörelse på hennes läppar. Jag skulle till och med vilja säga att det var en ömsint sensuell stund. När jag satte mina fingrar på hennes läppar och utsmyckade/

pyntade dem med *Merkén* valde hon att öppna sin mun på ett sätt som gjorde stunden ännu mer intim, sensuell och otydbar, något som jag anser vara ytterst magiskt.



Acceptans, ömsesidighet, förbindelse/ band, metasamtal, metaspråk. Jag vet inte varför men de som stod närmast mig i cirkeln av åskådare som skapades omkring actionen var kvinnor. Jag lämnade lerskålen på sin plats och tog potatisarna. Jag visade dem till publiken, potatisar kommer också ursprungliga från Sydamerika, som *Mate*, *Merkén*, Jag, musiken och sång som hörs i högtalarna.

Potatisarna är okokta och jag placerar de på mitt ansikte över mina ögon. Jag ser nu ingenting, jag dansar loss. Den första idé som kom dök upp i mitt huvud var att jag skulle dansa ända tills någon människa eller kropp stoppar mig, en kropp som slår emot. Då blir denna kropp utvald. Till slut var det en kropp som stoppade mig. Jag hade kommit fram, men vems är kroppen? Jag tar bort potatisarna från mina ögon och ser att det är en annan ung kvinna och hon ska få en av mina potatisar, den är min present till henne. Den andra potatisen börjar jag att äta upp. Men vad ska jag göra sedan med den i munnen? Ska jag kasta den på golvet bara? Hur ska det tolkas? Potatisen är okokt och smakar "stärkelse", jag har mycket av den i munnen. Någon ifrån publiken har tagit *Maréchal de France*, nu utan huvud, och placerat honom på "kanten på barnhagen". Det blir perfekt, jag ska fylla hans kropp med geggamojan (potatisen) som nu finns i min mun. Han har inget huvud men hans kropp blir fylld med näring från naturen, och så förändrar jag hans militära sätt att tänka och reagera. Nu känner jag mig laddad. Ritualen kan avslutas.

Men innan jag lämnar platsen vill jag skrika högt, rakt ut i luften:

Marichiwew! Marichiwew! Marichiwew!.



foto © Arngrim Larsen

Entrevistas / Intervjus

Här några kommentarer från intervjuerna.

- ...när jag tittade på dig kände jag sorg, maktlöshet och frustration. Det var en ganska stark känsla, som en process i sorgen. Jag tänkte på människans utmärglande av jorden.

- it was really strong, a surprise, but I want to see what is happening, I was in chock, I couldn't understand, the feeling at the unexpected was great,

- mmm ... jag fick ganska starka känslor ...

- Det kändes kaotisk och jag fick associationer till döden. Det var som en historia som är inte över ...

(Klicka på länken *Marichiwew en La Pregunta del Mundo*, under My Vimeo (s.8), kan du höra intervjuerna).

Reflektion

Ritualen har skapat en "*acontecer*", dvs, en berättelse utan en paternalistisk känsla. Genom berättelsen var det också möjligt att presenterar mitt sätt att arbeta "performativ", presentera mitt sätt att förstå och samtidigt ifrågasätta performance konsten.

Collaboration

När jag kontaktade personerna som hade deltagit i intervjuerna kunde vi prata vidare angående min idé om *Co-ellaboration*, dvs att deras berättelse har samma tyngd som själva aktionen. Aktionen lever fortfarande kvar hos dem, när de kommer ihåg de olika moment som var viktiga. Här gör ritualen sig oberoende av mig och blir istället beroende av deras uppfattningar, fantasier och medkänsla. Även om de inte visste någonting om Mapuchefolket och datumet som jag valt för att genomföra ritualen, var de öppna för att börja tänka annorlunda kring ursprungsbefolkningar oavsett vilken del av planeten prata vi om. Flera personer sa i intervjuerna att de kände sig delaktiga i en urgammal ritual, andra sa att hon kändes sorg för de människorna, hon sa textuellt "människor från jorden" utan att veta någonting att i Mapudungún de heter så: Jordens folket. För mig är detta är ett konkret sätt att samarbeta. En ny berättelse utifrån respekt och ett dialogistiskt perspektiv, och som för mig innebär ett mångdimensionell, inkluderande och postkolonialistiskt samtal.

Courage

Att framföra en ritual som handlar om kulturer som inte har några referenser med den plats där man genomför själva aktionen är ganska modigt. Min ritual var inte en festlig "performance", inte cirkus, inte heller något abstrakt visuellt. Miljön, dvs platsen var en klassisk fest (kulturnatta), så tycker jag att våga göra en sådan "urgammal" ritual, helt främmande, rent språkligt (den enda röst var i Mapudungún) och musikalisk (trutrukas, trompes y kultrún) är modigt. Åskådarna var också modiga när de ville stanna kvar även om själva aktionen inte bekräftade deras egen vardagliga: musik, språk eller dans. Någonting hände med publiken när jag bestämde mig för att, på ett *modigt* sätt, ta steget och aktivera deras delaktighet på ett helt oväntat sätt: med min kropp som kröp ihop på deras fötter, eller när jag ville att de skulle kunna smaka på den icke-verbaliserade aspekten av en främmande kultur. Eller när jag dansade runt i väntan på att stöta emot deras kroppar som den enda gränsen mellan oss.

Creativity

Skapa, poiesis kommer från det grekiskan (ordet poesi kommer också därifrån). Hur kan jag referera till begreppet *creativity* (skapande) när jag vill göra en tusenårig ritual? Kanske handlar det om hur jag skapar länkar mellan olika världar, visioner, fält, discipliner, genrer och språk. För mig innehåller begreppet *creativity* också fantasi, lekfullhet. Med dessa ingredienser började jag att tänka och formulera mig kring en idé om att gestalta en ritual, en unik, oförglömlig och helt improviserad *acontecer* (händelse).

Jag vill här också inkludera en reflektioner kring följande begreppen:

Philia: Nuet / Courage

Philia representerar för mig aktionen i sig, energin som sätter igång hela processen. Den innebär också *courage*. Jag tror att den här aktionen har aktiverat medvetenheten om nuet, eller har synliggjort spänningen mellan då och nu och på det sättet även aktualiserat frågorna om vad som är, eller vad som ligger i framtiden.

Ágape: Närhet / Collaboration

Jag tycker att *Ágape* var en aktiv aspekt under själva ritualen. Aktiveringen av närhet gjordes genom min kropp, men också genom placeringen av själva aktionen mitt i korridoren. Även om ritualen var främmande för platsen, så blev upplevelsen levande och intim.

Eros: Kroppen / Creativity

Kroppen används här som ett verktyg, det vertyg som jag också är mest intresserad av. Det är kroppen som *contains us*, (innefattar oss), som definierar oss och gör att vi kan relatera till omgivningen och inte minst: konstaterar vår existens. Tack vare våra kroppar känner vi restriktionerna, men framförallt, enligt mitt sätt att se det, så ger kroppen möjligheter till att skapa en större närvaro. En större chans också att mötas i sårbarhet, och i ett ömsesidigt beroende.

