



GÖTEBORGS UNIVERSITET
HÖGSKOLAN FÖR SCEN OCH MUSIK

UTSAGOPOSITION OCH SPRÅK
En uppgörelse med unkna ideologiers våld

Marika Hedemyr

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

Author: *Marika Hedemyr*

Title: *Utsagoposition och språk – en uppgörelse med unkna ideologiers våld*

Title in English: *Utterance position and language – getting even with the violence of stale ideologies*

Supervisor: *Johan Öberg, Kent Sjöström*

Examiner: *Pia Muchin*

Abstract

Hedemyr's project has been about finding a meaningful position of utterance and a language for her practice. The general theme is performative art in public spaces.

This text is a meta-narrative about this development and transformation process. It is also a proposal for choreographic practice as text, and thus a suggestion for what performative text could be.

Her master project includes three intertwined parts. The foundation is an ongoing "doing". She has created more than 30 works, sketches and pilots. These works are presented in the Appendix *Marika Hedemyr's Choreographed Archive*. The process has resulted in a re-articulation of her artistic practice. The third part has been about developing a position and language to talk about her artistic practice, as well as letting text enter her work and creating text based works.

Key words:

Koreografi, performance, utsagoposition, språk, dans, konstnärlig praktik

Choreography, performance, position of utterance, language, dance, artistic practice

Innehållsförteckning

ABSTRACT	II
INNEHÅLLSFÖRTECKNING	III
NU	1
VÄLKOMMEN	3
INTRODUKTION	4
SYFTE OCH AVGRÄNSNING	4
DET KOREOGRAFERADE ARKIVET	4
PÅ DE KOMMANDE SIDORNA	5
TACK TILL	6
UTSAGOPOSITION	7
HETA STENAR OCH OBEKVÄMA POSITIONER	10
ALLTID MER ÄN ETT	10
FÄLTETS POSITIONER	13
JAG UTMANAR LAVALAMPAN PÅ DUELL	16
INGEN POSITION FÖR MIN KONST	18
INGEN PLATS FÖR ATT PRATA OM MIN KONST OCH DET JAG GÖR	22
T Y N G D L Ö S	26
HOW TO NOT HAVE AN IDEA	29
VÄRDEGRUND	33
AND GAME OCH MAYHAPNESS	33
BENÄMNANDET SOM KRAFT	37
RANNSAKNING AV MIN PRAKTIK	40
ALLA RÖSTER SOM BOR I MIG OCH BRÅKAR	40
PROFESSIONELL DEFORMATION	42
IT TAKES A LONG TIME TO DIE	47
LOSS AND TRANSFORMATION	49
RANNSAKNING 2: EN ANALYS AV MIN PRAKTIK I FÖRESTÄLLNINGEN I DENNA LJUVA	50
STRATEGI, FÖRHÅLLNINGSSÄTT OCH ANPASSNING	55
GLÖMSKAN	55
INTERNALISERINGEN	58
FORMULERING AV EN NY UTSAGOPOSITION	59
EN NY POSITION, EN NY RELATION	59
DET NYGAMLA FÄLTET	60
MIN KOREOGRAFISKA PRAKTIK	61
MITT GÖRANDE I DENNA NYA UTSAGOPOSITION	62
JAG STÅR KVAR	65
BIBLIOGRAFI	68

Nu

Det är brustet

Det hänger inte ihop

Jag hänger inte ihop

Det är fullt av rupturer och motsättningar

Jag är full av rupturer och motsättningar

Det är ett arkiv av möjligheter

Jag är ett arkiv av möjligheter

Det är dags att spela fram motsättningarna

Välkommen

Jag tänker ofta att jag kan skriva mig ut ur det hela, om jag bara kunde hitta kärnan och ge den en formulering. Om jag bara kunde ordna de fragmenterade upplevelser av att göra, veta, koreografera, tänka, sätta energier i rörelse, ta positioner, prata, knyta ihop, andas tillsammans, flytta gränser, förändra situationer, agera, lyssna till vibrationerna i utrymmet mellan kroppar och fysiska platser. Jag älskar one-liners. De är mitt försök att uttrycka komplexiteten i några få ord.

Men hur sätta ord på ett uttryck och en praktik som grundar sig på det icke-verbala, det efemära, poetiska uttrycket och det förkroppsligade? En rörlig praktik som icke-verbalt är i dialog med det omgivande rummet och dess dolda maktstrukturer?

Jag har frågat mig om jag är dömd att ständigt skrivas ut ur historien på grund av min kärlek till det icke verbala, och kampen att aldrig hitta rätt ord för att beskriva min praktik? Det är som att se en svag stjärna på natthimlen - om du tittar rakt på den kan du inte se den. Men om du lägger ditt fokus bara lite på sidan av kommer den att uppfattas klart. Kanske är det jag letar efter inte är avsett att tittas rakt på. Kanske måste jag snekla lite snett bredvid, strax utanför centrum.

Är jag dömd att gå förlorad i denna jakt efter att försöka sätta fingret på vad det är, när min praktik i själva verket handlar om kopplingarna mellan allt detta som ännu inte är artikulerat? Och om jag skulle sätta fingret på denna punkt, detta locus, skulle den då dö? Eller bara bli osynlig igen och skicka iväg mig på ett nytt sökande för att ta reda på vad det egentligen handlar om, och vad det är jag egentligen gör?

Det gör mig galen. Jag skapar verk i en rasande fart. Jag skriver i mina processböcker, jag diskuterar med mina kollegor i samma fart. Jag äter tankar, teori, politik och konst till frukost, lunch och middag.

Men det undflyr mig alltid.

Kanske är det hela grejen. Min praktik korrupperar sig själv varje gång.

Jag har det - det korrupperar sig själv

Jag har det - det korrupperar sig själv

Jag har det - det korrupperar sig själv

Jag jagar min egen rygg. Så vad händer om jag står still en stund? Vad händer om jag stannar upp och lyssnar till de kopplingar som spelar i och genom min bodymind? Som genljuder och skapar resonans i rum, situationer, mellan bokstäver och ord i text och tal. Som skapar resonans i mitt arbete.

Att stå stilla är inte lätt för mig. Hastighet är mitt sätt. "There is a mind in the flesh, but a mind quick as lightning"¹ Jag älskar vinddraget i mitt ansikte när jag rör mig snabbt genom världen. Men - för ett ögonblick kommer jag bara att stå stilla och lyssna på alla de komplexa relationer som möts i min praktik. Spela ut konflikter, dilemman, uppmaningar, kunskaper, know-how, kompetens, motstridiga diskurser.

Jag har ransakat min praktik och fältet jag verkat i. Det kryper ut riktigt fula och elaka saker. Men där finns också nya fält, nya positioner och nya öppningar.

