

Tankar kring uppträdande

- fyra kärnaspekter att luta sig mot i sceniska
ögonblick och i den här leken är jag prinsessan

JOHANNA TORIL ELISABETH KARLBERG

SAMMANDRAG

DATUM:

FÖRFATTARE Johanna Toril Elisabeth Karlberg		UTBILDINGS- ELLER MAGISTERPROGRAM Magisterprogrammet för konstnärlig framställning i dans	
DEN SKRIFTLIGA DELENS/AVHANDLINGENS TITEL Tankar kring uppträdande – fyra kärnaspekter att luta sig mot i sceniska ögonblick och i den här leken är jag prinsessan		DET SKRIFTLIGA ARBETETS SIDANTAL (INKLUSIVE BILAGOR) 45 s.	
DET KONSTNÄRLIGA/ KONSTNÄRLIGT-PEDAGOGISKA ARBETETS TITEL Diealong, 24.08.2021 Studio 534, Teaterhögskolan Den konstnärliga delen är en produktion av Teaterhögskolan <input checked="" type="checkbox"/> Den konstnärliga delen är inte en produktion av Teaterhögskolan (avtal om upphovsrättigheterna har gjorts) <input type="checkbox"/> Det finns ingen inspelning av den konstnärliga delen <input type="checkbox"/>			
Lärdomsprovet/avhandlingen får publiceras på det öppna internet så att det är fritt tillgängligt. Tillståndet är inte tidsbegränsat.	Ja <input checked="" type="checkbox"/> Nej <input type="checkbox"/>	Sammandraget av lärdomsprovet får publiceras på det öppna internet så att det är fritt tillgängligt. Tillståndet är inte tidsbegränsat.	Ja <input checked="" type="checkbox"/> Nej <input type="checkbox"/>
<p>Under min magisterutbildning vid Teaterhögskolan har jag börjat fundera kring vad (mitt) uppträdande som dansare grundar sig i och innefattar. Jag har länge haft svårigheter med att artikulera vad min yrkeskunskap som uppträdande dansare går ut på samt vad det är jag gör rent konkret då jag uppträder. Avsaknaden för ord har besvärat mig då jag upplevt att jag inte riktigt kan sätta fingret på vad min yrkeskunskap går ut på.</p> <p>I detta skriftliga lärdomsprov behandlar jag frågor kring vad som utgör grunden för dansarens uppträdande i kontexten för nutidsdans idag. Jag har kommit fram till fyra olika <i>kärnaspekter</i> som för mig ter sig som väsentliga med tanke på dansarens uppträdande. Dessa är <i>öppenhet, empati och att vara tillfreds med sitt material; lusten att inbjuda att bli sedd; agens - frihet och ansvar; förståelse för kontext och kommunikation</i>. Jag reflekterade kring dessa aspekter i relation till mina egna erfarenheter som dansare samt i förhållande till fyra olika inspelade samtal som jag hade med olika danskonstnärer inför denna text.</p> <p>Motiveringen bakom ämnet var min upplevelse av att jag inte har språk för den yrkeskunskap jag har i förhållande till mitt arbete som uppträdande dansare och därmed hade jag ett behov av att finna ord och ett språk för denna kunskap. De mest centrala insikterna jag kom fram till var hur svårt det är att klä den tysta, outtalade kunskap som dansaren besitter i ord samt att urskilja och namnge de aspekter som jag kommit fram till. Jag upplever att dessa kan hjälpa mig att hjälpa mig själv i mitt arbete och förstå vad jag behöver i situationen som uppträdande dansare. Detta skriftliga arbete har väckt en mängd nya frågor kring uppträdande men även skapat en känsla av djup för mig; nu upplever jag att jag verkligen har någonting att förankra mig i oberoende av process och kontext.</p>			
ÄMNESORD Nutidsdans, uppträdande, scenkonst, danskonst, performativa strategier, agens, kommunikation, kontext, tyst kunskap			

Tack

Tack till min handledare Karolina Ginman för enormt stöd, givande diskussioner samt ett delat intresse för ämnet

Tack till Sonya Lindfors, Mikko Niemistö, Maria Saivosalmi-Katinas och Essi Koivula för att ni ställde upp på intervju och generöst bidrog med era tankar och upplevelser om ämnet

Tack till min partner Bianca Iacoviello för ditt ändlösa stöd, tålmodighet och kärlek

Tack till min vän Annika Sjöblom för genomläsning av arbetet och insiktsfulla kommentarer

Tack till min familj; mamma, pappa, Anna, Oskar och Elin för att ni alltid hjälper mig att komma tillbaka till den jag är

INNEHÅLLSFÖRTECKNING

1. INLEDNING	4
2. ATT UTVECKLAS TILL UPPTRÄDANDE DANSARE – DANSARENS UTBILDNING OCH KOMPLEXA ARBETSBILD	8
2.1. <i>Grunden för mina dansstudier</i>	9
2.2. <i>Dansarens kontext och ständigt föränderliga arbetsbild</i>	10
2.3. <i>Fyra verk – fyra scenkonstnärliga kontexter</i>	14
<hr/>	
3. PÅ JAKT EFTER EN RÖD TRÅD – FYRA ASPEKTER ATT LUTA SIG MOT I RELATION TILL UPPTRÄDANDE	19
3.1. <i>Öppenhet, tolerans och empati inför det egna materialet (i stunden)</i>	20
3.1.1. <i>Strategier och verktyg i relation till öppenhet, empati och tolerans</i>	22
3.2. <i>Att inbjuda att bli sedd och relationen till åskådaren</i>	25
3.2.1. <i>Strategier och verktyg i relation till att inbjuda att bli sedd</i>	27
3.3. <i>Agens – frihet och ansvar</i>	29
3.3.1. <i>Strategier och verktyg i relation till dansarens agens</i>	31
3.4. <i>Förståelse för olika kontexter och kommunikation</i>	34
<hr/>	
4. REFLEKTION OCH SAMMANFATTNING	37
KÄLLFÖRTECKNING	44

1. INLEDNING

Ämnet för mitt skriftliga lärdomsprov har sållats fram under en längre tid. Jag ville skriva om något som har hemsökt mig länge och som jag grubblat över i fenomenets skeende ögonblick, i efterdyningarna av det samt i stunder då jag upplevt dess avsaknad i antiklimatiskt tillstånd. Ämnet har sökt sin form, sin infallsvinkel, sin kärnfråga och jag har funnit det svårt att sätta ord på exakt vad det är jag längtar efter att skriva fram; en efemär sensation som jag längtar efter att klä i ord och innefatta i min verbala verklighet.

I och med detta arbete har jag velat ämnar ge ljud åt det jag älskar mest i detta yrke, nämligen att uppträda. Jag anser att det omfattar yrkeskunskap och expertis som alltför ofta förbises. Jag påstår och tror att detta sker av två orsaker. Den första är att det än idag existerar starka hierarkier på nutidsdansfältet som enligt mig bland annat syns i att dansarens arbete och roll sällan behandlas i samma grad som koreografens i olika skrifter, media och diskussioner. Upphovsrätten för koreografin tillskrivs koreografen och dansarnas arbete förblir obehandlat – de förblir en ansiktslös massa. Den andra orsaken påstår jag har att göra med brist på språk och terminologi för och svårigheter att verbalisera dansarens yrkeskunskap just i relation till uppträdande. Språket både dominerar och skapar vår verklighet och tyvärr blir de ting som flyr undan det verbala ofta höljda i dunkel och mindre konkreta och verkliga än de ting vi har ord för.

Kontexten för denna text är nutidsdans och scenkonst samt mina erfarenheter som dansstuderande och professionell dansare och performer i olika verk i vår samtid. Jag påbörjade mina yrkesstudier år 2013 och har studerat till och från sedan dess. Jag har arbetat som uppträdande dansare sedan 2017 och jag upplever att de mest essentiella verktyg och strategier jag har som uppträdande dansare härstammar från yrkeslivet och verk jag medverkat i.

Mina studie- och yrkesspråk är finska och engelska och i och med detta arbete har jag fått söka ord och uttryck för min yrkeskunskap och ting som berör den på svenska. Svenskan lyser med sin frånvaro på nutidsdansfältet i Finland (vilket inte är så konstigt med tanke på att svenskan är ett minoritetsspråket i förhållande till hur överväldigande det engelska språkets närvaro är anser jag att det är märkligt). Dans är

en icke-verbal konstform och då det gäller kreativt arbete är det väsentligt att vara i kontakt med sitt inre och sina känslor. I och med att mitt modersmål och känslospråk är svenska är det det språk jag uttrycker mig bäst på och det språk jag är mest uppriktig på – mest jag. Därmed är det viktigt att jag skriver detta lärdomsprov på svenska. På finska skulle jag använda ordet *esiintyjä* för att beskriva det uppträdande subjektet och *esittäminen/esiintyminen* för att beskriva uppträdandets akt. På svenska kommer jag att använda ordet *dansare* och anglismen *performer* eftersom verbet att uppträda inte böjs som subjekt (ordet *uppträdare* finns inte).

Jag inledde detta arbete med att fråga: *Vad gör jag då jag uppträder? Hur uppträder jag och vilka verktyg använder jag mig av? På vilket sätt är mina verktyg och strategier för uppträdandet närvarande i skapande processer och nycklar till koreografiskt material?* Efter att jag påbörjat arbetet insåg jag att jag är nyfiken på hur mina kollegor, det vill säga andra danskonstnärer ser på och pratar om uppträdande. Jag bestämde mig för att intervjua fyra kollegor: koreografen Mikko Niemistö (han/honom), koreografen Sonya Lindfors (hon/henne), danskonstnären och lektorn Maria Saivosalmi-Katinas (hon/henne) samt danskonstnären och -studeranden Essi Koivula (hon/henne). Jag valde att samtala med dessa konstnärer eftersom jag upplevde att de ur sina olika positioner och erfarenheter kunde bidra med intressanta inslag och eftersom jag var intresserad av hur just de här konstnärerna tänker kring ämnet uppträdande. Jag utförde alla intervjuer i november 2021 och valde intuitivt kandidater till intervjuerna. Jag intervjuade Mikko efter att jag sett honom uppträda i föreställningen *Astral Projections* (2020) i november 2021 och jag var imponerad av hans sceniska närvaro och intresserad av vilka strategier han använder sig av då han uppträder. Jag valde att intervjua Maria efter att ha deltagit i hennes morgonlektioner för magisterstuderandena i konstnärlig framställning i dans vid Teaterhögskolan. Det kändes aktuellt att intervjua henne som pedagog, då en del av lektionen baserade sig på att arbeta med olika performativa förslag och jag var nyfiken att höra hur hon tänker kring dem. Jag ville intervjua Sonya angående hennes eget förhållande till uppträdandet men också angående hennes position som koreograf eftersom jag anser att hennes sätt att skapa koreografi centrerar dansaren och dansarens agens och därmed erbjuder en viktig infallsvinkel för detta ämne. Essi var mitt arbetspar i den skapande processen bakom och i framförandet av föreställningen *Diealong* (2021), som är den konstnärliga delen av mitt lärdomsprov. Eftersom vi båda fungerade som

både koreografer och performers var jag intresserad av att intervjua Essi om hur hon upplevt framförandet av verket.

Intervjuerna blev till samtal och den gemensamma nämnaren för dem var svårigheten i att hitta ord och begrepp för vad det är man egentligen gör/vad som sker då man uppträder särskilt att kunna verbalisera något konstant *som man alltid gör* i och med att uppträdande är så kontext-förknippat. I och med dessa diskussioner och mina egna reflektioner kom jag att fråga mig om jag kunde finna någon sorts *kärna* eller något som kunde te sig väsentligt i uppträdande – oberoende av kontext? Och som dansaren kunde arbeta kring för att utveckla sitt dansarskap just i relation till att uppträda?

Utöver de ovannämnda samtalen, kommer jag att hänvisa till Susan Leigh Fosters artikel *Dancing Bodies* i antologin *Meaning in Motion – New Cultural Studies of Dance* (1997), koreografen Deborah Hays *My Body, the Buddhist* (2000), psykoanalytikern Elina Reenkolas artikel *Halu ja häpeä* (2018) och antologin *Tarjounia ja toimijuutta – kirjoituksia tanssijantyöstä* (2018) redigerad av Ari Tenhula och Anne Makkonen. Foster skriver om hur uppträdande nästan aldrig inkluderas i dansträningen utan endast övas i kontexten för olika dansverk. Hay är en pionjär inom nutidsdans och hennes *perception practice* är en praktik som man kunde tänka sig specifikt fokuserar på uppträdande eller på att öva *uppträdande*. Tenhulas och Makkonens antologi möjliggör speglade av mina egna erfarenheter och tankar i andra dansstuderandes lärdomsprov, som också behandlar uppträdandet som dansare samt dansarens agens. Liksom de utförda intervjuerna fungerar denna källa som en tillgång till empirisk information, vilket jag anser är viktigt då jag skriver om något så subjektivt som den uppträdande dansarens *verktyg och strategier för uppträdandet*. Jag är intresserad av att hitta gemensamma nämnare då jag jämför olika personers upplevelser och tankar – samt potentiella nya insikter som kan vara till hjälp i detta försök att utreda och verbalisera vad uppträdandet som dansare kan innebära. Jag kommer också genomgående att hänvisa till samtalen med de konstnärer jag intervjuat.