Mis obras / Mina verk

PLATTFORM

IAP

Plataforma del Acontecer – Internacionales Auténticas Públicas

Ett program av performativ konst som vill inkludera andra akademiska fält men också barn i förskoleåldern och ungdomar i invandrargrupper

Projektidén

Idén är att skapa ett nytt sätt att arbeta med performativ konst. IAP, som en permanent plattform vill starta ett samarbete med ett flertal konstnärer och konstnärliga organisationer för att anordna föreläsningar, workshops, och visningar av performativ konst där barn och invandrarungdomar kan vara inkluderade som skapande medarbetare

Kompetens

Projektledaren är en professionell skådespelare, dramaturg och teaterregissör och har jobbat med scenkonst de senaste 23 åren. Han studerar nu en MA in *Contemporary Performative Arts*, han har också en magister från Chile i *Culture Management* och han har studerat ett år som Internationell Kulturprojektledare på Kulturverkstan i Göteborg. Han skapade IAP Plattform i Stockholm året 2009.

Autenticitet i det offentliga rummet.

IAP föddes, på internet, 2009 i Stockholm med syfte att lyfta fram en kritisk granskning av performativ konst genom att skapa ett nätverk av kulturutövare runt om i världen. I fokus står behovet av *decentralisering* och *deselitisering* av själva genren och fokus är den performativ konst som görs i det offentliga rummet, eller på icke-traditionella platser. Som vägledarna av den praktiska undersökningen står *Collaboration, Courage och Creativity*.

År 2011 startade Héctor García-Jorquera, IAP i Stockholm. Genom *Oneironaut Kulturförening* i Stockholm och ett samarbete med *Gyttja Kulturförening* från Göteborg och med ett projektstöd från Göteborgs Kulturförvaltning kunde de materialisera besöket till Sverige av två internationella konstnärer och starta ett kulturarbete inom scenkonst, poesi och performance som vi nu vill de utveckla.

Bakgrund

Till skillnad från andra avantgardformer, har performancekonsten inte försvunnit utan är fortfarande idag ett levande och aktuellt fenomen; lika polemisk, samhällskritiskt nyskapande och gränsöverskridande. Performance som konstart fortsätter att kritisera de redan etablerade normerna av vad konst är och synliggöra det till synes omärkbara vardagligheterna. Samtalet kring performancekonsten i Sverige befinner sig i ett intressant stadium, i en utforskning och utvecklingsfas.

Ur vårt perspektiv saknas det ett riktigt forum där man kan ge performativ konst en plats, konstruktiv kritik och praktiska förslag kring vad performance art skulle vara, samt på vilket sätt den kan hjälpa oss att skapa flera tolkningar och nya näringar för utvecklingen av kreativitet.

Vilken roll har den performativ konst i det svenska samhället? Hur påverkar globaliseringen i detta, hur vi ser på konst idag, här i Sverige eller runt om i världen?

Problematiken

Det saknas en tydligare närvaro framförallt av ungdomar med invandrarbakgrund och barn i den skapande processen av nutids-performativ konst. Samtidigt kan man läsa om att det finns ett stort intresse att inkludera förskolor i den senaste tekniken med t.ex. läsplattor. Om barnen ska lära sig att använda en sådan teknik varför kan de då inte få kontakt och testa performativ konst med sina hundratals möjligheter och där de också får skapa och reflektera och inte bara peka?

Tendensen är tydlig: Man minskar de konstnärliga ämnena i grundskolor och gymnasieskolor, vilket för oss konstnärer inte ger en särskilt hoppfull bild inför framtiden, Hur mycket jobb kommer att försvinna? hur länge ska kreativitet finnas på kartan? Eller ska läsplattorna lösa integrations- och delaktighetsproblematiken? Är konsten fortfarande en riktig bra näring trots sin icke-vinstorientering?

Inspiration och Kontext

”Kreativitet är en essentiell förmåga som är oumbärlig för varje elevs personliga vidareutveckling för att nå nya insikter. För att elever ska utvecklas kreativt behöver lärare uppmuntra och stimulera eleverna till nytänkande och nyskapande med hjälp av olika arbetssätt och verktyg. Lärandet får inte domineras av normen i att tänka logiskt och verbalt utan bör även uppmärksamma det visuella och intuitiva medvetandet hos eleverna för att de ska utvecklas kreativt. Samtidigt bör lärare värna om ett arbetsklimat som inbjuder till kreativitet. Det visar sig att skolan tycks sakna ett helhetsgrepp och en samsyn för hur lärare ska tolka begreppet kreativitet samt arbeta för att utveckla elevers kreativa förmåga. Eftersom olika styrdokument för diverse utbildningsprogram genomsyras av diffusa kreativitetsmål finns det ett behov av att väcka en diskussion kring kreativitet inom skolvärlden”⁷⁶.

Behovet av att inkludera performativ konst i den akademiska världen finns här i Sverige nu, samt frågan om hur den konsten ska ifrågasätta det offentliga rummet. Detta kan man läsa i beskrivningen av masterprogrammet, inriktad på Contemporary Performative Arts som Konstnärliga Fakulteten Artisten har börjat med hösten 2012.

Det påvisar också att hur viktig konstrollen är i samtids-diskussionen om samhället, kreativitet och inte minst integration.

Stockholm var representerad av två ”performance artister” på fastighetsmässan i *Cannes, Live Art Göteborg* organiserar sin 9:e internationella festival, Stoff i Stockholm, Friction i Uppsala, Lillith Performance Studio i Malmö, Pals i Stockholm, visar att det finns en tydlig miljö för att utveckla idéer, förstärka samarbete och inkludera nya aktörer.

Offentliga rummet

Samtalet kring konst i det ”offentliga rummet” är idag mer aktuellt än någonsin, och den gränsöverskridande nutidskonsten behöver ett mer ifrågasättande perspektiv.

Inte bara för konstens skull behöver vi aktivera det rummet och ge plats för det konstnärliga skapandet och utvecklingen av symbiosen mellan scenkonst och samhället. Diskussionen måste också inkludera nya idéer, nya aktörer, nya grupper, speciellt de ungdomar som befinner sig utanför och barnen. Den performativa konsten kan hjälpa oss att på ett konkret sätt sätta fingret på problematiken med integration, mångfald och multikulturalitet när vi ska jobba med olika sociala aktörer.

⁷⁶ Bergström, Angelica, *Examensarbete i didaktik*. Lärarprogrammet. Institutionen för Pedagogik, didaktik och psykologi. Högskolan i Gävle. 2008.

Syfte

Collaboration, Courage, Creativity är de tre huvudbegrepp som styr arbetet. Plattform PAIAP vill decentralisera den elitistiska diskussionen kring performativ konst och dess funktion i samhället och inkludera två grupper som inte finns på kartan av nutidskonsten i VG Regionen: barn och invandrare. Projekt kan öppna diskussionen kring den sociala roll som performance kan/bör ha, och kanske till och med aktualisera frågan huruvida performance skall kvarstå som en avlägsen/elitistisk eller nära/populär konstform.

Mål

- Ge plats åt barn och invandrarungdomar att få experimentera och uttrycka sig genom nutidskonst. Att göra performativ konst i det offentliga rummet är det bästa sättet att motverka elitismen och stärka tillgängligheten av nutidskonst i ett stort perspektiv.
- Skapa en metod som kan leda undersökningen samt organisera de praktiska kunskaper som inplanerade aktiviteter ska generera.
- Starta ett samarbete med professionella eller studenter från andra fält än konstnärliga.