Denna intertextualitet skapar ett beat. En resonans. En vibration. En vibration som inte kommer att synas, men som kan kännas. The beat of embodied labour of attention. Pulsen av min koreografiska praktik.

¹ Artaud, Antoin (1976) Selected Writings, Ed. Susan Sontag, Trans. Helen Weaver. New York: FSG.

Välkommen till en resa i utsagositioner och mitt koreograferade arkiv.

Marika Hedemyr, Göteborg 14 maj 2014

Introduktion

Syfte och avgränsning

Mitt masterprojekt har handlat om att hitta en meningsfull utsagosition och språk för min praktik. Jag har genom konstnärligt arbete och reflektion formulerat och tagit mig igenom ett antal kritiska frågor som jag inte hade svar på när jag startade. Det genomgående temat har varit performativ konst i offentliga rum.

Det har handlat om tre sammanflätade delar. Som grund har jag haft ett ”görande”. Jag har skapat drygt 30 verk, skisser och piloter varav hälften har visats i offentligt publikt sammanhang, och de resterande har presenterats inom ramen för masterutbildningen. Dessa verk finns presenterade i appendixet *Marika Hedemyrs koreograferade arkiv*.

Processen har därtill inneburit en om-artikulering av mitt konstnärskap. Tredje delen av denna fläta har handlat om ett språkliggörande, både om att etablera ett språk för att tala om det jag gör, och om att låta text ta större plats i mina verk eller om skapande av rena textverk.

Mitt masterprojekt inleddes i en längtan efter att utveckla och uttrycka vad min praktik är och vad den gör. Jag startade med en mängd frågor: Vad är egentligen min praktik? Vad gör jag? Hur gör jag? Hur kan jag utveckla ett verbalt språk för att prata om detta som jag gör? Hur kan jag beskriva hantverksdelen av min praktik? Hur kan jag hitta en meningsfull utsagosition och kontext för min konst och mitt görande? Hur ser en sådan ny position och terräng ut?

Som arbetet utvecklade sig kom fokus att i hög grad ligga på min praktiks position i danskonstfältet och på språkliggörandet. Jaget i texten är alltså *praktikerns* jag. Ett viktigt redskap för att bringa reda i alla mina frågor har begreppet utsagosition blivit.

Texten handlar därmed inte i första hand om hantverksdelen i mitt görande, eller om en beskrivning av den konst jag skapar. Jag upplevde det som avgörande att först etablera en meningsfull position utifrån vilken det gick att tala, göra och utveckla ett språk. Det gjorde att en beskrivning av hantverksdelen av min praktik inte fick plats inom ramen för projektet eller i denna text. Dock har också detta blivit fördjupat och utvecklat via dessa års göranden och prövanden, och jag kommer att i framtiden ta mig an också denna uppgift. Det arkiv som är kopplat till detta masterarbete rymmer också mycket användbar information om själva hantverket.

Det koreograferade arkivet

Som metod för att få syn på min praktik har jag sammanställt ett arkiv med de verk, piloter och skisser jag har gjort under perioden från september 2012 till april 2014. Eftersom jag arbetar med koreografi och performance existerar verken bara just när de framförs, händer. Efteråt finns bara minnet kvar, ibland finns en fotodokumentation eller en filmupptagning. Minnet är efemärt, även om verket är konkret och påtagligt i stunden.

Arkivet har sammanställts våren 2014 och har varit ett sätt att samla alla mina konstnärliga gärningar från de senaste två åren för att kunna analysera vad och på

vilket sätt jag arbetar. Det har också varit ett sätt att hålla kvar min praktik i minnet, att göra den synlig för mig och andra

Mitt masterprojekt har fungerat som ett rum för analys, eftertanke och resonans, hela tiden i dialog med min praktik och de verk jag skapat. Genom att betrakta det som helhet har jag fått syn på nya aspekter av min praktik.

Mitt arkiv – som material – kallar på uppmärksamhet. Att jag vänder mig om helt. Står stadigt på två ben och betraktar det. Sista veckan har jag sprungit i rasande takt framåt, med en snabb blick över axeln. Det är det som slår mig när jag tittar på arkivet. Saker görs i ett rasande tempo och med en frenesi. Med energi. På nya sätt.

Så om jag är trogen min egen metod – att låta materialet guida – då är det verkligen dags att sätta sig ner och titta, lyssna, analysera. Det ska jag göra idag. Och imorgon. Det är dags.²

Text och citat, som detta ovan som är taget ur ett verk som finns representerat i arkivet, refereras till genom sin arkivtitel. Den består av år och månad då verket skapades eller offentliggjordes, och sin titel. Det innebär att jag citerar mig själv; ett förgånget jag, från förgångna verk, från olika typer av texter och kommentarer.

Citatet ovan har arkivtitel 201405 – *Re:locating the self, part 4*. Om verket innehåller text som skapats över en längre period anger jag även det datum då det specifika citatet skrevs.

Själva arkivet finns här närvarande som ett appendix där verken presenteras i förteckning i kronologisk ordning.

På de kommande sidorna

På de kommande sidorna redogör jag för den process och det förändringsarbete som jag bedrivit under två år. Masterprojektet har fungerat som ett rum för kritisk analys och har inneburit en transformation. Texten är en metaberrättelse om denna utveckling. Den är också ett förslag till en koreografisk praktik gestaltad som text, och därmed också ett provande av vad performativ text skulle kunna vara. Jag citerar mig själv relativt flitigt i texten, med yttranden från en föregående praktik, ett tidigare konstnärligt jag. Arbetet har på så sätt också varit ett sätt att destabilisera min position, mina yttranden, mina påståenden. Ett grepp för att kunna gå i dialog med mig själv och synliggöra konflikter och drivkrafter i min utveckling.

I kapitlet *Utsagoposition* redogör jag för begreppet och hur jag använder det som metod. Jag beskriver fältet för danskonst som jag har verkat i och hur jag brottas med att förhålla mig till de olika positioner som står till buds. Jag beskriver hur jag når ett läge där jag upplever att jag inte kan stanna kvar i dansens fält. Jag upplever samtidigt att positionen för mina verk i offentliga rum försvinner, och att det inte finns någon plats för att prata om det jag gör.

När det varken finns fält, utsagoposition eller möjlighet till yttranden hamnar jag i ett förvirrat och förtvivlat läge, som beskrivs i kapitlet *Tyngdlös*.

Från detta läge arbetar jag mig ändå vidare för att försöka hitta en utsagoposition som fungerar. I kapitlet *Värdegrund* beskriver jag de metoder och förhållningssätt jag använder. I kapitlet *Benämmandet som kraft* beskriver jag språkets och benämmandets betydelse i stort och i mitt arbete.

I kapitlet *Rannsaking av min praktik* går jag tillbaka till tidigare verk och aktiviteter för att undersöka vilka utsagopositioner jag egentligen har och har haft.