I detta arbete kommer jag artikulera fyra *kärnaspekter* som jag har kommit fram till att ter sig viktiga i relation till uppträdande samt *varför* jag upplever dem som viktiga. I relation till dessa kommer jag också att reflektera över och beskriva några verktyg och

strategier som jag funnit och använder mig av då jag uppträder samt då jag som dansare bidrar till den skapande processen av ett verk med min yrkeskunskap. Då jag reflekterar över mina erfarenheter av uppträdande som dansare kommer jag att hänvisa till fyra olika konstnärliga processer och verk. Dessa verk är: föreställningen *Diealong* (2021) (den konstnärliga delen av lärdomsprovet); föreställningen *Flesh Thing* (2021) av koreografen Heli Kesikallio; föreställningen *camouflage* (2021) av koreografen Sonya Lindfors; koreografen Marika Peuras konstnärliga lärdomsprov föreställningen *Shall we have a drink before I start to cry?* (2020). Jag hänvisar till dessa fyra eftersom de är olika sinsemellan och därmed fungerar som en mångsidig reflektionsyta för mig då jag försöker utreda om jag kan hitta återkommande strategier för uppträdande som jag använder mig av oberoende av verk och kontext.

Detta skriftliga lärdomsprov är en reflektion över mina upplevelser som uppträdande dansare och performer. Dock är det också ett försök att finna ord för ting som inte är konkreta utan tvärtom – spretiga, udda, vaga, undflyende, efemära och föränderliga. Ord hjälper oss att bli medvetna om oss själva och vår omgivning och beskriva det vi upplever. Ord möjliggör samtal, diskussioner och debatter. Ord skapar bryggor och nätverk som hjälper oss förstå oss själva, varandra och våra processer; ord möjliggör kreativitet, utveckling, förändring och skapande.

2. ATT UTVECKLAS TILL UPPTRÄDANDE DANSARE – DANSARENS UTBILDNING OCH KOMPLEXA ARBETS BILD

Mitt motiv för att behandla ämnet uppträdande i kontexten av nutidsdans rotar sig i min upplevelse av avsaknad för ord för ämnet. Frågan är då: *Hur skall jag skriva om någonting som jag inte har ord för?* Under mina studier vid Teaterhögskolan har jag långsamt blivit medveten om att jag saknar ord för att beskriva vad jag gör då jag uppträder; hur jag gör och varför jag gör de val jag gör. Studierna har innehållit olika kurser i uppträdande – bland annat har Deborah Hays *perception practice* varit en återkommande praktik under studierna – men det som har uteblivit är att mer konkret verbalisera hur/om det vi övat relaterar till uppträdande och vad man gör då man uppträder.

Det första jag kommer att tänka på då jag strävar efter att sätta ord på vad jag gör då jag uppträder är att jag intuitivt *bara vet*; jag vet vad som dramaturgiskt sett fungerar och passar in samt vad verket kräver av mig som dansare för att förmedla det som önskas. Mitt vetande och min kunskap är på en intuitiv nivå men denna intuition baserar sig på information och kunskap (empirisk men även teoretisk) som jag ackumulerat under mina dansstudier och mina erfarenheter i arbetslivet. Min intuition är egentligen så kallad tyst och icke-verbaliserad kunskap. Denna kunskap förblir vag, odefinierbar och frånvarande eftersom det sällan sätts ord på den och därmed kan jag uppleva att min position som dansare blir en underlägsen en. Med andra ord; som dansare kan jag känna mig underlägsen i förhållande till koreografen eftersom jag inte alltid kan sätta exakta ord på vad det är jag kan och vad min yrkeskunskap är *utöver* alla de rörelsetekniker jag övat i många år.

Innan jag dyker in i reflektioner kring uppträdande i det tredje kapitlet, kommer jag i detta kapitel att kort redogöra för min egen bakgrund som dansare och därefter ta mig en titt på dansarens kontext och komplexa yrkesbild på nutidsdansfältet idag. Jag kommer också att kort presentera fyra scenverk som jag arbetat i som dansare och som jag hänvisar till i kapitel 3.

2.1. Grunden för mina dansstudier

Min kontext som dansare är nutidsdansen. Jag har dansat sedan jag var tolv år gammal. Jag började med nutidsdans som hobby två gånger i veckan, sedan stepp, jazz och balett. Efter att jag avlagt studentexamen år 2012 studerade jag ett år vid Västra Nylands Folkhögskola i Karis och år 2013 påbörjade jag mina studier i nutidsdans i Outokumpu vid Pohjois-Karjalan ammattiopisto Outokumpu (numera ammattiopisto Riveria). Åren i Norra Karelen har haft en enorm inverkan på mig och min dans- och konstuppfattning och det tack vare lektorn Katariina Vähäkallio som undervisar i movement research, somatik och var mentor för många konstnärliga processer under min utbildning åren 2013 – 2016. Jag lärde mig vikten av att arbeta av Katariina; hur viktigt själva grovjobbet i danskonst är och att verbalisering är en del av det.

Katariinas undervisning fokuserade på *movement research* som i denna kontext betyder att man konkret undersöker sin rörelse och sin anatomi genom rörelse och ofta med hjälp av ett par som med sin beröring hjälper dansaren att få information om sin egen kropp och rörelse. Uppgiften kunde vara att fokusera på fötterna, bäckenet, skulderbladen, huvudet och nacken eller benen. *Yksi lantio, kaksi jalkaa, jalat hamuaa lattiaa, pehmeät jalkaterät* och *kitka tuottaa lämpöä* är uttryck som ekade i studion under lektionerna. Utöver att konkret arbeta med kroppen var Katariinas undervisning fokuserad på att lära sig verbalisera sin egen upplevelse av rörelsen samt vad man sett då man såg sitt par göra samma uppgift. I stunden kändes det inte märkvärdigt men efteråt har det varit omvälvande att förstå hur rikt jag kan beskriva min egen upplevelse av en rörelse, hur detaljerat jag kan beskriva den rörelse jag ser och hur övandet att verbalisera rörelse har varit en enorm tillgång i mitt arbete och mina studier i dans. Detta formade min uppfattning om uppträdandet – nämligen att det inte finns något magiskt eller esoteriskt med det utan att det är aktivt arbete, både på och utanför scenen. Nu vill jag verbalisera något mera än bara dansarens rörelse; jag vill verbalisera den energetiska upplevelsen av (ett) uppträdande.

Jag påbörjade mina studier vid Teaterhögskolan i kandidatprogrammet i dans år 2018. Efter ett år av kandidatstudier sökte jag till magisterprogrammet i konstnärlig framställning i dans och blev antagen. Utöver studierna i Outokumpu och vid Teaterhögskolan har jag aktivt deltagit i danskurser. Det tvärkonstnärliga lägret Sukset

ristiin susirajalla har varit avgörande för mig i min utveckling som danskonstnär. Jag deltog i lägren somrarna 2016 – 2018 och de närde mig väldigt mycket konstnärligt. Elina Pirinen, som är den konstnärliga ledaren för lägren, undervisade i nutidsdans och jag upplever att hennes undervisning har varit avgörande för mig som uppträdande dansare. För mig blev innehållet i undervisningen mycket fokuserat på att arbeta med och bygga upp olika karaktärer, använda röst och språk och att arbeta utifrån det egna inre landskapet. Jag arbetade mycket med expressivitet och humor under lägren och de verktyg jag fått av Elina har följt med mig sedan dess.

Personligen upplever jag uppträdandet som något alldeles underbart och som jag alltid längtar efter under den konstnärliga processen. Uppträdandet är underbart eftersom det ger mig en möjlighet att dela med mig av det som arbetats fram bakom så kallade stängda dörrar. Jag tycker om att ge och fungera som en kanal för publiken; *jag kanaliserar olika ting för att låta åskådaren uppleva det.*

En viktig lärdom från studierna i Outokumpu var att konsten är en process och att man måste lita på processen. Jag har förstått att det inte finns saker som jag kan påskynda utan jag är tvungen att låta tiden ha sin gång och låta tiden vara upphov till förändringar och skiften. Min inre process är ständig växelverkan med de processer som pågår i min omgivning både på individuell och samhällslig nivå. Min process påverkas både av mina studiekompisar som jag dansar med varje dag och av mängden innehåll i sociala medier som jag tvångsmatar mig själv med varje dag. Genom tiden har min kontext förändrats och ur mitt perspektiv har därmed även kontexten för den finska nutidsdansen förändrats.

2.2. Dansarens kontext och ständigt föränderliga arbetsbild

Tenhula och Makkonen skriver i antologin *Tarjounia ja toimijuutta – kirjoituksia tanssijantyöstä* (2018) om hur det har skett och sker betydliga förändringar på dansfältet för tillfället och bland dem är framförallt dansarens arbetsbild. Verk baserade på strikt koreograferade rörelser blir allt färre, dansarens identitet och agens har blivit mångsidigare samtidigt som så kallade *sanningar* inom danskonsten långsamt håller på att förändras. Dessa sanningar är kopplade till hurdana färdigheter som förväntas av en

professionell dansare, till hur koreografens och dansarens arbetsbilder skiljer sig åt och till dansarkonsten och dess betydelse i samhället. (Tenhula & Makkonen 2018, 7.)

Tenhulas och Makkonens iakttagelse av paradigmskiftet på dansfältet är igenkännlig och den fyller mig med lättnad. Dansaren förväntas förstå de kroppsliga artikuleringarnas mångfald och möjligheter som dansarskapet idag innebär i olika konstnärliga kontexter. Detta kan betyda somatiskt noggrant artikulerat tänk inom ramarna för improvisation eller den så kallade vardagskroppens handlingar i sceniskt sammanhang. (Tenhula & Makkonen 2018, 14.) Jag känner lättnad eftersom dansarmyten är på väg att luckras upp. Dansarmyten handlar om att dansarens arbetsmöjligheter hänger på dansarens fysiska färdigheter som dansare, till exempel hur vig eller akrobatisk man är, och på att man är smal, plikttrogen, ordentlig och har en stark balett bakgrund. Paradigmsskiftet beror på att dansverken som skapas är mångsidigare och mer varierade sinsemellan. Därmed finns det en efterfrågan på mer variation bland dansarna.

Min erfarenhet är att den ökade komplexiteten på fältet också innebär att dansaren förväntas kunna, vara öppen för, vara intresserad av samt lära sig en mängd olika saker i samband med konstnärliga processer. Utöver att verken som skapas är olika sinsemellan är även deras konstnärliga skapande processer olika sinsemellan. Dansarens arbete i de konstnärliga processerna bakom verken är svårt att skiljas åt från dansarens uppträdande och framförande av verken ifråga. Faktorerna för uppträdandet formas ofta under den skapande processen av ett verk och dansarens varande under repetitionerna blir därmed en sorts innehåll i verket och en grund för uppträdandet.

Med tanke på dansutbildningar är det knepigt då man är tvungen att ifrågasätta hur aktuella olika rörelse- och danstekniker är för den blivande professionella dansaren. För dansstuderanden kan detta bli både en utmaning och en befrielse. En mängd olika färdigheter kan anammas och bli tillgångar i yrket som professionell uppträdande dansare medan utmaningen lätt blir en fråga om att *fördjupa* en viss kunskap och färdighet medan man samtidigt försöker lära sig och ta till sig allting som erbjuds.

I sin artikel *Dancing Bodies* skriver Susan Leigh Foster att frågor kring uppträdande sällan tas upp under lektioner i dans- eller rörelseteknik. Dansarna studerar *vad*, det vill säga dans eller koreograferad rörelse men inte *hur*, alltså hur dansen eller koreografin kan eller skall tolkas och framföras. (Foster 1997, 238.) Även om Fosters iakttagelse är daterad år 1997 är min upplevelse av studier inom nutidsdans eniga med den. Att detta är normen inom realmen av nutidsdans blir ett problem eftersom det kan skapa en uppfattning om att uppträdande inte kan övas eller läras ut och att uppträdandet är något mystiskt; en talang som dansaren har eller inte har.

Min upplevelse av dansstudierna vid Teaterhögskolan (både kandidat- och magisterprogrammet) är att en stor del av undervisningen är fokuserad på dans- och rörelsetekniker. Ifall utbildningen är ämnad att förbereda de blivande professionella dansarna för yrkeslivet kan man dra en slutsats att utbildningen skulle vara i proportion till och motsvara förväntningarna på den professionella dansaren och dansarens arbetsbild. Jag upplever att min arbetsbild som dansare inte riktigt korrelerar med utbildningens innehåll. Vad skulle det innebära ifall dansutbildningen vid Teaterhögskolan inte längre fokuserade i främsta hand på dans- och rörelsetekniker? Hur skulle dansutbildningen se ut ifall den fokuserade på verktyg och strategier som skulle fokusera mer på uppträdande?