Målgrupp

Barn i förskoleåldern, ungdomar och olika generationer av konstnärer som jobbar med performativ konst, här i Sverige och från olika delar av världen.

Genomförande

Det planerade arbetet har analyserats och delats upp i fem områden:

Verk, Produktion, Nätverk, Teori, Workshops

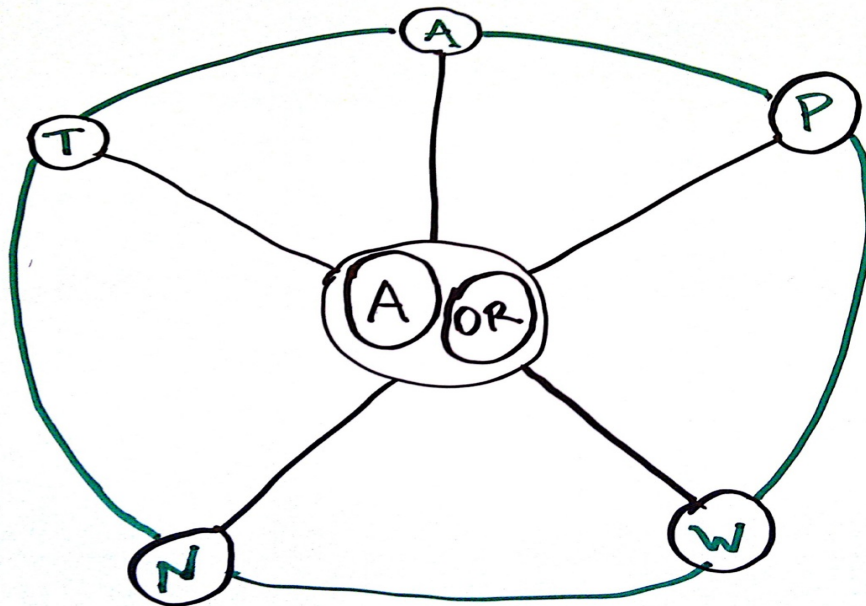
Verkstad: manus och det praktiska konstnärliga skapandet.

Produktion: Foundering, marketing, budget, betalning och redovisning.

Nätverk: Konstnärer samt konstkollektiv i hela världen som arbetar performativ. Skolor, förskolor samt kulturella institutioner i Sverige och i världen.

Teori: metodutveckling samt anteckningar för teorier om kreativitetsutvecklingen,

Workshops: förbereda och göra föreläsningar, seminarier, och dylikt.



Risikanalyt med åtgärder

Halvt stöd: Stödet har kommit men inte från alla ansökt bidrag.

Åtgärd: IAP behöver utvärdera vilken del av programmet ska reduceras utan att påverka negativt tyngden i de pedagogiska tankar och kreativitet som arbetsfält.

Vi fick inget stöd.

Åtgärd: PAIAP försätter sitt arbete men i en mycket mindre skala med regionalt perspektiv samt en långsam spridning av de resultat och aktiviteter som PAIAP planerar att genomföra.

Leda samtalen med offentliga finansiärer, hittar felen i ansökningar och förbättra presentation av idén för projektet.

Öka nätverket och skapa flera samarbetspartners.

Rapportering

Finansiärer ska ha en rapport två månader efter att projektet är avslutad. Rapporten kan eventuellt skickas till alla organisationer som varit involverade. Det ska finnas en version av rapporten tillgänglig genom projektets webbsida.

Kreativa näringar

PAIAP har redan startat ett nätverk med olika konstnärer här i Sverige samt med flera olika länder i Europa och Latinamerika. På en lokal nivå har PAIAP redan ordnat flera samtal med t.ex: Frilaget, Atom, Waldorf Martina Skolan i Kortedala, Live Action Göteborg, och ett flertal av svenska konstnärer. Samtidigt har vi planerat i regional nivån att starta en dialog med Rädda Barnen, Ungdomsstyrelsen och Kultur i Västs projekt Skapande Skolan, Opsis Barnkultur.

Ungdomens hus i Majorna-Linné, Röda Sten, Kåken Världskulturmuseet.

Vi kommer att starta ett aktivt samarbete med olika konstnärer som jobbar med liknande idéer, och på det här sättet lyfta fram aktualisering och kontextualisering av performativ konsten i dagsläget i VG Regionen.

Offentlig finansiering

Projektet ska göra ansökningar till de flesta offentliga finansiärer för att möjliggöra arbetet kontinuerligt. Frisipel VG Regionen, Ungdomsstyrelsen, Kulturbryggan, Kulturförvaltning, Arvsfonden, Kultur i Väst.

Utvärdering

Metoden för utvärdering har ett flertal sammanvävda kriterier:

- Projektledarens utvärdering av de fem områdena med sina specifika mål med föreningsmedarbetare.
- Gemensam utvärdering efter varje föreläsning och workshops med förskollärarna och gruppledarna.
- Bilder och video material från de olika momenten ska användas för att i pedagogisk syfte förbättra metoden samt som stödmaterial för framtidsstudier.
- En del av detta material kommer att stödja spridningen av framtida aktiviteter.
- Att efter varje performance fånga upp åsikter från publiken genom enkla frågor med alla som har varit involverade.

Uppföljning

Programmet inkluderar intervjuer, samtal, workshops, föreläsningar samt performance i det offentliga rummet. Utvärdering och redovisning.

Webbsidan som ett tillgängligt medel för att nätverka och sprida materialet som aktiviteter ska producera.

Varje område har olika filosofiska samt pedagogiska teorier som arbetet baseras på, här är några :

- Workshop: Paulo Freire, Celine Freinet, Brené Brown, Paul Ricour, Iris Zavala
- Verkstan: Jacques Rancière, Tania Bruguera, Mijail Bahktin, Lef Vigotsky, Rosalyn Deutsche
- Produktion: Néstor García Canclini,
- Nätverk: Humberto Maturana, Jules Crashford, Anne Baring
- Teorin: Edgar Morin, Claudio Naranjo, Francisco Varela.

PAIAP Manifesto



La Red. Clemente Padín. PAIAP2011. ©Loen Montefusco

The collective enjoyment of creativity is something that is profoundly revolutionary.

To authenticate is to denounce, and to make profound paradigmatic changes that will put an end to the capitalisation of existence.

Authenticity is reclaiming our own peculiarity, which is not hegemonic, monetary or static, but organic; like our proper cells, all so different and so united in their distinctness.

Authentic is a link to another history, not one of invading or invaded people.

Autenticitet is the shortest route to freedom, in unity with all beings.

Authenticus is not static, but instead dynamic and playful. It incorporates and includes; it 's the human capacity of synergy.

With this proclamation, PAIAP seeks to reclaim, for all, the contemporary expression in all of its possibilities.

Conclusiones – Slutsatser

Anteckningar om en teori för en kreativitesutvecklings metod.

Jag vill genom mina estetiska praktiker synliggöra, analysera och ta itu med de koncept som patriarkatet håller vid liv och därmed var och en av dess sociala och institutionella praxis.