² 201405 – *Re:locating the self, part 4*, 2014-03-19, sid 34.

I kapitlet *Strategi, förhållningssätt och glömska* beskriver jag hur fältets föreskrivna positioner har internaliserats och påverkat mitt görande. En del har skett medvetet, annat omedvetet.

Som avslutande stycke formulerar jag konturerna för den nya utsagoposition som är aktuell för min verksamhet idag 2014.

Eftersom jag genom detta arbete har kunnat återvända till grunderna i mitt görande så framstår också den resa som jag beskriver som nästan linjär. Inte alls så krokig, planlös, förvirrande, frustrerande som jag upplevt det under de senaste åren. Den subjektiva upplevelsen finns med, och från insidan kunde jag inte se den spirallörelse som pågick. Den kan jag däremot se nu.

Tack till

Skärpan i min artikulation hade inte varit möjlig utan den miljö av konstruktiv, saklig, och rättfram kritik som etablerats i gruppen av oss studenter som tillsammans gått programmet MA in Contemporary Performative Arts. Denna diskussionsmiljö har betytt mycket för mig. Det har inte alltid varit lätt att diskutera samtida performativ konst för offentliga rum i ett hus som har fokus på musik och black-box-teater. Bland 400 musikstudenter och 40 teaterstudenter har vi varit sex personer som arbetat med performativ konst i offentliga rum. I vår grupp har vi etablerat en kritisk och utmanande dialog som utgår från våra enskilda konstnärskap. Det har varit ett bra bollplank för mina frågor, funderingar, förvirringar, och har gett värdefull input till mitt masterarbete. Tack Monique Werhamn, Hector Garcia Jorquera, Frej von Fräähsen, Ragnheidur Bjarnarson och Pontus Lidberg.

Jag har också fått värdefullt stöd och bra utmaningar av kursledare och handledare och jag vill särskilt tacka Johan Öberg, Jason Bowman, Janez Janša, Cecilia Lagerström, Helena Jonsdottir och Kent Sjöström.

Under dessa två år har jag också varit i dialog med många av mina kollegor i Sverige och utomlands, kring de frågor och dilemman jag har brottats med. Stort tack till alla er!

Till sist, tack till min familj som har hängt med hela vägen.

Utsagoposition

Ett konstverk består av en serie händelser som kan ingå i en eller flera processer. Det är en komplex helhet som kan betraktas på väldigt många sätt, till exempel filosofiska, politiska, moraliska, och estetiska.

I arbetet med att om-artikulera mitt konstnärskap har jag valt att betrakta min praktik genom begreppet utsagoposition. Det kan även kallas utsägningsposition, eller författarposition. Begreppet används främst inom litteraturen och lingvistik för att beskriva den specifika position en författare eller talare skapar, och utifrån vilken berättelsen berättas. Det är platsen som berättarrösten talar från.

Som ett exempel kan vi ta författaren Diamela Eltit, som skrivit en bok om E. Luninata³, en kvinna som dyker upp på en offentlig plats om natten när staden borde var tom på folk på grund av utgångsförbud. Eltit är författaren. När hon skrev boken etablerade hon en utsagoposition, en specifik position utifrån vilken hon berättade berättelsen. Från denna utsagoposition vecklar världen ut sig på ett visst sätt, och detta perspektiv är del av berättelsen. Utsagopositionen är naturligtvis förbunden med författarens erfarenheter, men det är en skapad position. Från denna position berättas om figurerna och karaktärerna, som i detta fallet bland annat är E. Luminata, "the pale people" och en neonskylt.

För mig är utsagoposition ett relativt nytt begrepp som jag mött våren 2014⁴, och jag har främst använt det när jag har blickat tillbaka på mitt görande och skrivit min text.

Jag har valt att utgå från Michail Bachtins tankar om "författarpositionen" och Sara Ahmed tankar om "kroppars orientering"⁵. Jag har dock genomgående valt att använda benämningen utsagoposition. Detta för att visa att mina performativa verk kan och bör uppfattas som ett slags påståenden som görs i dialog med en kontext (plats, tid, sammanhang och så vidare). Bachtin skriver:

Sökandet efter det egna ordet är i själva verket inte ett sökande efter ett eget ord, utan efter ord som är större än mig själv; det är en strävan att överge sina egna ord, med vars hjälp ingenting väsentligt kan sägas. Själv kan jag endast vara en rollperson, men inte en primär författare. Författarens sökande efter ett eget ord är i huvudsak ett sökande efter en egen genre och en stil, ett sökande efter en författarposition.⁶

Detta masterprojekt, och min verksamhet under de senaste två åren, har varit en resa genom både brukade och förbrukade utsagopositioner, ett sökande efter en ny utsagoposition. En strävan efter att etablera en ny utsagoposition. Det har också varit ett förtydligande kring vad jag orienterar mig mot och från. En utsagoposition i förändring skapar nya utgångspunkter för orientering, nya punkter från vilken världen vecklar ut sig. Sara Ahmed skriver:

Orienteringar handlar om de riktningar vi intar och som placerar vissa saker och inte andra inom räckhåll för oss.⁷

I perioder har det varit en mental och konceptuell brottningsmatch med mig själv och min omgivning. Masterprojektet har inneburit en möjlighet att titta på denna utveckling utifrån, genom att arkivera ett antal konstnärliga produktioner och

³ Eltit, Diamela (2008) *E. Luminata*. Lumen Books

⁴ Tack till Khashayar Nederehvandi, Fredrik Nyberg och Johan Öberg som i olika samtal introducerat begreppet utsagoposition.

⁵ Ahmed, Sara (2013) *Orienteringars vikt*. I *Ord & Bild – Kulturtidskrift för samtiden*, nr 2013:1-2.

⁶ Bachtin, Michail (1991) *Det dialogiska ordet*. Anthropos. Sid 267.

⁷ Ahmed, Sara, Sid 19

skisser⁸, och söka mig fram mot en ny utsagoposition. Den position jag söker handlar om konstnärligt skapande, och om det konstnärligt meningsfulla i att formulera en specifik utsagoposition.

Min praktik är rörlig, den står alltid i dialog med det omgivande rummet och är i hög grad riktad på dess dolda maktstrukturer. Eftersom jag ofta är med i mina verk med min kropp har det varit svårt för mig och andra att skilja på vad som är Marika, och vad som är den utsagoposition jag skapat och vad som är en roll eller karaktär. Begreppet utsagoposition gör det möjligt att förtydliga detta. Jag arbetar sällan med roller eller karaktärer i mina verk (så som de förstås i en teatertradition). Däremot gör jag handlingar där jag har tagit en specifik utsagoposition för mitt agerande och görande.

