

Räckvidd

Om varande och kommunikation inom konstnärliga
processer

ANNA STENBERG



TIIVISTELMÄ
PÄIVÄYS: 15.10.2019

TEKIJÄ Anna Stenberg		KOULUTUS- TAI MAISTERIOHJELMA Tanssijantiateen maisteriohjelmia	
KIRJALLISEN OSION / TUTKIELMAN NIMI Räckvidd- Om varande och kommunikation inom konstnärliga processer		KIRJALLISEN TYÖN SIVUMÄÄRÄ (SIS. LIITTEET) 55 s.	
TAITEELLISEN / TAITEELLIS-PEDAGOGISEN TYÖN NIMI Förvandlingen - Muodonmuutos (Regi och koreografi Carl Knif, skådespelare Patrick Henriksen, Simon Häger, Misa Lommi, Anna Stenberg, Niklas Åkerfelt, dramaturgi Christoffer Mellgren, översättning Jukka Pekka Pajunen, kostymdesign Karoliina Koiso- Kanttila, hår och mask Pirjo Ristola, scenografi Erik Salvesen, ljusdesign Tom Laurmaa, ljudesign Janne Hast, Scenmästare Christoffer Österlund, Inspicient Jesper Karlsson. Uppremiär 27.1.2016, nyppremiär 17.11.2018 (på svenska) och 23.11.2018 (på finska) Svenska Teatern, Helsingfors). Taiteellinen osio on Teatterikorkeakoulun tuotantoa <input type="checkbox"/> Taiteellinen osio ei ole Teatterikorkeakoulun tuotantoa (tekijänoikeuksista on sovittu) <input checked="" type="checkbox"/> Taiteellisesta osiosta ei ole tallennetta <input type="checkbox"/>			
Kirjallisen osion/tutkielman saa julkaista avoimessa tietoverkossa. Lupa on ajallisesti rajoittamaton.	Kyllä <input checked="" type="checkbox"/> Ei <input type="checkbox"/>	Opinnäytteen tiivistelmän saa julkaista avoimessa tietoverkossa. Lupa on ajallisesti rajoittamaton.	Kyllä <input checked="" type="checkbox"/> Ei <input type="checkbox"/>
I den skriftliga delen av mitt magisterarbete för magisterprogrammet för konstnärlig framställning i dans på Konstuniversitetets Teaterhögskola i Helsingfors, utgår jag från tesen att i en konstnärlig arbetsgrupp kommer samtliga medlemmar att påverka det konstnärliga arbetet samt arbetsklimatet, aktivt och målmedvetet eller indirekt och omedvetet. Mitt syfte är att reflektera över den räckvidd ett konstnärskap idag kan ha, vad detta innebär, hur och genom vem räckvidden manifesteras, när och var. Jag närmar mig detta ställningstagande genom en genomgång av termen kommunikation och hur den närvarar i mitt konstnärliga arbete, samt begrunder även de ramverk som människans köttliga varandet innebär för danskonst och kommunikation. I det första kapitlet, inledningen, presenterar jag mina utgångspunkter och frågor. Jag beskriver mitt konstnärliga slutarbete och de element som där anknuter till dessa. Det fysiska scenkonstverket <i>Förvandlingen- Muodonmuutos</i> spelades på svenska och sedan även på finska, hos Svenska Teatern i Helsingfors samt på turné i Sverige i samarbete med Riksteatern. Jag behandlar kort språklighet som en del av de egenskaper som präglar min kommunikation och de situationer där jag är verksam. Detta får mig att återkomma till teman som ordval och översättning mellan språk och mellan olika uttrycksmedel. Jag använder mig av tankar uppmålade av bl. a Jaana Parviainen, Jo Butterworth, Kirsi Monni, Martin Heidegger, Timo Klemola, Anna Kupari och Kai Lehikoinen för att skapa en enhetlig uppfattning om de mångfacetterade fenomenen kommunikation och köttligt varande innebär, så som de utspelar sig inom landskapet för konstnärliga processer. Sedan följer de grundläggande frågor som jag föreslår som verktyg för strukturerande av upplevelser, tillsammans med en sketch över de strukturer jag återkommande upplever förankrar respons och underlättar kommunikation. Under de följande kapitlen tar jag mig en närmare titt på de grundläggande frågorna som jag här uppdelar till <i>vad, hur, vem, när, var</i> . Jag vänder och vrider på dem för att hitta olika synvinklar och lägen där de synliggör information eller förankrar ett kommunicerande konstnärligt skapande. Angående kommunikation i relation till hierarkier under konstnärliga processer har jag rört mig runt den Didaktik-demokratiska spektrum- modellen som Jo Butterworth skapade under ett tidigt 2000- tal, och via denna lyfter jag fram teman som dansarens föränderliga position, rörelse av informatio och de förväntningar och förmågor som enligt min uppfattning och mina erfarenheter riktas mot dansaren under olika slags formationer av konstnärligt arbete. Jag uppmärksammar de performativa egenskaper ett talande har under en arbetsprocess, samt vilken politisk räckvidd, dvs. samhällelig performativitet ett konstnärskap idag kan ha. Slutligen reflekterar jag över hur ett sanningssökande, ordsökande och ständigt lärande sker som i en tidlig loop i det kontext en utbildning utgör. Till sist samlar jag ihop de element jag funnit under denna process till en slutsats.			
ASIASANAT Arbetsprocess, arbetsroll, arbetsuppgift, artikulation, dansarens position, danskonst, danskonstnär, Didaktik-demokratisk spektrummodell, framställande scenkonstnär, fysisk scenkonst, gemenskap, gruppdynamisk process, hierarki, inre uppgifter, kommunikation, kroppslighet, manifesteras, performativitet, räckvidd, samarbete, talande, varande.			

SISÄLLYSLUETTELO

1. INLEDNING: ARTIKULATIV FÖRMÅGA, KOMMUNIKATION, SAMT OM EN UPPBYGGD STRUKTUR	4
1.1. <i>Disposition, även läsnyckel</i>	6

2. LANDSKAP FÖR FRÅGOR: DET KONSTNÄRLIGA SLUTARBETET FÖRVANDLINGEN- MUODONMUUTOS	8
2.1. <i>Praxis, Förvandlingen - Muodonmuutos</i>	9
2.2. <i>Mitt varande i Förvandlingen- Muodonmuutos</i>	10
2.3. <i>Kommunicerande göromål i Skuggan</i>	11
2.4. <i>Utgångspunkter för slutarbetet, med avstamp i åren 2015, 2016</i>	11
2.4.1. <i>Mitt val av ämne, Förvandlingen fortsätter åren 2018, 2019</i>	13
2.5. <i>Grundläggande frågor, som stöd för struktureringen av inre upplevelser</i>	14
2.6. <i>Skiss över strukturerande element</i>	15

3. DANSLIGA PROJEKT I RELATION TILL PERSONLIG HISTORIK- VAD GÖR JAG?16	
3.1. <i>Vad: Om val, göromål som dansliga projekt</i>	16
3.2. <i>Räckvidd, köttsligt varande</i>	18
3.3. <i>Kommunikation och hierarkier</i>	19
3.3.1. <i>Dansarens position</i>	20

4. HUR: DELSTEG, FORMLER, MODELLER	21
4.1. <i>Kommunikation, inre och yttre tal</i>	21
4.2. <i>Kommunikation och räckvidd, i samarbete</i>	23
4.2.1. <i>Konstverket som kommunicerande avsändare</i>	23
4.2.2. <i>Tolkning, ansvar, räckvidd</i>	24
4.2.3. <i>Framställande kroppslig scenkonst som arbetsprocess och gruppdynamisk process</i>	24
4.3. <i>Kommunikation och den konstnärliga substansen</i>	28
4.3.1. <i>Repetera, kommunicera</i>	29

5. VEM: DANSARENS POSITION, PÅVERKAN, INVERKAN	30
5.1. <i>Information och den vetgiriga dansaren</i>	30
5.1.1. <i>Arbetsroll eller arbetsuppgift?</i>	30
5.1.2. <i>Historiskt titthål</i>	32
5.2. <i>Maktfördelning angående arbetsförhållanden</i>	33
5.3. <i>Kartläggning av Butterworths' processmodeller 1-5</i>	33
5.3.1. <i>Yttre respons och respons- ability</i>	38
5.4. <i>Summering av spektrumet tillämpning</i>	38
5.5. <i>Maktfördelning angående konstnärliga val</i>	39

6. NÄR: KONKRETA VERKTYG VIA RELATIONEN TILL TID	41
--	----

6.1.	<i>Timing, rytm, mod</i>	42
6.1.1.	<i>Om "borde" och en snällhetens praxis</i>	42
6.2.	<i>Om tillräcklig artikulation och mentala resurser</i>	43
6.3.	<i>Om språk och det tidsliga planet: repetition</i>	45
<hr/>		
7.	VAR: OLIKA PLAN AV ARBETE, KONTEXT OCH FÖRESTÄLLNINGEN SOM LANDSKAP	46
7.1.	<i>Ett kroppsligt plan av var</i>	47
7.1.1.	<i>Two sjok av kroppsliga var</i>	47
7.2.	<i>Var, på ett kommunikativt plan</i>	49
7.2.1.	<i>Språk som medel för uttryck, dialog</i>	49
<hr/>		
8.	SLUTLIGEN, OM TEMPORALA PARALLELLER: ETT LOOPANDE SÄTT ATT BLI TILL, KANON, OCH OM ATT SKRIVA	52
9.	SUMMERING	54
	KÄLLFÖRTECKNING	56

1. INLEDNING: *ARTIKULATIV FÖRMÅGA, KOMMUNIKATION, SAMT OM EN UPPBYGGD STRUKTUR*

I den skriftliga delen av mitt magisterarbete för magisterprogrammet för konstnärlig framställning i dans på Konstuniversitetets Teaterhögskola i Helsingfors, utgår jag från tesen att i en konstnärlig arbetsgrupp kommer samtliga medlemmar att påverka det konstnärliga arbetet samt arbetsklimatet, aktivt och målmedvetet eller indirekt och omedvetet. Mitt syfte är att reflektera över den räckvidd ett konstnärskap idag kan ha, *vad* detta innebär, *hur* och genom *vem* räckvidden manifesteras, *när* och *var*. Jag närmar mig detta ställningstagande genom en genomgång av termen kommunikation, vilket jag bearbetar i relation till de ramverk som människans köttliga varande, processens olika skeden och närvarande hierarkiska formationer innebär för danskonst och kommunikation.

Min utbildning har gett mig konkreta redskap och dessa vidareutvecklar jag här i syfte att skapa ett verktyg som stöder transformationen av de egna erfarenheterna till ett artikulativt¹ formulerande, specifikt konstnärliga processer.

I detta arbete tar jag även ställning till dansarens position², vilken är under utveckling och därmed kan omskrivas från “stumt kött³” till vad jag beskriver som ett aktivt och

¹ Med artikulativ förmåga och formulerande menar jag ett precist förhållande till ordval och kommunikativa element under stunder för dialog, men utesluter inte heller hur ordet artikulation på ett kroppsligt plan används för att namnge ett sensitivt, detaljerat och ändamålsenligt sätt att producera rörelse eller orala ljud. Ordet artikulation syftar i anatomi till de rörelser olika *ben* i skelettet utför invid varandra under rörelse, i leder (Calais- Germain 1993, 2007, 13-15, 151). Som dansare lyssnar jag till detta, försöker känna av detta, därav artikulationens medförande sensitivitet, detaljrikhet. Artikulation angående orala ljud syftar å sin sida ofta på den tekniska koordinationen av främst *brosk, muskler och mjuka vävnader* som används vid formande av ljud och ord, och möjliggör precision i röst användningen (Estill 2005, 1, 5). Artikulation kan även uppfattas innebära en klart utförd mental disposition av substansen i det tilltänkta budskapet. Att artikulera möjliggör en detaljrikhet, alternativt en förståbarhet och tydlighet på olika plan. Innebörden av artikulation som ordval i denna text är alltså tillämpad att vid behov benämna både den språkliga, mentala och det kroppsliga innebörden av fenomenet.

² Lehikoinen citerar Harré & von Langenhove i fotnot 277: “Positio on sosiaalista roolia dynaamisempi käsite. Se ”on yleisistä henkilöön ominaisuuksista muodostunut monimutkainen klusteri, joka ... vaikuttaa ihmistenväliseen, ryhmienväliseen ja jopa ihmisen sisäiseen toimintaan määräämällä yksilölle sellaisia oikeuksia, velvoitteita ja sitoumuksia, joita kyseinen klusteri ylläpitää” (Harré & von Langenhove 1999, 1)” (Lehikoinen 2014, 161). Egen översättning: “Position är en mer dynamisk benämning av det liknande fenomenet social roll. Position är ett komplext kluster av individens allmängiltiga egenskaper som...påverkar interaktion mellan människor, inom gruppen och till och med människans inre göromål[förslag: inre modeller för beteende], genom att tilldela individen i fråga sådana rättigheter, skyldigheter och överenskommelser, som upprätthålls av klustret i fråga.”

³ ”Mykkä liha”, dåvarande professor Ari Tenhula i hans välkomsttal för nya studerande år 2014 (BA) och igen 2017 (MA), med betoning på den välkomna utvecklingen av dansarens position (Egna anteckningar, 2014, 2017). Några synvinklar till “stum köttslighet”: Timo Klemola konstruerar en uppdelning av varandet till “Ykä, Kake, Pera och Mä”, där skikten av individen alltså benämns till en inre talan (Ykä), *en stum köttslighet (Kake)* och en förmåga till subjekt-objekt rörelse inom individen (Mä), som framstår mot den bakgrund det egna medvetandet (Pera) utgör (Klemola 2013, pass. 39-60, spec s. 49, 51, 59, egen översättning, kursiv tillsatt). Jaana Parviainen presenterar å sin sida förhållningssätt där det köttliga

artikulerat deltagande. Jag reflekterar över de delsteg som ur dansarens position möjliggör detta deltagande i beslut under en arbetsprocess. Jag omformulerar positionen både genom informativt beskrivande och genom att i ord artikulera egen utveckling, erfarenhet och strävan. Artikulationen blir till ett performativt⁴ göromål som deltar i uppdateringen av dansarens position. Jag vill därmed även nå talandes och artikulerandets politiska nivå från ett konstnärskaps' subjektiva perspektiv.

I texten manifesteras⁵ en assimilerad uppmaning att som dansare och fysisk framställare av scenkonst ruska om, ifrågasätta och aktivt påverka både min specifika position och min omgivning. Denna uppmaning bottnar i de värderingar jag mött och fått förstärka genom mina studier på TeaK⁶. Jag frågar mig vilka konkreta göromål jag manifesterar när och hur, samt vad som sätts i rörelse genom min köttsliga situation och dess konkreta göromål- dit även språklig kommunikation hör- i min omedelbara omgivning? Vilka konkreta skeenden tar plats i och med konst, i ett nätverk av samhällslig situationsbundenhet? Detta område är väldigt brett och mångfacetterat. Mitt skriftliga arbete erbjuder en inledning i ämnet.

Jag har under mina finskspråkiga studier ständigt färdats mellan situationer och texter på engelska, finska och svenska. Ett ständigt översättande och letande efter ord har medfört en medvetenhet gällande translativa göromål även på andra plan: mellan olika språk⁷, olika diskurser, traditioner, mellan kroppen och språk. Detta har lett till att mitt

varandet stumt riktas i världen och ofta övergår vår uppfattningsförmåga. Ett abstrakt tänkande och den eviga utmaningen att i ord uttömmligt eller ens tillfredsställande beskriva ett kroppsligt levande verkar ha lett till att kroppen lätt åsidosätts trots att den inte kan frångås. Parviainen lyfter även fram hur detta köttsliga varande i språk kan namnges med olika ordval beroende på vilka egenskaper av varandet som önskas framhävas och att dessa inte alltid är entydiga eller går säkra från misstolkningar, t. ex "ruumis" och "keho" menar hon syftar på samma helhet, men i olika kontext förstås "ruumis" känneteckna en kristen dikotomisk uppdelning till kött och ande, alternativt ego. Samtidigt finns den allmänt språkliga tolkningen att "ruumis" benämner antingen ett dött lik (*kalmo*), fastän ordet i dans benämner även en levd kroppslig helhet, och då finns "keho" för att utgöra det förtydligande märket för levnad, fast ordet å sin sida ibland får klangen av ett väldigt instrumentellt, alternativt medicinskt förhållningssätt gentemot kroppen. (Parviainen 1994, 21, 24, 26.)

⁴ *Performativ*: jag använder termerna performativ och manifesteras nästan som synonymer i deras verkställande bemärkelse. Beroende på kontext och vems definition av orden som tillämpas kan de övrigt te sig olika. "Performativ är en handling som faktiskt förverkligar sitt mål: En handling vars syfte fullföljs i och med handlingen" (Herngren 2012). En performativ handling kan vara språklig, "...the notion of performativity, and performative speech acts in particular – understood as those speech acts that bring into being that which they name. This is the moment in which discourse becomes productive in a fairly specific way. So what I'm trying to do is think about the performativity as that aspect of discourse that has the capacity to produce what it names." (Herngren [citerar Judith Butler] 2012.)

⁵ Verbet manifesteras innebär för mig ett slags *becoming, att bli till-*, ett verb i relation till underliggande värderingar. Substantivet manifest syftar på "ett (offentligt) tillkännagivande, förklaring" och "skriftligt tillkännagivande av...ståndpunkt" (Svenska Akademiens ordlista, hämtad 14.10.2019), i linje med detta ser jag i dans verbet syfta på ett förkroppsligande av värderingar, dessa "manifesteras, görs urskiljbara genom göromål" och kroppsligt varande (Cambridge Dictionary, hämtad 13.10.2019).

⁶ Utbildningens examensfordring 2015-2020 (Taideyliopisto 2014, hämtad 18.9.2019).

⁷ Som stöd för översättningar har jag använt olika litteratur och webbsidor beroende på ordets diskurs och sammanhang. Då vissa översättningar och ordval har skett på basis av min egna upplevelse av nyanser i ord har jag ändå strävat till att hitta sådana som används på liknande sätt eller angående liknande ämnen.

skriftliga arbete är vinklat att uppmärksamma förflyttande av information, från inre tal till intersubjektiv kommunikation.

Via mitt konstnärliga slutarbete drar jag paralleller, hittar exempel och ett landskap för frågor. Arbetsspråket under processen för mitt konstnärliga slutarbete hos Svenska Teatern och Riksteatern var till stor del svenska. Dessa är ytterligare orsaker till att jag här vill behandla kommunikation och även ordval under arbetsprocesser som fenomen inom mitt arbete med danskonst, nu på mitt modersmål. Jag återkommer till ord som *specifik situation, köttslig varelse, dansarens position, omedelbar omgivning och - landskap, konstnärlig avsikt, ordval, kommunikation, performativitet* och det *konkreta göromålet*.

Jag gjorde rollen som Skuggan/Prokuristen/ Hyresgästen för första gången då jag gjorde mina kandidatstudier. Pjäsen *Förvandlingen- Muodonmuutos* hade sin första arbetsprocess redan hösten 2015 (Urpremiär 27. 1. 2016, Amos scenen, Svenska Teatern i Helsingfors). Då samma verk sattes upp tre år senare hösten 2018, nu även med en finsk översättning och turné, kände jag att detta arbete som med dess olikartade processer följt mig genom min utbildning redan utgör grunden för de tankar som kommer påverka min skriftliga magisteravhandling, som jag nu fokuserar på genom ämnet kroppsligt varande i relation till kommunikation.

1.1. Disposition, även läsnyckel

Jag börjar, i detta skriftliga arbete, med att reflektera över element inom fenomenet fysiskt konstnärskap, med hjälp av delar ur Jaana Parviainens publikation *Tanssi ihmisen eksistensissä. Filosofinen tutkielma tanssista*. Temat kommunikation och färdigheter behandlar jag ytterligare med hjälp av bl. a. Jo Butterworths' *Didaktik-demokratiska spektrum- modell, FIRO- modellen* för gruppdynamik och olika sätt att strukturera en process. I varsitt kapitel presenterar de grundläggande frågorna *vad, hur, vem, när* och *var* som utgör basen för struktureringen av min egen varseblivning och reflekterar vidare över olika sätt som dessa kunde kombineras till ett verktyg för reflektion och artikulation. Skissen över detta verktyg presenterar jag redan i kapitel 2, istället för i slutsummeringen, för att läsaren lättare ska kunna ta del av denna text.