ACONTECER (from latin Verb *contingere* ^{77, 78, 79})

Efter två år på denna utbildning har jag, genom mitt *cross disciplinary* sätt att arbeta konstnärligt, kommit fram till att jag behöver skapa en neologism för att artikulera mitt konstnärlig sätt att arbeta och att i den kunna inkludera diverse teorier och den sorts analys som filosofer, sociologer, historiker och antropologer gör. Mycket intressanta reflektioner väckte mina funderingar och här fann jag en bra konceptuell kontextualisering av min konstnärlig praktik.

Jag bestämde mig för att låna ett begrepp från andra fält där det har blivit kallat för att vara ointressant och har sagts inte ha någon relevans under nästan mer än hundra år. Jag talar om begreppet *Acontecer* (händelse), *l'événement*, från den franska sociologiska skolan. *L'événement*, som är en del av historien, har i sig också en stark länk med kulturen och därigenom med konsten. Om *händelsen* var som en slags *paria* för strukturalister som Durkheim, Lévi-Strauss eller Simiand, så är den inte det nu längre.

Paul Ricoeur⁸⁰ beskriver begreppet inte som en *résidu de la structure* (historia) utan som en kreativ akt där förändringen kommer ifrån.⁸¹ Här kan jag använda Ricoeurs beskrivning för att bättre förklara vad jag egentligen vill göra med min konstnärliga praktik: att skapa en *Acontecer* som kan göra det möjligt att visualisera och uppleva förändringen. Eller som Mauricio Lazzarato beskriver så tydligt att: *det är händelsen som ska distribuera **subjectivities** och **objectivities** och kommer att rubba kropparnas och tecknens gestaltningar.*⁸²

⁷⁷ <http://en.wiktionary.org/wiki/contingo#Latin> besökt 2013.08.14

⁷⁸ http://etymonline.com/index.php?term=contact&allowed_in_frame=0

⁷⁹ Latin Etymology
From con (“together”) + tangō (“touch”), kon'tin.go:
first-person singular present indicative of *contingere*
Verb: present active *contingō*, present infinitive *contingere*, perfect active *contigī*, supine *contāctum*

⁸⁰ Ricoeur, Paul (1992). *Le retour de l'événement. Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée*, 104 (1), 29-35. Min översättning.

⁸¹ Ídem. Min översättning ”como el acto creativo del que surge el cambio”. s.34

⁸² ”es el acontecimiento lo que va a distribuir las subjetividades y las objetividades, lo que va a trastornar las configuraciones de los cuerpos y de los signos” Lazzarato, Maurizio, *Lucha, acontecimiento, media*, <http://eipcp.net/transversal/1003/lazzarato/es> (2003), (trad.) Marcelo Expósito, laddad 2014.03.18

Enligt hur jag uppfattar det här citatet är det ett bra exempel på hur det var när jag genomförde min rituella "performance" *Marichiwew* på skolan i början av min masterutbildning. I samtalet efter, när jag hade intervjuat några av åskådarna kunde jag förstå hur de hade upplevt ritualen och hur den också hade förändrat, i den stunden, deras relation med sig själva, med platsen, och möjliggjort djupare reflektioner kring livet och döden, på en plats där de hade tänkt komma till och *bara titta på*. Allt som vi konstnärer gör händer under en begränsad tid/plats, och på det sättet är också det i sig en berättelse, som har med sig semantiska och semiotiska element som kan avgöra hur den ska upplevas. Här lånar jag ett citat till, från en annan filosof, Edgar Morin, när han säger att *The events are far from being epiphenomena: they cause the falls, the rapids, course changes of the historical stream. The event is unexpected, unplanned, new* ⁸³.

Jag gillar ordet *Acontecer* med sin mening, i grunden för dess kontrast med de teatraliska representationsformer och dess subjekt-objekt paradigmatiske relation. Ordet *el acontecer* (händelsen) har istället en stark relation med ordet *transgression* (överträdelse), överträdelse av ramarna, av referenser, av det som vi "känner till".

En aspekt som jag tycker om att använda i mina "aktioner", är det *oväntade* och det är därför jag kallar min konst icke-medial. Dvs. utan att lämna den potentiella upplevelsen i *kommunikationsmediums* händer, som i sin tur skapar förväntningar som egentligen aldrig uppfylls, som t.ex Humberto Maturana ⁸⁴, mästertligt förklarar: *förväntningar liksom framtiden finns egentligen inte, så när ni har applåderat när jag har kommit gjorde ni det för att ni har förväntningar, och dem som sagt aldrig uppfyllas, inte dina inte heller mina.* ⁸⁵. Förväntningar betyder en tid, med allt sitt innehåll, dvs. platsen, händelser och människor som i sin tur är beroende av alla andra aspekter, som egentligen inte finns och aldrig ska finnas. Men på andra sidan, *nuet i paradigmet av händelsen, bilder, tecken och uttalanden bidrar det till skapandet av världen* ⁸⁶ Men inte en värld med mer våld utan kanske en där vi kan träffas på en nytt sätt, kanske inte längre som resultatet av köp-säljmodellen.

⁸³ Morin, Edgar, *La méthode T. 5, L'humanité de l'humanité. L'identité humaine*, Seuil, Paris, 2001. s. 231
Les événements sont loin de constituer des épiphénomènes: ils provoquent les chutes, les rapides, bien sûr modifie la flot historiques. L'événement est inattendue, imprévu, nouveau. (min översättning)

⁸⁴ http://sv.wikipedia.org/wiki/Humberto_Maturana

⁸⁵ Humberto Maturana, *II Congreso sobre el Futuro, Congreso de la República de Chile*, enero, 13 2013. <https://www.youtube.com/watch?v=hlhMNve1qAY> (audio är bara på spanska, min översättning).

⁸⁶ Lazzarato, Maurizio, op.cit.

Jag är väldigt intresserad och påverkad av Bakhtian Dialogismen. Jag vill forska kring identitetsskapandet, och med plattformen skapa nya sätt att närma sig våra idéer om individen, möjliggöra nya kontextualiseringar av det egna subjektet, utveckla externa uppfostrare av min egen subjektivitet, sätta i gång kritiska reflektioner på idéer om sig själv.

Här nämner jag mina möjligheter och med de vill jag fortsätta att problematisera konstens roll och i detta min roll som konstnär nu.

Men jag vill inte stanna där utan jag vill och behöver också ifrågasätta hela arvet, speciellt de aspekterna som är relaterad till konsten där min praktik görs och där ordet performance har intagit en så självklart position, som en del av samma kolonialistiska maktförhållande. Det är därför "a critical practice must do more than repossess the signifying function appropriated by colonialism representation or demystify or deform the rhetorical devices that organize colonialism's discursive field"⁸⁷. Konsten är en del av *the rhetorical devices* som bekräftar maktförhållandet med risken att stanna kvar i den ensidiga visionen kring vad, hur, varför och för vem man utför performativ konst och det betyder för mig att det saknas ett bredare synsätt på hur den "performativa konsten" kommer att tolkas, analyseras och t.o.m., det viktigast för mig: hur man kontextualiserar den.

Jag vill tacka Anders Hulqvist för att han har beskrivit min konstnärliga praktik med tre ord; **Närheten Nuet Kroppen**

Alla dessa tre tycker jag passar perfekt med de andra tre från Naranjos teorin om autenticitet.