Begreppet utsagoposition gör det möjligt att prata om min konstnärliga praktik utan att hamna i ett inåtvänt terapeutiskt analyserande av min person, en läsning av mina verk genom min biografi, eller en förklaringsmodell enbart baserat på de strukturer som råder i fältet. Det ger mening till de motstående positioner och ståndpunkter som min praktik innefattar, ger ord och begrepp för att navigera i denna brokiga terräng som är min praktik.

Utsagoposition är här ett enkelt och praktiskt undersökningsinstrument och surfar vid sidan om de olika analytiska förhållningssätten som ofta används inom konstteori (olika hermeneutiska, strukturalistiska och poststrukturalistiska betraktelsesätt). Utsagopositionen är något operativt, något jag bygger som del av min praktik och mitt konstnärliga skapande. Det handlar om att skapa den position utifrån vilken jag kommunicerar. Den är del av avsikten och intentionen, och därmed del av verket.

Utsagoposition är alltid social och dialogisk. Med omgivningen, med fältet, med andra personer som i sig har egna utsagopositioner. Den innefattar samtidigt tre olika perspektiv:

- 1) Min unika plats i världen
- 2) Min relationella position, i den värld av positioner som finns och är upptagna av andra.
- 3) Den konstnärliga händelsen innebär ett möte med betraktarens utsagoposition

*Utsagopositionerna. Från hoppandes från sten till sten. Heta stenar.
Till en promenad och picknick i en brokig terräng.
Kan en position vara en terräng?
Uppenbarligen.⁹*

Så kan min rörelse beskrivas.

Jag hade ett startläge hösten 2012 där jag ständigt växlande mellan positioner. Det blev alltid för hett under fötterna, alltid för trångt och obekvämt för att kunna stå still. Det jag kommunicerade tolkades alltid som ett ”antingen eller”, aldrig som en dialogisk helhet. Samtidigt upplevde jag att fältet för performativ konst i offentliga rum förändrades så radikalt att det inte längre fanns någon position kvar att ta eller skapa. Jag valde att lämna det medium via vilket jag kommunicerat - dans. Därefter försvann fältet för att tala om det jag ville med min konst. Jag hamnade i ett positionslost tillstånd. Totalt vilse. Utan rum, terräng, fält, position, medium eller språk. En konstnär utan utsagoposition, genre, medium eller kontext. Tyngdlös, som utsläppt i rymden.

⁸ Appendix Marika Hedemyrs koreograferade arkiv.

⁹ 201405 – Re:locating the self, part 4, 2014-03-24, sid 52.

För att på något sätt kunna navigera i denna tyngdlösa icke-position bet jag mig fast i min värdegrund. Jag gjorde också en rannsaking av min tidigare praktik och insåg att jag internaliserat stora delar av villkoren som underbygger de positioner som varit tillgängliga på de fält jag varit. Det var en plågsam upplevelse. Jag hade både medvetet och omedvetet internaliserat och tagit utsagopositioner jag hade blivit tilldelad. Det blev starten för en ny utsagoposition som kommunicerar om våld, makt, förtryck och offentliga rum. Det blev också starten för en ny utsagoposition som arrangerade om alla heta stenar till att bli en vulkanisk terräng. Och denna terräng är just nu, våren 2014, den utsagoposition utifrån vilken jag skapar min konst och reflekterar över den.

Heta stenar och obekväma positioner

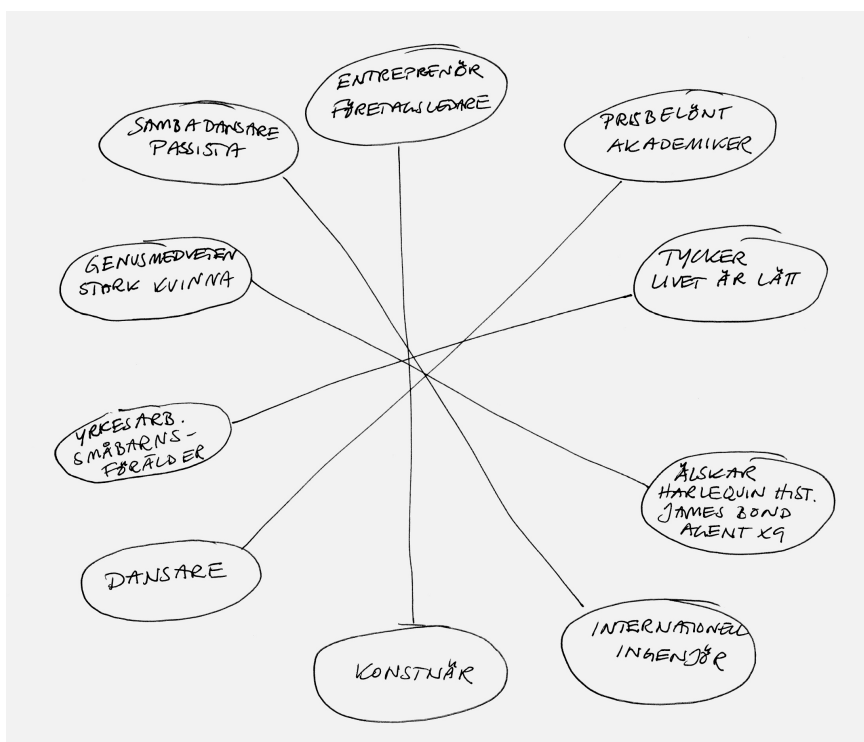
Alltid mer än ett

I september 2012 är jag på mitt första möte med handledare Kent Sjöström, på masterprogrammet MA in Contemporary Performative Art på Göteborgs Universitet. Jag har precis presenterat min konstnärliga praktik och min verksamhet för honom.

- Du måste vara splittrad med alla dessa funktioner och perspektiv.

Först blir jag helt stum. Va? Varifrån kommer den? Varför? Jag känner igen att jag får frågan med jämna mellanrum från min omgivning. Jag vill pratat om min konst och min praktik. NEJ! Säger jag bestämt. JAG ÄR ETT SUBJEKT. EN PERSON. OCH JAG MÅR BRA!¹⁰

Jag går hem och ritar ett självporträtt:



Jag funderar på vad ett sådant självporträtt säger mig och skriver två dagar senare:

Om jag i mitt jag omfattar två extremer, två motpoler på en skala – vad blir jag då?

- Ljummen i mitten?

- En schweizisk armékniv?

- A universal woman?

Det är ingen position att ta.

Det är ett redskap i navigeringen¹¹

I samma period läser jag Seyla Benhabib¹² och uttrycker att jag behöver en motsägelsefri och begriplig syn på handlingsförmåga, identitet och subjektivitet.

¹⁰ 201405 – Re:locating the self, part 1, 2012-09-17, sid 14.

¹¹ 201405 – Re:locating the self, part 1, 2012-09-19, sid 29.