Som dansare upplever jag att jag kan bli och har blivit ombedd att göra en mängd olika saker på scenen och under repetitionerna. I samband med konstnärliga processer jag har medverkat i har jag gjort en mängd olika saker på scenen: jag har gurglat tonicvatten som jag sedan har sprutat ut i bågar, likt en mänsklig vattenfontän; jag har sugit av min egen hand som om den var en penis; jag har ätit grillad kyckling som jag långsamt skalat av kycklingbenen med händerna; jag har glidit omkring i målfärg gjord på potatismjöl, vatten och fingerfärg. Inga av dessa saker har jag provat på eller övat i samband med mina studier; jag har tränat releaseteknik och andra nutidsdanstekniker, balett och ett par kurser i parkour. Jag kan uppleva att det ingår i min yrkeskunskap (och yrkesbild) att jag hämningslöst säger *ja* till nästan vad som helst och kastar mig in i vad än koreografen föreslår. Jag upplever även att jag som dansare ofta ensam tampas med frågor kring uppträdandet, till exempel: *Hurdan är blicken i denna scen? Skall jag möta publikens blick? Är jag medveten om publiken?* Ofta är svaret på dessa frågor att

jag skall fortsätta göra på samma sätt som jag gjort innan. Ofta har jag inte koncentrerat mig på till exempel blicken eller uppträdandet överlag ännu, och då jag plötsligt blir medveten om den vet jag inte längre hurdan min blick var innan, då jag var omedveten om den. För mig har min uppgift som dansare ofta inneburit att producera material baserat på mer eller mindre vaga och öppna uppgifter som koreografen föreslår, att jag försöker *läsa* koreografens tankar och förstå koreografens vision och sedan försöker uppfylla den vision, och att jag försöker förstå ifall jag ombeds reproducera någon viss estetik och sedan försöker situera mig själv, min dans och mitt material inom ramarna för den estetiken.

I intervjun med Sonya Lindfors frågar jag henne hur hon som koreograf regisserar och handleder dansarnas uppträdande. Sonya svarar att för henne beror det helt på personen och vilka tidigare erfarenheter hen har och vilken kontext personen kommer ifrån. Hon säger att hon arbetat med dansare som studerat vid Teaterhögskolan och med skådespelare men också med till exempel rappare som inte har någon annan erfarenhet av uppträdande än via musik- och rapkontexten. Hon tänker att uppträdandet och skådespeleri är en skyddad konstform och att yrkeskåren vill upprätthålla en bild av att det är mystiskt och esoteriskt eftersom vem som helst annars skulle kunna hävda sig vara en professionell performer. (Lindfors 30.11.2021.)

I intervjun med Maria Saivosalmi-Katinas talar vi om vad performativa verktyg kan anses vara, om vad kärnan i uppträdande är och hur man kan öva uppträdande utan en utomstående blick, en publik. Maria säger att hon alltid väljer de performativa verktygen på basis av materialet hon gör och beroende på verket. Hon använder en liknelse av en nyckelknippa med hundra olika nycklar som alla öppnar dörrar till olika performativa verktyg; ju fler nycklar man har, desto lättare är det att uppträda. Maria säger att hon ser performerns yrke som ett handarbete och liknar det med att knyppla spets. Det är noggrant, med mycket små detaljer och ju noggrannare en kan vara i sina konstnärliga val som performer, desto mer belönande känns det. (Saivosalmi-Katinas 24.11.2021.)

Framförallt då man tar i beaktande de väldigt komplexa och sinsemellan olika kontexter dansaren arbetar i på nutidsdansfältet – det vill säga de väldigt varierande

förväntningarna på dansaren beroende på verk och vem dansaren arbetar med – är det självklart att sinsemellan olika aspekter och strategier blir centrala i uppträdandet beroende på det verk dansaren uppträder i samt beroende på situationen. Jag frågar mig ändå ifall det vore möjligt att artikulera fram och reflektera kring något som kan tänkas utgöra *grunden* för den professionella dansarens uppträdande; olika kärnaspekter som dansaren kunde ha nytta av i relation till uppträdandet oberoende av kontext? En sorts röd tråd för arbetet med uppträdande? Denna fråga härstammar från min egen upplevelse av att jag har upptäckt att det finns dimensioner i mitt arbete som uppträdande dansare som jag har nytta av och lutar mig mot oberoende av kontext. Jag frågar mig hurdana strategier eller verktyg jag har som grundar sig i dessa aspekter? Är det möjligt att urskilja dem och granska dem separat?

Jag kommer (i följande kapitel) att reflektera kring uppträdande med hjälp av fyra *kärnaspekter* och i relation fyra olika konstnärliga processer och verk som jag medverkat i som dansare under åren 2020 – 2021. Jag presenterar kort dessa verk nedan; min roll i dem, hurdana konstnärliga förslag vi arbetade med och hur uppträdandet handleddes eller regisserades av koreografen.

2.3. Fyra verk – fyra scenkonstnärliga kontexter

Diealong (2021) – koreografi av Johanna Karlberg (konstnärligt lärdomsprov) och Essi Koivula

Verket *Diealong* behandlar död ur ett kroppsligt och personligt perspektiv. Vår kärnfråga under processen var:

Hurdana fantasier uppstår då en levande människa närmar sig upplevelsen av döden genom sönderfallande material, en fantiserad eller ännu levande människokropp? (*Diealong*. Programblad. Skribentens översättning.)

Diealong är föreställningen i vilken vi dör många gånger och på olika sätt. Vi försöker förstå döden och greppa att vi varje dag färdas närmare det slutgiltiga slutet. Döden är det mest slutgiltiga som en människa upplever under sitt liv och gemensam för alla människor; alla är vi döende.

Essi och jag var både koreografer och performers i föreställningen. Föreställningen byggdes upp inifrån, ur upplevelserna av de övningar och uppgifter vi gjorde och är därmed en föreställning vars koreografi baserar sig på dansarens verktyg, inre dramaturgi och val. Under processen arbetade vi mycket med att försöka föreställa sig hur döden känns i kroppen och hurdana kvaliteter och kroppslig verklighet döden väcker i oss. I vår strävan efter att känna döden tog vi hjälp av en äkta likbår i rostfritt stål samt av ett stort skynke skyddsplast. Turvis låg vi på likbåren eller var inrullade i skyddsplasten likt ett lik och denna metod att närma sig döden *utifrån och in* hjälpte oss. Utifrån in betyder i detta fall att istället för att försöka frammana sensationer och känningar ur en inre upplevelse och med hjälp av enbart fantasin tog vi hjälp av yttre faktorer för att på en kroppslig nivå känna döden.

Flesh Thing (2021) – koreografi av Heli Keskikallio

Flesh Thing är en föreställning och en live-målning vars process fick sin början sommaren 2018 och som på grund av coronapandemin samt kontinuerliga, mindre understöd har haft en lång livsspann. Som dansare har det varit tacksamt och fruktbart att arbeta med samma konstnärliga frågor en längre tid och även har fördjupats och specificerats under processen. *Flesh Thing* antog tre olika versioner innan sin premiär i oktober 2021; en work in progress -föreställning i galleriet Asbestos i Vallgård i februari 2019, en work in progress -föreställning i samband med koreografens och dansarnas residens i Irland sommaren 2019 samt en work in progress -föreställning i december 2019.

Flesh Thing är en målning och föreställning, vars kropp är köttig, färggrann och kännande. Det är ett multisensoriskt verk, som medvetet drar sig undan konceptualisering och fungerar i en terräng av irrationella gestalter, materialiseringar, färger, rytmer, intensiteter och förnimmelser. Föreställningen bjuder in publiken i en köttlig målning och formgivningen av den, bjuder in till en process, där materialet lever och är i rörelse.

Vi har arbetat med och i landskap av materiella förnimmelser och associationer. Vi har skissat fram sammanflätningar av det sensoriska inom dans och målande. Vi vill lyfta fram relevansen av det köttsliga befinnandet i en värld genomsyrad av intellekt, logik och algoritmer. (*Flesh Thing*. Programblad.)

Arbetet med *Flesh Thing* skiljer sig från de andra tre exemplen jag använder för denna text. De performativa verktygen anammades från olika filosofiska verk och teorier och en stor del av arbetet var att bli medveten om det egna köttet och kroppen. Vi värmdes upp genom att göra en *lihan sulattelu* -mediation under vilken vi fokuserade på kroppsliga känningar och föreställde oss att vårt kött befann sig i ett smältande tillstånd. Därefter fokuserade vi på känningar och upplevelsen av att vårt kött är samma kött som världens kött, att allt är kött (väggarna, luften, golvet och så vidare) och att vi är i ständig växelverkan med det och att vi både får och ger impulser. Dessutom arbetade vi med blicken (hur vi ser) och strävade efter ett amodaliskt seende, vilket betyder att man försöker se saker utan att namnge dem.

camouflage (2021) - koreografi av Sonya Lindfors

Den konstnärliga processen för verket *camouflage* påbörjades hösten 2019 och på grund av coronapandemin hade även detta verk en lång livsspann då premiären först blev uppskjuten till våren 2021 och sedan till oktober 2021. Även *camouflage* hade många mellanstopp och antog många olika skepnader innan det fann sin slutgiltiga form. Verket behandlade blickens och betraktandets politik och behandlade scenen och hur scenen som en mekanism fungerar. Under processen pratade vi mycket om och arbetade med representationer och med olika performativa register. Vi arbetade med att gör ting eller oss själva osynliga eller hypersynliga. För mig som dansare var dessa intressanta och utmanande uppgifter att arbeta med eftersom min roll på scenen oftast är att bli sedd och observerad av publiken och att försöka vara osynlig eller obemärkt på scenen är en motstridig uppgift. Vi arbetade mycket med att vara medvetna om vilken del av den sceniska händelsen som är i publikens fokus samt med att försöka styra publikens blick, antingen genom att försöka dra publikens blick till sig själv eller styra den till någon annan del av scenen.

Teoksessa useasta päällekkäisestä kerroksesta rakentuu maasto, jossa asiat vuoroin paljastuvat ja peittyvät. Kirjavan pinnan alta hahmottuu spekulatiivinen (auto)fiktio, jossa Taiteilija paljastaa temppunsa. Kaikki ei kuitenkaan ole sitä, miltä se näyttää. (*camouflage*. Programblad.)

För mig var *camouflage* var en tung process på grund av två olika orsaker. Den första är det faktum att *camouflage* är ett verk som centrerar svarthet och strävar efter att dekolonialisera scenen och det var en ny situation för mig att plötsligt ha rollen som den vita dansaren. Jag har alltid varit vit och jag kommer alltid att vara vit, men innan har jag aldrig varit medveten om det i samma utsträckning. Vithetsnormen och den vita övermakten är ett stort ämne i sig och jag kommer inte att behandla dem i denna text men anser att det är viktigt att påpeka parametrarna för verket. Den andra orsaken till att det var en tung process är att jag skadade mitt knä hösten 2020 och var sjukledig i sex månader och blev ersatt av en annan dansare under övningsperioden våren 2021.

Shall we have a drink before I start to cry? (2020) - koreografi av Marika Peura

Jag medverkade i koreografen Marika Peuras konstnärliga lärdomsprov *Shall we have a drink before I start to cry?* som en del av mina studier. Den konstnärliga processen påbörjades i december 2019 och premiären ägde rum i januari 2020. Verket behandlade känslomhet, sentimentalitet, patetik och tårar och var starkt influerat av 90-talets pojkband-estetik i stil av Backstreet Boys och Take That, av stora powerballader framförda av Celine Dion och Whitney Houston samt av prom/ tonårsbal -estetik.

Beskrivning av föreställningen i facebook-evenemanget:

Esitys on kunnianosoitus,

halu ja lupa antautua tunteilun,

sentimentalisuuden ja pateettisuuden syleilyyn.

(Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu - Kontuniversitetets Teaterhögskola
23.02.2022.)

Materialet till *Shall we have a drink before I start to cry?* arbetades fram på många olika sätt, det vill säga, metoderna för att skapa material var många. Vi såg på musikvideon och imiterade artisternas gestik och habitus; vi arbetade med olika rekvisita som scenografen föreslog; vi skrev dikter; vi mediterade. Ett genomgående koncept för den konstnärliga processen var rörelse konceptet *grinding* (från clubscenen) som går ut på att två personer dansar nära varandra och juckar eller gnider kroppsdelar mot varandra med en sexuell antydning. I denna process arbetade vi solo och grindingen skedde inuti den egna kroppen, till exempel ryggraden som grindar mot magen. Det performativa uttrycket för föreställningen anammades från de musikvideon vi såg och uttrycket var ofta expressivt och hade en underliggande sexuell antydning.