Jag kombinerar insikter och drar slutsatser genom att ta i beaktande social timing och ett placerande i kroppen och kontext. Jag avser här kommunikation som interaktiv rörelse av information på ett språkligt plan.

Den framställande danskonstnärens förmåga att känna igen arbetets tillvägagångssätt och skapa förutsättningar för trygghet kombineras med förmåga att urskilja en föränderlig helhet uppbyggd av dess mindre beståndsdelar och att urskilja en riktning ur en pågående rörelse. Dessa innebär en förståelse för den vikt mitt varande kan ha i ett gungande kontinuum av händelser.

Jag uppmärksammar hur kommunikation formas av strukturer och hierarkier specifika för arbete med scenkonst. I och med en ständigt närvarande rörelse av makt finns liknande mönster även att skönja i övriga branscher. Trots konstens sk. mjuka värderingar upplever jag att de konkreta tillvägagångssätten för arbetet inte alltid främjar dialog, jämställdhet eller välmående. Konstens funktion behöver kanske inte per se vara att skapa eller upprätthålla dessa, men en arbetssituation behöver innebära tillräcklig trygghet och eget svängrum. Angående detta upplever jag att olika branschers kutym kunde mötas oftare, kombineras för att möjliggöra ömsesidig positiv utveckling.

Denna magisteruppsats' disposition är ändå i grund och botten konstruerad. När jag omformulerar mig genom text och ordval inser jag även hur textens linjära struktur inte i formen kan motsvara det multicentrerade nätverket av tankar, möten, erfarenheter, impulser och göromål den process, som har varit min studietid på Konstuniversitetet i Helsingfors' Teaterhögskolas magisterprogram för konstnärligt framställande i danskonst, innebär.

2. LANDSKAP FÖR FRÅGOR: DET KONSTNÄRLIGA SLUTARBETET FÖRVANDLINGEN- MUODONMUUTOS

Mitt konstnärliga slutarbete, pjäsen *Förvandlingen* baserar sig på Franz Kafkas novell *Die Verwandlung* från 1912. Christoffer Mellgrens svenskspråkiga dramatisering sattes upp som fysisk teater på Svenska Teatern i Helsingfors med urpremiär 27.1.2016 i regi av Carl Knif. Pjäsens casting bestod av Patrick Henriksen (Gregor Samsa), Simon Häger (Fru Samsa), Misa Lommi (Grete Samsa), Anna Stenberg (Skuggan, Prokuristen, Hyresgästen) och Niklas Åkerfelt (Herr Samsa). Scenografin designades av Erik Salvesen, kostymer av Karoliina Koiso- Kanttila, mask av Pirjo Ristola, ljud av Janne Hast och ljus av Tom Laurmaa.

Föreställningens scenografi, rollfigurernas omedelbara fysiska landskap på så sätt, utgörs av ett grönt ganska sjabbigt rum med två dörrar på var sin sida, samt höga smala fönster, vattenrör och gardinstänger i järn. I detta rum utgör den rekvisita som präglar rummet och göromålen i pjäsen bl.a en utmärglad före detta länstol, ett prominent skrivbord, en säng av metall, några kappsäckar, en ram under en utklippt bild på en kvinna, en potta, äppel, kompost och en violinstråk. I rummet varvas rörelse med text i ett fysiskt uttryck troget Knif's krispiga stil. Hans uppgifter frammanar i pjäsen ett docklikt uttryck som fylls ut av blickar och andning, riktade i rummet.



Bild 1: Erik Salvesens miniatyrmodell för *Förvandlingens* scenografi under kollationering, Svenska Teatern, 2016. Foto Anna Stenberg. (Handen tillhör skådespelare Simon Häger)

År 2018 repeteras den finska versionen in, översättningen är gjord av Jukka- Pekka Pajunen, även den svenskspråkiga versionen värms upp. Vintern 2019 spelas *Förvandlingen* och nu även *Muodonmuutos* i Helsingfors, innan den åker på tvåspråkig turné med Riksteatern, till olika orter belägna över hela Sverige.



Bild 2: Patrick Henriksen som Gregor Samsa, Anna Stenberg som Skuggan. *Förvandlingen*-*Muodonmuutos*, regi Carl Knif, Svenska Teatern i Helsingfors. Foto Yoshi Omori.

2.1. Praxis, *Förvandlingen* - *Muodonmuutos*

Till Knif's praxis hör uppgifter där andningens rytm och blickens fokusområde förändras i relation till varandra i rummet. Omkring kroppen föreställs ett fält av fiktiva punkter som går att beröra i rörelse och i stillhet. Punkterna breder ut sig överallt och stöder medvetenheten om hur ens varandra målas fram i rummet, i relation till de och det som samtidigt befinner sig där. Dessa uppgifter frammanar rörelse, en resa. Knif

beskriver rörelsen och stillhet likt meningar och tystnad, kroppens fysiska uttryck talar i rörelse och som avstannad.

Med detta sätt att vinkla min uppmärksamhet börjar jag se omgivningen nästan metafysiskt, som ett redan utfyllt landskap där punkter som upplevs tillhöra olika varelser antingen möts eller byter plats med varandra och därmed står i fortgående interaktiv relation till varandra. Mina punkter intar de spatiala punkterna som nyss beboddes av luftpartiklar, mina punkter möter gränserna för andra punkter via olika skinesfärer⁸, dvs. avgränsande ogenomträngliga ytor. Därmed uppfattar jag min omgivning uppdelad i materialiteter som jag antingen kan möta eller resa genom/ byta plats med och rörelse som synliggörande eller verkställande katalysator.

2.2. Mitt varande i Förvandlingen- Muodonmuutos

Mitt rörelsematerial som *Skuggan* i Förvandlingen- Muodonmuutos följer det landskap och formspråk som föreställningen byggs upp av. Skuggans abstrakthet, olikhet och dess "icke- varande" byggs upp av förhållningssättet till det gemensamma materialet. Skuggan bryter stundvis det allmänna mönstret genom att gå från att utföra gemensamma uppgifter till att ibland följa uppgifter som inte återkommer hos andra karaktärer och därmed inte etablerats till normativt formspråk i pjäsens landskap.

Genom att ge Skuggans karaktär möjligheten att på ett konkret plan både generera likheter och å andra sidan ibland insistera och då behålla en egen kvalitet, skapas eventuellt ett uttryck där ett slags co-existing, icke-seende eller parallellt varande uppnås. Beroende på vilket uttryck som krävs per situation, duplicerar jag därmed andra karaktärers göromål, form och uppgifter i samma eller annan rytm och timing. För andra situationer behöver jag hitta en självständig uppgift, kanske till och med prova en avvikande stil/ tradition, något vars framträdande inte visuellt ses avhängigt den norm den avviker från, utan som sin singulära form framträder och kan uppfattas som ett eget

⁸ *Skinesphere*: Jag träffade på termen under Mirva Mäkinens kontakt-improvisations workshop på TeaK, 2017. Vi värmdes upp genom att skapa rörelse i skinesfären genom att utforska hudens flyttbarhet i relation till dess sätt att fästa vid kroppen. Termen syftar på den kroppsliga sfären som skinnen (eng. skin), huden omfamnar och att det där finns rörelse att hitta. Enligt min uppfattning använder Mäkinen *skinesfär* inom kontexten för kontakt improvisation med tyngdpunkten i skinesfärens funktion som sensoriskt laddad gräns som möjliggör rörelse: mitt fysiska varandes yttersta, vars centrala egenskap är t.ex. känselsinnet, möter min omgivning. Jag vill även ta i beaktandet det sensoriska potentialet i området som av denna skinesfär omfamnar, dvs. det inre rummet, köttsligheten med organ, olika vävnader, nervimpulser och biologiskt och fysiologiskt möjliggjorda händelser.

Den centrala förnimmelse -egenskapen för detta inre rum är *interoception* (inre organens förnimmelser) och *exteroception* (stimuli genom beröring) samt *proprioception*, dvs förmågan att förnimma ens kroppsliga varande, dvs de inre rumsliga relationerna samt hur dessa placeras i det yttre rummet. Dessa erfars genom bl.a. golgis senorgan, muskelpolar, och tryck- och beröringsreceptorer och beskrivs som t.ex tryck och muskeltonus (Hård af Segerstad 2016. hämtad 14.4.2019). Det diskuteras huruvida även balanssinnet är en del av just det proprioceptiska sinnet eller ifall det bör beskrivas som ett självstående sinne som går att lokalisera till innerörat i relation till jordens gravitation och tyngdlagar. Jag behandlade proprioception i mitt kandidatportfolio 2017.

spår, en egen resa, en tidslig parallell eller dramaturgisk båge som opererar på andra plan är de andra karaktärernas bågar. Som medlem i arbetsgruppen leder detta till att jag upplever ett eget perspektiv inom arbetet allt mer prominent.

2.3. Kommunikerande göromål i *Skuggan*

Mitt varande som rollkaraktären Skuggan präglas av kostym. Huvudbonaden jag bär genom hela föreställningen begränsar min synförmåga. Den största utmaningen möter jag ändå i den tröskel masken utgör för kommunikationen under repetitionsprocessen. Ur mina anteckningar framgår hur jag kände mig oavläsbar: masken utplånar allt vad mitt ansikte uttrycker, eventuellt dämpar den även min röst. Kroppens tempo, rytm, hållning, rörelsers räckvidd, placering och riktning är de uttrycksmedel jag har att använda mig av.

Rent konkret innebar detta att diskussion enligt mig påverkades av huvudbonadens åstadkomna upplevda avstånd till de övriga i rummet. Kommunikationen blev även väldigt fokuserad på ordval, väldigt bokstavig, alternativt reducerad till "ok/ icke ok"-gester. Det är viktigt att tillägga att stämningen i *Förvandlingens* process var fortsatt inkluderande, generös, medryckande och empatisk. Genom detta infann sig dock insikten om hur viktigt det är att inom arbetsgruppen facilitera diskussion både på ett konstnärligt men även socialt plan, och hur viktigt det är att ha egna redskap för att känna igen ett behov och kunna sätta något som genererar ett svar till detta i rörelse. Min synvinkel på ämnet kommunikation som fenomen härstammar ur detta. Härnäst berättar jag lite mera om mitt skriftliga arbetes övriga utgångspunkter, om bakgrunden och relationen till strukturerandet och utvecklandet av dessa redskap.

2.4. Utgångspunkter för slutarbetet, med avstamp i åren 2015, 2016

En viktig vändpunkt i min egen utbildningsprocess var Devising⁹-kursen som tog plats under mitt andra studieår på TeaK. Kursen var ämnad för hela årskursens studerande och vi lärde oss genom olika workshops och demon om grupparbete, samarbete, maktstrukturer, härskartekniker, gruppdynamik och ett tvärvetenskapliga och -konstnärliga sätt att närma oss en arbetsprocess. I samband med kursen introducerades även Jo Butterworths' didaktik- demokratiska spektrum- modell, vilken sedan inom mitt

⁹ *Devising*, arbetsmetod eller repetitionsmetod speciellt inom teater, men även i övrig scenkonst, där det enskilda författarskapet ersätts med ett kollektivt arbete runt t.ex ett flertal av gruppen utvalda texter eller teman. Personligen innebär ordet *devising* för mig nästan en synonym till *kollaborativt* konstnärligt arbete där "alla medlemmar bidrar lika mycket till skapandet av föreställningen" (Hesse 2014, 10, hämtad 30-3-2019), men fungerar alltså som term genom att specificera ett förhållningssätt gentemot arbetets natur både på det hierarkiska och tematiska planet.

utbildningsprogram ofta kom att stå som grund för många diskussioner angående dansarens föränderliga position.

Samtidigt med devising- kursen började övningarna för *Förvandlingen*, med urpremiär i januari 2016, på Svenska Teatern. Jag fann mig nu i ett ombyttigt landskap någonstans mellan dans, performans och teater, pendlande mellan min egen dansutbildning, Devising- kursen och en mindre arbetsgrupp som arbetade inom ramarna för institutionsteater. Under devising- kursen jobbade vi tillsammans enligt principer att alla har sin specifika expertis, men att arbetsuppgifter inte behöver vara uppdelad enligt denna utan att vi alla tillsammans kan ansvara för samtliga plan eller fördela ansvar av det konstnärliga arbetet och de val som berör arbetet. På Svenska Teatern jobbade vi mycket med regissör och koreograf Carl Knif's fysiska uppgifter och praxis, samtidigt som manuset erbjöd ytterligare ett lager till landskapet av uppgifter. Via texten var vi såvida tilldelade våra arbetsuppgifter samt de roller vi spelade i pjäsen. Under det konstnärliga arbetet använde jag mig både av arbetsredskap för teater och för dans. Detta ihopflätande av kunnande frammanade intressanta iakttagelser.

Min stumrolls uttryck som Skuggan manifesterades fysiskt och genom spatiala koreografiska element. Detta förankrade i mig användningen av arbetsredskap jag upplever specifika för dans. En utgångspunkt för det skapande och specifikt skådespelande arbetet som jag upplevde utgjorde en olikhet till de övriga skådespelarnas, fanns i relationen till manuskriptet. Skuggans var inskriven i manuset i form av en negation, ett icke- varande: Skuggan är den enda rollen i pjäsen som inte har en egen båg inskriven via repliker, inte heller så mycket textbaserad information att som rollkaraktär byggas upp enligt. För min roll byttes relationen till manuskriptet ut till en avhängighet till den yttre omedelbara omgivningen, då en inre dramatisk båg med analys gällande karaktär och riktningar inte kunde härledas texten. Manuskriptet innehållande de övriga karaktärernas dramatiska bågar, samt medspelarnas göromål utgjorde därmed det textliga landskap som blev mitt område för impulser och information. Fenomenet stumt kött fick för mig en ny nivå av erfarenheter.

Då min utbildning är starkt dansbaserad, med inslag av skådespelartekniker, iakttog jag hur den inom teatern vanliga rolluppdeleningen färgade arbetets natur. Tidsanvändningen under repetitionsperioden speglar den tid olika rollkaraktärer har i samverkan till varandra i pjäsmaterialet, manuskriptet. Vi var redan tilldelade olika scener som blev till göromål, relationer, olika spatiala rutter och "tid på golvet". Våra perspektiv inom det gemensamma arbetet och pjäsen var alltså olika, pga rollfördelningen behövde vi olika inre uppgifter. Denna självklara diversitet upplever jag inom dans ofta vara mindre prominent, då vi som grupp arbetar runt ett tema med ett kroppsligt uttryck och delat medium som hittas i dialog eller via gemensamma inre uppgifter. Inom ett flertal arbetsprocesser inom dans har jag upplevt att en meddansare

råkat fråga precis det jag tänkt ta upp, inom teaterns pjäsarbete hände detta i en mycket mindre utsträckning. Till vilken grad spökar ännu förmågan att dansa i unisono, vilket de flesta får öva på i nåt skede i och med dans, ännu i utbildningen i danskonst? Jag noterade på ett nytt sätt att den konkreta arbetssituationen kan inverka på hur kommunikation sker och struktureras inom gruppen, samt hur jag själv strukturerar mitt perspektiv i kommunikation. Därför försöker jag besvara frågan om vilka redskap som finns för att förändra en stum position till en kommunikativ.

2.4.1. Mitt val av ämne, Förvandlingen fortsätter åren 2018, 2019

Jag hade *Förvandlingens* process med mig i de konkreta frågor som den parallellt med devising- kursen väckt. Jag fortsatte studera, nu med fördjupande magisterstudier i danskonst samt biämnes studier i den nystartade kurshelheten för musikteater. Så inleddes processen för mitt slutarbete, dvs. uppvärmningsperioden av *Förvandlingen*, nu även med finsk översättning och turné med Riksteatern i Sverige.

Dessa gav ytterligare tillfälle att utforska de frågor om varseblivning och kommunikation inom konstnärligt arbete som inom mig var i rörelse. Jag har både medvetet och i förbifarten utforskat och erfarit olika miljöer av praxis, arbetssätt, uppfattningar, tradition, vanor. Dessa har möjliggjort erfarenheter i olika sätt att arbeta och kommunicera. I samtliga förekom ändå två övergripande uppdelningar av kommunikation: den som bygger upp konstverket och den angående praktiska strukturer. Det senare utgör arbetet runt konstverket, det arbete som faciliterar arbetet. Härnäst lägger jag vikt på att angående dessa hitta medel för sådan fortsatt kommunikation som möjliggör ett gemensamt skapande och gemenskap i kombination med individskap, där ett eget konstnärligt tänkande kroppsligt varande kan ske, bland arbetets många impulser och sociala situation.

2.5. Grundläggande frågor, som stöd för struktureringen av inre upplevelser

Att hitta ett konstnärligt uttryck blir ett letande, ett undrande, ett prövande. Urskiljbara konkreta göromål, dvs. det fysiska uttrycket kommunicerar genom verket, som består av dessa göromål. Att ur dansarens position hitta dessa göromål blir min strävan för processen. Följande frågeställningar hjälper mig orientera mig: ett *vad*, *hur*, *olika vem*, *när*, och ett *var* blir intressant i processens landskap där frågorna rör sig likt skenet från en ficklampa. Jag väljer medvetet att inte ta med frågan *varför*, då den redan nått en erkänd position som redskap och ofta används av bl.a. skådespelare.

Följande frågor är alltså att förstås främst som ett verktyg, detta skriftliga arbetes tematiska frågor nämns skilt, även om dessa delvis flyter in i varandra.

Vad gör jag?

Vilket verb manifesterar jag? Vad *kan* jag göra, vad är å andra sidan utanför min räckvidd?

Hur gör jag?

Vilka dynamiker, tekniker och delsteg använder jag mig av?

Vem berör/s?

Vem utför göromålet? Vem blir jag genom mina göromål, i relation till de i min omgivning?

När gör jag?

Hurdan relation till olika uppfattningar om tidslighet uppfattar jag angående händelsen? Vilken rytm och timing upplever jag ändamålsenlig? Hur förhåller jag mig till detta?

Var gör jag?

Var inuti mig sker händelsen? På vilket plan av arbetet sker den? I vilken kontext eller samhälleligt och tidsligt plan placerar jag den? Även, vilken är min spatiala placering eller min resa genom det omgivande rummet?

2.6. Skiss över strukturerande element

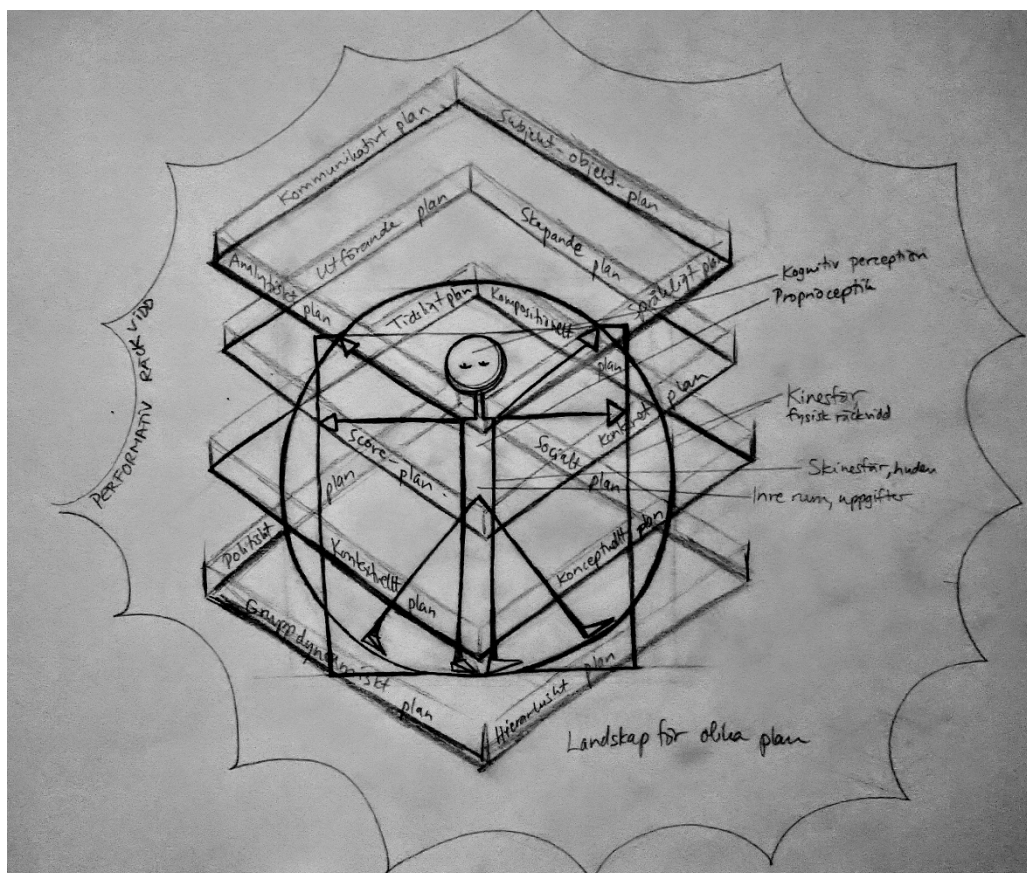


Bild 3, Skiss över strukturerande element. Bilden uppritad av mig, 2019.