¹² Benhabib, Seyla "Jagets Källor", i Holm, Mark, Persson (red.) (2001) *Tanke, Känsla, Identitet*. Alfabeta.

Jag söker en syntes. En sammansmältning så att det bildar en helhet som är större än de enskilda delarna tillsammans. Jag behöver utveckla ett språk för att värdera och beskriva min konstnärliga praktik, ett språk som är förenligt med den kontext jag verkar i.

Jag ställer mig frågan hur länge jag har fått frågan ”du måste vara splittrad”. Jag inser att det är över 20 år. Är det jag som har skapat denna bild av mig, eller är det andra som har svårt att förstå att man kan vara mer än ett? Jag är övertygad om att det är andras bild av mig som är problemet.

För att få ihop mitt skrivande med mitt koreograferande börjar jag hösten 2012 utforska vad performativt skrivande kan vara. Jag prövar ett litterärt språk hämtat från krigsreportage och filmskript – torrt, sakligt, helt utan känslodeskrivningar – för att beskriva emotionellt laddade situationer. En av dessa texter beskriver en händelse 20 år tillbaka i tiden:

Jag kollar kostymen. Drar upp bikinibyxan över höften. Läger brösten tillrätta i stålbehån ännu en gång. Kollar att strumpbyxan är neddragen ordentligt på framsidan. Att inget pubishår sticker upp. De vita pärlbanden hänger fritt i rader och dinglar lätt över skinkorna. Andas. Lugn, lugn. Sambaorkestern har börjat spela och jag är svettig i handflatorna. Trummornas dova ljud går genom golvet, in i skelettet och in i lungorna.

Jag är backstage. Jag har på mig en vit assistakostym – vit paljettbikini, ryggställning med höga vita plymer, huvudbonad och silverfärgade högklackade platåskor. Det är firmafest. Som jag arrangerat ihop med kollegan Bosse. Han är en av drygt hundra ingenjörer på företaget Ascom där vi jobbar.

Sambaorkestern avslutar första låten med ett break. Det är signalen för mina dansarkollegor att gå på. Vi blinkar till varandra och de försvinner in och gör entré. Jag hör hur alla reser sig. Några tjoar och hojtar. Snart skall jag in. Hjärtat rusar. Det känns kallt utefter ryggen, trots att jag inte kan vara svettig. Stryker handflatorna mot varandra. Andas djupt. Börjar göra grundsteg på stället. Brösten – dom ligger väl rätt? Jag kastar en snabb blick ner och det ser bra ut. Puh... Grundsteg. Fria höfter. Känn musiken. Jag är torr i munnen. Jäklar. Finns det nån vattenflaska här? Då hörs signalen från Mestres visselpipa. Det är dags att gå in.

Där ute är det cirka 80 kollegor. Nästan bara män. Fyra - fem vet att jag dansar samba. För resten är jag den unga ambitiösa teknikinformatören som gillar fester, pratar flera språk och alltid är snyggt klädd. De yngre männen ser mig både som ett hot och en tillgång. Jag är också deras fackordförande.

Nu! Nu slår orkestern in. En långsam samba som sakta stegrar i tempo. Jag tar ett djupt andetag. Lear upp läpparna och kinderna för att kunna le. Jag går ut med ryggen till publiken. Flyttar mig in mot scenens mitt med långsamma grundsteg i sidled. Ryggställningen är hög och döljer mitt ansikte. Twista midjan. Armarna ut till sidan. Långa långfingrar. Linjer linjer. Sträck upp. Energin ut genom rummet. Musiken i kroppen. Chack-a-racka, chack a-racka, chack a-racka. Hälarna taktfast i golvet för varje steg. Det är orange klinkers. Vi är i lunchrestaurangen. Höfterna svänger. Jordens dragningskraft. Jag möter blicken hos mina scenkollegor. Dom ler finurligt och i deras blick ser jag skrattet och förväntan. Dom vet också att nu, snart, händer det.

Jag är framme på scenens mitt. Mestre gör ett break – min signal. Jag korsar fötterna och vänder mig om i full presentationspose. Mitt största leende på. Min kropp och mitt skinn är min kostym. Här skall det jäklar i mig bli show och tryck! Jag matar på med de snabbaste grundstegen i underkroppen, tempot i musiken är högt. Och det ökar. Jag flyger över scenen i mitt solo. Från midjan och upp är allt fokus på scennärvaro, publiken och att ta rummet tillsammans med musikerna. Det här kan jag. Kroppen vet. Samtidigt är allt stilla och tyst. Publiken har liksom frusit fast. De längst fram har tappat hakan och står med öppna munnar. Som i en serieteckning. Stora blinkande ögon överallt. Och sträckta halsar. En kille längst fram står med vidöppen mun lätt framåtlutad. När jag dansar förbi honom glider ölflaskan ur hans händer utan att han märker det. Flaskans klirr mot klinkersgolvet blir som en signal. De bredvid honom hajar till och kommer loss ur sitt frusna tillstånd. Han tar snabbt upp ölflaskan och plötsligt kommer alla ljuden tillbaka. Trots att jag dansat till orkesterns högljudda slagverk hela tiden.

Nu faller publiken in i festen. Öppna munnar byts mot leenden. Folk ställer sig upp på stolar och bord för att se bättre. Jag rör mig vant i mitt improviserade solonummer. Tar ut svängarna i rummet ordentligt. Vilar i det höga tempot. Tillbaka till center, en blinkning till Mestre och han slår av. Applåderna dånar. Folk skrattar och ler. Musiken går på igen. Mina dansarkollegor kliver fram på scenen. Vi gör vår koreografi tillsammans. Publiken svänger med i musiken och jag kan andas normalt. Jag överlevde. Nu är det bara en vanlig show. Jag rör mig vant i våra inrepade mönster. Leendet kommer nu inifrån och jag har kul på riktigt. Hur kommer snacket att gå sen bland mina ingenjörskollegor? Tanken får snabbt genom mitt huvud. Hur kommer dom att bemöta mig? Ingen aning. Det får jag ta. Nu är det fest och jag njuter. Våra koreograferade rörelser sitter som smäck till musiken.

Just nu, i detta ögonblick, är jag både och. Inte antingen eller.¹³

Texten ovan har titeln *Vit samba på Ascom*, och finns i arkivet i under titeln *201210 Vit samba på Ascom*. Den skrevs hösten 2012 när jag arbetade med att ringa in ett antal händelser i mitt konstnärskap som varit avgörande för min praktik¹⁴. Denna händelse var en brytpunkt, med ett tydligt före och efter. Det var inte helt lätt, jag var vansinnigt nervös, samtidigt som jag tyckte att det hela var ganska humoristiskt. Jag arbetade i en internationell mansdominerad ingenjörsvärld, var ung, strax över 20 år, alltid yngst och oftast enda kvinnan. Begreppet härskartekniker¹⁵ var inte allmänt känt vid denna tid i mitten av 1990-talet, även om jag fick min beskärda del av härskarteknikernas alla former. Jag fick hitta mina strategier för att kunna göra mitt jobb som teknikinformatör och fackordförande. I denna situation var det inte helt självklart att dansa samba i minimal paljett-stålbikini, eller prata om den brasilianska karnevalskulturen och spelningarna vi gjorde runt om i norra Europa med sambaskolan. Tills denna kväll.