Dessa föreställningar hade alla sinsemellan olika verktyg för att skapa material och materialen för föreställningarna är också olika sinsemellan. Alla fyra krävde olika saker av mig som dansare: olika sätt att relatera till och möta publiken; olika sätt att röra sig; olika energinivåer; olika versioner av mig. Som dansare använde jag olika verktyg och strategier i framförandet av de olika verken, men jag upplever ändå att en del av strategierna är sådana jag använder oberoende verk, oberoende kontext. Dessa strategier är saker jag medvetet gör, inställning och tankelekar. Förväntningarna på dansaren idag varierar beroende på verk och vem man arbetar med och därmed varierar naturligtvis de centrala strategierna och performativa verktygen och uttrycken från verk till verk.

3. PÅ JAKT EFTER EN RÖD TRÅD – FYRA ASPEKTER ATT LUTA SIG MOT I RELATION TILL UPPTÄDANDE

Då uppträdandet (och strategierna för det) varierar mycket från verk till verk och beroende på kontexten kräver det att dansaren har tillgång till en mängd olika register och färdigheter för att kunna utföra sitt yrke. I mitt samtal med Sonya Lindfors frågar jag henne vad hon anser är kärnan i uppträdande. Hon säger att hon upplever att det inte finns en enda kärna utan många kärnor då det alltid beror på kontexten vad uppträdandet innebär. Hon använder sina egna upplevelser som uppträdande dansare som exempel: då hon medverkat i musikaler som dansare i ensemblen har hon bland annat tänkt på när hon får gå hem från arbetet och utfört sitt uppträdande på autopilot och inte alls koncentrerat sig på uppträdandet. Till exempel då hon uppträder i sitt eget verk *camouflage* (2021) tänker hon att dansarna skapar ett musikband, i vilket alla fokuserar på sin uppgift och vad föreställningen behöver samt att hon arbetar mycket med energier och med blicken; med att kanalisera och sända energi och med att styra publikens blick. Hon säger att hon ser performern som en sorts *esi-uskoja* i föreställningen, som tror på sitt material så djupt att det även får publiken att tro på det. (Lindfors 30.11.2021.)

Min önskan med detta skriftliga lärdomsprov är att försöka gräva fram och finna ord för några aspekter i uppträdandet som för mig ter sig som väsentliga oberoende av kontext. Utan att förneka uppträdandets komplexa och kontext-förknippade natur (som jag skriver om i kapitel ett) är mitt mål att artikulera några kärnaspekter i uppträdandet som för mig känns som röda trådar och som jag kan återkomma till och spegla mitt uppträdande i. De aspekter som jag härnäst lyfter fram och behandlar verkar bilda ett nätverk och är därmed på många sätt omöjliga att helt separera från varandra. Det vill säga, jag kan inte behandla en utan att samtidigt beröra dem alla. Dock upplever jag att det är viktigt att också försöka urskilja och närma mig dem var för sig, eftersom de erbjuder olika infallsvinklar till och dimensioner i uppträdandet trots att de överlappar varandra. En stor del av dansarens kunskap är outtalad, så kallad *tyst* kunskap och det har ofta känts svårt att finna och artikulera de aspekter jag nu lyfter fram i ord. Det har delvis skett i dialog med min handledare för det skriftliga lärdomsprovet,

danskonstnären Karolina Ginman, under flera olika diskussioner under tidsperioden november 2021 till februari 2022. Karolina har generöst delat med sig av sin yrkeskunskap och sitt konstnärsskap och jag upplever att det ligger en gemensam strävan efter och vilja att ge ord åt och reflektera kring det som utgör grunden för dansarens uppträdande.

3.1. Öppenhet, tolerans och empati inför det egna materialet (i stunden)

Häpeämättömyys on jonkinasteisena tarpeellinen taiteilijalle, jotta hän uskaltaisi paljastaa yleisölle sisintä minuuttaan. – – Taiteilija on ammattikehtaaja. Hän rohkenee transgressioon, rajojen rikkomiseen ja nostaa esille kohahduttavia ajatuksia ja näkökulmia, jotka eivät ole perinteisen ajattelun mukaisia tai ovat aikaansa edellä. (Reenkola 2018.)

Genom reflektioner och diskussion har jag kommit fram till att en helt väsentlig aspekt i uppträdandet är att jag som uppträdande dansare kan förhålla mig empatiskt till mitt eget material och mig själv (i stunden). Då jag skriver *material* hänvisar jag till vad som helst som kan tänkas ingå i dansarens helhetsmässiga, psykosomatiska skeende/situation på scen; rörelse, rösten, känningar i kroppen, samspel med andra performers eller objekt, känslor, tankar etc. Ur dansarens perspektiv skulle det innebära att man är (tillräckligt) tillfreds med det egna materialet (sin kropp, dess uttryck och sitt inre) i stunden samt med att kanske på ett bredare plan bli sedd och uppenbaras på olika sätt och i olika skepnader? För mig har detta mycket att göra med ens självbild och hur öppen och tolerant man kan vara gentemot sig själv och vad man tillåter sig att möta i själv (och i människan överlag?). Jag anser att dansarens empati inför sitt material, sig själv och det som sker i kroppen på scenen är väsentlig i förhållande till åskådaren, eftersom det möjliggör för åskådaren att leva sig in i och känna empati med det som sker på scenen. Då vi människor läser varandras kroppar så sensitivt genom spegling, kan man tänka sig att åskådaren känner på sig ifall dansaren inte känner sig riktigt trygg eller bekväm i sitt material på scenen? Jag relaterar det här till hur Sonya Lindfors talar om performern som en sorts *esi-uskoja* som leder åskådaren att tro att det som händer (i föreställningen) är sant och som faciliterar situationen. (Lindfors 30.11.2021.) Kan man

tänka sig att ett sätt att se uppträdande är att det är performerns uppgift är tro på sitt material och genom det även övertyga publiken att tro på det?

Jag har lärt mig att hitta en bejakande röst inom mig själv i och med att mina lärare har uppmuntrat till det och bejakat och sett mig. Pedagogens bejakande är viktigt i samband med dansstudier eftersom känslor, tankar och material som kommer fram i de pedagogiska situationerna kan vara skört, sårbart och kännas privat. Upplevelsen en dansstuderande kan ha under en danslektion kan vara ytterst personlig, då studierna är fokuserade på den egna kroppen och det egna psykosomatiska skeendet. Att pedagogen bejakar och faciliterar en situation som förstärker en tillåtande inställning och stämning är av yttersta vikt. Jag har med andra ord lärt mig att ha empati inför mitt eget material tack vare de pedagoger jag haft. Bland dem lyfter jag fram danskonstnären Elina Pirinen, vars kurser jag deltagit i somrarna 2016 – 2018. Pirinens lektioner har baserat sig på uppgifter som fokuserat på kroppen och som varit specificerade på till exempel skelettet, huden, kroppens vattning och att bli medveten om sitt eget tillstånd och det egna inre landskapet. Genom dessa uppgifter har jag kommit i kontakt med fulhet i mig själv, med mitt eget äckel, det äckliga i mig, med min egen groteskhet och med min skam. Jag upplever att det till och med har hjälpt mig att som dansare bli mer öppen och tolerant gentemot mig själv (och gentemot människan överlag) och att det har breddat mitt spektrum för kroppsligt uttryck. Skammen kan också vara en drivkraft och källa till inspiration, då jag har känt ett behov av att blotta min skam på ett kreativt sätt. Det känns befriande att blotta det fula i sig själv och jag anser att detta är väsentligt med tanke på konsten och representationer i dansen, att den dansande eller uppträdande kroppen inte alltid är behaglig eller vacker. Jag tror att det vidgar representationen av kroppslighet och mänskligt uttryck, och ur åskådarens synvinkel tror jag att det kan vara ögonöppnande att se sådant material på scenen.

I förhållande till skam vill jag hänvisa till vad psykoanalytikern Elina Reenkola skriver om skammen och konstnären (citatet ovan). Reenkola skriver i sin artikel *Halu ja häpeä* att hämningslöshet till en viss grad är nödvändig för konstnären och att konstnären är en sorts professionell vågare som är modig nog att överskrida gränser, samhällsnormer och -uppfattningar och som vågar yttra chockerande tankar och åsikter som är okonventionella eller före sin tid. Det finska ordet *kehdata* betyder ungefär att våga utan

att skämmas. Reenkola menar att konstnären är expert på att våga utan att skämmas. (Reenkola 2018.) Jag anser att detta är den uppträdande dansarens och performerns hemliga styrka och en sorts nyckel till uppträdandet. För att återkomma till det jag nämner tidigare om kanalisering och att låta publiken känna och uppleva något genom mig: ifall jag har empati inför mitt eget material och ifall mitt material innebär skam för mig och ifall jag kan tillåta publiken att se mig och min skam, kan detta då bli en möjlighet för publiken att komma i kontakt med sin egen skam genom att jag som performer är i kontakt med min? Kan man tänka sig att det kunde vara viktigt att genom scenkonst kunna möta sådant som känns skamligt? Skulle det kunna göra skamkänslorna mer uthärdliga?

3.1.1. Strategier och verktyg i relation till öppenhet, empati och tolerans

I sitt skriftliga lärdomsprov *Tanssija, esiintyvä taiteilija: tanssijalle keskeisten esiintymisen kysymysten tarkastelua* (2010) skriver Anne Pajunen om förändring som en oundviklig del av dansarens liv eftersom kroppen som organism är i ständig förändring då alla celler förnyas vart åttonde år och detta konkretiseras med tiden då vi åldras. Dansaren uppträder och dansar med kroppen, genom kroppen och därmed blir frågan om förändring i kroppen även en fråga om förändring i uppträdandet och i dansarskapet. I samband med frågan om förändring i dansarskapet och uppträdandet konstaterar Pajunen att koreografen och danskonstnären Deborah Hay en väsentlig figur, då förändring för Hay är en central del av dansen och varandet och en central del i hennes praktik. (Pajunen 2010, 58.) Jag kopplar detta till dansarens öppenhet och empati inför sitt material eftersom kroppen väldigt ofta är en central del av dansarens material är en tolerant och empatisk inställning till den egna kroppen viktig.

I förhållande till öppenhet och empati inför sitt material och en frågande inställningen är nutidsdansens pionjär Deborah Hay är värd att nämnas. Jag upplever att Hays praktik *perception practice* mycket går ut på att rikta medvetenheten till en ständigt föränderlig korporealitet och situation samt att vara i ett ständigt frågande tillstånd. I inledningen till boken *My Body, the Buddhist* (2000) skriver Hay om en sorts inventarie hen har gjort av de lärdomar hen fått av sin lärare – nämligen *sin kropp*. Inventariet resulterade i en lista med 18 uttalanden som var och en relaterar till de praktiska lärdomar hen har

fått av kroppen efter att ha experimenterat med den. (Hay 2000, xxii.) Jag finner det otroligt inspirerande att låta mig själv tänka att min kropp är min lärare eftersom det betyder att allt jag kan och behöver veta redan finns i mig. Bland Hays lärdomar, det vill säga bland kapitlens titlar, blir jag mest inspirerad av kapitel 10 *my body is bored by answers* och kapitel 16 *my body hears many voices, not one* då dessa föreslår en uppfattning om en mångfacetterad verklighet. (Hay 2000, vii.) *Min kropp blir uttråkad av svar* och *Min kropp hör många röster, inte en* (skribentens översättning) blir för mig drivkrafter framförallt bakom dans som tar form i stunden, som Hay arbetar med.

Under mina magisterstudier har dansaren Veera Nevanlinna undervisat i Deborah Hays *perception practice*. Lektionen börjar utan enskild uppvärmning (i form av egen eller ledd rörelse). I stället börjar den med en frågor som inleds med *what if?*¹ Jag återger nu frågorna såsom jag minns dem: *what if dancing is my music?*; *what if I am served by how I see?*; *what if every cell in my body can reach its full potential at once?*. Då jag arbetat med denna praktik innan jag har läst om den har det varit en frustrerande upplevelse att inte få bekräftelse av läraren att det jag gör är rätt eller bra, men senare har det blivit en befriande upplevelse då jag förstått att Hay föreslår att min kropp är min lärare och att allt jag behöver veta redan finns i mig. Under lektionens gång upprepar Nevanlinna orden *here and gone, here and gone* och *turn your fucking head*. Situationen förändras hela tiden, sekunden som nyss existerade passerade redan och det enda jag kan göra är att acceptera denna ständiga förändring. Jag vänder på huvudet och min situation förändras i och med att en ny syn och ett nytt landskap breder ut sig inför mig och jag kan stiga in i det landskapet; jag är redan i det landskapet då det redan sker, nuet sker redan och det fortsätter att ske; min situation, min kropp, mitt psykosomatiska varande fortsätter nu och nu och nu att ske då jag är i ett nytt landskap varje gång jag vänder på huvudet och min situation förändras igen och igen och igen.