Skissens visuella utgångspunkt känns igen från Leonardo Da Vincis studie av fysisk räckvidd, *Vitruvian man*. De olika planen inspirerade av Rudolf Labans sätt att strukturera kroppen och dess rörelse i olika plan. Här utgör planen olika koncept där händelser kan placeras. Räckvidden kan ses starta inom det inre rummet och bölja genom lager av kinesfär och olika plan till ett omgivande landskap och samhälle. Skissen är fortfarande föremål för utveckling.

3. DANSLIGA PROJEKT I RELATION TILL PERSONLIG HISTORIK- VAD GÖR JAG?

I detta kapitel ser jag närmare på frågan *vad*, samt reflekterar över kroppslighet som utgångspunkt för framställande scenkonst. Jag inleder behandlingen av de termer och fenomen som detta arbete kommer att inbegripa.

“Genom att reflektera över dans påverkar jag aktivt hur min dans utformas och undviker att bara sköljas med i traditionens farvatten...Endast genom att reflektera kan människan upprätthålla dansens innebörd och betydelse i relation till hela den levda världen.”

(Parviainen 1994, *Tanssi ihmisen eksistenssissä. Filosofinen tutkielma tanssista*, 49. Egen översättning)

Jaana Parviainen beskriver i sin filosofiska utredning om dans att när min kropp blivit utslungad i den levda världen har den samtidigt landat mitt i en temporal-spatial danstradition (Parviainen 1994, 26-28). Min personliga uppfattning av dans har därmed utformats i kontakt med den tradition och diskurs som omgett mig i de stunder jag utforskat dans. Den enskilda individens omgivning bär på ideal, uppfattningar och inställningar gällande dans men är även sammanflätade med samhällets normativa inställningar angående levande varelser, mänsklighet, kroppslighet, hierarki, jämställdhet, frihet, ansvar och deltagande etc (ibid).

Detta beskriver bl.a hur påverkandets relation är fortsatt dubbelriktad. Jag har tränat färdigheter i linje med olika dansliga projekt och samhällsliga projekt. Vad bär jag med mig, vilka aktiva val gör jag? Vilka möjligheter till deltagande och påverkan sammanflätas och förkroppsligas i mitt arbete som konstnär i framställande av fysisk konst? Vilket projekt av dans deltar jag i just nu? Vad åstadkommer jag när jag sätter olika göromål i rörelse? Med andra ord, vad gör jag när jag gör vad jag gör?

3.1. *Vad*: Om val, göromål som dansliga projekt

I tiden har riktningar för dans satts i rörelse, t. ex av Isadora Duncan, som rörde sig på ett annat sätt än det som var hennes omgivande tidsliga situation under ett tidigt 1900-tal (Parviainen 1994, 41. Hennes dans kännetecknades av en barfotahet och ett klädval som följde de intressen för fri rörelse som hon ville verkställa. De visuella kännetecknen för Duncans dans kan enligt mig ses som både substans och

möjliggörande matriser¹⁰. Oberoende ifall hennes dröm om dans föddes ur ett motstånd mot det hegemoniska sättet att förstå dans som hennes omgivning bar på, eller ur viljan att utveckla dessa, förstår jag hennes dans som rörelse sprunget ur hennes inre impulser, vilka relaterar till hennes omedelbara omgivning. Hennes aktiva val kom att sätta i gång en helt ny rörelse, och idag räknas hon som pionjär inom en idag etablerad nyskapande tradition (op.cit. 49).

Parviainen klargör för olika slags dansliga projekt som synonymt med de grundläggande avsikter de bär, med hjälp av exemplen religiös och rituell dans, vilka har projekten att söka efter kontakt med högre makter versus den västerländska dansen som enligt sin tradition riktas mot uttryck, förevisande och uppförande. Det uppträdande projektet i västerländsk dans har till stor utsträckning påverkat dansens konstnärliga utformning. Jag begrundar huruvida t. ex Duncans dans rör sig någonstans i kombinationen av uppträdande och ett sökande göromål, ett sökande efter ett nytt varande i den upplevda kroppsligheten (ibid.). Danser med olika egenskaper och projekt härstammar enligt Parviainen inte ur någon absolut gemensam utgångspunkt utan har formats av olika individer i olika situationer. Därmed kan dans och framför allt dess tradition ses som något konstruerat som är i en fortgående process (Parviainen 1994, 17, 48.) Jag förstår detta som att även den gemensamma uppfattningen om vad t.ex Duncans dans är eller står för i relation till övriga danser är ett dynamiskt tillstånd.

Dansliga projekt inom föreställande västerländsk konstdans har sinsemellan olika riktningar med konstnärliga avsikter, utgångspunkter, uttrycksmedel och intressen. Dansliga projekt och uppfattningar angående dans rör sig parallellt (op.cit. 47). Som uppförande scenkonstnär är jag i kontakt med dessa både indirekt och direkt. Jag bär med mig mina egna värderingar och i arbetet möts, utvidgas eller utbyts, alternativt krockar dessa med de övriga gruppmedlemmarnas. På det konkreta planet hittar vi under processen uttryck, aktiva verb och en gemensam vokabulär för att överföra dessa till enheten av ett fysiskt konstverk. Vi tar genom göromål ställning till huruvida vi fokuserar på framställande eller sökande av varande, eller i vilken mån dessa sammanflätas och sökandet framträder och etableras just i och med framställandet.

¹⁰ Matriser, dvs. yttre semiotiska tecken så som kostym, hållning, kodade rörelser, samhällelig roll, scenografi mm. som inom speciellt teaterkonst används för att placera en rollkaraktär i ett visst kontext (Sandqvist 2013, 268, 269).

3.2. Räckvidd, köttsligt varande

Jag upplever att min verkliga räckvidd materialiseras genom mitt köttsliga varande¹¹, i min omedelbara omgivning¹². På ett konkret plan innebär detta att genom val och göromål bli till och påverka omgivningen genom växelverkande aktioner. Inom kommunikation både sänder och mottar samtliga parter impulser, budskap.

Butterworth nämner kommunikation via konst, dvs konstverkets kommunikativa karaktär som hon delar upp i fem grupperingar:

- Publik centrerad, fokus i att publiken förstår och mottager vad som uttrycks.
Använder repetition, upprepning, utveckling.
- Estetisk kommunikation, som sker via motiv, ämne, materia och form”.
- Narrativt kommunicerande konst, skildrar genom utvalda igenkänneliga rörelser, matriser, uppmålning av t. ex relationer.
- Ett icke-narrativt eller sk. abstrakt kommunicerande, undflyr tydlighet.
- Ett kommunicerande genom brytande av konstnärliga eller vardagliga konventioner, upplevs medvetet motarbeta entydig avkodning (Butterworth 2012, 152, citat egen översättning).

Kapaciteten för hur påverkan genom konst fungerar aktiveras i de situationer där subjekt agerar. Genom erfarenhet och olika tekniker *kan* jag utföra olika göromål, hit hör enligt mig förmåga till artikulation i ordets alla betydelser. Detta styr göromålets

¹¹ *Varande*: “Olemassaolomme määrittetty täällä- paikalla ollen (*Dasein*, (från Heidegger)), aina jossakin maailmassa, mielekkyydessä, aina jo avautuneen historiallisen maailman pohjalta. Näin meissä, meidän teoissamme, kielessämme ja taiteessamme puhuu yhtä paljon historiallinen maailma ja kieli kuin ihminen itse. Kieli ja taide ovatkin eräällä tapaa maailman itseilmaisua- ihminen käyttää kieltä, tekee ja vastaanottaa taidetta sikäli, kuin kuulee ja kuuntelee, kykenee vastaanottamaan kieltä ja maailmaa.” (Kirsi Monni, Lepecki 2012, 12, “Heidegger” infogat) Egen översättning: Vår existens definieras som ett härvarande, en tillvaro som alltid sker, pågår i en specifik situation- värld, i meningsfullhet, alltid bottnande i en värld som redan öppnar sig historiskt. På detta sätt talar historia och språk genom människan lika mycket som människan själv talar. Språk och konst kan båda ses som världens självuttryck- människan använder språket, gör och mottar konst enligt hur hen hör och lyssnar, är förmögen att ta till sig språk och världen.“

¹² jfr. Parviainen: “Elämismaailma”: ung. *den levda världen* (Parviainen 1994, pass. 26-28, 31- 33, 43, 45, 48- 49) beskrivs som den gemensamma situationen där vi realiseras till vårt varande, “*Dasein*”. Våra kroppar stadgar det subjektiva perspektivet för alla och envar och fungerar som utgångspunkt och köttsligt centrum för den enskilda individens erfarenheter och egenskaper och göromål. Samtidigt är kroppsligheten inte att reducera endast till en plats där val och tankar manifesteras; en blir till sitt varande och sin situation genom de val och impulser, värderingar, hen konkret realiserar till aktioner. Enligt Parviainen, som i sin uppfattning följer liknande formuleringar av bl. a Heidegger, är vi som utslungade i den levda världen [här vår *omedelbara situation/ -omgivning*], som fortskrider utan oss men som vi även bygger upp och håller ihop med gemensamma krafter. Den intersubjektiva och alltså gemensamma levda världen möjliggör kontakt och förståelse mellan individer (Parviainen 1994, 71), trots att den specifika köttsliga situationen [varelsen], utgångspunkten och platsen för erfarenhet aldrig kan vara gemensam. Till den levda världen hör “den *fysiska omgivningen*, samhället med dess normer och institutioner, historia och tradition, osv.”, upplevda ur var och ens specifika köttsliga situations perspektiv (Parviainen 1994, 28, egen översättning, kursiv tillsatt). Med ordvalet *omedelbar omgivning* vill jag välkomna dessa fenomen i sättet jag uppfattar omgivningens materiella skikt.

kommunikativa karaktär, samtidigt som artikulation relaterar till intention. Vad jag *intekann* är *kontrollera* hur upplevelsen tas emot eller tolkas. Här anar jag en gräns för räckvidd: den innebär dock inte ett abrupt slut på inverkan, utan ramar in ett område, ett möte där jag kan fokusera på konkreta delsteg, *hur*, som manifesterar och verkliggör händelser utan att känna till den absoluta konsekvensen.

Min räckvidd utgör även *vad* jag väljer att medvetet etablera genom kanoniserande¹³ aktivitet och *vad* jag väljer att motarbeta, förnya eller ifrågasätta. Denna räckvidd utspelas under arbetet, med vilket jag avser en längre period av förberedelser, processarbete och planering, övning, ett letande och undrande själv och tillsammans under repetitionsperioden, likaväl som, eller till och med framom, föreställningsperioden.

Den största delen av tiden är min påverkande räckvidd alltså hänvisad arbetsprocessen. De val jag där manifesterar, de värderingar jag verkställer till göromål blir således till det budskap som hela mitt varande sätter i rörelse och detta händer oftare utan publik, eventuellt då i närvaron av arbetsgruppen. Vår verklighet byggs upp av det vi väljer men också av vad vi möter - händelser, hörsägen, fakta - det vi upplever vara sant.

Jag formulerar min synvinkel genom att vrida och vända på processen av varande och inverkan: Vad innebär den enskilda dansande köttsliga situationens realiserande val i den levda världen i vilken köttsligheten utspelas? Vilka projekt sätts i rörelse av konstnärliga framställanden och konstnärligt arbete, i grupp och ensam? Vad är min tids dans' specifika projekt? Hur deltar danskonsten och ett fysiskt framställande av konst i den levda världen? *Vad* är en stor fråga. *Vad* gör jag? *Vad* säger jag? Denna fråga återkommer jag till ur olika vinklar. Härnäst via en inledning av hur kommunikation och hierarkier relaterar till detta *vad*.

3.3. Kommunikation och hierarkier

Kommunikationens mångfald präglas av hierarkier: Uttryck och kommunikation är som intersubjektivt fenomen även situationsbundet, till situationerna hör även ett visst element av makt. Som jag ser det byggs hierarkin upp av olika formationer, hierarki manifesteras som en maktfördelning och materialiseras genom olika uppfattningsbara

¹³ Begreppet *kanon* "sträcker sig genom tiderna samtidigt som den är omedelbart tillgänglig för oss i nuet" (Torleif Persson, hämtad 2019) och jag kombinerar detta med Parvainenens "...mahdollisuuksien kenttä on jatkuvien muutosten ja uudelleenmuokkautumisen alainen" (Parviainen 1994, 46) egen översättning: "Det av möjligheter uppbyggda landskapet underordnas ständiga förändringar och re-deformation". På basis av bl.a dessa påvisar jag att det som repeteras idag är närmare etablering imorgon, det som är etablerat blir vardag och till den normativa omedelbara omgivning där varande utspelar sig. Därför förespråkar jag medvetenhet, diskussion och forskning som kartlägger tillvägagångssätt, kedjor av göromål och dess räckvidd.

mönster och former av beteende, sociala kroppsligheter¹⁴. Makt har med andra ord väldigt många olika matriser, både på scenen och i vardagen.

Svängrum och tillfälle att komma till tals, bli hörd är olika egenskaper som möjliggörs av att ha en viss mån makt, generellt sett¹⁵. Dessa korrelerar ofta: ju mindre makt desto mindre delaktighet. Genom att reflektera över konkreta händelser och göromål kan jag belysa pågående hierarkiska formationer under arbetsprocessen och vice versa. När jag känner igen dessa kan jag styra mitt beteende, eventuellt insistera på ett beteende som inte förstärker den pågående men otillfredsställande fördelningen av makt, det otillräckliga informationsflödet eller uteblivna arbetsfördelningen, utan ifrågasätter den och formar om den.

3.3.1. Dansarens position

Dansarens position är under utveckling och har under mina studier varit ett viktigt samtalsämne, inte minst för dansare men även för andra yrkesgrupper som möter danskonst eller fysisk framställande konst. Vilken är dansarens position idag? Hur ter sig positionen i konkreta arbetssituationer och i hur arbetsgrupper formas idag? Vilka färdigheter förknippas med arbetsrollen? Via fysisk konst har jag som dansare möjlighet att ifrågasätta och omforma uppfattningar om vårt kroppsliga varande och bevittna hur olika uppfattningar på ett konkret plan är närvarande i relationer och i vår omedelbara omgivning. Bland uppfattningar och impulser navigerar jag med hjälp av t.ex de grundläggande frågorna som jag presenterade i samband med skissen för strukturerande element.

Varje dansares göromål kan bidra till en mångfald angående arbetskultur och sceniskt uttryck, de dansliga projekt som nu sätts i rörelse. Det samhälle vi lever i är uppbyggt och format av vi som lever inom det. Dansarens räckvidd kan på så sätt, genom konkreta göromål, innebära att skapa svängrum för mångfald, förutsättningar för co-existing, ett gemensamt undrande och letande. Detta faciliterar delaktighet. För mig innebär frågan *vad* och utvecklingen av dansarens position på ett personligt plan insikten om att de socialpolitiska och psykologiska aspekterna som jag hittills behandlat i relation till danskonst kan tillskrivas just *dansarens* räckvidd.

¹⁴ "Liikkuvuutemme ja ymmärrys omasta kehostamme on kulttuurin konventioiden muokkaama ja suuntaama. Kutsun tätä..."sosiaaliseksi kehoksi". Sosiaalinen keho muodostuu rooleista, rutiineista, naamioista ja erilaisista tavoista" (Parviainen 1994, 57) Egen översättning: "Vårt svängrum /rörlighet och uppfattningen om den egna kroppen formas och riktas av kulturella konventioner. Jag [Parviainen] kallar detta..."social kropp/-slighet". Den sociala kroppsligheten blir till genom roller, rutiner, masker och olika beteende". Klammer tillsatt för tydlighetens skull.

¹⁵ Notera exempelvis paralleller i större skala, på samhällslevelig nivå, *tillfälle att komma till tals/ delaktighet* i form av t. ex jämställdhet och rösträtt, diktatur versus demokrati och *svängrum*, dvs. konkret utrymme, spatial placering i rummet eller gruppen, parallellt sett ett metaforiskt plan med samhällslevelig synlighet versus marginalisering. Temat i dessa paralleller är viktiga, och kräver mer uppmärksamhet än vad de kommer att få i detta arbete.

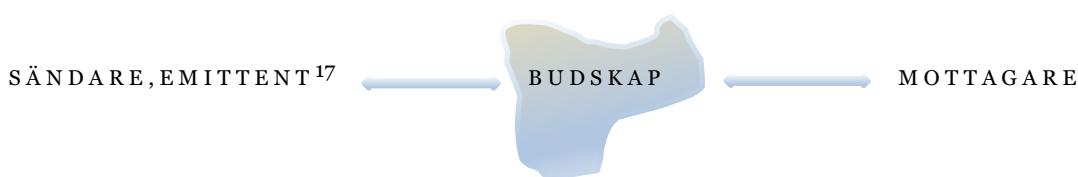
4. HUR: DELSTEG, FORMLER, MODELLER

I följande kapitel undersöker jag frågan *hur*. Konstnärskap kan innebära att hitta ett uttryck, medium, ett *hur* som får det som ska bli uttryckt att framträda, är det sedan tematik, ett ställningstagande budskap, en händelse. *Hur* innebär för mig ett sätt att rikta sig frågande invid de alternativ som finns att tillgå i landskapet av möjligheter. Frågan kan enligt min uppfattning riktas både inåt och utåt, först omvandlas den till olika former av inre uppgifter och reflektion, vilket möjliggör att sedan rikta frågan utåt där den innebär kommunikation. Frågan kan även röra sig på ett analytiskt plan eller utforska och synliggöra relationer mellan agerande subjekt.

4.1. Kommunikation, inre och yttre tal

En objekt- subjekt position där människan betraktar sin omgivning eller situation är det plan som möjliggör språk och analytiskt tänkande (Zuckermandl 1976, 75, enligt Parviainen 1994, 74). Att befinna sig i en kommunikativ konstnärlig arbetsprocess strukturerar jag som ett ständigt växlande mellan nivåer av omedelbart kroppsligt varande och ett genom detta pågående analytiskt reflekterande, samt olika former av artikulation. Dialog sker utgående från dessa nivåer och möjliggör även ett växlande mellan nivåer, liksom ett mötande av de andra i gruppen.

Kommunikation blir ett brett område uppdelat i faser då den alltjämt innebär växelverkan. Ändamålet blir att strukturera och dela med sig av den egna inre upplevda verkligheten och ta del av andras. Till artikulativ förmåga hör därmed färdigheten att i ord och tanke kunna röra sig mellan kroppsligt varande och reflektion i kontakt till det yttre. Förmedling av budskap och upplevelser sker genom olika uttryck. Följande enkla *formel för kommunikation*¹⁶ åskådliggör detta:



Kommunikation som term i kontexten för konst kan ses hänvisa till den kommunikativa kedjan mellan den framställande konstnären, sändaren, som uppträder i

¹⁶ Bild 4, en slags formel för kommunikation som jag blivit presenterad för i ett flertal kontext, allt sedan gymnasiets kurser i retorik till och med senare kurser angående producentskap, publikarbete, kommunikation och konst. Samma formel stöds även på sidan www.discanalys.com, som jag refererar till senare. Bilden är här uppritad av mig.

¹⁷ Synonyma begrepp, (Thapanorama 2019, hämtad 4.9.2019).

ett konstobjekt dvs. en föreställning bestående av konstnärliga val och göromål (budskap), inför en publik, mottagaren¹⁸. Den kommunikation jag inom detta skriftliga arbete intresserar mig för är dock främst den som sker mellan de arbetande konstnärerna under den konstnärliga processen, även om jag stundvis behandlar aspekter som fokuserar på att t. ex hitta eller välja ett konstnärligt uttryck för ett tilltänkt “budskap”.