Ágape Philia Eros och med mina tre huvudbegrepp **Colaboración Coraje Creatividad**

Mitt förslag på ordet *acontecer* är att förstå det som en åtgärd från vilken jag möjliggör brytningen med de begrepp som definierar vårt patriarkala samhälle det tillåtna, det förbjudna och det obligatoriska. Jag föreslår på så sätt att placera min konstnärliga praktik i en sammansmältande balans för en icke-patriarkaliska, post-kapitalistiska och anti-elitistisk konst/mänsklighet.

⁸⁷ Benita Perry, 'Problems in current theories of colonial discourse', *The Oxford Literary Review*, 9, 1987, p. 28

Memento

Reflektion kring min praktik

Året 1975, när jag var fem år gammal hade jag min första upplevelse som "skådespelare". Det var en "teaterpjäs" om djur som fröknarna på skolan hade skrivit och regisserat. Mina två storasystrar och min mamma hade jobbat flera dagar med min nyckelpigedräkt. Kvällen innan föreställningen var den klar och vi var jättegglada, den var otroligt fin. Det var en enkel teaterpjäs för att barnen mellan 3 och 5 år gammal skulle kunna genomföra detta. Det var en slags djungelberättelse, men jag minns inte exakt vad den handlade om. Den enda bild som jag väldigt tydligt har kvar i minnet är när jag kom in på scen som nyckelpiga och istället för att göra det som vi hade repat i veckor, vilket jag inte heller minns nu, bestämde mig för att helt plötsligt stanna mitt på scenen och titta på publiken, och leta efter var mina systrar och min mamma satt. Min roll som nyckelpiga var inte längre intressant utan istället var det viktigaste att hälsa på mina kära systrar och mamma. Då försvann min "insektsroll" och pojken i mig kom upp och struntade i hela pjäsen, eller i "representationsreglerna", utan att följa manus, utan att följa rörelserna som vi hade lärt oss i repetitionerna, utan att tänka på att nyckelpigorna inte pratade med publiken. Men han, dvs barnet inuti, blev fylld med glädje och kom i totalt kontakt med nuet, och sa högt och rakt ut: Hej! till sina systrar och mamma som verkligen var mycket glada.

Nu, med perspektiv på det hela, kan jag se att det redan där fanns ett tydligt konfliktfyllt förhållande till idén om representation, den klassiska aspekten av teater. Kanske var det redan då något i mig som inte ville acceptera den, även om jag vet att det är ganska vanligt att barn gör sådana grejer i just den åldern. Men inte alla barn som gör det studerar senare teater på högskolan och utvecklar en kritisk vision kring teaterns betydelse eller representationens ganska fyrkantiga och självklara position i *Dramats* historia, här kan jag nämna några klassiker från Aristoteles, Sofokles, Lope de Vega, eller från Diderot till Stanislavsky.

16e december 1982

Myriam, min storasyster, studerade teater på *Barroso* Konstskolan i Santiago de Chile. Jag var inte så intresserad av just teatern och det var snarare ett sätt att visa henne att jag var helt oberoende av hennes "aktiviteter" och hennes vilja att styra upp mig som sin "lillebror". Istället spelade jag fotboll och tyckte mycket om biologin och musiken. En musikgrupp, *Andino Experimental*, var faktiskt mitt första konstnärliga projekt där jag spelade gitarr, blockflöjt och *Tarka*, en speciellt flöjt från Anderna. Till bandet hade jag själv komponerat fyra av fem låtar som vi tillsammans repeterat och sjungit på skolavslutningen i högstadiet bara en vecka innan hennes examensföreläsningen. Men den dagen, efter flera månaders envisa förfrågningar från min syster, bestämde jag mig för att gå till hennes examensföreläsningen på *Barroso* Konstskolan.

Sommaren låg redan i luften så det var ganska torrt och som vanligt var läget lite spant, de stora protesterna mot diktaturen skulle börja bara några månader senare, och Eugenio Coné Morales, skådespelare, teaterregissör, och huvudlärare på skolan hade kommit tillbaka efter sin exil i Frankrike. Skolan var mitt i en stadsdel av *Santiago Centro*.

Föreläsningen ägde rum torsdag den 16:e december 1982, och när klockan var nära halv sju på kvällen var jag redan på plats. Även om själva föreläsningen började klockan 19:00 hade jag tänkt hälsa på henne innan. Jag visste inte hur man kom in men det var ganska enkelt och helt plötsligt öppnade jag en dörr och befann mig i "backstage". Alla var jättenervösa, några sminkades framför spegeln, andra justerade sina dräkter, en lång kille gjorde röstövningar, andra gjorde kroppsövningar. Hela atmosfären var som en dröm där ingenting var logiskt men denna drömliknande miljö passade dem perfekt. Ingen märkte att jag var där, eller åtminstone att någon annan hade kommit in utan tillåtelse. Själva upplevelsen var så magisk. Doften, ljudet, atmosfären, alltihop skapade en tydlig koppling mellan mina känslor och något där mitt emellan verkligheten och fantasin.

Detta var någonting som jag uppskattade väldigt mycket och säkert har det också berört mig på ett djupare plan. Först nu kan jag inse att jag under flera år av estetisk praktik har försökt återskapa just den atmosfären som nu kallas "scenkonst". Kanske föddes där också känslan och idén av att dela sådana upplevelser med andra, bort från den våldsamma vardagen, eller helt enkelt bort från vardagsrutinerna. En kontakt med denna odefinierade kraft, någonting är på gång men du kan inte avgöra vart. Jag minns absolut ingenting av själva pjäsen. När jag kom hem och träffade Myriam sade jag till henne: - Miroca, jag vill plugga teater som du.

Jag tyckte mycket om litteratur, speciellt poesi. Min första dikt skrev jag som ett kärleksbrev till min kastilianska språklärlarinna. Vi fick uppdraget av henne, hon hade 45 fattiga trettonåringar på en gymnasieskolan bara för killar. Som vikarie ville hon att vi skulle skriva en dikt om vad som helst. Då jag redan hade läst Vicente Huidobro mest kända bok *Altazor* intresserade jag mig redan för det som kallades för "avantgarde poesin". Men jag intresserade

mig också för Alfonsina Stornis romantiska och kärleksfulla dikter. Dikten som jag skrev till henne, min lärarinna, var verkligen kärleksfull men också ironisk och med galna metaforer. Hon tyckte mycket om den och erbjöd mig att läsa den inför alla studenterna på ett officiellt evenemang på skolan, för att fira 93-årsdagen av födelsen av poeten Gabriela Mistral.

Många år tidigare, när jag var sju år gammal, jag minns det så väl, var jag hemma oss mina morföräldrar. Min *Tata* hade ett jättestort bibliotek och där hittade jag en bok, *Historia de Chile*, i ett superfint pappband med bilder och den finns som en oförglömlig stund och ett klart minne i mitt huvud. Boken var skriven av, förstår jag nu, en konservativ historiker och handlade om de blodiga händelserna när Mapuche, ursprungsbefolkningen i det som nu kallas för Chile, förlorade alla sina "äodelar": jorden, silver, koppar, guld, språket och sina kroppar.