Jag anser att Hays praktik ger mig verktyg att öva föränderliga situationer som är fulla med överraskningar samt att förhålla mig till min kropp och upplevelse som föränderlig. Jag kan öva mig att se allting som en överraskning och förhålla mig till det utan att

¹ På svenska översätts *what if?* ungefär som *vad om?* eller *tänk om?*; uttryck som enligt mig har en annan klang än engelskans *what if?*. Detta är intressant med tanke på att jag även ämnar finna ord på svenska för min yrkeskunskap i samband med detta arbetsprov, men vokabulären som används i kontexten för nutidsdans är ofta väldigt specifikt och ibland även - som tycks vara i detta fall med *what if?* - bundet till ett visst språk.

nödvändigtvis behöva göra någonting åt det, eftersom det redan händer och eftersom jag *redan är* i förhållande till det. Då jag övar Hays praktik övar jag även att släppa taget om saker. I det sceniska ögonblicket kan detta vara svårt framförallt ifall jag till exempel förväntar mig en viss reaktion av publiken som sedan uteblir eller om min med-performer eller jag själv glömmer en scen eller någon bestämd handling. Jag kan lätt komma ur balans om jag hänger upp mig på oväntade händelser som inte stämmer överens med mina förväntningar.

Jag pratade om uppträdande i samband med föreställningen *Diealong* (2021) i mitt samtal med Essi Koivula. Vi var båda koreografer och performers i *Diealong* men hade ändå alldeles olika material som vi arbetade med under den konstnärliga processen. *Diealong* är en score- och uppgiftsbaserad föreställning, vilket i detta sammanhang betyder att alla handlingar och händelser är förutbestämda men att performern har en viss frihet i sitt uttryck. Till exempel: vi marscherar i raka linjer genom rummet medan vi accentuerat gestikulerar med armarna. Den kroppsliga kvaliteten är noggrann, men hur vi som performers inkluderar ansiktet och vår intensitet är upp till oss själva. Då jag frågar Essi vad hon gör rent konkret då hon uppträder i *Diealong* säger hon att hon främst koncentrerar sig på de uppgifter hon har och på föreställningens gång (som jag tolkar som att hon fokuserar på hur föreställningen dramaturgiskt sett byggs upp) och att hon *varje gång gör dessa så att det är sant i stunden och att trots att hon vet vad som kommer hända låtsas hon inte om att hon inte vet*. Dessutom *ger hon plats åt sig själv att känna efter vad hon känner i stunden så att hon kan befinna sig i ett observerande och varseblivande tillstånd*, och inte tänker att det här är samma sak som hon gjorde igår utan ger sig hän i den skeende stunden och *låter det vara en olik och ny upplevelse varje dag*; det har att göra med att hon förblir haptiskt närvarande i stunden. (Koivula 29.11.2021.)

Jag tänker mig, att vi som människor ofta har ett behov av att kategorisera både personer och ting i vår omgivning; och kan vara motsträviga inför förändring. Att närma sig jaget som komplext, motstridigt och ständigt föränderligt kan tänkas väcka utmanande känslor men jag anser att dansaren genom empati och tolerans kunde öppna just inför detta. Personligen upplever jag att det är just det som befriar mig både som person och som performer; att jaget kan uppenbara sig på ändlöst många olika sätt. Jag

behöver varken fastna i eller sympatisera med dessa uppenbarelser eller som person identifiera mig med dem. Eftersom det är en *lek* kan jag däremot vara tillfreds med dem i stunden. Det sceniska ögonblicket är inte på riktigt och därmed är jag fri: trots att jag kan uppleva det och den jag är på scenen kan vara den mest sanna versionen av mig förblir detta en hemlighet som bara jag vet om eftersom åskådaren inte kan läsa mina tankar. Scenen ger mig en frihet att *vara* som få platser kan ge.

3.2. Att *inbjuda att bli sedd* och relationen till åskådaren

I invite being seen whole and changing. You remind me of my wholeness changing. (1986) och *What if where I am is what I need? Wherever I am is what I need. Everywhere I am is what I need.* (1995-96). (Hay 2000, 103-104.)

Det som för mig ter sig som en andra kärnaspekt i relation till uppträdande är *viljan att bli sedd i uppträdandets stund*. Hays förslag (citerade ovan) känns ytterst befriande ur ett dansar- och performerperspektiv. Jag anser att de väldigt mycket tangerar någon sorts kärnaspekt i uppträdandet, nämligen att jag som dansare låter mig själv bli sedd – än mer, jag bjuder in att bli sedd. *Jag bjuder in att bli sedd som hel och föränderlig och du (åskådaren) påminner mig om min ständigt föränderliga helhet* skulle jag översätta Hays tanke till svenska. Likaså frågorna: *Tänk om var jag är är vad jag behöver? Var än jag är är det vad jag behöver? Allstans jag är är vad jag behöver?* Ifall var jag är är vad jag behöver är det enda jag behöver göra att situera mig och placera mig var än jag vill och känner för, och det ger mig allt jag behöver. Jag tror att det är väsentligt att performern kan njuta av att bli sedd och att hen bjuder in till att bli sedd; ifall dansaren inte vill bli sedd uppstår det en paradox, då uppträdande går ut på att bli sedd av en åskådare. Ifall det finns en vilja att bli sedd, ifall det finns en lust att bli sedd antar jag även att det uppstår någon sorts känsla av välbehag då denna vilja uppfylls. Kan man tänka sig att då performerns vilja att bli sedd uppfylls upplever dansaren någon form av välbehag, en känsla av njutning? Kan man även då tänka sig, att om performern inte vill bli sedd men ändå blir sedd, det vill säga uppträder, att det uppstår en känsla av obehag? Jag upplever att för att kunna tillåta mig själv att bjuda in åskådaren att se mig behöver jag också kunna bejaka mig själv och ha empati med mig själv i stunden och att dessa på så sätt är nära kopplade till varandra. Därmed kommer jag till den slutsatsen att

Hays praktik att bjuda in till att bli sedd, att vilja bli sedd och att därmed att kunna njuta av att bli sedd är väsentliga aspekter av uppträdande – och kan möjliggöra att scenen blir en trygg plats full av potential för performern.

I samtalet med Essi Koivula säger Essi att uppträdande för henne är att visa publiken vad hon gör i stunden och att visa vad hon gör då hon arbetar. Hon frågar sig ifall det är en inställning och fortsätter tankegången med att säga att då hon uppträder ställer hon sig in till att bli iakttagen och sedd av publiken och att hon tar emot publikens blick. (Koivula 29.11.2021.) Jag tolkar detta som ett sätta inbjuda att bli sedd och att vara tillfreds med det.

Jag upplever att åskådarens blick ger mig energi då jag uppträder och att den är något som jag energetiskt kan *luta mig* mot. Åskådaren lockar fram min inre performer, min lust att bjuda in till att bli sedd; jag vill förmedla mitt material. Detta möjliggör den trygghetskänsla jag har på scenen då jag uppträder – framförallt om jag också har tillit till mig själv och är tillfreds med mitt material i stunden. Jag upplever att åskådarens blick hjälper mig i mitt material; den hjälper mig att vara tydligare och mer förankrad i stunden. Jag blir mer fokuserad på min uppgift. Förut har jag ansett att jag är en lat person och utför sällan mitt material till 100% under övningsperioden men nu – i samband med att jag reflekterar över vad som skulle kunna vara kärnaspekter för uppträdande – inser jag att kärnaspekten *inbjuda att bli sedd* kanske behöver en publik för att kunna uppnås. Jag återkommer till lektionerna då Nevanlinnas undervisat i Hays *perception practice* och att jag under dessa lektioner bland annat föreställt mig att det finns en publik i rummet för att hjälpa mig att inbjuda att bli sedd. Jag kan föreställa mig detta men det är aldrig detsamma som en riktig publik som innebär en stor förändring i energin i rummet. Jag kan uppleva publikens blick som ett enormt tryck som *äter upp* mig och mitt uttryck och att jag måste höja min egen energinivå och volymen på mitt uttryck. Dock har jag upptäckt att då jag upplever publikens blick som ett tryck är det absolut viktigaste för mig att jag *lutar mig tillbaka* mot publikens blick och *öppnar mig själv och mitt uttryck* för dem. *Jag inbjuder att bli sedd.*

I mitt samtal med Mikko Niemistö pratar vi om njutning och lust i förhållande till uppträdande. Jag frågar Mikko vad han tycker om med att uppträda och om han överlag

tycker om att uppträda och han svarar ja, att han tycker om att uppträda och att han tycker om när han känner att publiken tycker om det han gör i föreställningen och då han känner att han är bra (i det han gör). Han säger att han också känner njutning då han vet vad han gör och då han har en känsla att han äger det han gör, sitt material och att han tycker om att ha en bra *filis*, alltså känsla, när han uppträder. Han använder njutningen som ett verktyg för uppträdandet. Mikko säger att inom traditionell teater är det generellt att tänka att en är en bra skådis om en kan gråta påriktigt på scen, men det är väldigt tekniskt och kommer inte från något en upplever och känner inom sig. Njutningen kommer inte från någon performativ teknik utan från att ha en bra känsla. (Niemistö 25.11.2021.)

3.2.1. Strategier och verktyg i relation till att inbjuda att bli sedd

I den konstnärliga processen för verket *Flesh Thing* (2021) stötte jag på en problematik som jag ofta kan uppleva i kontexten av nutidsdans och uppträdande. *Flesh Thing* är ett verk som grubblar över det köttsliga varandet i världen och materialet i verket baserar sig till stor del på (kroppslig) meditation och upplevelsen av den sensibla kroppen och det egna varandet. Vi arbetar med målfärg och fokus är ständigt på upplevelsen och hur allting känns; det köttsliga varandet och förhållandet till allt annat kött, målarfärgen, de olika färgerna och kroppens rörelse. Då fokus ligger på den inre upplevelsen uppstår frågan hur jag som dansare skall uppträda med detta material. *Hur förmedlar jag en inre upplevelse? Hur gör jag den synlig?* I processen med *Flesh Thing* återkom jag ofta till den frågan då det ibland kändes som om jag rycktes ur min sensibla kropp och blev socialt medveten under en föreställning ifall min blick mötte publikens blick. I detta fall återgick jag till Hays praktik att bjuda in till att bli sedd samt att jag har allt jag behöver. Ifall jag arbetar utifrån min upplevelse, mitt skeende, blir det en del av min upplevelse att jag rycks ur detta skeende då jag möter publikens blick. Jag upplever att i och med att jag möter publikens blick blir socialt medveten och att jag rycks ur illusionen av min köttsliga, kroppsliga upplevelse. Under processen för *Flesh Thing* diskuterade vi detta och vad det innebär att möta publikens blick och då sa koreografen att det inte märks utåt till hen som åskådare att vi som dansare upplever denna ögonkontakt som ett abrupt byte i vår upplevelse. Då jag reflekterar över detta i efterhand tänker jag att aspekterna att vara tillfreds med sitt material och att inbjuda att bli sedd kombineras i detta fall –

som dansare är jag tillfreds med att min upplevelse av att vara försjunken i det kroppsliga arbetet är annorlunda då jag har en publik och dessutom inbjuder jag att bli sedd i den situationen. Oberoende av om jag möter publikens blick eller inte kan jag bjuda in publiken att se mig; jag inbjuder publikens blick och låter min upplevelse av den vara en del av mitt skeende.

Framförandet av *camouflage* (2021) var en överraskning för mig eftersom jag inte hade väntat mig publikens storlek skulle påverka min upplevelse av uppträdandet så mycket. Publik storleken varierade mellan 220 och 300 personer och jag upplevde publikens blick som en tryckvåg som kom emot mig.

Jag möter publikens blick, djärvt och utmanande, men på insidan skälver jag. De kan inte veta, tänker jag, de vet inte hur jag känner min inombords, och det är mitt skydd. Jag känner inte riktigt min kropp; min kroppsliga känsla är annorlunda jämfört med hur jag brukar känna då jag framför den här dansen under repetitionerna. Min kropp känns spänd och laddad som en metallfjäder. Jag har ett studs i mitt steg, pondus i mina hopp och jag känner min oövervinnlig samtidigt som jag skälver inombords. Blicken som vilar på mig väger oändligt mycket och det känns nästan som om jag kvävs. Är det såhär 300 par ögon känns, undrar jag, samtidigt som jag upprepar "fokusera fokusera fokusera" inom mig, samtidigt som jag djärvt och utmanande möter en blick, räcker ut tungan i en flört med en åskådare, vars ögon och panna jag ser då resten av ansiktet döljs bakom en svart kirurgisk ansiktsmask.