Angående kommunikation som fenomen nämner Butterworth några av Stephanie Jordans och Helen Thomas’ tankar angående Roman Jacobsons teorier om språklighet och poetik, där sex stycken *funktioner för kommunikation* påträffas: refererande, känslöbetonande, kognitiva, fatiska¹⁹, metalingvistiska och poetiska funktioner. Dessa funktioner kan även tillämpas andra former av kommunikation än den verbala. De två första av de ovan nämnda funktionerna är även *två former av semiotiskt uttryck*: refererande, dvs. objektiv eller bärande av fakta och subjektiv, känslöbetonad, en benägenhet att väcka känslor eller bära emotionell laddning. Dessa två former bygger enligt skribenterna tillsammans upp språkets förmåga till dubbla budskap. Olika funktioner och former i språk frammanar möjliga riktningar för uppmärksamhet. (Butterworth 2012. s 153, citerar Jordan och Thomas, 2010, 152 om Jacobson 1972.).

Butterworth lyfter fram ett analytiskt plan via dessa funktioner. Hon kategoriserar detta via den refererande och den poetiska funktionen, hur inre, dvs. “*intrinsic*²⁰”, eller yttre, dvs. “*extrinsic*²¹” iakttagelser kan medföra att leka med eller iaktta den inre strukturen, medan den yttre, refererande språkligheten står för ett objektivt benämning som ofta syftar utåt och kan användas för att analysera omkringliggande kontext, terminologi och kulturella fenomen (ibid).

Utgående från detta närvarar alltså sex stycken funktioner för kommunikation, varav två utgör två kombinerbara former för semiotiskt uttryck, samt en möjlighet till inre och yttre analys. Dessa vill jag betrakta parallellt med de fem karaktärer av kommunikation via konst som enligt Butterworth sker (se kapitel *Räckvidd, köttsligt varande*). Inom de olika funktionerna för kommunikation rör sig semiotiskt varierad information. Vad jag vill lyfta fram är hur både refererande och känsloladdat tal sker både inom oss som inre

¹⁸ Det finns även mycket diskussion och konstnärliga händelser där relationen till åskådaren upplevs som ett deltagande, vilket gör kommunikationen mellan framställare och publik dubbelriktad, i t.ex immersiva konstverk, evener och inklusiva *Community art*-projekt, men det ämnet går jag inte desto mera in på i detta arbete.

¹⁹ Bronislaw Malinowski myntade i sin antropologiska forskning från 1923 termen fatisk kommunikation. Med den avses kommunikations vars funktion främst är social och utgör att upprätthålla eller bygga upp relationer, framom att verkligen överföra information mellan parterna (Arnstad 2018/2). Denna term i jämförelse och kombination med matriser och den sociala kroppsligheten verkar synliggöra vad jag inom mitt verktyg för sturkturering kunde kalla för *ett fatiskt plan*. Hur som helst är det fatiska planet inte på något vis icke- informativt, då noteringen av att ett göromål faller inom ramarna för fatisk kommunikation, sceniska matriser eller social kroppslighet i sig kan belysa situationen, intentionen eller relationens karaktär och på så vis alltså tillföra information.

²⁰ *Intrinsic*, dvs. verklig, reell, inneboende, beskrivande en inre struktur.

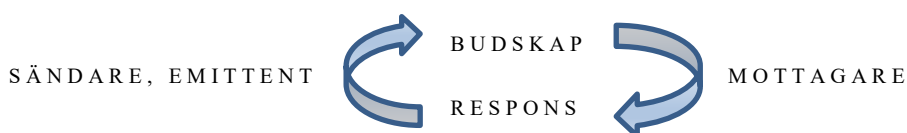
²¹ *Extrinsic*, dvs. beskrivande utvärtes funktioner och omgivning.

tal och mellan individer, som ett slags yttre tal. Kategoriserande, placerandet av iakttagelser riktar uppmärksamhet och möjliggör kommunikation. Att mötas i kommunikation förutsätter förmågan att förvandla inre tal till yttre.

4.2. Kommunikation och räckvidd, i samarbete

Jag kommunicerar i grupp under arbetsprocessen. Detta innebär att möta olika former för kommunikation, olika vanor, traditioner, assimilerade tumregler osv.

Kommunikationsformen är situationsbunden och i relation till innehållet den förmedlar, samt närvarande uppfattade eller verkliga hierarkier. Den klassiska formeln för kommunikation²², bilden förutspår närvaro av budskap, förmedlare och mottagare, medium för budskapet, svar och eventuellt buller²³. Buller försvårar kommunikation och kan infinna sig i princip var som helst inom formeln (bild 5):



4.2.1. Konstverket som kommunicerande avsändare

Formeln för kommunikation kan tillämpas på personifierade situationer. Konstnären sänder budskap, mottagaren ses ofta som publiken, kollegialet eller samhället. Ibland kan man i språk skönja en uppfattning om *konstverket* som sändare av budskap, t. ex kan Butterworths fem element för konstverkets kommunikativa karaktär upplevas personifiera själva konstverket, vilket inte är fallet. Möjlig personifiering vill jag förhålla mig kritiskt till och återgå till det konkreta planet: Vem gör vad, när, hur, vem påverkas, på vilket sätt? Att uppfatta institutioner, strukturer eller konstverk som aktiva agenter kan enligt mig bli till ett slags buller som försvårar struktureringen av upplevelser, det eliminerar de i händelsen närvarande verkliga agenterna. Detta är viktigt för att den egna räckviddens gräns är i relation till andra: vad kan *jag* göra, vilka är de göromål någon annan har makt över? *Vem* behandlar mig *hur*?

²² Bild 5, uppritad av mig, utgående från hur kommunikation struktureras (Discanalys 2018, hämtad 30.3.2019).

²³ Tillägger *Buller* (Thapanorama 2019, hämtad 4.9.2019.) till DISC-analys' beskrivning av kommunikation, för vidare användning av denna sammanlänkade helhet.

4.2.2. Tolkning, ansvar, räckvidd

Det går inte att kontrollera den tolkning, dvs det budskap som publiken för ett fysiskt konstverk tar till sig. Vår uppfattningsförmåga styrs bl. a av våra tidigare upplevelser, våra förväntningar samt vår medfödda tillgång till våra sinnen. Som konstnär har jag begränsad makt att påverka vem av alla de möjliga individer som verkligen infinner sig till föreställningen och därmed överhuvudtaget kan ta del av ett tilltänkt budskap eller en gemensam händelse. Vilka möjligheter till påverkan har jag verkligen? I vilken mån kan jag genom konstnärliga val, som deltar i produktionen av ett konstverk, som i sin tur förmedlar budskap, verkligen påverka vårt samhälles utveckling? Är detta orsak-verkan- sambandet en illusion? Och ändå är det ofta just påverkande, deltagande och omskandande via konst som jag upplever att jag gör och ska göra. Frågorna kvarstår, vad är det egentligen som händer? *Vad gör jag när jag gör vad jag gör?* I denna fråga blir *hur* till de konkreta delsteg och dynamiker jag kan utföra.

4.2.3. Framställande kroppslig scenkonst som arbetsprocess och gruppdynamisk process

En konstnärlig process består av olika skeden, som i sin tur består av konkreta delsteg i ett skapande. Parallellt med detta sker även den sociala processen av gruppdynamikens utveckling. Olika faser kan antas och beskrivas, här tar jag fasta på de skeden som Jo Butterworth identifierar (2012, s. 37-68, egen översättning):

1. Stimulus/ konceptualisering/ konstnärlig avsikt: de första avgörande valen som även om de senare utsätts för bearbetning och till och med avgörande förändringar ändå kommer att utgöra en slags startpunkt:
2. Substans, formulerande av konstverkets vokabulär eller landskap.
3. Skapande av tillvägagångssätt inom gruppen, relation till hierarkisk kontext.
4. "Crafting", utvecklande och tillämpande av konstverkets vokabulär och innehåll.
5. Skapandet av kompositionella strukturer inom verket
6. Repetition och utförande av verket
7. Reflektion och utvärdering

I samma text finns även nämnt, under skede nummer två, Rollo Ways' sätt att strukturera skapandet av konstverket:

1. Förberedelser
2. Utforskningar och undersökningar
3. Insikter
4. Formulering, manifestering

Därpå följer Peter Abbs spiral i fem faser för processens fortgång:
impulsen för uttryck

1. Arbete med det valda mediet
2. Den slutgiltiga formen manas fram
3. Presentationen, förevisningen, föreställningen
4. Respons och utvärdering

Som jag ser det kunde Way's struktur i delar 1-3 fylla ut den siluett som Abbs' utnämner som fas två. Vice versa verkar Way ha kombinerat Abbs' faser 3 och 4 till den sista delen av sin struktur.

Nu vill jag korsjämföra dessa med de olika element inom kommunikation som finns beskriven på Thapanoramas sidor, samt gruppdynamikens FIRO- modell, bild nedan:

1. *Emittent*, dvs avsändaren av ett budskap, här konstnären,
2. Befinner sig i ett *kontext*, här ett landskap för t.ex stimuli,
3. Enligt vilket, samt utgående från budskapet och dess tilltänkta mottagare, emittenten väljer det optimala *mediet*, *den fysiska kanalen* för budskapet, här ett uttryck eller en konstform.
4. Meddelandet i sig byggs upp av *gemensamma koder*, *symboler*, *semantiska märken*. Inom konst upplever jag dessa som möjligen gemensamma men inte entydiga, de är föremål för högst subjektiva tolkningar.
5. *Mottagaren* avkodar meddelandet, tolkar det och avger respons.
6. *Svaret* mottagaren ger avger på hurdant sätt mottagaren tolkat det sända budskapet. Respons möjliggör fortsatt kommunikation samt hjälper emittenten att avgöra huruvida meddelandet nått fram och blivit förstått.
7. Som ett lösryckt men ibland närvarande element nämns *buller*, som av olika orsaker försvårar det korrekta mottagandet av meddelandet. Angående konst föredrar jag ett öppet förhållningssätt gentemot det att något kan uppfattas vara "korrekt".

Samtidigt som det konstnärliga arbetet fortskrider lotsar sig arbetsgruppen genom grupputvecklingens olika faser, vilka ofta beskrivs via den amerikanska psykologen William Schutz' FIRO- modell (Svensson 2019, hämtad 4.9.2019):

1. Fasen där tillhörande byggs upp, beteendet är ofta välvilligt men försiktigt då konflikter undviks. Gruppen byggs upp av dess medlemmar. I övergångsfasen till nästa skede har gruppmedlemmarnas relationer och tillhörighet etablerats. gruppen känns stabil. För att gruppen ska kunna ta sig an mer komplicerade gemensamma uppgifter behövs nästa skede.

2. Rollsökning. När gruppens inre relationer har strukturerats kan gruppen fungera även i pressade situationer och inför komplicerade uppgifter. Ansvar och arbetsuppgifter fördelas på basis av kunskap och förtroende. Hela gruppen deltar i utformandet av de tillvägagångssätt och maktfördelning som kommer att gälla, antingen pro- aktivt eller genom tyst godkännande. Konflikter kan uppstå. Det beror på gruppdynamikens natur huruvida naturliga undergrupperingar kommer att påverka samarbetet positivt eller negativt. Övergångsfasens ideal är det moment där samtliga känner sig motiverade, uppskattade och betydelsefulla.
3. Samhörighetsfasen är det tredje skedet av grupputvecklingen. Den utmärker en grupp som är trygg och redo för gemensamma utmaningar. Under uppbyggandet av gruppen samt under det fortskridande samarbetet spelar klar kommunikation, konstruktiv feedback och förebyggande konflikthantering en viktig roll. Idealet är även att detta skede ska ha nåtts *innan* det pågående projektet möter sina mest utmanande skeden.

Olika skeden i arbetet kan även utgöra de delsteg som gruppen behöver för att ta sig från en utvecklingsfas till en annan (Svensson 2019). Vissa skeden tar sin tid, individerna kan dessutom ha olika rytm för hur de öppnar upp och låter de andra lära känna dem och deras färdigheter.

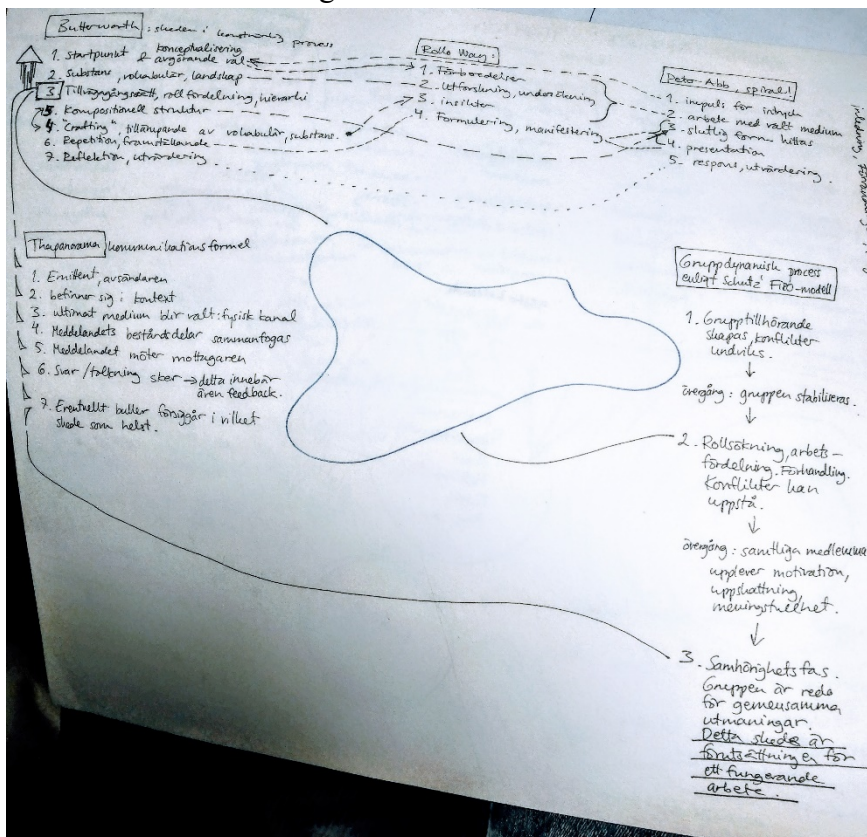


Bild 6, Åskådliggjord korsjämförelse av formler, element och faser. Bild uppritad av mig.

Vad som för mig känns betydelsefullt är det ansvar och de faktiska göromål den enskilda gruppmedlemmen kan företa sig för att bidra till en positiv gruppdynamik och ett meningsfullt fortskridande av arbetsprocessen. Här inverkar både personliga egenskaper och sociala färdigheter tillsammans med professionellt kunnande på ett mångfacetterat sätt. Enligt en dynamisk människosyn sker utveckling, assimilation och anpassning ständigt. I och med detta har alla goda förutsättningar att anamma goda kunskaper i såväl sociala som uppgiftsrelaterade arbetskedan och -uppgifter.

Hursomhelst, i Butterworths sju-delade processbeskrivning tillhör uppdelningen av arbetsroller, ansvar och hörbarhet steg 3. Enligt mig verkar detta innebära ett sätt att se på arbetet som något där det grundläggande temat och det kommande konstverkets tilltänkta landskap, formspråk osv redan anses vara åtminstone delvis fastslaget innan gruppen blir till. Butterworths sju steg antyder därmed en gruppformering där det finns någon som redan håller information om det kommande verket. Denna utgångspunkt manar enligt min erfarenhet fram ett behov för åtminstone till viss mån vertikal hierarki. Vertikal hierarki, vill jag tillägga, har sin plats och sin effektivitet, och bör därmed inte reflexmässigt skjutas undan som sämre, förutsatt att arbetet sker enligt god etik.

Utgående från FIRO- modellens riktlinjer, i enlighet med devising- metoden och kollektivt skapande, föreslår jag ändå att starten sker med formandet av gruppen, att grupputvecklingen sätts igång snarast möjligast, genom olika uppgifter som skapar gemenskap, för att sedan övergå till förhandlingar om tillvägagångssätt för arbetet. I de processbeskrivande diagrammen jag hittills stött på har jag ännu inte hittat skäl för att fördröja detta, tvärtom, enligt FIRO- modellen är gruppen kapabel att möta utmaningar först då stabilitet och rollfördelning skett till allas belåtenhet. Sedan är det upp till gruppens medlemmar att bidra med likartade eller vitt skilda förslag för konstnärliga avsikter, önskemål om hur arbetet placeras kontextuellt och med vilka medel det konstnärliga arbetet sker. När detta sker *efter* den första gruppdynamiska fasen innebär det större möjlighet till intressant argumentation, då gruppens huvudsakliga engagemang inte längre innebär att till varje pris undvika konflikter.

Å andra sidan sammanstrålar en grupp ofta pga av ett redan befintligt gemensamt intresse. Gruppmedlemmarna möts just för att det redan finns gemensamma nämnare. Genom diskussion och förhandlingar preciserar gruppen sedan det specifika konstnärliga intresset, tillvägagångssättet och mediet de vill arbeta med i just denna process. Hur som helst finns det sällan bara *ett* gemensamt intresse och innan detta mycket avgörande val kan nås, behöver gruppen vara trygg och redo utmaningen. Enligt mina erfarenheter kan element från processens början utgöra de situationer som

katalyserar förflyttningen mellan den gruppdynamiska utvecklingens skeden, men ibland stärks kohesion tryggt i uppgifter som inte relaterar för starkt till de konstnärliga valen.

Endast genom kommunikation och genom att verkligen ge tid åt formulerande och lyssnande av de olika medlemmarnas budskap, kan arbetet byggas på en gemensam grund där samtliga medlemmar har svängrum och hörbarhet och där förhandsuppfattningar och outtalade självklarheter inte tillåts spöka. Det är lätt hänt att personliga egenskaper som temperament och självsäkerhet spelar in och påverkar vems ideer som får mer tyngd och vems uppgift det blir att bli entusiastisk över någon annans idé. Klar kommunikation kan vid behov övas in på förhand som redan utvalda och formulerade fraser, anser Sonya Lindfors i sin workshop på TeaK hösten 2018. En bekant fras är enligt henne lättare att säga under förvirrande situationer, ordvalen är gjorda i förväg i lugnt sinnestillstånd (Egna anteckningar, hösten 2018, *nykyesityksen teoriaopinnot* workshop), t.ex “Hej, jag upplever att vi behöver tala om XX, kan vi göra det nu eller när kan vi hitta tid för denna diskussion?” Till mina artikulativa färdigheter hör alltså att hitta hurdana kommunicerande ordval som perception kan översättas till och använda denna förmåga för att bidra till att stärka gemenskapen och gruppens inre kohesion, samt till frammanandet och uppbyggandet av ett fysiskt konstverk.

4.3. Kommunikation och den konstnärliga substansen

Hittills har detta arbete behandlat kommunikation på ett arbetets sociala och strukturella plan, som formen eller omgivningen för arbetet. Jag upplever att medvetenhet om arbetets olika skeden, strukturer för att hitta konkreta göromål bland symbolik och verktyg för strukturerande av inre upplevelser till yttre tal, stöder sökandet efter ord och kommunikationen angående den konstnärliga substansen.

Hur kommunicerar jag inom min egen skinesfär, om skeenden inom och utom denna, i processer för konstnärligt arbete? Hur hitta ord för ett non-verbalt tänkande eller händelser i ett preliminärt varande²⁴, innan egot och ett subjekt-objekt-plan? Hur omformulerar jag ett undrande hämtat ur en kroppslig resa, till fästpunkter för ett gemensamt letande och återkommande? Hur översätter jag mellan kroppslighet och språklighet, mellan olika arbetssätt och kontext? Hur hittar jag ord som motsvarar ett slags varande som rör sig i landskap som undflyr språklighet?

De grundläggande frågorna jag tidigare presenterat, samt den åskådliggörande bilden av människans olika mått av räckvidd och plan för varande utgör en utgångspunkt för

²⁴ Parviainens “esiobjektiivinen” (1994, 76), här översatt till preliminärt varande eller varande innan egot och innan ett språkligt plan. Mera om detta senare, under behandlingen av *Var*.

mitt svar på dessa frågor. De innebär tankemönster som jag kan förbereda och “öva”, därmed utgör de strukturer enligt vilka jag kan improvisera byggande frågor i arbetande stund. Kommunikationen under den konstnärliga processen skapar en specifik vokabulär samt möjliggör ett utvecklande och ett omruskande av koncept och substans. Detta möjliggörs genom egna och gemensamma inre uppgifter, vilka ofta är avhängiga kommunikation, dvs ett förhandlande, delande och namngivande, samt de enskilda konstnärernas personliga arbetsredskap.