Min rädsla var att den ena utsagopositionen skulle underminera den andra. Men mina farhågor kom på skam. Mina kollegor tyckte mest det var kul, och det ledde till en rad intressanta samtal om dans, konst, kultur. Kanske handlade det också om

¹³ 201210 Vit samba på Ascom.

¹⁴ Den brasilianska karnevalskulturen, danserna och musiken har varit del av mitt görande under ett par decennier.

¹⁵ Härskartekniker: syftar på olika sociala manipulationer varmed en grupp eller person behåller sin position (i en synlig eller osynlig hierarki) gentemot människor ur andra grupper eller gentemot en enskild individ. <http://sv.wikipedia.org>, 2014-03-24.

att jag själv hade en större säkerhet i både min dans och mitt ingenjörsjobb vid denna tid.

Fältets positioner

Det är fältet som dikterar vilka positioner som finns och vilka villkor som gäller för varje position. Pierre Bourdieu beskriver i sin bok *Konstens regler* hur detta fält är ett system av relationer mellan positioner, kodade med specifika regler och värderingar. Ett socialt fält som består av en grupp människor som förenas där genom ett gemensamt intresse. Donald Broady ger i bokens inledning en kortfattad beskrivning:

Ett socialt fält kan definieras som ett system av relationer mellan positioner vilka besättes av människor och institutioner som strider för något gemensamt. Ett socialt fält är med andra ord en avskild och relativt självständig värld med egna inträdeskrav, egna måttstockar för bedömning av framgång och fiasko, egna former för belöning och straff etc. [...] Litteraturens och konstens fält befolkas av författare, konstnärer, förläggare, gallerister, kritiker, kulturjournalister, konst- och litteraturforskare etc. Här finns institutioner såsom förlag, museer, gallerier, universitetsinstitutioner och akademiker, kulturtidskrifter och dagstidningarnas kultursidor. Det som mer än något annat står på spel i striderna inom dessa fält är vad som räknas som god litteratur och konst, jämte den legitima rätten att döma i frågor om litterär och konstnärlig kvalitet.¹⁶

Jag har befunnit mig i danskonstfältet de senaste 15 åren. Fältet rymmer en mycket stor bredd av genrer. I vår tid kan vi uppleva konceptuell och minimalistisk koreografi, dansteater, nutida dans/contemporary dance, improvisationsföreställningar, street dance som både jam och scenföreställningar, neoklassiska verk, dansfilm, klassiska tyllbaletter och spektakulära dansmusikaler. För att nämna några genrer. Trots att fältet rymmer en så stor genrebredd presenteras det ofta som ett smalt och litet fält.

Min praktik står i dialog med en komplex helhet av traditioner. Man skulle kortfattat kunna beteckna ”min intertextualitet”, eller ”mitt arkiv” eller ”min referensram” som en kombination av den tyska tanztheater-traditionen, där bland annat Pina Bausch¹⁷ varit verksam, och den brittiska physical theatre-traditionen där bland annat gruppen DV8 Physical Theatre¹⁸ finns. Genom åren har jag inspirerats av Pina Bausch sätt att med enkla rörelser och aktioner ladda rum med vibrationer, DV8:s fysikalitet och sätt att med humor och lätthet kommunicera om det största allvaret och utsattheten i att vara människa bland andra, av Mats Eks musikalitet och djuriska fysikalitet¹⁹, av Jo Strømgrens verk för sitt eget kompani där det vardagliga twistas flera varv till en både allvarsam och humoristisk absurditet²⁰, och av Montalvo Hervieus²¹ fart och varma hyllning till rörelsen, kroppen och fantasin. Jag har också inspirerats av Rimini Protokolls sätt att arbeta med offentliga rum, det dokumentära och kombinationen av text och aktioner²².

¹⁶ Bourdieu, Pierre (1992/2000) *Konstens regler – Det litterära fältets uppkomst och struktur*. Brutus Östlings Bokförlag, sid 9-10.

¹⁷ <http://www.pina-bausch.de>

¹⁸ <http://dv8.co.uk>

¹⁹ Jag tänker särskilt Mats Eks äldre verk, nytolkningarna av baletterna Svansjön och Giselle. Jag väljer att kalla det ”djurisk fysikalitet” för det är så jag upplever i det i förhållande till originalverken.

²⁰ <http://jskompani.no>, se till exempel verken The Department och The Convent.

²¹ www.montalvo-hervieu.com, till exempel verket Babelle Heureuse.

²² <http://www.rimini-protokoll.de>, till exempel verken Cargo Sofia-X och 100% City.

Förutom att ett fält innehåller olika genrer, så innehåller det också olika positioner och funktioner. Jag brukar använda begreppet *ekosystem* för att beskriva hur dessa hänger ihop. På fältet finns gemensam kraft, likväl som dissonanser och spänningar när de olika subfälten, konstarterna, genrerna och individerna utvecklas i otakt med varandra. Fältet är inte bara strukturerat, det är också hierarkiskt. Enligt Bourdieu skapas positioner genom interaktion mellan särskilda normer rådande inom fältet, agentens habitus (förhållningssätt, individuella och kollektiva vanor) och agentens sociala, ekonomiska och kulturella kapital.

Att bli inbjuden till ett fält innebär att bli inbjuden till en eller flera av de fasta positionerna. Att rucka på den struktur som gäller är möjligt, men inte lätt. Det normala är att man ska röra sig från underordnade till dominerande positioner och inte ifrågasätta strukturen.

Så vilka positioner finns det i danskonstens fält i Sverige idag?

Dansaren
Koreografen
Pedagogen
Teoretikern/akademikern
Producenten
Konstnärliga ledaren
Danskonsulenten

Vad gäller för dessa olika utsagopositioner, vilka är förutsättningarna och förväntningarna? En schabloniserad beskrivning kan låta såhär:

Dansaren är stum, hon är bara kropp, en uthållig vacker och atletisk kropp. Ofta är även koreografen stum, rörelserna bara kommer till henne när hon går in i ett svart eller vitt rum. Några koreografer kan i och för sig tala, och några till och med skriva. Pedagogen är antingen en misslyckad dansare eller hör inte riktigt hemma på danskonstfältet. Teoretikern/akademikern är den enda som har ord, men å andra sidan har hon ett överflöd av komplicerade ord och är uppe i huvudet hela tiden. Producenten tänker bara på publik, ansökningar och pengar, hon förstår inte riktigt konsten och är egentligen administratör. Den konstnärliga ledaren är bara ett snyggare ord för producent. Danskonsulenten är ett hjälpar-jag som hjälper alla stackars dansare, koreografer eller barn som vill dansa.