(Hur jag kände mig under mitt solo i föreställningen *camouflage* hösten 2021)

I samband med *camouflage* blev jag ytterst medveten om att jag befinner mig under en blick. Den strategi jag använde var att andas, fokusera och att försöka öppna mig och hålla mig öppen mot publikens blick. Jag upplever att jag lutar mig mot publikens blick i vanliga fall, men i *camouflage* fick jag arbeta för att göra det och inte dra mig undan. Samtidigt som jag aktivt bjöd in till att bli sedd kunde jag uppleva att jag kände mig osäker men det som var avgörande var att jag förhöll mig empatiskt till mitt material och till mig själv; *jag inbjuder att bli sedd precis som jag är i denna stund.*

3.3. Agens – frihet och ansvar

En tredje kärnaspekt som jag har kommit till är *dansarens (subjektiva) upplevelse av agens*. På finska översätts agens till ordet *toimijuus*, som i rubriken för antologin *Tarjounia ja toimijuutta – kirjoituksia tanssijantyöstä* (2018) som jag hänvisar till i denna text. Vetenskapstermbanken i Finland definierar *toimijuus* som människans, gemenskapens eller organisationens förmåga och möjlighet till avsiktlig, självständig handling eller avhållsamhet från det. (Tieteen termipankki 05.03.2022. Skribentens översättning.) Då jag skriver om agens i denna text syftar jag på dansarens subjektiva upplevelse av att själv kunna påverka i sin kontext (dansaren som ett aktivt handlande subjekt snarare än ett objekt, och att det också innebär ansvar). Det kan till exempel vara dansarens upplevelse av att vara *auteur* för sitt eget material och möjlighet att påverka sitt eget material. Dessutom relaterar upplevelsen av agens för mig till att jag som performer kan omskriva mitt eget narrativ och påverka hur jag blir sedd och hur jag uttrycker mig på scenen. Jag kopplar detta starkt till upplevelsen av att vara *tillräckligt tillfreds med sitt material* och med lusten att *inbjuda till att bli sedd*. Mikko Niemistö säger att njutningen han upplever då han uppträder har att göra med hans allmänna känsla i förhållande till uppträdandet och att han vet vad han gör då han uppträder, att han är herre över sitt material. Den kommer från att känna att han har kontroll över publiken, att han vet vad som kommer att hända och har kontroll över situationen. Även om det skulle uppstå situationer då han inte vet vad som händer kan han känna att han har kontroll, beskriver han det som. (Niemistö 25.11.2021.)

Att dansaren ges mycket möjlighet att påverka i konstnärliga processer innebär också ansvar. Man kunde tänka sig att dansaren idag ofta blir en sorts *med-auteur/koreograf* till verket och därmed bär konstnärligt ansvar för verket på ett annat sätt än vad en dansare i ett konventionellt nutidsdansverk skulle bära. Dansaren Viivi Niiniketo skriver i sitt skriftliga lärdomsprov *Minä rajattuna ja avattuna: Esiintyjän kysymyksiä teosprosesseissa Titled - Tittelöity ja Human Resources* (2015) om sina upplevelser som dansare i olika två verk och arbetsprocesserna bakom dem. Hen beskriver hur dansarna (i dessa två processer) befinner sig innanför verkets ramar medan koreografen befinner sig utanför: dansarnas uppgift är att producera material baserat på uppgifter givna av koreografen och leka inom ramarna för verket, medan koreografens uppgift är att välja en struktur för verket baserat på materialet dansarna producerar och på sina egna

visioner. Varje handledningstillfälle klargör dansarnas uppgifter och deras gränser inom verket, skriver Niiniketo, och konstaterar sedan att hen själv är med och påverkar (verkets utformning). Först är ramarna för verket och dansarnas uppgifter väldigt breda och rörliga men de begränsas och kristalliseras under processens gång. Niiniketo skriver att hen gör uppgifterna såsom hen förstår dem, det är hens förslag, och efter det modifieras uppgiften igen och begränsas på ett nytt sätt. Därmed kan varje begränsning ses som en öppning för nya möjligheter för dansaren. (Niiniketo 2015, 233 – 234, skribentens översättning)

Enligt mig beskriver Niiniketo bra hur dansarens agens får plats i konstnärliga processer på nutidsdansfältet idag. Dansaren tolkar de uppgifter koreografen ger och istället för att se preciseringar och modifieringar av en uppgift som en begränsning kan de ses som en öppning för nya möjligheter för det egna materialet och det egna uttrycket. Min upplevelse av agens som dansare är av starkt kopplad till att vara tillfreds med mitt material (på scen); att jag känner att jag har *tillräckligt* mycket möjlighet att påverka – i processen och i stunden för uppträdandet. I en konventionell konstnärlig/koreografisk process kunde dansarens möjlighet att påverka sitt material uppfattas som relativt begränsad om koreografen ger förutbestämt rörelsematerial åt dansaren och dansarens svängrum därmed kan vara litet i relation till sitt material. Man kan tänka sig att också en sådan process kan innebära en lämplig upplevelse av agens för en dansare som helst arbetar på det sättet. Den dansaren kan uppleva att hen har mycket mera svängrum då hen får arbeta inom strikta ramar och tack vare dem upplever frihet. Jag har dock kommit underfund med, att jag som dansare är mest intresserad av processer och arbetssätt som ger min agens som dansare mer utrymme och som uppfattar mig som en med-auteur till verket. Mina erfarenheter av processer där koreografen ger dansaren/dansaren ombuds arbeta med förutbestämda rörelser är begränsade till studiekontext och därmed har jag inte erfarenhet av detta i professionellt sammanhang. De verk jag har medverkat i har givit mig mycket frihet och ansvar i relation till mitt eget material och därmed möjliggjort en upplevelse av agens (för just mig som dansare).

3.3.1. Strategier och verktyg i relation till dansarens agens

I den konstnärliga processen bakom *Diealong* (2021) ville Essi och jag utnyttja vår intuitiva kunskap och våra intressen som dansare i skapandet av materialet. Vi valde att inte arbeta med en utomstående koreograf eftersom det var viktigt för oss att ha en stark upplevelse av agens i relation till materialet i verket. Då vi funderade över kostymerna för verket bestämde vi oss för att gå till skolans kostymförråd och sedan bägge välja ut fem olika kostymer/plagg som inspirerade oss. Bland mina val fanns en prinsessklänning som jag valde på basen av att jag ville vara en prinsessa i föreställningen. Jag har på mig känningen i början av föreställningen och sedan dör jag, prinsessan, och då tar Essi tag i mina vrister och släpar mig längs golvet. Klänningen faller ner till min midja och avslöjar ett naket underliv. För mig var detta en väldigt humoristisk scen (eftersom det avslöjas att prinsessan glömt att ta på sig trosor). Jag var tillfreds med mitt material och med upplevelsen av att uppträda naken på scen då jag själv skapat situationen och ett eget narrativ kring den som potentiellt kunde bjuda in till humor eftersom det skedde något oförutsägbart. Jag upplevde att jag valt detta själv och att jag hade kontroll i situationen, alltså agens – detta stödde mig i mitt uppträdande. I och med detta förverkligar och bejakar jag mig själv på scenen, eftersom jag vill och tycker om att vara rolig, och detta var ett sätt för mig att underhålla mig själv (som performer). Detta är även starkt förknippat med den första kärnaspekten (att ha empati inför sitt material) och i detta fall möjliggör min agens att den aspekten uppfylls.

Jag relaterar min upplevelse av agens väldigt starkt till vad Viivi Niiniketo skriver om varför hen tycker om att vara en performer i sitt skriftliga lärdomsprov. Niiniketo skriver att hen brukade tänka att det hen gillade med dansen var att hen kunde vara någon annan än sig själv och gå in i olika roller då hen uppträdde. Niiniketo skriver dock att den tanken efteråt har känts förskräcklig, då man alltid måste vara sig själv och hen inte vill förlora sig själv. Nuförtiden formulerar hen detta på ett annat sätt: hen tycker om att vara en uppträdande konstnär eftersom det möjliggör för hen att vara *jag* på så många olika sätt och i och med uppträdandet kan hen frammana alla de olika jagen som hen är. Niiniketo skriver att i konstens kontext kan man föra fram den mångfald som mänsklighet innebär. (Niiniketo 2015, 255 – 257.) Jag kan uppleva en

euforisk känsla då jag uppträder och den känslan kallar jag frihet. Den känslan kommer från att jag genuint upplever att jag har agens i förhållande till mitt material; alltså att jag gjort ett avsiktligt val i mitt material och att jag uppfyller det. Då jag får skapa ett narrativ i en föreställning – i vilket prinsessan dör och sedan avslöjas det att hon inte har trosor på sig – är för mig ett sätt att re-kontextualisera narrativet för hur och vad en prinsessa kan *vara*. Det blir även ett sätt för mig som dansare att re-kontextualisera och rekonstruera mitt eget narrativ. Därmed sträcker sig min agens som dansare i en konstnärlig process till det sceniska skeendet och blir väsentlig för mig i mitt uppträdande i och med att det förutbestämda materialet känns befriande och jag är tillfreds med det. *I den här leken är jag prinsessan – och den prinsessa är så här.*

I verket *camouflage* upplevde jag också stark agens i förhållande både till mitt material och min kostym. Under processen sa koreografen Sonya Lindfors upprepade gånger att det är viktigare att jag som performer känner mig bekväm i mina scenkläder än att de ser ut på ett visst sätt (Anteckning ur skribentens arbetsdagbok 2021.) I mitt samtal med Sonya (inför denna text) säger hon, då jag tar upp ämnet agens, att hennes verk alltid ser ut som de personer som medverkat i den skapande processen för dem. Hon säger att det hon tycker är viktigt är att man som konstnär frågar sig själv *vad vill jag göra på scenen?* och *hurdana upprepningar (av representationer) vill jag göra?*. (Lindfors 30.11.2021.) För mig har detta blivit ett viktigt verktyg: att jag frågar mig själv vad jag verkligen vill göra på scenen. Då jag ställer den frågan till mig själv och blir jag tvungen att fundera över vad jag som både konstnär och person vill göra och vad jag vill upprepa blir jag samtidigt medveten om mitt ansvar och min omvärld, då ett scenkonstverk/föreställning alltid är offentligt och i förhållande till sin omvärld. Hurdana värderingar vill jag förstärka?

Ibland har jag upplevt svårigheter att känna agens i relation till mitt uppträdande. Den konstnärliga processen för verket *Shall we have a drink before I start to cry?* (2020) var stenig och överraskande. En vecka innan premiären var en av dansarna tvungen att hoppa av och det innebar stora omställningar för koreografen och därmed för oss andra dansare. Jag fick nytt solomaterial mindre än en vecka innan premiären och upplevde att jag inte hade haft tillräckligt med tid att bearbeta mitt material eller helt förstå koreografens vision bakom mitt material då det var dags för premiär. Jag tvekade på

min egen förmåga och mitt eget konstnärliga omdöme i förhållande till materialet men då premiären kom bestämde jag mig för att framföra det på mitt sätt, enligt min egen vision och upplevelse av materialet. Då jag framförde materialet kände jag att jag var herre över det och att jag visste exakt vad jag gjorde vilket också gav mig en känsla av njutning – både på grund av att jag kände en positiv reaktion från publiken samt på grund av att jag kände mig rotad i situationen och i mitt skeende. Jag använde min agens som dansare och tog kontroll över materialet som tidigare hade befunnit sig i något slags mellanrum mellan mig och koreografen. I denna kontext bestämde jag att det för verket är bättre att materialet är starkt och grundat än att jag försöker uppfylla koreografens vision, eftersom mitt tvekande uppträdande skulle påverka verket och koreografens vision mera än att jag uppfyllde min egen vision. Jag litade på att jag hade tillräckligt med information om verket och dess kontext för att kunna fatta ett konstnärligt beslut i förhållande till mitt uppträdande.

I de verk jag medverkat i som professionell dansare har jag tagit en aktiv roll i skapandet av mitt scenmaterial. Jag gör det för att jag vill påverka hur jag blir sedd och för att ha en möjlighet att uppleva mig själv på ett för mig nytt sätt inför en publik. Den strategi jag använder mig av är en praktik som jag skapat för mig själv i och med mitt arbete som dansare och som går ut på *att föreslå*. Många av de verk jag har medverkat i har börjat på samma sätt: koreografen har ett par eller flera rörelse- eller performativa uppgifter och sedan gör jag dessa uppgifter efter bästa förmåga och tolkning av uppgiften. Då dessa uppgifter ofta kan kännas ganska vaga och öppna fattar jag beslutet att befria mig själv från pressen att försöka förverkliga någon förutbestämd vision och ge plats för min frihet och mitt ansvar som dansare – jag föreslår en mängd material som jag tycker om och finner intressant. Mina förslag baserar sig naturligtvis i uppgiften och rent konkret innebär denna praktik att jag fritt associerar kring uppgiften och erbjuder koreografen allt det material som kommer ur mig. *Jag fortsätter att föreslå och erbjuda ända till koreografen ber mig specificera något av det jag gjort eller ber mig göra något helt annat*. Detta för oss till det jag anser vara den tredje kärnaspekten i arbetet med uppträdande, nämligen kommunikation och förståelse av kontext i konstnärliga processer.