Frågor i skapandets process får ibland performativ effekt: att namnge någonting som tar form verkar stundvis fastställa formen eller placera momentet till en viss punkt i landskapet av möjligheter. Frågor kan till och med upplevas som förslag eller de kan rikta fokus på ett nytt sätt och ge impulser.

Genom ett idogt undersökande kan jag ge min egen kropp tid att hitta fram till eget, andras och gemensamt material eller uttryck. Med de grundläggande frågorna och olika sätt att strukturera impulser pendlar jag mellan utforskande rörelse och verbalt byggande, dvs. det talande som bidrar till skapandet.

4.3.1. Repetera²⁵, kommunicera

Under repetitionsperioden kan jag fråga, invända, föreslå, bekräfta, erbjuda och undersöka. Det konstnärliga innehållet och för detta valda uttrycket sipprar ut i tillvägagångssätten och tvärtom. Praxisen och uppvärmande övningar väljs ut enligt deras förmåga att förstärka den reaktivitet som korrelerar med verket. Sättet att hitta fram till ett konstverk blir alltså en del av verket som inte går att bortse från även om konstverket kanske inte rättfram presenterar de metoder som använts.

Den finns ständigt där, kommunikationen. Sist och slutligen kanske jag oftast möter min koreograf, regissör, kollega och arbetsgrupp där våra ord möts och vi upplever oss kommunicera angående samma saker. *Hur* jag arbetar påverkas av *vem* det är jag upplever har fundamental information om det tilltänkta arbetet. Detta kommer jag att behandla i nästa kapitel. Där beskriver jag dansarens föränderliga position och hur ett *experttänkande*²⁶ kan övergå till ökad tillgång till information och därmed en mera jämställd kollegialitet.

²⁵ Inom dans syftar ordet repetition enligt min erfarenhet på ett flertal fenomen: memorerandet av ett rörelsematerial i en dans, utvecklingen av motoriska danstekniska färdigheter, repetitionsperioder, och den repetitivitet ett flertal föreställningar av samma pjäs medför, återkommande tillvägagångssätt eller specifika ordval inom arbetet. Repetition är även ett rytmiskt och *kompositionellt verktyg*. Samtliga verkställer enligt mig ett slags kanon, de bidrar med en *etablerande effekt* på olika plan.

²⁶ Med *experttänkande* avser jag en slags avhängighet till yttre respons och uppfattningen om att den relevanta informationen finns hos en specifik person skapar, alternativt skapas av, hierarkiska formationer. Dessa speglas på ett konkret plan i t.ex dansarens position.

5. VEM: DANSARENS POSITION, PÅVERKAN, INVERKAN

Arbetsgruppens samtliga medlemmar kommer att påverka det konstverk som blir till direkt eller indirekt. Angående detta kapitelns fråga om *vem* rör jag mig angående processvarande främst på planen av maktfördelning angående arbetsförhållanden och maktfördelning angående konstnärliga val. Denna tanke kan även uttryckas genom frågorna “Vem bestämmer vad som görs?” Även “vem vet?” och “vem gör?”.

På det lingvistiska planet syftar frågan *vem* här på det agerande subjektet, alternativt den som påverkas av göromålet. Frågan undersöker alltså i två riktningar, utgående från göromålet. Den tar reda på avsändaren och mottagaren, identifierar de parter som tar del av utbytet av ett specifikt budskap eller göromål. *Vem* berör även identitet, som i sig är ett mycket brett område som jag inte desto mer går in på här, utom i relation till framställande: “Ifall jag gör X, *vem* gör detta mig till?” I detta fall relaterar frågan till bl. a. sceniska matriser eller manifesterande av status, element som eventuellt kan jämföras med fatisk kommunikation (se kapitel *Kommunikation, inre och yttre tal*). Kan göromål uppfattas fatiskt, tillhöra ett fatiskt plan?

5.1. Information och den vetgiriga dansaren

Mycket av den diskussion som bearbetar dansarens föränderliga position och hierarkiska relation till koreografen verkar ofta sträva efter ökad tillgång till makt. I det moderna samhället är information makt, därmed kan detta alltså översättas till en strävan efter ökad tillgång till information. Hur rör sig information under en konstnärlig process? Vem har tillgång till den? Vems åsikter förväntas komma till tals och vem förutsätts anpassa sig eller lära sig nytt som en del av arbetsrollen? Det jag förespråkar är en genomskinlighet i relation till rörelse av information. Frågan om hurdan information som är väsentlig, samt ifrågasättandet av det svar den producerar synliggör för mig värderingar.

5.1.1. Arbetsroll eller arbetsuppgift?

Som framställande scenkonstnär är det ofta information som bygger upp mina göromål. Den information som kan omvandlas till de element av vilka jag bygger upp en rollkaraktär²⁷ eller en inre uppgift kan hittas i t. ex. manuskriptet, i samtal, i

²⁷ Pia Houni (2000, 204-206) nämner i sin doktorsavhandling skapandet av en rollkaraktär bestå av bl.a ett plan av arbete på textens nivå [tekstin tasolla liikkuminen]. Detta analyserande arbete som skådespelaren utför strävar till att hitta den information som finns att tillgå hans rollkaraktär via de i manuset skrivna replikerna och parenteserna. Nästa skede för skådespelaren blir att synliggöra denna

referenslitteratur mm. I mitt arbete som scenkonstnär når information ett konkret plan genom hur jag förkroppsligar den. Jo Butterworths' Didaktik- demokratiska spektrummodell har följt mig genom mina studier och får här utgöra grunden för ett kartläggande av hur information rör sig och var den kan upplevas finnas genom olika hierarkiska skikt.

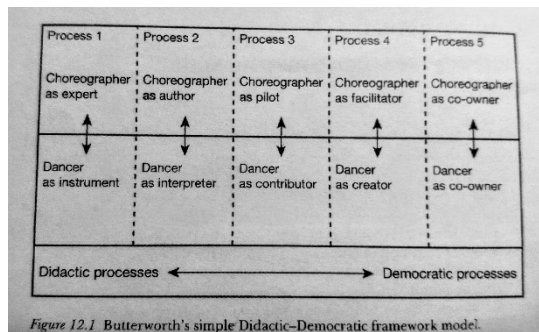


Bild 7. Enkel spektrummodell från 2004 (Butterworth 2009, 178 och 2012, 47).

I korthet utgör spektrummodellen en axel på vilken man kan röra sig mellan starkt didaktiska processer, dvs. processer som präglas av pedagogik eller en annan slags av en expert lotsad aktivitet och demokratiska processer där maktfördelningen är mer vågrät och förhandlingar om maktfördelningen jämställd.

Process 1	Process 2	Process 3	Process 4	Process 5
Choreographer role:				
Choreographer as expert	Choreographer as author	Choreographer as pilot	Choreographer as facilitator	Choreographer as collaborator
Dancer role:				
Dancer as instrument	Dancer as interpreter	Dancer as contributor	Dancer as creator	Dancer as co-owner
Choreographer skills:				
Control of concept, style, content, structure and interpretation. Generation of all material.	Control of concept, style, content, structure and interpretation in relation to capabilities/qualities of dancers.	Initiate concept, able to direct, set and develop tasks through improvisation or imagery, shape the material that ensues.	Provide leadership, negotiate process, intention, concept. Contribute methods to provide stimulus, facilitate process from content generation to macro-structure.	Share with others research, negotiation and decision-making about concept, intention and style, develop/share/adapt dance content and structures of the work.
Dancer skills:				
Convergent: imitation, replication.	Convergent: imitation, replication, interpretation.	Divergent: replication, content development, content creation (improvisation and responding to tasks).	Divergent: content creation and development (improvisation and responding to tasks).	Divergent: content creation and development (improvisation, setting and responding to tasks), shared decision-making on aspects of intention and structure.
Social interaction:				
Passive but receptive, can be impersonal.	Separate activities, but receptive, with personal performance qualities stressed.	Active participation from both parties, interpersonal relationship.	Generally interactive.	Interactive across group.
Teaching methods:				
Authoritarian.	Directorial.	Leading, guiding.	Nurturing, mentoring.	Shared authorship.
Learning approaches:				
Conform, receive and process instruction.	Receive and process instruction and utilise own experience as performer.	Respond to tasks, contribute to guided discovery, replicate material from others, etc.	Respond to tasks, problem-solve, contribute to guided discovery, actively participate.	Experiential. Contribute fully to concept, dance content, form, style, process, discovery.

Bild 8. Utförlig spektrummodell (Butterworth 2009, 187-188)

information via yttre attribut dvs konkreta göromål, matriser mm, samt att hitta fram till rollkaraktärens egna sanningar. *Vem* innehar information i processer där det inte finns en konkret text att tillgå?

Butterworths' spektrum är en konstruktion. Den är uppbyggd för att enligt klara avgränsningar fungera som ett verktyg för ett igenkännande av olika sätt att fördela arbete. Gråskalan, mångfalden och detaljerna mellan de fast strukturerade och uppritade exemplen är alltid fler än vad en kategorisering kan beskriva.

5.1.2. Historiskt titthål

Samtidigt som spekrumet beskriver olika sätt att fördela makt inom en arbetsgrupp med hierarkiska förutsättningar kan det även användas som historiskt titthål. De olika processmodellerna härstammar från historiska kutym och kontext även om samtliga ännu förekommer idag. I artikeln *Too many Cooks* påminner Butterworth om att dessa processmodeller flyter in i varandra och att den enskilda arbetsprocessen kan förväntas innehålla många eller samtliga av dessa processmodeller. (Butterworth 2009, 177.)

En egen första tanke angående hela modellen och dess redovisning är hur mycket makt som genomgående tilldelas koreografen. Processmodell 1 har starka auktoritära element, och dess motpol med den enligt spekrumet maximala jämställdheten nås i processmodell 5. Den koreografcentrerade²⁸ utgångspunkten synliggör i mina ögon hur de förväntningar som faller på koreografen och dansaren ännu är sinsemellan olika, och hur dessa positioner med ord på så vis hålls åtskilda. Arbetet inom danskonst sammanflätar ofta arbetsroller²⁹. Detta syns inte i spekrumet, men når hennes läsare via redogörelsen³⁰ av den mer utförliga versionen av spekrumet. Jag tolkar hennes strukturering som ett sätt att behandla arbetsuppgifterna som de nämnare enligt vilken en person benämns vara dansare, koreograf eller pedagog. Då uppgiften förändras förändras på så vis även dess utförare, namnges på nytt inom arbetets kontext, via den utförda arbetsuppgiften.

Detta förstår jag som ett sätt att i ord strukturera en redan igångsatt förskjutning i uppfattningar angående dansare; från att vara enbart utförare och tolkare utökas arbetsrollen till ett erkänt kameleontiskt medskapande och en självständighet inom skapandet av fysisk konst. Själv har jag börjat använda mig av ordet danskonstnär,

²⁸ Jo Butterworths' didaktik-demokratiska spektrum för processmodeller föddes i och med hennes doktorandstudier, som ett klargörande av hur ämnet koreografi lärs ut i Storbritanniens högre utbildningar, doktorsavhandlingen fullgjord 2002. Perspektivet är med andra ord det från koreografens position. Denna vinkling är enligt mig kännbar. Jag tillämpar modellen på arbete ur dansarens position.

²⁹ Många danskonstnärer fungerar både som utförare av danskonst, som danspedagoger och instruktörer samt aktiva med koreografiskt arbete, tom. producentarbete, även om deras utbildning eller glöd finns inom en viss arbetsuppgift. Olika egenskaper och kunskaper hos samma danskonstnär framträder inom olika arbetsprocesser och under olika skeden av arbetet. För de som arbetar genom en arbetsroll som är främst koreografisk, upplever Butterworth att spekrumet av processmodeller erbjuder möjlighet till igenkännande, definierande och formulerande av olika sätt att arbeta, både på det sociala och kreativa planet och att styrkan i spekrumet ligger i dess förmåga att möjliggöra medvetna val angående arbetets roller, uppgifter och förfaringssätt (Butterworth 2009, 177, 178).

³⁰ (Butterworth 2012, 46-49) och (Butterworth 2009, 178,179, 186, 189).

alternativt scenkonstnär just för att “titeln” innebär och skapar utrymme för att uppmärksamma ett flertal arbetsuppgifter och kunskaper, den utesluter dem inte. Hela spektrumet flyttas på så sätt att existera inom den enskilda konstnären, utöver att vara ett verktyg med vilket konstnären kan förflytta sig mellan arbetsuppgifter.

5.2. Maktfördelning angående arbetsförhållanden

Butterworth’s didaktik-demokratiska spektrum modell närvarar i denna text för att den påvisar de kommunikativa parternas positioner dvs. gruppens inre hierarki inom olika konstnärliga processer. Den synliggör även hur det kommuniceras inom de enskilda nivåerna. Hurdan kommunikation möjliggör en förflyttning mellan dessa nivåer, på ett kollektivt, konstruktivt och tryggt sätt?

Samtidigt som processen, arbetet och gruppdynamiken samt gruppens medlemmars situation och behov lever, bör sättet hur arbetets konkreta göromål och makten fördelas också hållas levande, justerbart. Hur sker detta aktivt inom processer där det redan från början gjorts klart att kommunikation eller gemenskap är en viktig del av arbetets essens? Hur sker detta när ett behov till förflyttning och förändring väcks, och gruppen inte är förberedd på detta, alternativt att den pågående maktfördelningen inte tillåter dylika sviktningar mellan nivåer? *Hur* man eventuellt känner igen när detta behöver behandlas går jag senare in på i kapitlet om *när*.

Nu, 2019, befinner jag mig i en situation lite mellan utbildning och arbetsliv, de har börjat flätas in i varandra. Vad som även flätas samman till ett spännande och omtumlande nätverk är även arbetssätten. De är lika många och olika som produktionerna och dess medverkande, dessutom varierar arbetssätten inom produktionen enligt de behov som olika skeden av processen medför, antingen i förbifarten eller genom proaktiva förändringar. På det stora hela upplever jag ändå att vi inom arbete med nutida danskonst rör oss mot arbetssätt och formationer där kollektiviteten och demokrati får ta allt större plats. Jag vänjer mig vid att jag får ta mer plats och att detta är en del av mitt sätt att utöva professionalitet. Samarbete uppfattas som berikande och utgör inte ett hot mot konsten.

5.3. Kartläggning av Butterworths’ processmodeller 1-5

Butterworth delar upp arbetet i de olika processmodellerna. Jag tar avstamp i spektrummodellen för att svara på hur information, makt och kommunikation rör sig i olika skeden av processer.

Processmodell 1 "*Choreographer as expert, Dancer as instrument*", innebär enligt mig ett experttänkande. Enligt spektrumet har koreografen här stort inflytande över dansaren, som t.ex förutsätts inneha färdigheter att förkroppsliga den hierarkiskt högt uppsatte koreografens visioner. Beroende på kontext kan koreografen inneha t. om den högsta maktpositionen gällande arbetet, alternativt kan man uppfatta ytterligare maktnivåer kanske i form av t. ex regi, dramaturgi, ekonomiska ramverk, juridiska ramverk eller institutionella ramverk så som evenemangspecifika konstnärliga riktlinjer. Processmodell 1 är också beskrivande för den didaktiska situation där det finns en expert, en lärare som informerar och vägleder (situationen driven till sin spets innebär t.ex behavioristisk inlärningssyn och - metoder, även för konstnärligt arbete).

Huruvida korrelerar hierarkisk position med tidsanvändningen och makt över denna? Enligt min egen erfarenhet behandlas den enskilde individens tidsanvändning med överseende och flexibilitet eller motsatsen. De som har makt kan eventuellt ställa in en övning för att undvika dubbelbokning, står man lägre i hierarkin förväntas man förhandla, be om tillåtelse, omorganisera, alternativt utebli från övningar, kanske ett helt projekt. Å andra sidan, hur påverkar en upplevd utbytbarhet men även dess motsats arbetet i gruppen och på individuellt plan?

Kommunikationen kan vara tillmötesgående och konstruktiv. Relationerna mellan gruppens olika skikt, dvs. mellan olika uppgiftspositioner som i och med brant hierarki uppstår, påverkas av tillvägagångssätt. Ord som tillit, resultatnriktning, makt men också ansvar, gemensamma mål, lyhördhet och lydnad (eller avsaknaden av dessa) präglar arbetet. Kommunikationen beskrivs ofta som enkelriktad. *Formen för arbetet* uppmuntrar inte de i lägre skikten av hierarkin att utveckla färdigheter för att uppmärksamma eller uttrycka egna behov, intressen och reflektioner, även om experten personligen välkomnar detta.

Denna form kan göras mer kommunikativ genom rutiner för ömsesidig kommunikation, t.ex med en cirkel för samtal som inleder och efteråt summerar arbetsdagen. Denna rutin skapar ett tillfälle för samtliga gruppmedlemmar att ta upp konstnärliga eller sociala ämnen som behöver behandlas och bygger dessutom upp en gemensamhet även på det sociala planet. Trots att det kan kännas som att kommunikativa rutiner ges eller fråntas av den som innehar auktoritet, kan jag ur dansarens position skapa svängrum genom att föreslå ett användande av dylika rutiner. På så sätt tar jag även aktivt och personligen ansvar för mitt eget och gruppens välbefinnande.

Under arbete enligt **processmodell 2**, "*Choreographer as author, Dancer as interpreter*", tillämpar dansaren ofta färdigheter att improvisera utgående från givet material och modifiera givna uppgifter som ges av koreografen. Den enskilde gruppmedlemmens inverkan på verket kan vara i större mån förväntad än vad var fallet i

processmodell 1. I denna situation kan även kommunikation förväntas, även om arbetsklimatet kan vara nästan lika hierarkiskt som i processmodell 1 då kommunikationen inte nödvändigtvis är av förhandlande karaktär och förblir på en nivå där terminologi och ordval benas igenom för att tjäna de fysiska uppgifter som kontrolleras och justeras av koreografen.

Under dylika arbetsmodeller upplever jag att informationsflödet spelar en stor roll. Koreografen kanske letar efter ett specifikt uttryck, och prövar sig fram med olika medel. Den stora skillnaden ur dansarens perspektiv blir huruvida faser och strävan är uttalade och tillvägagångssättet genomskinligt. Möjligheten kvarstår att ge dansaren en somatisk uppgift som väcker en viss dynamik, men sedan dramaturgiskt placera denna scen så att ett kronologiskt tänkande ger den kraft att uttrycka något utöver den konkreta formen. T. ex, en cirkulär rörelse av bröstbenet, en somatisk uppgift eller givet rörelsematerial blir till ett tematiskt uttryck. Alternativt kan koreografen uttrycka ett tematiskt ändamål och involvera dansaren i att hitta ett uttryck, då kan dansaren själv utforska och erbjuda olika möjliga uppgifter tills pjäsen hittar sitt rörelsespråk. Det senare alternativet erbjuder dansaren möjlighet till ett aktivt grepp om arbetet och att även ha mer makt över det egna uttrycket. Det för arbetet närmare processmodell 3.

Detta är en av de strategier jag använder för att fylla ut en siluett eller en form, t.ex ett långsamt gående från A till B eller långa stunder av stilla rörelse som Skuggan, i Förvandlingen- Muodonmuutos. Jag repeterar formen scrollande efter olika inre fokuspunkter eller arbetsredskap från dans, somatiska metoder eller teater tills jag hittar vilken viljeriktning, vilken kroppsdel händelse eller vilken konceptuell kontext eller imaginär situation som i mig väcker det uttryck som landar väl i helheten, uppgiften, formen. Jag iakttar vilket eller vilka *vem* jag blir till genom göromålen.

När jag genererar egna uppgifter är arbetet genomskinligt. När detta sker mellan koreograf och dansare är processen känsligare och avhängig kommunikationen. Uppskattas dansarens förmåga att vara kapabel till att generera "passande" material i linje med tematiken, eller fråntas hen möjligheten att förverkliga egna tolkningar och konstnärliga avsikter ?