Bilderna från 1700-tal visar, på ett väldigt tydlig grafiskt sätt att våldet var permanent i vardagen för Mapuche-befolkningen. Bilden, detaljrik och perfekt färgad, visade en plats i landet där en Mapuches ansikte med ett tyst skrik av skräck står nära ett flertal huvuden utan kroppar som hänger på spjutspetsar. I mitten av själva bilden står några spanska soldater som hugger av händerna på en Mapuche-krigare och precis till höger av bilden visar en *Mapuche* sina kapade händer och ansiktet är så fyllt av fasa och av smärta. Jag fick en chock. Jag kunde ta in heller acceptera berättelsen. Vad hade de gjort? Varför högg man av händerna? Var deras halvnakna kroppar så farliga? Var finns deras historia? Vem skriver historien? Jag tror nu att händelsen har haft en stor betydelse för min syn på livet och historien, och självklart för min relation med konsten och de som skadats av en brutal kolonialism. Det var säkert då som min kritiska relation med "vinnarna" och hela deras version av existensen föddes.

När jag var i tonåren bestämde jag mig för att använda ett Mapuche-namn som pseudonym som ett sätt att behålla någon typ av relation med min egen historia som "chilenare" och visar alla andra min respekt för den ursprungsbefolkning som hade förlorat allt. Det var ett konfliktfyllt förhållande därför att på min pappas sida kommer familjen från Burgos i Spanien, och på min mammas sida finns kopplingar till Irland och Frankrike, dvs. inte så nära Mapuchefolket från Wellmapu (nu en del av Chile och Argentina).

Jag tror nu att det var då min identifieringsprocess började med dem som i den officiella historien var ociviliserade, brutala, som ingen riktig gud hade och levde som djur, halvnakna och talande sitt eget språk, Mapudungún: som vi kan översätta till svenska som Jordens språk.

När jag hade flyttat till den nya skolan kallade mina skolkamrater mig för *Argentino*, argentinaren. Jag pratade annorlunda, kanske de ville visa mig att jag egentligen inte var därifrån, även om mitt hem låg tre minuters promenad bort och att jag till och med nästan föddes i samma "kvarter". Varför tyckte de inte att jag var lika "autentisk" som alla andra? Var hittar man sådan information?

Min första konstskola

På *Barrososkolan* började jag och min första klasskompis, Iván Pereira, snart att samla idéer och möjliggöra flera olika "performances". Vi fattade väldigt starkt tycke för varandra. En dag böjd han in sin flickvän *Lorena* till skolan, och både hade ett par väskor fyllda med tyg och några masker och smink, och de bestämde sig för att göra en fotosession i det offentliga rummet. Men staden var inte så trevlig och risken för att polisen skulle dyka upp var väldigt stor vilket innebar en risk för meninglöst våld.

- Nej, vi ska genomföra det här säkert och fint, sa han. Efter en bussfärd till *Cerro San Cristóbal* och en lång promenad till andra sidan av själva kullen hittade vi en plats där vi kunde skapa underbara bilder, svartvita bildserier fulla av glädje. Min första *almost-anti-patriarchy-queer-post pornographic-foto-performance-session*. Lorena studerade sitt första år på läkarutbildningen och hon var så vacker. Iván hade rötter i kina och ett väldigt queer-sätt att klä sig på medan jag var mycket mer punk, med självdesignad tröja och ett par gamla jeans som utsatts för en klorinattack och ett hår som stod åt alla håll. Vi var *Konstnärskompisarna*.

Vi försökte göra en slags poetisk performance på gatan en gång. Även om den gick att genomföra utan att polisen reagerade repressivt mot vår idé, så var den för abstrakt och vi lyckades inte att få "publiken" att stanna kvar hos oss. De tittade och fortsatte sina vardagsliv. Vi var inte farliga, polisen passerade och sade: - "Era djävla idioter".

Två år senare gjorde vi en *performance*, baserad på två olika böcker. Allt började när Iván frågade mig vilken bok jag hade i väskan. Jag svarade:

- *Rayuela* av Julio Cortázar, min absoluta favoritlektyr, jag älskar den.

- Och du?; frågade jag.

- *Notre Dame des fleurs* av Jean Genet, sade han med ett stort leende på läpparna.

Jag hade inte läst någonting av honom, så Iván förklarade kort vem *Jean Genet* var och vad *Santa María de las Flores* handlade om. Vi skrattade och pratade mycket om hur trötta var vi på "klassikerna". - Vi behöver skapa våra egna berättelser, vår poesi måste vara med! Från varje bok ska vi ta de roller som vi tycker är mest inspirerande. Jag valde *Maga*, *Horacio* och *Bebé Rocamadur* från *Rayuela* medan Iván tog *Notre Dame des fleurs* och *Divina* från *Notre Dame des fleurs*. *Notre Dame des fleurs* var huvudroll i romanen, *en stor kille vacker som en häst* och *Divina* en heroinist som drömde om att hen var *Edith Piaff*.

Divina y Bebé Rocamamadour han muerto

Vi hade inte pengarna för att hyra någon lokal och under diktaturen fanns bara en liten fond med pengar för "kultur" . - Självklart ska vi inte söka någonting hos de där mördarna. Då användande vi istället *Barroso* skolan och några andra "klassrum" på den Design Skola som Iván studerade på. Men det var inte så enkelt, vi behövde en plats där vi kunde ställa rekvisita, stanna längre, etc. Genom Iván och hans mammas kontakter inom kyrkan kunde vi prata med rektorn för en grundskola och ett slags kloster för nunnor. Där kunde vi stanna längre och samla in det material som vi tyckte var viktig till föreställningen.

Senare, tack vare vår lärare *Coné Morales* som var verksam i avantgarde- teatergruppen *El Trolley*, kunde vi bjuda in de hetaste teaterregissörerna och skådespelarna till premiären. På premiärdagen var där inte bara professionella "teatristas" utan också flera nunnor, och de var verkligen en surrealistisk del av publiken med sina klänningar. Vi trodde att de skulle stoppa pjäsen. Texten samt själva iscensättningen som vi hade gjort var inte en klassik teaterpjäs utan en helt experimentell performance. Vi fyllde rummet med blad från höstträden. Musiken spelades starkt i högtalarna, en blandning av *Depeche Mode* och *Los Ángeles Negros*, och våra kroppar rörde sig i en abstrakt expressionistisk koreografi inspirerade av Antonin Artaud. Explicita pornografiska texter av *Jean Genet* till sin älskade *Santa María de las Flores* blandades med Cortázars mest sinnesrubbade kapitel av *Rayuela*.

Nunnorna tyckte så mycket om själva pjäsen att de applåderade stående och grät. Vi kunde knapp tro våra ögon. De tyckte om den utan att på någon sätt censurera eller kritisera oss för att själva inspirationskällan var så allvarlig kontroversiell, speciellt för religiösa människor. Något föddes den dagen.