3.4. Förståelse för olika kontexter och kommunikation

En fjärde kärnaspekt i relation till uppträdande i kontexten av nutidsdans som jag valt att lyfta fram är kommunikationsförmåga och förståelse för kontext – det vill säga att kunna utveckla förståelse för vad olika verk behöver av mig som dansare. Detta gäller förståelse för koreografens/gruppens vision och regi, samt förståelse för hur koreografen/gruppen önskar att det förverkligas och för själva verket som tar form – hur jag genom mitt uppträdande och dess natur bidrar till att skapa och förmedla essensen i just det verket. Denna *förståelse* omfattar både medveten och tyst, intuitiv kunskap. Liksom jag skriver i det första kapitlet är nutidsdansfältet väldigt mångsidigt i dagens läge, vilket både befriar dansaren att välja hur och med vem hen vill jobba, men som även gör arbetsbilden och -kraven mer komplicerade. Jag hänvisar till vad Sonya Lindfors säger om att kontexten alltid är en central faktor gällande uppträdande. Hon säger även senare under vårt samtal att hon som koreograf måste ha förståelse för vad olika dansare behöver; en dansare kan behöva och vilja ha full frihet i sitt material och klarar sig med ett par nyckelord av koreografen men sedan vill bearbeta materialet på egen hand, medan en annan dansare som inte kommer från samma kontext kan behöva väldigt mycket handledning och noggrann regi samt uppmuntran. Bägge parter – både dansare och koreograf – har ansvar i förhållande till kommunikation. (Lindfors 30.11.2021.) Jag anser att öppen kommunikation och en kontext där det känns tryggt att ställa frågor och uttrycka sig är väsentlig för konstnärliga processer.

Ifall en uppträdande dansare har två alldeles olika konstnärliga processer tätt inpå varandra krävs det enorma skiften i det performativa (och kroppsliga) registret; även om det är samma yrke är det två vitt skilda arbeten. Jag upplevde detta väldigt starkt hösten 2021 då jag medverkade i både *Flesh Thing* (2021) och i *camouflage* (2021). För mig är verken väldigt olika redan i hur de uppfattar sceniskt sammanhang och hur scenen fungerar. *Flesh Thing* krävde stor kroppslig medvetenhet och ett mer inåtriktat fokus av mig som dansare medan *camouflage* krävde stora skiften i mitt performativa register, i min energinivå och i min roll i verket. Verkens premiärer ägde rum med två veckors mellanrum och jag var tvungen att finna verktyg för att skifta mellan verken och mitt psykosomatiska varande väldigt snabbt. För mig är det viktigt att vara noggrann som dansare och inte låta olika verk läcka och flyta in i och ihop med varandra. Det som

hjälpte mig att koppla från ett verk till ett annat var att jag hade en tydlig kontext för respektive verk, samt en associativ vokabulär för bägge för aspekterna för mitt uppträdande i dem; jag kunde beskriva de olika kvaliteterna och temana jag arbetade med i bägge och även hur de skiljde sig åt. Det möjliggjorde att jag snabbt kunde hoppa från en värld till en annan utan att jag började blanda ihop dem.

Då dans är väldigt holistiskt och ett dansverk ofta ber sina dansare att totalt försjunka sig i dess material och dess världar tar det även tid att komma ur ett verks värld efter en konstnärlig process och spelperiod. Hur gör man detta skifte snabbt, ifall detta krävs? *Jag upplever att ju mer information jag har om verket, dess kontext och de önskade performativa och kroppsliga kvaliteterna, desto lättare kan jag snabbt koppla i rätt växel och skifta mellan olika processer.* Det som blir avgörande i detta fall är ifall jag som dansare har tillräckligt med ord och språk för de olika aspekterna i dessa verk: då jag på en kognitiv nivå kan placera och skilja åt olika register, kvaliteter och färdigheter ett verk kräver av mig kan jag nå dessa mycket snabbare genom att koppla i rätt växel. Språket har en enorm betydelse; ifall mina verktyg och min kunskap som dansare inte enbart är förankrade i känningar och sensationer utan också i språk och möjliggör det för mig att kommunicera dessa till andra och därmed dela med mig av min yrkeskunskap. Detta är orsaken som ligger bakom detta skriftliga lärdomsprov: ord skapar verkligheter och gör det möjligt att bli förstådd och att utbyta upplevelser.

Jag vill i samband med det jag skriver om kommunikation och förståelse för olika kontexter återkomma till Viivi Niiniketos skriftliga lärdomsprov. Niiniketo frågar sig ifall kommunikationen dansare och koreograf emellan handlar om att finna ett gemensamt språk för att kunna tala om de gemensamma sakerna i verket. Hen upplever att samarbetet fungerar bäst då bägge part delar med sig av sin egen upplevelse av verket för att hjälpa den andra att få mera information om och insikt i verkets värld. Då blir kommunikationen ett slags bollande av information inifrån ut och in igen. (Niiniketo 2015, 234.)

I de konstnärliga processerna formas det ofta ett eget språk dansare och koreograf(er) emellan för verket som är under arbete och för de olika kvaliteterna och scenerna i dem. Det är ofta ett associativt språk som baserar sig på någon generalisering av någonting

och som blir beskrivande för det det berör i verket. Det är därmed väsentligt att alla (i alla fall till en viss grad) delar samma uppfattning om vad ordet/beskrivningen innebär så att alla inblandade strävar efter samma sak. Dansaren lär sig därmed en ny vokabulär för varje konstnärliga process, kan man säga, och samlar genom årens lopp på sig en mängd olika vokabulärer som alla är kontextspecifika. Då språket är kodifierat till en specifik kontext kan man tänka sig att det ger det upphov till att dansaren har en mängd olika ord och uttryck för samma sak men på grund av de konstnärliga processernas kontext-förknippade natur har dansaren inte tillgång eller nytta av dessa vokabulärer utanför sagda kontext. Hur kan dansaren då kommunicera effektivt eller förmedla sin kunskap? Då jag reflekterar kring förståelse för olika kontexter i relation till uppträdande blir det än mer tydligt för mig vilken enorm mängd tyst kunskap dansare besitter: förutom att dansaren utför sitt arbete i och med uppträdandet har hen en stor insikt i olika skapande processer och kontexter samt i hur olika koreografer närmar sig, beskriver och ser på konstnärligt material och konst. Dansaren blir som en kunskaps- och informationsbank för hur konstnärligt arbete och skapande processer i kontexten för nutidsdans sker – en sorts konstforskare.

4. REFLEKTION OCH SAMMANFATTNING

Jag ville finna ord för de (hittills outtalade) verktyg och strategier som jag som dansare specifikt använder mig av i förhållande till uppträdandet, det vill säga då mitt arbete sker inför en publik i kontexten för nutidsdans. I samband med de diskussioner om uppträdande med de nämnda intervjuobjekten för denna text och i förhållande till det jag läst har det blivit uppenbart att det ofta både var svårt att beskriva och finna ord för vad som sker i stunden för uppträdande och att dansare använder sig av en mängd verktyg och strategier som varierar beroende på kontext. I och med att jag blev medveten om detta gav det upphov till ett behov av att försöka finna, behandla, ge ord åt något som kunde te sig viktigt eller väsentligt i relation till uppträdande oberoende av kontext; något som just nu ter sig viktigt och väsentligt för mig som dansare i relation till uppträdandet. I och med att jag kom fram till och lyckades urskilja fyra olika kärnaspekter för uppträdandet möjliggjorde det att jag kunde spegla och reflektera kring tidigare erfarenheter samt diskussioner och ge ord och bli medveten om en del konkreta verktyg och strategier jag använt i relation till dessa.

Ämnet jag valde att behandla för detta skriftliga lärdomsprov har visat sig vara mer komplext än förväntat. Det som bidragit det har varit svårigheten i att verbalisera tyst, intuitiv kunskap. Jag har frågat mig många gånger: *Hur verbaliserar jag en kunskap som baserar sig på aningar och känningar?* Utöver det visade det sig vara en utmaning att hitta litteratur som specifikt behandlar uppträdande och skeendet för uppträdande; det har varit en utmaning att hitta källor som behandlar och ger exempel på olika sätt för en dansare att uppträda. Jag frågar mig: Vad beror detta på? Då jag letade efter källor upptäckte jag att det till exempel skrivits om hur dansaren upplever publikens blick och om konstnärliga processer, men inte om själva uppträdandet. Kan det vara så att vi dansare helt enkelt saknar språk för det? Vad innebär det för vår yrkeskunskap? Och vad skulle det innebära för dansaren att ha språk för det? Utöver svårigheter med att hitta litteratur för texten har även det svenska språket visat sig vara en utmaning. Det har varit en underbar utmaning och tillsammans med min handledare har vi verkligen fått fundera, då mycket kan översättas men ord innebär olika saker i olika språk; ord innebär olika saker i olika kontexter och ett språk är en kontext. Bristen på ord på svenska har även lett mig till nya insikter i relation till uppträdande, då jag upplever att

jag förstått något på ett djupare sätt då jag funnit ord för det på mitt modersmål. Arbetet med denna text har bjudit på många *aha*-upplevelser och gett mig hopp; jag har upplevt att jag faktiskt vet någonting då jag äntligen funnit ord för det som jag upplever utgör grunden för min yrkeskunskap.

De intervjuer (som sedan blev till samtal) visade sig vara ett fruktbart sätt att bearbeta mina tankar kring uppträdande. Samtalen var vinklade på olika sätt med de olika personerna eftersom jag har olika relation till dem alla och därmed gav de mig inte den sorts information som skulle vara jämförbar med varandra eller göra det möjligt för mig att dra några omfattande slutsatser om uppträdandet ur dansarens perspektiv. Dock var det inspirerande och glädjande att få en inblick i hur olika danskonstnärer upplever och tänker om uppträdande och om hur det sist och slutligen är en väldigt subjektiv process; uppträdandet är personligt och sårbart, då vi gör oss sårbara och nakna då vi ställer oss inför en publik i våra kroppar.

Arbetet med detta skriftliga lärdomsprov har inneburit utmaningar men samtidigt fört med sig en mängd insikter om vad mitt eget arbete som uppträdande dansare innefattar. Genom skrivandet, samtalen med intervjuobjekten och med min handledare och genom att jag bekantat mig med litteraturen för texten har jag kunnat märka vad jag saknar ord för. Med andra ord har det hjälpt mig urskilja de olika aspekterna från varandra vilket har möjliggjort för mig att ge ord för det som känns väsentligt för mig i relation till uppträdande. Då jag kunnat urskilja vissa kärnaspekter har jag sedan kunnat rota omkring i min egen verktyglåda med olika verktyg och strategier jag har för uppträdande och kunnat reflektera kring dessa på ett nytt sätt. Jag har insett, att det som ligger i grunden för mitt uppträdande möjliggör för mig att använda innehållet i min verktyglåda och att de olika kärnaspekterna möjliggör tillämpandet av olika verktyg i olika kontexter. Jag har blivit medveten om färdigheter jag har och som jag kan öva, vilket är en enorm insikt; hur kan jag arbeta med och utveckla något som jag inte är medveten om? Jag har börjat se dansaren som bäraren av en hel mängd tyst kunskap. Kunskap som möjliggör uppträdande på professionell nivå, kunskap som möjliggör konstnärliga processer. Trots att jag fokuserat på uppträdandet i denna text har jag kommit fram till att den konstnärliga processen och dansarens arbete i den konstnärliga

processen inte kan skiljas åt från uppträdandet och framförandet av det specifika verket.

Jag upplever att det tankearbete jag har gjort i samband med denna text har öppnat upp nya dörrar för mig med tanke på mitt eget konstnärskap samt mitt yrkeskunnande; plötsligt har jag tillgång till min egen yrkeskunskap på en verbal nivå. Kunde jag arbeta med konstnärliga frågor som baserar sig på de kärnaspekter jag kommit fram till i denna text? Jag ser de kärnaspekter för uppträdande som jag lyft fram i denna text som en sorts röd röd tråd att återkomma till i olika processer och att de hjälpa mig i framtiden då jag arbetar på scen att reflektera kring mina upplevelser, val och strategier i relation till dem. Jag upplever att dessa aspekter kan hjälpa mig att hjälpa mig själv i mitt arbete och hjälpa mig förstå vad jag behöver i situationen som uppträdande dansare. Detta skriftliga arbete har väckt en mängd nya frågor kring uppträdande men även skapat en känsla av djup för mig; nu upplever jag att jag verkligen har någonting att förankra mig i oberoende av process och kontext och detta någonting är mig själv. Nyckeln till mitt uppträdande finns i jaget och jag frågar mig: *Kan jag ge mig själv en upplevelse av agens, även om koreografen/kontexten inte gör det? Kan jag inbjuda att bli sedd även då jag inte är tillfreds med mitt material? En strategi för uppträdandet som har följt med mig under en längre tid är karisma. Jag har som vana att säga låt karisman ta hand om det* innan en föreställning. Tanken bakom detta är att trots att jag (kanske) känner mig osäker i mitt material så litar jag på att karisman kompenserar för det. Vad är denna karisma? Jag tänker mig att det som jag tidigare kallat karisma är en sorts kombination av aspekterna *tillräckligt tillfreds med mitt material - upplevelse av agens - inbjuden att bli sedd* och en upplevelse av att de uppfylls i stunden. Nu har jag andra ord för det och kan beskriva vad denna karisma består av och det känns som ett stort framsteg i min utveckling som konstnär.