Som föreställare kan jag genom kommunikation och ett artikulerande av min upplevelse inifrån uppgiften nå värdefull information eller ställa frågor, öppna upp för dialog. Får jag som föreställare veta vad jag kan förstärka och vad som inte är uttrycket relevant genom att söka kontakt, insistera på att fråga och erbjuda förslag behåller jag ett eget ansvar och skyfflar inte över att välja ett artikulerande arbetssätt på koreografen.

I **processmodell 3**, "*Choreographer as pilot, Dancer as contributor*", är kutymen ofta sådan, att dansaren får olika slags uppgifter att lösa, sk. *scores*. Denna processmodell innebär snäppet mera självständighet för dansaren, i jämförelse med modell 2, även om beskrivningen känns väldigt nära inpå varandra. Den största

skillnaden i Butterworths' beskrivning för denna modell ligger enligt mig i att även kommunikationen *mellan de i framställande arbetsroller* nämns i modellen, för första gången. Dansaren genererar eget material och tar även del av material från andra dansare. Kommunikationen, informationen och skapandet börjar med andra ord delas intrakommunikativt, inom gruppen, istället för att pendla endast från och till koreografen.

Förmåga till artikulation får stark inverkan. Det är även skäl att facilitera kommunikationen med strukturer och rutiner för att upprätthålla rättvisa och försäkra att informationsflödet är effektivt, samt att genomskinlighet upprätthålls. Processmodellen bär spår av processer med både mindre och mer jämnt fördelad makt, detta kan lätt leda till missförstånd angående när makten delas ut och när den återtas av den fortfarande hierarkiskt högre koreografen. Förväntningar och personliga självklarheter är viktiga att hitta ord för.

Ännu: Ifall jag ständigt blir överrumplad, förvirrad och bortkollrad kan detta vara ett tecken på ineffektiv kommunikation. Kanske använder vi olika terminologi eller talar om samma sak men på olika plan. Vid extremfall kan det till och med vara frågan om ett systematiskt maktmissbruk som kan vara svårt att känna igen och motarbeta. Om sådant uppstår behövs yttre hjälp, i form av en kollega, en vän eller förtroendeperson. Det kan behövas att någon annan är uppmärksam och invänder - övertramp är ibland svåra att känna igen av den som blir utsatt för dem. En del av min professionalitet innebär alltså förmåga att ta hand om mig själv, men även mina kolleger.

Tillbaka till verbal kommunikation. Som framställare av fysisk konst är jag nästan ständigt i relation till de ordval som cirkulerar i arbetet. Under processen hittas ord för något som håller på att urskiljas så småningom. Om strukturerna för kommunikation inte upplevs tillräckliga kan t. ex källmaterial hjälpa oss att som grupp hitta gemensamma termer och en vokabulär som är arbetet specifikt.

Ännu i **processmodell 4**, "*Choreographer as facilitator, Dancer as creator*", beskrivs arbetsmomenten som starkt koreografstyrda: koreografen "har vetorätt, rätt till ändringar, innehar kontroll över verkets struktur, form och medel på ett helhetligt plan" (Butterworth 2012, 47, egen översättning). Detta trots att dansaren beskrivs som verkligen interaktivt arbetande, införstådd med konstnärliga intentioner och avsikter, teman, koncept och estetiska preferenser och med ett förhandlande och erbjudande sätt att kommunicera. För mig utgör ett gungande mellan praxis för dans versus teater, vilket jag experimenterade med under *Förvandlingen*, ett sätt att förstå genom att blanda kontext. Genom att granska det ena förstår jag något om det andra.

Jag överväger hur dansarens uppgifter i processmodell 4 eventuellt kan fungera med den slags uppgift den amerikanska regissören Judith Weston tilldelar regissören: Att *värna* om helheten och eventuellt dess fullbordande (Weston 1996, 345), eller som Ville

Sandqvist i sin doktorsavhandling avser, att regissörens främsta uppgift är att vara skådespelarens *åskådare*, som bevittnar skådespelarens arbete att skapa rollkaraktären. Detta för att rollen får sin meningsfullhet och når sin existens i kontakten med åskådaren (Sandqvist 2013, 278). Den utförande scenkonstnärens område för arbetsuppgifter påverkas enligt modellen av hur koreografen eller regissören uppfattar sina. Ett alternativt sätt att uppfatta denna relation är att den framställande konstnären och den koreograferande konstnären uppgifter må vara olika men är sinsemellan föränderliga i relation till varandra. Detta innebär att förändringar i dansarens position till viss mån påverkar de andra uppgifternas positioner.

Jag ser ett frigörande och en växande självständighet hända runt mej och känner hur allt fler processer rör sig mot detta, åtminstone på ett diskuterande plan. Utmaningen kvarstår att verkligen hitta och etablera de tillvägagångssätt som skapar nya sätt att vara och samarbeta. Dagens uppfattning om människan som en helhet, där sociala och personliga faktorer deltar, erbjuder i arbetet en rikedom istället för att anses undergräva koncentration, fullbordad teknik mm. Lydighet byts ut mot aktivitet och ansvar. Vad händer då gemensamhet eller gemensamt författarskap blir startpunkten för konstnärligt arbete, så som många av de konstnärliga processer jag genomgått i TeaK föreslagit?

Processmodell 5, "Choreographer as co-owner, Dancer as co-owner", innebär något av ett ideal i den situation och nutida tradition som jag nu i och med min utbildning bär med mig. Samtidigt upplever jag att det är den nya normen för arbete, vilket bidrar till förväntningar på färdigheter angående professionalitet.

Enligt denna processmodell beskrivs dansaren som jämställd i relation till koreografen, regissören eller en annan i traditionell bemärkelse hierarkiskt högre uppsatt arbetsroll samt de övriga gruppmedlemmarna. Vad jag tycker är intressant är att i denna modells beskrivning av de förutsättningar för färdigheter som förväntas av koreografen och dansaren ändå ser väldigt olika ut. Trots att det som strävas mot är ett gemensamt ägande. Koreografen förutsätts "dela med sig och delta i andras forskning, förhandla och besluta angående koncept, avsikt och form tillsammans med gruppen samt utveckla/dela med sig av och tillämpa material och strukturer för arbetet".

Dansaren förutsätts ha färdigheter i att "skapa och utveckla innehåll och substans (i mån av improvisation, att erbjuda och reagera på uppgifter), samt att delta i beslutgörande angående avsikter och strukturer." (Butterworth 2009, 187-188, egen översättning). Jag överväger huruvida detta härstammar från en slags subjekt-objekt position mellan koreograf och dansare. Stämmer beskrivningen av uppgifterna även i de fall koreografen även själv uppträder i verket eller ligger hela spektrummodellens utgångspunkt i vanan att placera koreografen som yttre öga?

Vad jag reagerar på är att det i processmodell 5's ordval kan urskiljas den norm som avviks från, med jämställdheten: ordvalen verkar fortfarande uttrycka en utgångspunkt

där koreografen uppfattas inneha information eller färdigheter att dela med sig av som dansaren *inte har*. Vad jag menar är att jämställdheten beskrivs genom ord som antyder att koreografen *släpper taget* om kontroll och makt för att möjliggöra att dansaren axlar de uppgifter som tidigare tillskrivits endast koreografen. Processmodell 5 tillämpas därmed i förhållande till process 1, jag frågar mig vad detta manifesterar som konkret göromål? Spektrumet speglar i ordval sin tid, där tillvägagångssätt och värderingar inte helt frigjort sig från en tidigare självklar hierarki, fastän utvecklingen redan är utbredd. Vad berättar det hierarkiska projektet i framställande konst om vårt samhälles förhållningssätt till kontroll och om inre kroppslig kunskaps relevans?

5.3.1. Yttre respons och respons- ability³¹

Som uppträdande konstnär når min konst sin existens i kontakten med åskådaren. Det känns ibland problematiskt att vara i en stark relation till en yttre respons. Responsen och dess kontext, form och utövare förändras ständigt och mitt arbete fortskrider som varierande självständigt. Både som studerande i ett studieprogram och som framställare i en arbetsprocess är förhoppningar och krav till konstruktiva ordval, social skicklighet och deltagandet i en gemensam rytm närvarande.

Relationen till det yttre ögat är i sig inte något obehagligt, även om där finns en sårbarhet som medföljer öppenheten. Jag noterar ändå hur, i situationer där en underlägsenhet eller en osäkerhet infinner sig, mitt beteende präglas av en föränderlighet och blir starkt reaktivt i relation till den yttre responsen, samtidigt väcks behovet av yttre respons. Mitt svängrum och mina påverkningsmöjligheter formas då av yttre omständigheter. Min egen makt, dvs möjlighet till aktiva val minskar i och med den egna osäkerheten och förvirringen: jag blir tyst, rörelserna ekar av representation och lättviktade förslag istället för att dåna och bolma av sensoriskt och ändamålsenligt innehåll.

Samtidigt tar den inre rösten till öronbedövande volymer för befallanden av olika *borden*. Samtidigt är det just jag som ger ut makt till min omgivning, makt som jag kan återta. Jag kan lösgöra mig från ett experttänkande, inse tyngden i min köttsliga närvaro och mina impulser.

5.4. Summering av spektrumet tillämpning

Ur min position som innebär ett framställande arbete i kombination med kompositionellt arbete, ofta specifikt inifrån konstverket, upplever jag att spektrumet erbjuder möjligheter att på ett tydligt och konkret sätt kunna spåra och påvisa

³¹ Tuuja Jäänike, workshop om gruppdynamik, Devising- kurs 2015: *Responsability* kan som ord delas upp till [kapacitet] för att [svara, reagera] (Egna anteckningar, 2015).

tillvägagångssätt och värderingar och hur dessa formar ett arbetsklimat och innebär förväntningar. Spektrumet hjälper mig även orientera mig i det slags arbete där jag pendlar mellan ett framställande, ett analytiskt tänkande och ett skapande av ramverk för framställande och då behöver känna igen och artikulera på vilket uppgiftsområde jag befinner mig. Hur mycket kraftansträngningar jag, som scenkonstnär och dansare kan förvänta mig behöva använda för att driva igenom göromål som stöds av mina personliga värderingar, kan härledas direkt till Butterworths' spektrum modell.

Även: Jag upplever mig ha olika gränser för obekvämheter och risktagande i min privata vardag och under arbetande situation- är inte då det som faktiskt händer att jag bortser från det faktum att min vardag *är* min omedelbara omgivning under arbetets samtliga skeden? Jag urskiljer här en komplexitet med att arbeta med ett föreställande, där arbetet i vissa skeden innebär en resa i ett skapat och därmed samtidigt fiktivt men ändå konkret landskap: en föreställning, den omgivning som i ett konstobjekt manas fram, ett *var*. Vissa intressekonflikter och olika värderingar kan innebära att arbetet till stor del försiggår antingen utanför min bekvämlighetszon eller innanför dess gränser. I vilken mån är jag berättigad att med lätthet sätta egna gränser för mitt arbetes situation och föreslå tillvägagångssätt? Ifall jag möter på motstånd då jag gör detta informerar mig motståndets natur om arbetssättet placering i spektrum-modellen. Därmed blir den ett verktyg för reflektion och även proaktiva val.

Medvetenhet om olika tillvägagångssätt och de traditionsenliga arbetskutymerna dessa möjliggör ett ansvarstagande för en konkret framtid, utvecklingen av kommande arbetsklimat och förfaringssätt. Det jag förespråkar är ett kommunikativt svängrum där samtliga gruppmedlemmar har makt att vid behov och utan större risker påverka sin vardag samt de konstnärliga göromål som hen sätter i rörelse.

5.5. Maktfördelning angående konstnärliga val

Videoupptagningen från en tidigare föreställning av Förvandlingen hjälper mig att se tillbaka, minnas, samt att planera framåt³². Samtidigt märker jag hur jag riktar ett experttänkande från processmodell 1 mot videon. I videon finns svaren, den tar även positionen som en opartisk domare i situationer där vi inom gruppen minns olika:
- "var det fem eller sju steg?"

³² I och med att detta var en uppvärmning av en redan existerande pjäs, kom vi till en början att arbeta mycket med video. Tack vare videon var det även möjligt att på kort varsel öva in Gretes roll, vilket jag gjorde under turnén 2019. Jag var inför uppvärmningen även mycket tacksam över mina detaljerade anteckningar från 2015, eftersom min skuggiga gestalt inte är den tacksammaste att urskilja på film. Det är många moment som angående Skuggans dramaturgiska resa inte riktigt syns på videon. Mycket försiggår i mörk kostym i scenografins periferi utan fokusljus, dessutom är allt det händer bakom scenen även ett eget *Score* i sig. Det senare gäller förstås samtliga karaktärer.

Vi kan kolla och foga oss till facit på videon utan att behöva gå via ett socialt plan av förhandlande:

- “Jag vill ha det precis så här.”
- “För mig spelar det ingen roll.”
- “Jag behöver...”
- ”Jag borde...”
- “Detta *måste* vara så och så...”

Videon medför alltså ett tillfälle till en specifik men även mindre tät kommunikation. De olika karaktärerna, deras rörelser och mönster kan övas in tekniskt. Videon förflyttar dock främst ett kompositionellt hur och när, det blir upp till oss att hitta fram till de inre uppgifter och innebörder som formen höljer. Processen för uppvärmandet av föreställningen skapar liksom i motsatt riktning i jämförelse med den ursprungliga, där formen föddes genom de inre uppgifter vi fick eller skapade. Videon hjälper mig i ett slags eget editerande, brainstormande. Jag märker att jag vill vidareutveckla mitt material. Med videon kan jag spegla experttänkande mot mig själv, tänker jag. Jag kan betrakta föreställningens landskap ur ett nytt perspektiv, både på ett tidsligt och rumsligt plan.

I situationer där det inte ännu finns ett färdigt landskap att betrakta, eller någon som innehar och delar ut information, betonas min förmåga att under processen kommunicera på ett sätt som stöttar det egna, de andras och det gemensamma skapandet. Olika vinklingar av ett hurdant vem jag transformeras till genom olika göromål och spatiala placeringar kan vägleda mig i artikulerandet av undran, formulerandet av skapande och byggande frågor. Formulerandet av en fråga kan starta med att erkänna ett behov.

Samtidigt finns det situationer som inte fylls av ord. Vissa saker måste lösas genom att färdas igenom det man har, att både noggrant och generöst prova sig fram, lägga märke till vad som gjordes, vilka val, vilka impulser och varifrån dessa kom. På golvet kan situationen kommunicera genom kropparna och ett gemensamt vetande kan nås. Kanske vänder sig frågor i ett vertikalhierarkiskt arbetsklimat mot själva arbetet, då det inte finns en utvald individ att ty sig till för information. Möjliggör gemenskap därmed att komma arbetet, den konstnärliga avsikten och tematiken närmare? Genom att låta materialet informera inifrån, låta alla få ta stegen ett i taget, när vi den gemensamma mötespunkten där vi alla vet lika mycket och kanske lika lite, men där vi alla vet något ur det egna perspektivet.

6. NÄR: KONKRETA VERKTYG VIA RELATIONEN TILL TID

För att gå mot ett tillämpande av hittills nämnda formler och fenomen sätter jag dem nu i relation till frågan *när*, vilket syftar till ett tidsligt plan. Tid är ett mångfacetterat begrepp och fenomen som det finns otaliga teorier och uppfattningar om, inom olika vetenskapliga fält. Angående frågan *när* beaktar jag i denna text tid i relation till det sociala plan som faciliterande arbete och kommunikation innebär. Tid i relation till konstnärlig substans, t. ex rytm inom föreställningen eller faktorer angående durationala konstverk går jag inte desto mera in på nu, även om dessa är viktiga att kunna behandla och hitta ord för inom den konstnärliga processen.

För effektiv och konstruktiv kommunikation inom arbetet behövs ramverk för tidsanvändning, som stöttar skapande i dialog. Tid öronmärks då för att låta alla tala, svara, lyssna, formulera egna åsikter, utforska källmaterial eller annat som påverkar oss och arbetets substans. Produktionens arbetsschema kan synliggöra vad som uppfattas vara viktigt och en del av arbetet. Kan jag, oberoende vilken slags processmodell jag upplever utövas, föreslå strukturer och påverka t. ex tidsplaneringen? I olika skeden av den konstnärliga processen kan planering som prioriserar kommunikation kännas överflödigt eller stressande, till och med rigid och begränsande, artificiellt stel. Oftast knappas tiden för kommunikation ner ju närmare den annalkande premiären är, ibland pga en gemensam uppfattning om att arbetet rullar på så smidigt att formella kommunikationsmodeller är överflödiga, ibland på grund av ren tidsbrist.

Prioriseringar påvisar värderingar, genom aktiva val blir dessa manifesterade till verkliga göromål. Anna Kupari beskriver i sitt magisterarbete *Kommunikaatio taiteellisen prosessin mahdollistajana* hur hon upplever att hon genom att skriva om något omöjligt kan göra det snäppet närmare att verkligen hända: "Precis som i konstnärliga processer producerar strävan mot utopier även verklighet"³³ (Kupari 2017. red. Tenhula & Makkonen 2018, 393). Jag vill definiera verbal artikulation till ett konkret göromål, som sker på ett konceptuellt eller språkligt plan.

Kommunikation kan manifesteras den maktstruktur som råder eller åstadkomma ett omskakande av den. Att tala tar plats, det kräver uppmärksamhet av emittenten och mottagaren. Finns det tillit till att utvecklingen av en fungerande gruppdynamik är värd sin tid, att den ger mer än den tar? Värderas dialog och gruppens sammanhållning? Skickligt utförd kan kommunikation ha långtgående konsekvenser, räckvidd. Att tala innebär ansvar, mod, risker och förändring. Anna Kupari behandlar liknande teman. Jag

³³ "Kuten esitysprosesseissakin, tavoittellessamme utopiaa tuotamme todellisuutta"(Kupari 2017. red. Tenhula & Makkonen 2018, 393), egen översättning.

håller med henne om att som gruppmedlem har jag ett ansvar att tala ut, uttrycka tankar och behov (op.cit, 391). Ett plan för professionalitet innebär alltså förmåga och mod till initiativ och kommunikation, att samtidigt skapa och undersöka men även facilitera arbetet, att modigt värna om rättvisa och skapa rum för mångfald helt i förbigående, fast mycket medvetet.

6.1. Timing, rytm, mod

Frågan *när* innebär, på ett socialt plan, situationsmedvetenhet. Vad jag syftar på är hur det som upplevs passande utgör rytmen för göromål och kommunikation. Det kräver mod att bryta flow och belysa blinda punkter högljutt men konstruktivt. Detta talar t. ex Sonya Lindfors mycket om under hennes workshop *De-colonizing the stage*: att skapa om och förhandla på nytt, att stoppa upp flowet för att förhindra övertramp, att vid tillfälle ha styrkan att fungera som "paskakilpi" [sköld mot skit], framförallt då man själv åtnjuter ett verkligt eller upplevt privilegium, en större maktposition, mera svängrum (Egna anteckningar 2018, *nykyesityksen teoriaopinnot*, workshop av Sonya Lindfors, TeaK, 24- 28.9 2018). Dessa sköldar kan behövas både inom gruppen men även som grupp eller individ utanför det egna arbetets bubbla, på ett samhällsligt plan. Avsikten är att även de få ska få komma till tals bland de många.

6.1.1. Om "borde" och en snällhetens praxis

Processmodell 5 är kanske den ena extrema, demokratiska polen i Butterworth's spektrum. Så som jag har blivit utbildad att uppfatta dansarens arbete idag, är att detta självstyrande dansarskap nu är den ideologiska utgångspunkten, så den innebär även en förväntning. För att dansarens position ska fortsätta utvecklas behöver jag bland övriga dansare etablera den nya normen, hitta konkreta förfaringssätt för att etablera den genom repetition. Jag ska upprätthålla förmågan att agera utgående från modell 5's principer samt vidareutveckla dessa, även när andra modeller tillämpas. Jag ska vara redo att försvara min och andras jämlika rätt till information, på ett positivt sätt röja upp svängrum och vara redo att axla ansvar och delta som jämställd medlem även när detta ibland inte stöds av hur arbetsprocessen är faciliterad.