Stämmer verkligen denna bild? Är inte det ett förlegat och stereotypt synsätt? Är det inte mer komplext? Jo, jag håller med. För 10-15 år sedan var den mer aktuell. När jag flyttade till Sverige 2000 passade jag inte in i denna uppdelning och jag behövde fyra olika titlar på mitt visitkort för att kunna kommunicera om min praktik: dansare, koreograf, dansvetare, konstnärlig ledare. Att jag både kunde dansa och prata mottogs med viss skepsis. Idag ifrågasätts fältets uppdelning, särskilt av utövare inom den nutida dansen. Trots det känner jag mig obekväm i rollfördelningen som står till buds.

Positioner och dess villkor lever kvar i vår idévärld. De iscensätts om och om igen. Av fältet självt. På institutioner. Av de strukturer för konst och kultur som finns. Av de forum för produktion, publikmöten och konstnärsamtal som arrangeras. I de texter och utredningar som produceras av och för fältet. De internaliseras av utövarna.

Å ena sidan omfamnar många utövare flera positioner i sin praktik, å andra sidan är utbildningarna åtskilda för tex pedagoger, dansare, koreografer och teoretiker. I ansökningsformulär för stipendier ombeds man välja endast ett yrke/position. Antingen eller. Inte både och. På institutionerna är positionerna uppdelade i form av yrkeskategorier, men i det så kallade fria kulturlivet har man oftast flera positioner. Ibland av fri vilja, ibland av nöden tvungen.

Eldsjal och entreprenör är ytterligare två positioner som erbjuds. Det förväntas att man tar sig an båda om man vill vara verksam i danskonstfältet. Ett exempel är när jag var på Kulturförvaltningen på Göteborgs Stad, på möte med handläggaren för fri kultur för att diskutera Crowd Companys verksamhet²³ för kommande år. Det är hösten 2010, kompaniet har varit verksamt i 10 år och jag och Crowds marknadsförare presenterar planerna för nästa år.

Vi är precis klara med presentationen. Då lutar sig handläggaren fram mot mig.

- Marika, det måste vara angeläget. Vi måste få veta varför du kommer att dö om du inte får göra nästa produktion. Du förstår, konkurrensen är hård.

Jag blir helt stum och perplex. Hon riktar frågan direkt till mig, koreograf och konstnärlig ledare. Inte till min manliga kollega marknadsföraren, en stor man på nästan två meter. Jag hör hur han ljudlöst drar efter andan bredvid mig. Göteborgs Stad kräver alltså att jag skall vara beredd att dö för min konst om jag skall få ekonomiskt stöd från dem nästa år. Tankarna rusar blixtnabbt igenom mig. Ställs samma fråga till mina teaterkollegor som också driver fria grupper, eller producenterna som driver musikfestivaler? Är ni beredda att dö för er nästa pjäs, för er nästa festival? Annars blir det inga pengar. Och vad är angeläget? Jag har nyligen spelat I denna ljuva som har recenserats som ”mycket mer stimulerande än många talande inlägg. Ett inlägg som kunde lysa i en valrörelse där Sverigedemokraternas bild av landet och identiteten behöver bemötas.”²⁴ Är detta konstnärliga inlägg inte angeläget ur stadens perspektiv?²⁵

Ett par månader senare bestämmer jag, tillsammans med Crowd Companys styrelse, att tacka nej till det kommande årets verksamhetsbidrag. Om detta är spelets regler, då vill jag lämna den här spelplanen.

Det är en konstig situation där jag å ena sidan uppmanas att välja en enskild utsagoposition, å andra sidan ta alla positioner på en gång. Å ena sidan få erbjudanden om att bli ”hjälpt”, men å andra sidan består denna hjälp endast av rådgivning, inte av reella resurser.

*Jag behöver inte bli hjälpt!
Ge mig mark. Annars blir det feodalt förtryck!²⁶*

I slutat av januari 2013 läser jag ut Clarence Crafoords bok *Människan är en berättelse*, och det som fastnar är hans beskrivning av ”hjälp-jaget”. Kraften i benämnet av detta hjälp-jag slår mig. Plötsligt kunde jag sätt ord på detta kladdiga odefinierbara som pågick runt min person, och som omgärdar stor del av den dansbransch jag tillhört. Hela tiden måste den stackar dansbranschen och utövarna hjälpas ur sitt hjälplösa tillstånd genom professionella utredningar, rapporter, konsulter och konsulenter. Aldrig genom reella resurser eller hållbara strukturer. Crafoord skriver:

Kanske är det ”hjälparens” egna intressen som främst stimuleras. Är det kanske ett läge där man riskerar att stjälpa istället för att hjälpa i sin professionella situation? Om det är så att man egentligen är mer

²³ Crowd Company drivs av Marika Hedemyr sedan 2000. Mellan 2000 och 2011 fungerade det som ett dansteaterkompani med bas i Göteborg och turnerande verksamhet i Sverige och internationellt.

²⁴ Adamsson, Marita (2010) *Dansteater som kan lysa i valdebatten*, Recension av I denna ljuva, dansteater av Marika Hedemyr/Crowd Company. Bohuslänningen, sid 54, 2010-08-28.

²⁵ 201405 – Re:locating the self, part 4, 2014-03-22, sid 49-51.

²⁶ 201405 – Re:locating the self, part 1, 2012-10-04, sid 53.

intresserad av att uppfylla en egen fantiserad roll av frälsare snarare än att genuint vara nyttig för den andra och för de syften som yrkesområdet inrymmer, kommer man snart att motarbeta sina egna syften.²⁷

Vilken utsagoposition, subjektivitet, konstnärskap och agentskap är möjlig i en bransch och ett fält som är omgärdat och infiltrerat av en massa hjälpar-jag?

Och om man inte får mark eller reella resurser, vilken utsagoposition är möjlig? En maktlös offerroll. Eller den gnälliga otacksamma konstnären. Eller konsekvent utskrivna ur historien. Ingen av de utsagopositionerna intresserar mig.

Jag ser ingen annan väg än att lämna fältet och undersöka alternativa sätt att vara verksam på som konstnär.

Jag utmanar lavalampan på duell

Hösten 2012 upplevde jag att danskonst i Sverige så till den milda grad förknippas med vackra böjningsmönster att den kan likställas med en lavalampa. Att bli reducerad till en lavalampa såg jag som ett av de största hoten mot danskonsten i allmänhet och min konstnärliga praktik i synnerhet.