Litteratur

Andersson, Mette, Lithman, Yngve Georg & Sernhede, Ove (red.), *Youth, otherness and the plural city : modes of belonging and social life*, Daidalos, Göteborg, 2005

Artaud, Antonin, *Artaud av Artaud: texter i urval*, AWE / Geber, Stockholm, 1981

Austin Henry, Robert (Ed.), *Imperialismo Cultural en América Latina: Historiografía y Praxis*, Ediciones CECATP, Santiago de Chile, 2006

Barba, Eugenio & Savarese, Nicola (red.), *A dictionary of theatre anthropology: the secret art of the performer*, Routledge for the Centre for Performance Research, London, 1991

Barbero Richard, Manuel, *Códices Etnográficos: El Código Florentino*, EHSEA #14, Ene-Jun 1997, Universidad de Cuenca, Cuenca, 1997. pp. 349-379

Belli, Gioconda, *El País de las Mujeres*, Ediciones Premio de Novela, La Otra Orilla, Grupo Norma, Barcelona, 2010

Benjamin, Walter, *La Obra de Arte en la Era de su Reproducción Técnica*, Jorge Monteleone (Ed.) El Cuenco de Plata Ediciones, Buenos Aires, 2011

Bishop, Claire., *Artificial hells: participatory art and the politics of spectatorship*, Verso, London, 2012

Bourdieu, Pierre, *Kultursociologiska texter*, 4. uppl., B. Östlings bokförl. Symposion, Stockholm, 1993

Boëthius, Maria-Pia & Lindhgren, Maria, *APM: antipatriarkalt manifest*, Ordfront, Stockholm, 2002

Bunster Reyes, Carmen, *La Psiquis Divina, el Aquí y Ahora de la Vida Eterna*, (Autopublicación), Santiago de Chile, 2011

Burkitt, Ian, *Social selves: theories of the social formation of personality (1991)*, Sage, London, 2008

Chuihuailaf, Elicura, *Recado confidencial al los chilenos*, LOM Ediciones, Santiago, 1999.

Enoch Stumpf, Samuel, *The Categories of Thought and the Forms of Intuition*, E. Kant- in Philosophy: History and Problems, (4th edition), McGraw-Hill, Singapore:1989, s 305-323

Ferrara, Alessendro, *Reflective authenticity: rethinking the project of modernity*, Routledge, London, 1998

- Foucault, Michael, *Qué es un Autor, conferencia* (1969), Silvio Mattoni (trad.) (1983), El Cuenco de Plata Ediciones, Buenos Aires, 2010
- , *Tecnologías del yo y otros textos afines*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1990
- Frers, Ernesto, *Secret societies and the hermetic code: the Rosicrucian, Masonic, and esoteric transmission in the arts*, Ariel Godwin (Trans.), Destiny Books, Rochester, 2008.
- Galeano, Eduardo, *Memorias del Fuego, I Los Nacimientos*, S.XXI Editores, Madrid, 1985
- Gemzöe, Lena., *Feminine matters women's religious practices in a Portuguese town*, TPB, Enskede, 2007
- Goldman, Alvin I., *Epistemology and Cognition*, Harvard University Press, London, 1986.
- Haworth, Robert H. (red.), *Anarchist pedagogies: collective actions, theories, and critical reflections on education*, PM Press, Oakland, CA, 2012
- Hermans, Hubert J. M. & Gieser, Thorsten (red.), *Handbook of dialogical self theory*, Cambridge University Press, Cambridge, 2012
- Huang Ai Chung - liang, *La esencia del Tai-Chi*, Cuatro Vientos Editorial, Santiago de Chile, 2000. Trad. Alejandro Celis
- Jönsson, Dan, *Estetisk rensning: bildstrider i 2000-talets Sverige*, 10tal/Pomona, Stockholm, 2012
- Klintberg, Bengt af, *Svensk fluxus = Swedish fluxus*, Rönnells antikvariat, Stockholm, 2006
- Knapp, Mark L., Hall, Judith A. & Horgan, Terrence G., *Nonverbal communication in human interaction*, 8. ed., Wadsworth Cengage Learning, Toronto, 2006
- Kipnis, Andrew B. (red.), *Chinese modernity and the individual psyche [Elektronisk resurs] /*, Palgrave Macmillan, Basingstoke, 2012
- León Portilla, Miguel, *Ometeotl, el supremo Dios dual, y Tezcatlipoca Dios principal*, Estudios de Cultura Náhuatl, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, Ciudad de México, 1999
- Lerner, Gerda, *Women and history. Vol. 1, The creation of Patriarchy*, Oxford Univ. Press, Oxford, 1986
- Lott, Bernice E., *Multiculturalism and diversity: a social psychological perspective*, Wiley-Blackwell, Chichester, 2010

Marcusse, Herbert, *El Carácter Afirmativo de la Cultura*, Claudia Kozak (Trad.& Ed.) El Cuenco de Plata Ediciones, Buenos Aires, 2010

Naranjo, Claudio, *Sanar la Civilización*, Ediciones La Llaves D. H. Vitoria-Gasteiz, 2009

-----, *Cambiar la Educación para cambiar el Mundo*, 3a ed. Ediciones La Llaves D. H. Vitoria-Gasteiz, 2009.

-----, *Healing Civilization*, foreword Jean Houston, Rose Press, Oakland, 2010.

Padín, Clamente, *40 años de performances e intervenciones urbanas*, prólogo Boris Nieslony, El Clú de Yaugurú, Montevideo, 2009.

Reilly, Maura & Nochlin, Linda (red.), *Global feminisms: new directions in contemporary art*, Merrell, London, 2007

Res publica: Östlings bokförlag Symposions teoretiska och litterära tidskrift. 14, Tema: *Kant och det sublima ; Vänstern och framtiden*, Symposion, Järfälla, 1989

Robinson, M. James (Ed.), *The Nag Hammadi Library*, Harper Collins Publisher San Francisco, New York, 1990

Saramago, José, *Ensayo sobre la lucidez*, Alfaguara, Buenos Aires, 2004.

-----, *El Evangelio según Jesucristo*, Alfaguara, Buenos Aires, 2006.

Stone, Merlin, *When God was a woman*, Harcourt Brace Jovanovich, New York, 1978

Souto-Manning, Mariana, *Freire, teaching and learning: culture circles across contexts*, Peter Lang, New York, 2010

Verani, Hugo, *Las Vanguardias Literarias en Hispanoamérica*, Fondo de Cultura Económica, México DF, 1995

Werner, Klaus & Weiss, Hans, *Storföretagens svarta bok*, Ordfront, Stockholm, 2005

Yacavone, Kathrin, *Benjamin, Barthes and the Singularity of Photography*, Continuum, London, 2012

Litteratur på webben

authentic, ord,

<http://www.etymonline.com/index.php?term=authentic>

Bergström, Erika, Att tala om de offentliga rummen, Självständigt arbete vid LTJ-fakulteten, SLU

http://stud.epsilon.slu.se/6055/11/bergstrom_e_130918.pdf

Boal, Augusto,

<http://institutoaugustoboal.org/2013/05/19/henry-thorau-teatro-invisivel/>

http://www.hsc.csu.edu.au/drama/hsc/studies/topics/3265/Boal/forum_theatre.html

Celedón, Mauricio, Teatro del Silencio,

www.teatrodelsilencio.net

Chóliz, Mariano,

www.uv.es/=choliz

<http://www.uv.es/choliz/Proceso%20emocional.pdf>

Clark, John P., Master Lao and the Anarchist Prince,

<http://raforum.info/spip.php?article4488>

Collaboration, ord

<http://dictionary.reference.com/browse/collaboration>

Courage, ord

<http://en.wiktionary.org/wiki/courage>

Creativity, ord, i Simonton, Dean Keith, *The Psychology of Creativity: A Historical Perspective*, University of California.

http://psychology.ucdavis.edu/faculty_sites/simonton/HistoryCreativity.pdf

Curator, begrepp

<http://en.wikipedia.org/wiki/Curator>

Curatorial Practices,

<https://www.era.lib.ed.ac.uk/bitstream/1842/7543/2/Clari2012.pdf>

”det offentliga rummet” begrepp i beskrivning av innehållen till masterutbildning CPA-HSM

<http://www.hsm.gu.se/Utbildning/masterutbildningar/contemporary-performative-arts/innehall/>

Eklund, Pieta, ”den konstnärliga forskningen och dess resultat kombineras i en process” i Konstnärlig forskning och dess plats i publiceringsdatabaser.