Med tanke på att dansarens kunskap är tyst och ofta outtalad väcker det frågor kring hur den skulle kunna stödjas i dansutbildningar och på fältet, då jag tänker att den kunskap dansaren har är väsentlig i konstnärliga processer där målet är ett scenverk. Dansaren skapar material baserat på koreografens uppgifter och förslag och gör sedan ett stort arbete med att finslipa och justera materialet så att det är enhetligt med verkets kontext; dansarens arbete grundar sig i de kärnaspekter jag behandlat i denna text, det vill säga

öppenhet, empati, att vara tillfreds med sitt material – en vilja att inbjuda att bli sedd – agens, frihet, ansvar – förståelse för kontext, kommunikation.

I förhållande till dansarens öppenhet och empati inför sitt material, att dansaren är tillfreds med materialet i stunden kan man tänka sig att det är viktigt att dansarens arbete med sitt material bejakas utifrån, av omgivningen. Det betyder att koreografen eller pedagogen har en förståelse för och är tolerant inför människans komplexitet och helhetsmässiga varande. Kan man fråga sig ifall koreografen eller pedagogen skulle kunna stödja detta genom att bejaka och stödja dansarens kontakt med och sensuella upplevelse av sig själv – upplevelsen av kroppen samt rörelsens och psykets sammankoppling, som en helhetsmässig affektiv upplevelse? Till exempel genom att låta allt det dansaren är i stunden vara och finnas till som det är, utan fördömande eller en vilja att ändra på dansarens varande. Jag anser att Hays *perception practice* som jag skriver om i kapitel 3 kan fungera som ett sätt att öva öppenhet inför förändring och det som är utom ens kontroll. Det vore väsentligt att som dansare komma till den insikten att man redan har allt som man behöver och att det räcker; att komma till en punkt där man är tillfreds med sig själv (som dansare) eftersom det möjliggör att man även kan vara tillfreds med sitt material. Diskussion, reflektion och verbalisering av upplevelser och känslor i samband med studierna och de processer och uppträdanden som ingår i studierna skulle kunna stödja dansarens självkänedom, som i sin tur kan tänkas vara ett stöd för att förhålla sig öppet och empatiskt till sitt material i stunden – och till sig själv. Det är väsentligt att dansaren har empati med det professionella jaget.

Jag drar mig till minnes processer då jag upplevt att koreografen tolkat till exempel min trötthet som att jag inte varit intresserad eller haft dålig inställning till arbetet och sedan förhållit sig dömande till mitt material. Det är klart att en arbetssituation alltid är just det, arbete, men människan är en holistisk varelse och den sårbarhet som krävs av dansaren i hans arbete är energikrävande. I detta exempel upplever jag att koreografen inte förhållit sig bejakande till mitt material eller varit tolerant inför mitt helhetsmässiga varande utan krävt en viss sorts varande av mig. Jag upplever att detta påverkar mitt eget arbete med mitt material och orsakar att jag inte känner mig tillfreds med det eftersom mitt arbete som det är i stunden inte är tillräckligt. Då jag reflekterar över

denna situation tänker jag att kommunikation är nyckeln i situationer som dessa, det vill säga att båda är medvetna om att det är trötthet som påverkar arbetet.

Hur kan man stödja dansarens lust att inbjuda att bli sedd? Jag tänker mig att mer tillfällen att bli sedd av en åskådare rent konkret skulle kunna stödja detta. En lust att bli sedd av en publik är dock något som måste komma inifrån, tror jag. Den lusten kan grunda sig i en önskan att dela med sig av sitt material, i lusten att underhålla, i upplevelsen av att njuta av att bli sedd eller något annat (orsakerna kan vara många) men jag tror att det är väsentligt att den lusten finns. Jag hänvisar till vad Viivi Niiniketo skriver om hur hen tycker om att uppträda eftersom det möjliggör för hen att uppleva jagets mångfald i och med olika roller. (Niiniketo 2015, 255 – 257.) Detta kan utgöra grunden för dansarens lust att bli sedd. Då jag funderar på hur dansutbildningar skulle kunna stödja dansarens lust att inbjuda att bli sedd återkommer jag igen till Hays praktik och uppmaningen *invite being seen* som går ut på att öva uppträdande även utan en publik genom att öva att inbjuda till att bli sedd.

Jag deltog i Maria Saivosalmi-Katins morgonlektioner för magisterstuderandena i dans i november 2021 arbetade vi med uppgifter som hon kallade performativa förslag. Ett av dessa performativa förslag var en uppgift som Maria kallade *Doubting*, på svenska tvekan. Uppgiften var att man skulle befinna sig i ett *ständigt tvekan tillstånd i förhållande till allting och allt man gör: rörelser, rytm, spatialitet, tempo, uttryck, de andra i rummet och så vidare*.

Då jag i mitt samtal med Maria frågar jag henne vad (hon tycker) det är som gör förslaget performativt svarar hon att det är en komplex fråga och det finns inte ett enda enkelt svar på det, men att för henne är ett performativt förslag något som lockar fram *den inre performern* och *dansarens uppträdande sida*. Hon fortsätter att ett performativt förslag är en uppgift som kanske kan locka fram den inre performern och inbjuda olika sidor och register i det egna uppträdandet att komma till uttryck. Det studeranden sedan tänds av eller tar fasta på beror på hens historia och hurdana verktyg hen har från förut. (Saivosalmi-Katins 24.11.2021.) Jag anser att en aspekt som gör till exempel *doubting*-uppgiften performativ är att den kan göra dansaren uppmärksam på alla de relationer

som existerar i rummet mellan dansare och ting samt att hen kan öva att inbjuda att bli sedd. Detta är ett exempel på att inom studierna öva själva uppträdandet.

I förhållande till dansarens upplevelse av agens som en kärnaspekt i uppträdande tänker jag att det är viktigt att uppmuntra dansaren till att känna efter hur hen helst önskar arbeta. Ifall dansaren önskar ha mycket agens i en konstnärlig process tänker jag att dansutbildningar skulle erbjuda mer processer som motsvarar många av fältets processer, i vilka dansaren har relativt mycket frihet och ansvar. Jag tänker mig att dansarens upplevelse av agens i förhållande till uppträdande kan uppmuntras genom att koreografen litar på att dansaren känner sitt material och genom att lita på dansarens konstnärliga omdöme och förståelse av den gällande kontexten. Jag har varit med i processer i vilka koreografen ger sista minuten anvisningar och rättelser precis innan premiären, och detta är tyvärr något som bestrider dansarens agens i förhållande till uppträdandet. Koreografens vision är viktig och koreografen har mycket information om verket, men jag tänker mig att även dansaren har väldigt stor insikt i den konstnärliga process hen arbetat i som lett fram till sagda premiär. Detta blir en fråga om tillit och kanske även om auteurskap – kanske dansaren skulle kunna betraktas som en med-auteur till verket, ifall den konstnärliga processen inneburit en stor insats i förhållande till materialet av dansaren? Kunde man diskutera tillsammans hur man inom gruppen och utåt talar om de medverkande konstnärernas ansvarsområden i ett verk?

För att kunna kunna uppleva att man har agens är det väsentligt att man kan kommunicera sina behov och önskemål. Därmed tänker jag att detta hänger ihop med den fjärde kärnaspekt jag tagit upp, nämligen förståelse för kontext och kommunikation. Diskussion, reflektion och verbalisering av upplevelser, åsikter och synpunkter är väsentligt för dansarens upplevelse av agens. Därmed tänker jag att det vore viktigt om det skulle vara ett ständigt mål att försöka finna ord och språk för vad dansarens kunskap innefattar. Jag upplever att jag blir fången och saknar agens ifall jag inte kan artikulera och klä min yrkeskunskap i ord. Detta gäller också kontexten; jag har svårt att känna igen och kontextualisera en kontext ifall jag inte har ord för min yrkeskunskap. Hur skiljer jag a från b, ifall jag inte har ord för det som utgör skillnaden utan jag kan bara *känna* skillnaden? Om min yrkeskunskap baserar sig på (kroppsliga) aningar som jag inte har ord för har jag väldigt liten möjlighet att ens som professionell dansare

ansöka om understöd för att utveckla och upprätthålla min yrkeskunskap - om jag inte kan kommunicera vad den innefattar.

Sammanfattningsvis anser jag att de kärnaspekter som jag behandlat i detta skriftliga lärdomsprov bildar ett intrikat nätverk som gör dem nästan ouskiljbara från varandra. De är spretiga, yviga, mångtydiga. De flyter in i varandra och de undflyr delvis det verbala. Jag tänker mig ändå att det varit viktigt att klä något av dem i ord, dessa efemära känningar som ständigt byter skepnad och som ständigt befinner sig i rörelse. Dansen är rörelse. Stunden för uppträdande befinner sig i ständig rörelse – allting befinner sig i ständig rörelse och förändringen är oundviklig – stunden för uppträdande befinner sig i ständig förändring. Den uppträdande dansaren befinner sig mitt i denna förändring, är en del av denna förändring, orsakar denna förändring. *Turn your fucking head* och landskapet framför mig förändras, bara så.



Bild 1: *I den här leken är jag prinsessan* – Diealong 2021. Från vänster: Essi Koivula och Johanna Karlberg. Bild: Soili Huhtakallio

KÄLLFÖRTECKNING

camouflage. Koreografi av Sonya Lindfors. Programblad. Premiär 19.10.2021, Stoa, Helsingfors.

Diealong. Koreografi av Johanna Karlberg och Essi Koivula. Programblad. Premiär 24.8.2021, Studio 534, Teaterhögskolan, Helsingfors.

Flesh Thing. Koreografi av Heli Kesikallio. Programblad. Premiär 7.10.2021, Affärslokal Stora Robertsgatan 50, Helsingfors.

Foster, Susan Leigh. 1997. "Dancing Bodies." I *Meaning in Motion - New Cultural Studies of Dance*, red. Jane C. Desmond. Durham & London: Duke University Press, 235.

Hay, Deborah. 2000. *My Body, the Buddhist*. E-boks version, Hanover, N.H.: University Press of New England : Wesleyan University Press. ProQuest Ebook Central. Hämtad 24.02.2022.

<http://ebookcentral.proquest.com/lib/uahelsinki/detail.action?docID=1335306>.

Koivula, Essi. Inspelad diskussion om uppträdande 29.11.2021. Diskussionen modererad av Johanna Karlberg. Karlbergs privata arkiv, Helsingfors.

Lindfors, Sonya. Inspelad diskussion om uppträdande 30.11.2021. Diskussionen modererad av Johanna Karlberg. Karlbergs privata arkiv, Helsingfors.

Niemistö, Mikko. Inspelad diskussion om uppträdande 25.11.2021. Diskussionen modererad av Johanna Karlberg. Karlbergs privata arkiv, Helsingfors.

Niiniketo, Viivi. 2015. "Minä rajattuna ja avattuna: Esiintyjän kysymyksiä teosprosesseissa *Titled - Tittelöity* ja *Human Resources*." I *Tarjoumia ja toimijuutta - kirjoituksia tanssijantyöstä*, red. Ari Tenhula & Anne Makkonen. Kinesis 10. Helsinki: Teatterikorkeakoulu, 213 - 259.

Pajunen, Anne. 2010. "Tanssija, esiintyvä taiteilija: tanssijalle keskeisten esiintymisen kysymysten tarkastelua." I *Tarjoutmia ja toimijuutta - kirjoituksia tanssijantyöstä*, red. Ari Tenhula & Anne Makkonen. Kinesis 10. Helsinki: Teatterikorkeakoulu, 21 - 70.

Reenkola, Elina. 2018. Halu ja Häpeä. Psykoterapia-lehti.fi. Hämtad 22.02.2022.
<https://www.psykoterapia-lehti.fi/verkkolehti/tilaajat/psykoterapia-12018-2/elina-reenkola-halu-ja-hapea/?print=print>

Saivosalmi-Katinas, Maria. Inspelad diskussion om uppträädande 24.11.2021.
 Diskussionen modererad av Johanna Karlberg. Karlbergs privata arkiv, Helsingfors.

Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu - Konstuniversitetets Teaterhögskola, Facebook -
 evenemang *Shall we have a drink before I start to cry?* 25. - 31.01.2020. Hämtad
 23.02.2022.
[https://www.facebook.com/events/593944318081763/?acontext=%7B%22event_action_history%22%3A\[%7B%22mechanism%22%3A%22search_results%22%2C%22surface%22%3A%22search%22%7D\]%2C%22ref_notif_type%22%3Anull%7D](https://www.facebook.com/events/593944318081763/?acontext=%7B%22event_action_history%22%3A[%7B%22mechanism%22%3A%22search_results%22%2C%22surface%22%3A%22search%22%7D]%2C%22ref_notif_type%22%3Anull%7D)

Tenhula, Ari & Makkonen, Anne. 2018. "Johdanto." I *Tarjoutmia ja toimijuutta - kirjoituksia tanssijantyöstä*, red. Tenhula, Ari & Makkonen, Anne. Kinesis 10. Helsinki: Teatterikorkeakoulu, 7-17.

Tieteen termipankki. Kasvatustieteet:toimijuus. Hämtad 05.03.2022.
<https://tieteentermipankki.fi/wiki/Kasvatustieteet:toimijuus>

Bilder:

Bild 1 – Soili Huhtakallio. Från föreställningen Diealong 2021.