Jag kan ibland känna att det jag *borde* göra i mina öron låter nästan burdust. Jag känner mig då krävande, som att "*jag ska ha/ta*" makt, information, åsikter och utrymme. I nästa ögonblick inser jag att vad jag tidigare utgått från är en slags snällhetens praxis, en slags tyst lydnad som jag nu har fått ett nytt perspektiv på. Nu vänjer jag mig bit för bit vid nya tillvägagångssätt genom att förstärka instinkten att ta plats, föra ljud, tycka och tala, fråga, invända, ta tag i, lyfta fram, påverka, till och med kräva. Samtidigt utvecklas även förmågan att lyssna, ta i beaktande och vara i dialog,

därför att grunden till ett starkt JA finns i möjligheten till ett NEJ³⁴. Det är för att mitt förhållningssätt mot min egen position som dansare är i en övergångsfas och inlärningsprocess som detta känns obekvämt och burdust. Men hörbarhet och svängrum är viktigare än bekvämlighet och värt att sträva mot, så jag insisterar, fortsätter etablera dessa.

6.2. Om tillräcklig artikulation och mentala resurser

Det kan vara resursupptagande att fördela sin uppmärksamhet både på varandet i flera plan och ett konstruktivt artikulerande av dessa. Artikulationen innebär ett ständigt översättande inom ramarna för konstnärligt arbete: mellan kroppslighet och semantik, mellan olika språk, olika kontext, olika diskurser. Ett ramverk av värderingar där jag beaktar konsekvenser som kan tänkas nå det politiska planet utgör ett slags bollplank för vilka val jag gör. Arbetet blir mångfacetterat, jag arbetar i lager både på ett skapande, utförande och socialt plan.

“ Mitä lähemmäs ensi-iltaa mennään, sitä enemmän teos saa näyttämöllistä muotoaan. Tämä tarvitsee käytännön toimia, jolloin utopistiset ideat on taitettava toiminnaksi. Toiminta vaatii päätöksiä, jotka taas usein vaativat vallan antamista jollekin. ”
(Kupari 2017. red. Tenhula & Makkonen 2018, 383.)³⁵

Jag ifrågasätter varför jag märkt mig trivas med ett visst mått av hierarki. Istället för att orientera mig enligt Butterworth's spektrum modell och misstänka mig bli en sämre ambassadör för dansarens positions utveckling, tillämpar jag FIRO- modellen och känner här igen skede 2, enligt vilket det noterats att i en fungerande och trygg grupp finns olika roller och dessa är tillräckligt artikulerade. Detta leder till insikten om att ett visst mått av hierarki verkar frigöra mentala resurser. I nästa stund ifrågasätter jag i vilken mån jag är benägen att uppfatta tydliga uppdelningar i t. ex arbetsuppgifter som just hierarkiska uppdelningar. Har jag i mitt inre tal kategoriserat hierarki och arbetsfördelning som varandras synonymer? Även: enligt vem placeras vissa uppgifter hierarkiskt högre än andra? Kan arbetssättens ändamålsenlighet bedömas på basis av de

³⁴ Insikten infann sig under på ett kroppsligt plan i och med doktor Soile Lahdenperäs' kurs i kontakt improvisation, TeaK, hösten 2016. En övning började med *small dance*, utan krav på kontakt. Denna utvecklades till resande i rummet och till att möta andra dansare för en stund, för att sedan upplösa kontakten och fortsätta i den egna dansen. Jag gavs verktyg och tillåtelse att skapa och bryta kontakt, vilket gjorde att jag verkligen kunde följa den egna dansens riktning. Detta ledde till att jag inte upphörde att lyssna till mig själv trots att jag lyssnade till min danspartner. Jag märkte också att intresset för kontakt blev större, då jag hade alternativ och möjlighet att på ett överneskommet sätt påverka eller säga upp kontakten.

³⁵ Egen översättning: “Ju närmare den annalkande premiären vi kommer, desto mer intar föreställningen sitt sceniska uttryck, sin form. Detta innebär praktiska åtgärder där utopistiska ideal omformas till konkreta göromål. Dessa innebär val, som i sin tur ofta innebär en maktutdelning- åt någon eller något. “

mängder mentala resurser de frigör eller binder, enligt varje enskild individ som berörs av dem? Att individerna kan tillgå sina olika kunskaper på ett tillfredsställande sätt och upplever ha svängrum i sitt skapande och delaktighet i processen skulle tyda på tillräcklig artikulation. Jag efterlyser en regelbunden och gemensam (själv)utvärdering om i hurdan mån arbetet upplevs tillräckligt artikulerat. Utvärderingssamtal sker redan som rutin inom många arbetsplatser, dock i mindre utsträckning inom freelance-arbete och konst. Hurdant strukturerande av (monetära)resurser kunde möjliggöra att detta utvecklas i en nära framtid?

Men, om frigjord kapacitet ofta känns igen som en slags lätthet till handling, hur mäts ändamålsenligheten och tillräckligheten inför förändring, utveckling, aktivism och andra processer som är nödvändiga men kan kännas svåra, resursupptagande, tunga och förvirrande? Dessa upplevelser tycker jag nämligen ofta karakteriserar skapandet av konst. Jag anser att det är dags att motarbeta de myter om konstnärskap som verkar leda till ett etablerande och glorifierande av utmattande arbetsförhållanden, fast jag anser att ett konstnärligt omruskande *får* vara ett arbetsamt moment som inte bör undvikas. Jag drar en gräns där momentet upplevs gå ut över t. ex det konstnärliga arbetets upplevda meningsfullhet eller det egna välmåendet. Då kan problemlösningen starta i att t. ex identifiera brister i arbetsrytmen, dvs på ett tidsligt plan: det kanske fattas faciliterande strukturer för de olika behov en specifik process kan väcka.

När tid finns öronmärkt för arbete på olika plan upplever jag nämligen att åtminstone två saker händer: gruppmedlemmarna får en rytm för genomförandet av olika arbetsuppgifter, vilket medför en trygghet i att allt nödvändigt blir gjort. Dessutom lär sig gruppen möjligtvis att tillsammans röra sig snabbare mellan arbetets olika konstnärligt skapande och faciliterande plan. Det blir då möjligt att ta tag i orättvisor, frågor om välmående och det valda uttrycket mera omedelbart. Samtidigt frigör det koncentration att veta att det är lika möjligt att senare återkomma till situationer eller konstnärliga val som någon i gruppen upplever problematiska. En del av målet i utvecklingen av professionalitet kan därmed vara att kunna utföra denna rörelse mellan plan själv, nästa delsteg är t.ex att inneha förmågan att facilitera det inom gruppen.

En konstnärlig process är en komplicerad kedja av händelser där den sociala samverkan är i ständig förändring. Arbetet är både givande och krävande. En process väcker antagligen stundvis frustration, osäkerhet och ångest som såväl känslor av att lyckas, en hoppfullhet och en positiv beslutsamhet. Att en process stundvis eller genomgående är svår och tung behöver inte betyda att den inte går bra eller rätt till. Jag tror att ett inklusivt arbetssätt sipprar ut genom den privata vardagen till vårt samhälls klimat. Att agera och reagera enligt uppfattningen att rätten till delaktighet är en utgångspunkt och norm, istället för ett undantag, etablerar jämställdhet. Jag

behöver som dansare utgå från och agera enligt uppfattningen att jag skapar, deltar, tar plats och får ha en riktning för min vilja.

6.3. Om språk och det tidsliga planet: repetition

“ Har vi tid att diskutera och föra dialog över arbetet? Har vi tid att reda ut de sätt på vilka vi använder ord, termer? Har vi tid att upptäcka att vi ibland använder dem olika? Har vi tid att hitta nya ord- vilka ord behöver vi i dag? Vilka finns kvar från tidigare, vilka behöver bytas ut, vilka behöver uppfinnas?” (Egna anteckningar, 17.12.2018).

Ett roligt element i konstnärliga processer är att vi får hitta på nya ord! Ordens natur upplever jag dock innebära ett slags fastnaglande göromål. Vad jag menar är att ett ordval oundvikligen framhäver en viss egenskap bland många i ett föränderligt skede, så samtidigt som vi behöver välja ord för att arbeta så påverkas även arbetet av de ordval vi gör. Ett konstnärligt arbete tar form genom kommunikation, någonstans i gliporna mellan det personliga, det politiska, det sociala och det gemensamma vaskas även ett konstverk fram från sin abstrakta essens till sin konkreta och fysiska händelse.

Jag hittar under arbetsprocessen ord för vilka slags element jag kan dela upp min erfarenhet och mitt undrande i, så att det jag sedan gör eller säger för oss framåt och förankrar det vi gör, erbjuder impulser. Frågor som bidrar med något konkret i arbetet är av vikt då vi arbetar fram en ny scen och när alla befinner sig i samma icke-vetande position i och med ett nyskapande. Föreställningens landskap, scenkonstnärens omedelbara omgivning byggs upp genom göromål och genom nya semiotiska tecken. Ifall jag lyckas översätta den nyss uppstådda erfarenheten till en inre uppgift som går att formulera verbalt kan åtminstone jag och eventuellt även andra gruppmedlemmar återkomma till uppgiften. Kommunikation möjliggör alltså repetition, i termernas många betydelser.

7. VAR: OLIKA PLAN AV ARBETE, KONTEXT OCH FÖRESTÄLLNINGEN SOM LANDSKAP

Det sista området för strukturerande frågor behandlar spatial placering, i kombination med kontextualisering. Genom detta går jag i detta skriftliga arbete mot att öppna för diskussion och dra slutsatser angående hur hittills nämnda element relaterar till varandra. I arbetsprocessen och inom kommunikation finns det ett flertal kontextualiserande *var* att ta i beaktande. För att i ord förankra och strukturera upplevelser talar jag om dessa som olika *plan*³⁶, vilka utgör platsen för skeenden. Ifall jag kan uppfatta hur jag själv placerar en händelse är jag redan hälvvägs i att veta vad jag vill säga.

Kan jag placera ett skeende jag vill uttrycka i ord på det *sociala planet*, *det kompositionella planet*, *planet för inre uppgifter*, *gemensamma scores*, *ett hierarkiskt plan*, *ett konkret plan*, *ett kommunikativt plan*, *ett plan för fiktion och fantasi*, *ett plan för inre förnimmelser*, *ett kroppsligt plan*, *planet för identitet*, *ett samhälleligt plan*, *ett kontextuellt plan* osv? Dessa har jag kommit fram till bl. a genom den process detta skrivande utgjort. Att arbeta med texten som medium har för mig synliggjort olika plan som jag återkommande upplever ändamålsenliga och beskrivande för de olika teman och tankar jag behövt uttrycka eller strukturera.

Tolkningsmöjligheterna för det pågående är okontrollerbart många, samtidigt är människans förmåga att uppfatta sin omgivning begränsad. Våra ordval blir på så vis ständigt riktade i enlighet med den personliga historiken och den pågående diskursen³⁷. Inom kommunikation och formulerande av frågor under en konstnärlig process eller förhandlingssituation har jag stor hjälp av att kunna strukturera floden av impulser till var de sker. Namnen för dessa plan är än så länge utbytbara, de kan vid behov namnges pånytt, uppfinnas eller åsidosättas enligt relevans och situationsbundna behov. Under min skrivande process har vissa plan fått nya namn, när jag upplevt mitt tidigare ordval otillräckligt eller behövt ett mer specifikt ramverk.

Två relativt bestående plan, som även är detta arbete relevant är det kroppsligt planet och det verbalt kommunikativa planet. I skissen för strukturerande element i kapitel 2

³⁶ Mitt ordval *plan* är inspirerat av hur t. ex Rudolf Laban strukturerar den rörliga kroppen i olika plan [sagittal, vertikal, horisontal] för att inom ramarna för rörelseanalys kunna fastställa var en rörelse sker (Konie 2011, 6). Se även min *skiss för strukturerande element*.

³⁷ "Tanssikkokemuksiamme koskevat selostukset riippuvatkin pitkälti siitä, mitä diskursseja meillä on käytettävissä ja mitkä niistä ovat merkityksellistämisen tilanteessa aktivoituneina" (Lehikoinen 2014, 160). Fritt översatt menar Lehikoinen att det sätt som vi beskriver våra erfarenheter från och om dans är starkt beroende av vilka diskurser vi har att tillgå, samt vilka av dessa som är aktiverade i stunden då meningsfullhet infinner sig och ett artikulerande inleds (egen övers). Med diskurs syftar han på kluster av tidsbundna tillvägagångssätt, värderingar, åsikter och tankar som just genom tendensen att tillsammans gruppera sig och återkomma, bildar vad vi kallar en sk. diskurs.

kan urskiljas de plan jag strukturerar enligt, för att konceptualisera varseblivning och underlätta kommunikation. Det kroppsliga planet är uttrit i likhet med Da Vincis' *Vitruvian man* och i det kommunikativa planet nämns de element som innebär språk, konceptualisering och artikulation. I all korthet innebär det kroppsliga planet inre förnimmelser och det kommunikativa planet olika processer som innebär kontakt³⁸.

7.1. Ett kroppsligt plan av *var*

Då jag jobbar med dans och fysisk framställning, använder jag mig av ett tankesätt som på ett kroppsligt plan undersöker ett *var*, detta *var* kan delas upp i två sjok. Det har en stark återkoppling till den slags praxis som jag mötte i och med arbetet med Carl Knif, vilket jag kombinerar med olika somatiska förhållningssätt³⁹ och medel för rörelseanalys som jag mött genom mina erfarenheter och studier.

7.1.1. Två sjok av kroppsliga *var*

Det första sjoket inbegriper ett kroppsligt varande. Jag beskriver det som allt det som sker och kan uppfattas av mig inom mig, dvs inom min skinesfär, via proprioception. Kroppsligheten medför möjligheten till möten och ett gemensamt invid- varande. Jag uppfattar människan holistiskt, som en psykofysisk enhet som inte bör spjälkas upp i en dikotomi som skiljer kroppslighet från sinnlighet⁴⁰. Kroppslighet och kroppen kan utforskas och analyseras genom ett flertal teorier och uppfattningar, men den står som grund för de upplevelser och det uttryck som är oss människor möjligt. Fysisk konst möjliggörs av allt det framställande uttryck som är möjligt just för att vi befinner oss hos denna utkastade och immersiva kroppslighet som vi identifierar oss med på ett specifikt och personligt plan av identitet.

³⁸ Dessa plan bör dock inte uppfattas börja och sluta där det andra tar vid. De faciliterar ett specifikt lyssnande till den egna situationen, istället för att som på en karta statiskt placera olika fenomen att tillhöra olika kroppsdelar el. dyl. Kontakt sträcker sig till inre rum och inre förnimmelser föds i kontakt: "...Maailma, niin kuin sen koemme, on tietoisuudessamme. Tietoisuutemme syntyy tässä maailman ja aistivan kehomielen kohtaamisessa ja kun tämä kontakti katoaa, maailma katoaa" (Klemola 2013,40). Egen översättning, *Världen, så som vi erfar den, exiterar i vår varseblivande medvetande. Medvetandet föds i mötet mellan världen och den erfarande psykofysiska enheten. När kontakten upphör, upphör världen*. Olika filosofiska riktningars förslag angående denna problematik presenterar en räckvidd som jag upplever kan förstås röra sig böljande över de gränser som uppfattas hålla den ena enheten från den andra.

³⁹ Via danstekniska kurser och ett tillämpande av somatiska metoder som t.ex Feldenkreis- metoden, Alexanderteknik och Body-mind- centering.

⁴⁰ Jag förespråkar en nondualism och monism som kan härledas till dubbelaspektteorier, angående kroppslighet och sinnlighet som olika sätt den enhetliga verkligheten framträder på, istället för som två skilda parallella fenomen, fast jag upplever en utmaning att undgå att fenomenet i språk blir onödigt särskrivet. Ordet *psykofysisk enhet* upplever jag närmar sig något relevant, även om det inte är helt entydigt då det inbjuder även övriga uppfattningar inom den psykologiska gren termen ofta förknippas med.

Detta inre varande kan hjälpa mig hitta ett uttryck eller fylla ut en form: ett rumsligt varande, en position, ett konkret göromål som manifesterar mitt varande temporalt och spatialt. Inom detta landskap av förnimmelser finner jag också det som kan kallas känslominne⁴¹. Detta första sjuk av kroppsligt *var* är relevant, för att samma inre sensitivitet på ett kommunikativt plan, i en social situation, kan ge mig värdefulla ledtrådar angående en upplevelse jag behöver reagera på eller dela med mig av.

Min egen medvetenhet angående förnimmelser och den mängd fokus jag riktar mot dem kan jag förstärka genom olika inre uppgifter: Jag kan t. ex fokusera på att lyssna av avståndet mellan min högra häl och min nackkota och hur detta förändras i den stillhet som jag utför som Skuggan i scen nummer fem i Förvandlingen i Herr Samsas Ungeziefer- monolog: Jag kan fokusera på att lyssna till rörelsen min puls och andning åstadkommer och hur min utfyllda siluett ritar ut en *varande-just-här*.

Det andra sjuket inbegriper olika faktiska och fiktiva förhållningssätt gentemot min omedelbara omgivning, dvs det konkreta landskap mitt varande reser genom. I detta andra sjuk rör sig alltså min uppmärksamhet utåt från det exteroceptiska sinnet, t.ex via Knif's uppgift att uppfatta punkter i rummet. Uppgifter för det andra sjokets iakttagelser kan tillämpas för det köttsliga varandet. Fastän Skuggan står helt stilla kan jag uppleva hur scenens helhetliga uttryck fortskrider och stillheten blir en kontrapunkt och därmed ett skeende.

Mitt inre rum kommunicerar med det yttre rummet i detta andra sjuk. I Förvandlingen övade jag pga Skuggans huvudbonad t.ex in andra parametrar för balans och spatial medvetenhet än via fästpunkter för blicken inom t.ex snabba vändningar, klättrande och annat som kräver precision och balans. Jag tränade upp min kännedom av riktningar inifrån min kropp och utifrån mina rörelsers räckvidd. T. ex lärde jag mig hur långa steg jag ska ta för att i bäckmörker gå 9 steg längs med Amos scenens publikbänkar på Svenska Teatern i Helsingfors så att jag placerar mig där jag räcks till scenkanten. Rutten förändrades sedan under turnén där varje föreställning skedde i ett nytt utrymme.

Genom att känna av olika vinklar i min arms leder, dvs. hur jag greppar scenkanten och hur min arm vinklas mellan min axel (proprioceptik) och de kanter av väggen som min handflata känner av genom läderhandsken (exteroceptik), får jag information om i vilken vinkel jag ska fortsätta upp på scenen för att färdas den kortaste vägen mot ett av fönstren, och på vägen dit gå precis mellan gardinstången av järn som står på golvet, utan att krocka med sängkanten och annan rekvisita som ligger nära det fönsterbräde dit

⁴¹ Främst av Stanislavskij men även av andra scenkonst teoretiker benämns känslominne som ett medvetet användande av det flöde av information som rör sig genom vår kroppsliga helhet, speciellt i samband med emotioner. Namnet syftar till att minnas var en emotionell känsla "bor" i kroppen, alternativt vilket eget minne som kan väcka denna känsla, båda i syftet att åstadkomma ett förkroppsligat känslotillstånd, ett uttryck. (Houni 2000, 209-210.)

jag ska. Det andra sjoket beskriver min kroppslighets omedelbara relation till omgivningen.

De båda sjoken innebär en öppen estetik, tillämpbar olika stilar och scenkonstformer. Förhållningssättet erbjuder mig möjligheten att tillåta mitt varande att påverkas och förvandlas av eller mot olika kontext. Genom att beskriva dessa två sjok inom kroppsligt varande som tekniska redskap vill jag föreslå ett förhållningssätt gentemot kroppsligt varande och fysisk konst som inte genom polariserande genretänkande kategoriserar på ett uteslutande sätt, utan via ett transformerande förhållningssätt gentemot människans kroppsliga varande som en helhet, möjliggör ett inklusivt, interaktivt och performativt eller manifesterande resande mellan situationer. Frågan *var* relaterar till frågan *hur* inom skapande konstnärligt arbete.

7.2. Var, på ett kommunikativt plan

I en konstnärlig process fascinerar jag gång på gång av hur det samtidigt är både intressant och överväldigande att kasta sig ut i ett landskap av göromål och att sedan växla mellan detta och ett försök att förstå en föränderlig helhet inifrån för att kunna delta i valen av pjäsens göromål. Det kommunikativa planet av *var* innebär förmåga till konceptualisering, det rör sig utåt från de två sjoken till en mer abstrakt omgivning, som ändå är fullt verklig. Planet inbegriper förmåga att artikulerat översätta kroppsliga förnimmelser till verbal kommunikation, att namnge samt att placera händelser i kontext och uppfatta interkontextualitet. Jag urskiljer på så sätt vardagliga val, konstnärliga val och politiska ställningstagande likt varandras paralleller eller som en växande spiral. Till vilka kontext vill vi knyta an genom olika göromål? *Var* genljuder mina konstnärliga göromål?