<http://ojs.blr.hb.se/index.php/mastern/article/view/26>

Eleguá, religion Yoruba

<http://en.wikipedia.org/wiki/Elegua>

Festival en Vivo y Diferido, Colombia. (performances & interventions in public places)

<http://eavd.metzonimia.com/2014conv>

Författare, Claudio Naranjo

http://www.claudionaranjo.net/index_english.html

Grupo C.A.D.A.

<http://hemisphericinstitute.org/hemi/en/modules/itemlist/category/100-cada>

Hein&Held, experiment med katter, 1961

<http://www.uniview.co.uk/pdf/Held%20&%20Hein%201963.pdf>

Kant, Immanuel, An answer to the Question: What is Enlightenment, https://web.cn.edu/kwheeler/documents/What_is_Enlightenment.pdf

Konstfrämjande, Demokrati och det offentliga rummet,

<http://bergslagen.konstframjandet.se/verksamhet/projekt/demokrati-konst-och-det-offentliga-rummet/>

Kvinnor i det offentliga rummet i Saudiarabien,

<http://sv.wikipedia.org/wiki/Saudiarabien>

La Conquista de América,

<http://www.yeguasdelapocalipsis.cl/1989-la-conquista-de-america/>

Lemebel, Pedro & Casas, Francisco, Las Yeguas del Apocalipsis,

<http://www.yeguasdelapocalipsis.cl/>

Masterutbildning in contemporary performative arts, HSM- Göteborgs universitet
<http://www.hsm.gu.se/Utbildning/masterutbildningar/contemporary-performative-arts/>

Mnouchkine, Ariane, Théâtre du Soleil,
<http://www.theatre-du-soleil.fr/thsol/index.php>

Mörkenstam, Ulf, Identitet, frihet och erkännande. Charles Taylors kritik av individualismen,
<http://journals.lub.lu.se/index.php/st/article/view/2972>

Oneironaut, ord
<http://en.wiktionary.org/wiki/oneironaut>

Online Etymology Dictionary,
<http://www.etymonline.com/sources.php>

public use of one's reason, trad. by Mary C. Smith.
<http://www.columbia.edu/acis/ets/CCREAD/etscc/kant.html>

Rancière, Jacques, Aesthetic Separation, Aesthetic Community: Scenes from the Aesthetic Regime of Art.
<http://www.artandresearch.org.uk/v2n1/ranciere.html>

Replicant, ord, rollen från filmen Blade Runner.
<http://www.imdb.com/title/tt0083658/>

Rodrig n ez, Griselda, La Rebeli n de Edipo, 1a parte, El Asalto al Hades, 4a ed. 2010
www.sites.google.com/site/gasildarodriganez
www.imprentatamayo.com

Roger T. Ames, Lao Tzu: Text, Notes, and Comments,
<http://www.lib.utexas.edu/collection/trccs>

SAT Institut, Claudio Naranjo,
http://www.naranjo-sat.com/?&pg=home_e

Statens Konstråd, Barn och ungdomars visioner om det offentliga rummet
<http://www.statenskonstrad.se/nyhetsarkiv/plats-for-mig-beratta-i-bild-eller-text-hur-det-kanns-for-dig-pa-offentliga-platser>

Staten Konstråd, Vad kan konst i offentliga rum vara?

<http://www.statenskonstrad.se/nyhetsarkiv/vad-kan-konst-i-offentliga-rum-vara-1-av-2-seprogramkvallen-fran-19-mar>

Steyerl, Hito

<http://eipcp.net/transversal/0606/steyerl/es>

Svenskar bland de nöjdaste i eu

<http://www.europaportalen.se/2014/03/svenskar-bland-de-nojdaste-i-eu>

Tolteka, ord, kultur,

<http://en.wikipedia.org/wiki/Toltec>

Universidad Nacional Mayor de San Marcos de Lima,

wikipedia.org/wiki/Universidad_Nacional_Mayor_de_San_Marcos

Westlund, Mikael, Rädsla i det offentliga rummet, uppsatts i Sociologi avancerad nivå VT 2010, Örebro Universitet, Akademin för Humaniora, Utbildning och Samhällsvetenskap

<http://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:413194/FULLTEXT01.pdf>

Mina länkar / Mis enlaces

Andra verk / otras obras

[Canto para perdonar a Perseo](#)

[On Line](#)

Plattformen: [©PAIAP](#)

My Vimeo:

verk som är inkluderade i min uppsatts.

[Canto a Eleguá](#)

[En el Nombre del Padre del Hijo y del Espíritu Santo](#)

[Marichiwew en La Pregunta del Mundo](#)

länkar till några av mina samarbeten.

PAIAP [Partitura Siembra, Tzitzí Barrantes para ©PAIAP11](#)

Johnny Amore [HGJ](#)

Atalante [Δάοι](#)

Tack!

Här jag vill tacka flera personer som har hjälpt mig mycket, med skärpa kommentarer, litteratur, kontakter, samtalet, projekt, visioner, drömmar, möjligheter, kritik, och framförallt kärlek.

Listan är lång, börjar jag med de som är en del av akademin, Pia Muchin, Cecilia Lagerström, Anders Hultqvist, Jason Bowman, Ole Lützow-Holm, Lars Åke Carlsson, Kit Gunnarsson.

Mis colegas Monique Wernhamn, Marika Hedemyr, Ragnheiður Sigurðardóttir, Pontus Lidberg och Frej von Fräasen.

Sedan alla som har varit med mig i processen; Anna Malmström, Jonathan Hilli, Sini Koskelainen, Naima Killhamn, Jorge Alcaide, Yuniet Lombida, Arngrim Larsen, Barnen på Lill-Martina Förskola, Karin Schööt.

Jag behöver inkludera här konstnärerna som är en del av PAIAP

Inti Pujol, Graciela Ovejero, José de Diego, Tzitzí Barrantes, Aida Chávez, Juan Montelpare, Santiago Cao, Paulina Ellahueñe, Elisabeth Neira, Luis Chago Aguilar, Miguel García-Chain, Camilo García-Chain, Wladimir Rupcich.

Muchísimas gracias till min bästa samtalspartner Américo Appiano.

Je vous remercie notamment till min bi-handledare Emilie Blomgren, för sitt stöd och performativ kvalitet.

Sist men inte minst till min lovely Kärlekskompis Anki Wallgren som hade skickat länken med informationen om masterutbildning och trodde på mig,

och till min underbar och inspiratör son Amaru García-Wallgren för sitt tålamod, och talang.

Fraternalmente agradecido,

HGJ

2014