7.2.1. Språk som medel för uttryck, dialog

Kommunikation handlar för mig om att betydelser, innebörd, meningsfullhet rör sig mellan kroppsligheter, mellan människor. Artikulation beskriver en ändamålsenlig form eller färdighet som möjliggör detta genom användandet av kommunikationens olika funktioner, trots att de ordval vi gör i verbal kommunikation aldrig fullt uttömmande kan lyckas beskriva det vi erfar.

“- Meidän on kyettävä tekemään sanoillamme jotakin enemmän – auttamaan muita huomioimaan tanssin esteettisiä yksityiskohtia ja rakenteita, sijoittamaan esitys historialliseen ja sosiaaliseen kontekstiinsa, pohtimaan tanssissa ilmeneviä merkityksiä ja niiden suhdetta ympäröivään maailmaan, vakuuttamaan yleisöjä ja rahoittajia

teoksen taiteellisesta, yhteiskunnallisesta, poliittisesta tai taloudellisesta merkittävyydestä.”

(Lehikoinen 2014, 157.)

Elementet språk möjliggörs av en objekt- subjekt position för människan där hen är betraktaren av sin omgivning eller situation⁴². Denna betraktande position och dess artikulation medför möjligheten till ett föränderligt perspektiv, jag ser det som att kommunikation kan möjliggöra ett co- existing. Räckvidd innebär för det individuella köttliga subjektet att ur sin situation och sitt perspektiv, genom reflektion och aktiva val angående kommunikation och göromål, kunna påverka den fortsatta riktning situationen, perspektivet och den levda världen tar.

Olika processer- är de sedan konstnärliga, pedagogiska eller skrivande- medför ett element av att befinna sig mitt i något som bit för bit träder fram, som ett varande som urskiljs i sin utslungade situation genom ett erfalande av den egna positionen och genom en strävan till utökad medvetande av denna. Jag befinner mig utslungad både i det ännu ofullständiga föreställningslandskapet och i det pågående samarbetet, vilka samtidigt skapar varandra. Dansarens eller framställarens specifika position innebär med andra ord att kunna röra sig mellan ett verkställande och ett analytiskt plan gällande helheter, utan möjligheten att verkligen inta annat än en mental subjekt-objekt position till dessa.

Dans och kroppslighet undflyr delvis konceptualiserig. Parviainen påpekar, att dans inte uteslutande bör ses som rakt översättbart till språk, inte heller *som* ett entydigt symboliskt språk. Det finns inte något universellt språk, även om språket alltid är intersubjektivt och gemensamt. Dessutom “vet vi inte vad språk är”, vi som själva konstruerat språket och utformar det (Parviainen 1994, 75). Genom att förstärka även ett co- existing mellan språklighet och en genomlevd kroppslighet hoppas jag hitta ett förankrat tillvägagångssätt att bemöta min omgivning.

Den stumhet som tycks närvara vid den upplevda kroppsligheten och varandet beskrivs av Parviainen som ett slags varande innan egot eller som ett preliminärt varande, dvs. den kroppslighet som utspelas innan olika sociala varanden och nivåer assimileras till den egna situationen. Detta preliminära varande är det skikt av kroppslighet vars förmimmelser inte hittas i språk, de kan därmed inte benämnas. Parviainen menar att ett icke-talande angående detta hur som helst verkar leda till missuppfattningen om att det preliminära varandet inte existerar och verkar därmed ta avstånd till den uppfattning enligt vilken dansarens talan stör arbetet eller inte är

⁴² Parviainens granskning av dansens och språkets relation genom bl.a Zuckerkandl (1976) och angloamerikansk forskning utmynnar i ifrågasättandet av hur utgångspunkten för det mänskliga varandet inom nämnd forskning placeras inom språket hon kritiserar hur språkets förhållande till kroppsligheten verkar undergräva köttslighetens betydelse för det mänskliga varandet. (Parviainen 1994, 74-75.)

relevant (Kupari 2017. red. Tenhula & Makkonen 2018, om Rouhiainens intervjuer 2002, 387). Därmed blir försöken att tala om ett preliminärt varande ett göromål som strävar till förståelse⁴³. Jag uppfattar därför en performativitet i att genom att försöka benämna, om än ofullständigt, med ord sprida ett fenomen till det landskap där det inte tidigare funnits och där det sedan kan finnas mellan människor, även i språk.

⁴³ “Esiobjektiiivinen on juuri sitä, mistä ei voi puhua, mutta siitä vaikeneminen johtaa usein ymmärrykseen, ettei sitä ole lainkaan...siksi puhuminen esiojektivisesta on yritys ymmärtää sen luonnetta” (Parviainen 1994, 76, fritt översatt).

8. SLUTLIGEN, OM TEMPORALA PARALLELLER: ETT LOOPANDE SÄTT ATT BLI TILL, KANON, OCH OM ATT SKRIVA

Jag läser utvalda delar ur tidigare skriftliga arbeten från TeaKs' magisterutbildning för konstnärlig framställning av dans i textsamlingen *Tarjoutumia ja toimijuutta-kirjoituksia tanssijantyöstä. Tanssijantaiteen maisteriohjelman opinnäyteantologia* (edit. Makkonen, Anne & Tenhula Ari, 2018). Det bekanta har dragningskraft. Jag verkar återkomma till de skribenter som studerat ungefär samtidigt som jag, eller de som hållit workshops eller på annat vis närvarat under mina studier. Jag känner igen diskussioner och värderingar och föreställer mig hur dessa återkommer och fortsätter utvecklas med nya vinklar år efter år i den loop som en institution för utbildning möjliggör, på samma sätt som ord och teman återkommer med olika funktioner i min text. Jag föreställer mig hur lärare, handledare och granskare helt säkert måste känna igen dessa återkommande tankar och samtalsämnen, sätt att förhålla sig och se den ständiga kampen att i ord försöka formulera något som känns utbrett och komplicerat, samtidigt så konkret men ändå ogreppbart och undflyende.

Textsamlingens skribenter formulerar personliga uppfattningar om danskonst, identitet, samspel och samhälle. Texterna har hög igenkänningsfaktor och jag gläds över förträffliga ordval. Jag inser samtidigt att även jag deltar i det kanon som ett utbildningsprogram kan skapa. Jag delar nu termer och tillvägagångssätt med ett flertal finska danskonstnärer, samtidigt skapar jag, helt bokstavligen, mina egna. Dessa utvecklas och förändras ständigt hos individen och i efterföljande årskurser men fortsätter att stå i relation till varandra. Ett performativt nytänkande skapar kontinuum, etablerar kanon.

Jag skriver mitt eget skriftliga magisterarbete och det är lätt att skriva, samtidigt resursupptagande, uttömmande och- tröttande. Texterna blir många och återkommande teman både träder fram och bleknar bort. Småningom gnager en inre uppmaning om att jag redan borde veta vad det här är, vad det ska bli. Jag märker en otålighet i att vilja kunna veta, kontrollera, begränsa, rama in, fokusera, rikta, redan medan jag befinner mig mitt i allting. Viljan att veta finns för att kunna påverka vad det ska bli av det som bit för bit träder fram. Ett behov av att kunna navigera en okänd farkost i ett okänt landskap, med medel som finslipas efterhand.

Jag återkommer till tankar om träning, daglig praktik, och var gränsen för min räckvidd i relation till kontroll finns. Med metaforiska paralleller mellan kroppsligt varande och konceptualiserande arbete hittar jag sätt att fungera på inom kriterier och ramverk. Jag lär mig nya tillvägagångssätt. Efter en tid finns vanan och sättet att tänka

redan där, eller kanske fortfarande där, även utan ramar, krav och reglement. Jag upprepar och etablerar strategier. Jag fortsätter mitt utforskande bland bekanta detaljer, paradoxalt nog i letandet efter något nytt. Jag kan lyssna på dagens förflyttning av energi och genom reflektion rikta detta med för mig viktiga värderingar, låta mig bli till i den levda världen, bli till min medvetna omedelbara köttsliga situation genom sökande rörelse och göromål.

Både det vardagligt konkreta och det konstnärligt konkreta är verkligheter vi slungas ut i. Även då vi vet att det är på lek och låtsas relaterar vår psykofysiska sociala och kulturella helhet till vår omgivning på fullaste allvar. Medvetenhet och handlingsförmåga i den levda verkligheten skapar framtiden stund för stund. Utmaningen kvarstår att uppfatta eller välja synvinkel angående det omedelbara- den situation vi ständigt och aldrig mer befinner oss i.

9. SUMMERING

För att både stötta mitt eget konstnärliga skapande och min egen medvetenhet om processvarandet som fenomen hittade jag ett intresse för frågan “*Vad gör jag?*” I all enkelhet rör sig denna fråga på ett plan som är konkret och köttsligt. Samma fråga väcker i mig även möjligheten att betrakta den utsträckning som mitt görande har: *Vad sätts i rörelse genom mitt konkreta göromål?* Frågan utökades i takt med min skrivande process att innefatta även *hur, vem, när* och *var*, speciellt i relation till kroppsligt varande och fenomenet kommunikation.

Detta sätt att betrakta det pågående både inom mig, runt mig och via mig öppnar upp i två riktningar: Den riktar mitt fokus inåt och utåt i sociala situationer och konstnärliga processer där händelser redan är igång och precis nu pågående. Den aktiverar även reflektion om ett konstnärskaps performativa plan, med samhällelig räckvidd.

Utgångspunkten för min undersökning tog avstamp i iakttagelser av de konkreta göromål som den enskilda individen förmår eller uppfattar sig förmå utöva i olika situationer. Jag ville veta hur jag kan utöka denna förmåga, som jag i denna text har kallat att *ha svängrum*. Jag har i denna skriftliga del av mitt magisterarbete samlat och korsjämfört olika formler för kommunikation som fenomen, processvarande och reflektion angående kroppsligt varande och konstnärliga göromål för att lyfta fram användbara kategorier som stöder verbalisering av den egna upplevelsen av händelser och därmed möjliggör kommunicerandet av behov, göromål, och om den omedelbara omgivningen som en konstnärlig arbetsprocess innebär ur dansarens uppdaterade position.

Gruppdynamikens utveckling bör ses som ett arbetsmoment relevant för tryggt, effektivt och meningsfullt processvarande och skapande av scenkonst. Dess utveckling får gärna faciliteras i ett tidigt skede av arbetsprocessen. Det är viktigt att minnas att olika arbetsuppgifter i gruppen inte nödvändigtvis medför en rigid vertikal hierarki, inte heller är de immuna mot uppdateringar och omförhandlingar. Med hjälp av reflektion kan förhållningssätt, uppskattning och egna självklarheter artikuleras och ifrågasättas individuellt och i gruppen.

Detta kräver en förmåga till artikulation, vilken är möjlig att utveckla och vilken med fördel kan faciliteras av arbetsstrukturer och verktyg för varseblivning. Samtliga gruppmedlemmar kan, oberoende arbetsuppgift eller upplevda hierarkiska skikt, sträva till att yrka på utformandet av arbetets tillvägagångssätt.

Kroppsligheten undflyr språklighet, men ordval kan transportera uppfattningar om den förstnämnda till nya områden, där de kan innebära en positiv förändring i hur inre information värderas. Etablerandet av dansarens position som ett deltagande konstnärskap sker genom konkreta göromål: kampen att översätta kroppsliga händelser

och kunskap till språk i tal och text, både som den kommunikation som bygger upp ett fysiskt konstverk, den som etablerar arbetets sociala situation och den som riktar sig utåt från dansens kontext och anknyter till forskning och samarbete mellan olika vetenskapliga fakulteter och branscher.

I det konstnärliga skapandet i en kommunicerande process manas det fram ett gungande mellan det faciliterande och det skapande planet vilka ter sig oskiljaktiga om än olika. Ett skrivande skapande är inte ett undantag. Skrivande så väl som skapandet av fysisk scenkonst är som process samtidigt konkret, innebär vardaglig repetitiv praxis och är genom ordval åstadkommande performativ. De fenomen som jag här tillskriver konstnärliga processer kan även tillskrivas andra situationer. En process innebär förändring, vilket ofta skapar ett landskap för undrande och letande, och innebär ett visst mått av förvirring. Hur det sociala klimatet är uppbyggt inverkar på huruvida denna förvirring upplevs som fruktsam eller hotfull samt hur vi orienterar oss genom processen som grupp och individer.

Jag har samlat material och synvinklar genom källlitteratur, iakttagelser, undervisningssituationer och konstnärliga processer. Detta sanningssökande gör mig högst medveten om att det inte kan finnas absoluta sanningar. Detta är min sökan efter verktyg under verktyg. Jag har hittat frågeställningar som riktar varseblivning specifikt och ändå inte mister relevans i olika kontext, även om de kan tänkas härstamma från vissa kutym eller traditioner. De kan tillämpas andra branschens tillvägagångssätt för samarbete, vidareutvecklas, förtydligas och fördjupas. Under olika processer krävs och skapas specifik vokabulär och uppgifter, men innan det som jag benämner som föreställningens landskap har blivit ens delvis skapat, behöver man redskap för att börja: med att hitta en riktning i ett snö vitt landskap, att formulera de första orden på ett vitt papper, att börja skapa ett konstverk, en roll, en dans, en händelse. Detta redskap har jag strävat att hitta ord för.

KÄLLFÖRTECKNING

Litteratur:

Butterworth, Jo. 2009. “Too many Cooks? A framework for dance making and devising”. *Contemporary Choreography: A Critical reader*, red Jo Butterworth & Liesbeth Wildschut, kapitel 12, s. 177- 195. London: Routledge.
Didaktisk demokratiska spektrum modeller.

Butterworth, Jo. 2012. *Dance Studies: the basics*. London och New York: Routledge, Taylor & Francis Group.

Calais- Germain, Blandine. 2007. *Anatomy of Movement: revised edition*. Redigerad av John O’Connor, Allan Kaplan, översättning Regine MacKenzie. Seattle, USA: Eastland Press, Inc. Ursprunglig publicering 1985. *Anatomie pour le mouvement*. Editions Desiris, France. Reviserad 1991, 1999 (FRA) och 1993, 2007 (USA).

Estill, Jo. 2005. *Estill Voice Training: Level One, Figures for voice Control Workbook*. Reviserad och editerad av Mary McDONland Klimek, Kerrie, Obert, Kimberly Steinhauer. Think voice Series, Estill Voice Training Systems International, LLC. 2010 Printversion.

Houni, Pia. 2000. *Näyttelijäidentiteetti: Tulkintoja omaelämäkerrallisista puhenäkökulmista*. Helsinki: Acta Scenica, Teatterikorkeakoulu. Yliopistopaino.

Klemola, Timo. 2013. *Mindfulness: tietoisuuden harjoittamisen taito*. Jyväskylä: Docendo Oy.

Kupari, Anna. 2017. “Kommunikaatio taiteellisen prosessin mahdollistajana”. Publicerad del av magisterexamensarbete i *Tarjoutmia ja toimijuutta- kirjoituksia tanssijantyöstä: Tanssijantaiteen maisteriohjelman opinnäyteantologia*, red Tenhula, Ari & Makkonen, Anne, s. 383- 393. Kinesis 10. Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu. (se även Tenhula, Ari & Makkonen, Anne. red. 2018)

Lehikoinen, Kai. 2014. *Tanssi sanoiksi: tanssianalyysin perusteita*. Luku 3 s. 155-162.: Havainnointi, kieli ja diskurssit. Kinesis 4. Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu ja Kai Lehikoinen.

Monni, Kirsi. 2012. "Koreografian poliittiset ulottuvuudet." *Tanssitaide ja liikkeen politiikka*, s. 5-22. (Förord för översättning av André Lepecki. 2006. *Exhausting Dance: Performance and the Politics of Movement*. Översättning Hanna Järvinen.) Kinesis 3. Helsinki: Like Kustannus Oy, Teatterikorkeakoulu, Tanssitaiteen laitos.

Parviainen, Jaana. 1994. *Tanssi ihmisen eksistensissä: Filosofinen tutkielma tanssista*. Tampere: Tampereen Yliopisto.

Sandqvist, Ville. 2013. *Minä, Hamlet: Näyttelijäntyyön rakentuminen*. Acta Scenica. Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu.

Tenhula, Ari & Makkonen, Anne. red. 2018. *Tarjoutumia ja toimijuutta- kirjoituksia tanssijantyöstä: Tanssijantaiteen maisteriohjelman opinnäyteantologia*. Kinesis 10. Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu.

Weston, Judith. 1996. *Näyttelijän ohjaaminen: Kuinka luoda vaikuttavia esityksiä televisioon ja elokuvaan*. Suomennos Päivi Hartzell, 1999. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Nemo & TaiK Julkaisut.

Internet källor:

Arnstad, Maria, 2018. "Kallpratet leder oss in i värmen." *Språktidningen* 2018 (2), <https://spraktidningen.se/artiklar/2018/02/kallpratet-leder-oss-i-varmen>, hämtad 14.10.2019.

Cambridge Dictionary. hämtad 2019. *Manifest*. <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/manifest>, hämtad 13.10.2019.

Discanals. 2018. *Vad är kommunikation?* <https://www.discanals.com/vad-ar-kommunikation/>, hämtad 30.3.2019.

Hesse, Maria. 2014. *Devising på Göteborgs teaterscen idag: tecken på postmoderna tider?* Magisterexamensarbete, Göteborg: Göteborgs Universitet. https://gupea.ub.gu.se/bitstream/2077/39261/1/gupea_2077_39261_1.pdf, hämtad 30.3.2019.

Herngren, Per. 2012. *Performativ är inte Performance: Judith Butler*. <https://ickevald.net/perherngren/performativbutler>, hämtad 31.3.2019.

Hård af Segerstad, Jonas. 2016. *Om proprioception, det bortglömda 6:e sinnet*. 30.4.2016, Kroppsdetektiverna, Stockholm. <https://naprapat.net/proprioception-gor-allt-enklare>, hämtad 14.4.2019.

Konie, Robin. 2011. *Breef overview of Laban Movement Analysis*. CLMA, <http://psychomotorischetherapie.info/website/wp-content/uploads/2015/10/LMA-Workshop-Sheet-Laban.pdf>, hämtad 10.9.2019.

Perssen, Torleif. hämtad 2019. *Kanon och kognition*. <https://internt.ht.lu.se/doc/1263203470.calendarEvents.2568.pdf.0.TP-SLK3.pdf/>, hämtad 19.8.2019.

Svenska Akademiens ordlista. hämtad 2019. "Manifest". <https://svenska.se/tre/?sok=manifest&pz=1>, hämtad 14.10.2019.

Psykologiguiden. hämtad 2019. *Universell parallellism: dubbelspektteori*. <https://www.psykologiguiden.se/psykologilexikon?Lookup=psykofysisk%20parallellteori>, hämtad 11.10. 2019.

Svensson, Per. 2019. *Gruppdynamik*. <https://ledarskap.com/gruppdynamik/> hämtad 4.9.2019.

Taideyliopisto. 2014. *Tanssijantaiteen maisteriohjelman tutkintovaatimukset 2015-2020*. http://www.uniarts.fi/sites/default/files/Tanssijantaiteen_maisteriohjelman_tutkintovaatimukset.pdf, hämtad 19.8.2019.

Thpanorama. 2019. *Den kommunikativa processen och dess nio element*. <https://sv.thpanorama.com/articles/cultura-general/el-proceso-comunicativo-y-sus-9-elementos.html>, hämtad 4.9.2019.

Egna anteckningar:

2018. *Nykyesityksen teoriaopinnot: worksop av Sonya Lindfors*. TeaK, 24- 28.9.18.

2017 & 2016. *Kontakt improvisation*. Mirva Mäkinen, Soile Lahdenperä, TeaK.

2015. *Kurs om gestaltningsterapi och gruppdynamisk utveckling*, Tuuja Jääniike. TeaK.

Samt samlade intryck och reflektion understudietiden 2014-2019.

Omslagets bild: Foto Anna Stenberg, riggning av Förvandlingens scenografi under turné med Riksteatern 2019.