Lavalampan är stum, inkapslad, och innehållet rör sig i ständigt nya formationer helt utan relation till omvärlden. Den är hypnotiserande att titta på och jag behöver aldrig fråga vad dess intention eller avsikt är. Dess funktion är att om och om igen skapa nya rörelser och kompositioner i sitt begränsade rum. Lavalampan kan sättas på, och efter en stunds uppvärmning börjar den sina rörelser. Den kan också stängas av och då stillnar den.

I oktober 2012 har jag ett konstnärssamtal på Ärlegården i Göteborg där jag pratar om min praktik och utmanar lavalampan på duell.²⁸ En månad senare ber en koreografkollega att jag skriver om "begreppet lavalampa" och jag skriver ett mail:

Vad jag menar (som du också säger) är att oavsett vad jag gör, oavsett innehåll, ståndpunkt, radikalitet i mitt verk, så blir det oftast reducerat till att bli bedömt och talat om som om det vore en lavalampa. Man betraktar och bedömer form, tempo, estetik. Lämna övriga lager av verket därhän. Därmed blir verket ofarligt. Det blir reducerat till estetik, och begreppet estetik som "skönhet". Jag misstänker att det har att göra med att etiketten på mina verk är "Dans", och jag själv kallar mig koreograf. I den allmänna diskussionen är begreppet dans fortfarande idag förknippat med "det sköna", med form och linjer. För mig som inte är intresserad av att skapa lavalampor av mänskliga kroppar, utan att göra verk som säger något om hur det är att vara människa idag, de dilemman vi möter och situationer vi försöker hantera - så blir det väldigt svårt att hela tiden bli bedömd som lavalampa. Jag funderar på om jag skall "byta etikett". Kalla det jag gör teater. Eller performancekonst. Eller film - fast live. Blir det då även omtalat för sitt innehåll? Eller är lavalampan den fälla som all konst trillar ner i, där de estetiska/sköna dimensionerna prioriteras framför det sakliga innehållet? Och därmed avradikalieras.

Min kollega svarar:

Bra skrivet.

Debattartikel?

Lavalampan hjälpte mig hitta beskrivning. Oj vad den stympar oss!

²⁷ Craaford, Clarence (2005) *Människan är en berättelse – Tankar om samtalskonst*. Sid 114.

²⁸ 201210 Konstnärssamtal och duell, 2012-10-04.

Jag är helt enig med henne, ja den stympar oss. Stympar genom att osynliggöra alla andra lager i den konstnärliga gärningen och verket. Så länge min utsagoposition är "dans" måste jag brottas med detta. Jag måste bort från dansfältet.

Ska jag lämna fältet helt och hållet och hitta ett annat fält? Det var det enda alternativ jag såg vid denna tidpunkt. Jag vägrade etiketten dans. Jag slutade att gå på dansföreställningar, seminarier och samtal. Jag tackade konsekvent nej till alla inbjudningar till branschmöten.

Vart ska jag? Till teaterns fält och börja kalla mig regissör? Eller filmens fält och kalla mig filmskapare? Eller till samtidskonstens fält och kalla mig konstnär? Jag gör ju redan allt av det i min praktik. Jag vet inte vart jag ska. Jag vet bara att jag inte längre kan vara kvar i dansfältet. Jag går under där. Jag måste bort.

Ingen position för min konst

Att ha en utsagoposition handlar om att ha en rätt till självdefinition, att vara i dialog med andra, i dialog med sin omgivning, sin kontext.

Genom åren har jag gjort flera verk för offentliga rum, bland annat i en serie av verk som jag kallar *uppstickare*, på engelska *pop-up pieces*. Det är korta dansteater-verk på drygt 10 minuter. Konstnärligt är det en form av estetisk aktivism vars huvudsakliga arena är gatan och olika offentliga rum. Formen, innehållet och valet av spelplats handlar om att vara på gränsen mellan verklighet och fantasi för att öppna dörrar till alternativa sätt att uppleva en situation eller plats, och - som en person i publiken en gång ropade högt mitt under föreställningen - ”Är det på riktigt eller är det teater?”.

Det senaste verket i denna serien är *Minutes 2.0*²⁹, med två kontorspersoner, gjord för att spelas i foajéer, på kontorarbetsplatser och i mötesrum. En viktig medspelare i dessa verk är det offentliga rummet och de personer som vistas där just då. Kontexten är både medspelare och en integrerad del i verket.

I början av 2000-talet läste publiken dessa verk som gatuteater. En vanlig fråga var om det var festival i stan. Vi fick också en hel del frågor om vad denna typ av föreställning var för något, de visste inte riktigt vad de skulle kalla det. Folk kom ofta fram och pratade med oss efteråt och det ledde till diskussioner om dansteater, performance, gatuteater, och de frågor som verket i sig väckte. Men någon stans kring 2010 upplevde jag att kontexten, det vill säga det offentliga rummet och publikens reaktioner, förändrades radikalt. När verket dök upp möttes det av en avvaktande misstänksamhet om varför vi var där. Den vanligaste kommentaren och frågan från publiken, ställd med lätt bakåtlutad hållning och kisande ögon, var nu istället ”Och vad är det du vill att jag köper? Vad är det ni säljer?”. Verken uppfattades inte längre som performancekonst, utan som reklam. Jag uppfattades som någon som ville sälja en produkt, som någon som talade till åskådarnas plånböcker, inte deras hjärtan och hjärnor.

Om det uppfattas som ett instrument för kommersiella intressen, då minskar utrymmet för att nå en dialog i det offentliga rummet, det minskar också möjligheten att utmana, väcka och ifrågasätta. Ett exempel är en kommentar av en ung kvinna när hon och hennes kompis gick förbi den pågående föreställningen i centrala Göteborg 2011:

*Nej du behöver inte bry dig, det är nog det där telefonbolaget.
Dom kör sånt på TV också.*

Hela situationen ledde mig till en radikal paus och ifrågasättande av min konstnärliga praktik och dess sammanhang, i syfte att finna möjliga vägar för framtiden. Jag har en väl etablerad karriär som koreograf och performancekonstnär bakom mig, så missförstånden i föreställnings-situationen var inte en följd av ett konstnärligt misslyckande i en primär mening, utan ett resultat av ett föränderligt landskap för performativ konst och konstnärliga kroppsbaserade uttryck i det offentliga rummet.

2012 kom två böcker på svenska som beskrev den situation jag upplevde: *Lyckliga i alla sina dagar* av Nina Björk³⁰ och *Estetisk rensning* av Dan Jönsson³¹. Jag korsläste böckerna och tillsammans blev det en slående beskrivning av det offentliga rum i förändring som min konst verkar i. Det gav mig inga svar på

²⁹ 200906/201305/201402 Minutes 2.0.

³⁰ Björk, Nina (2012) *Lyckliga i alla sina dagar – Om pengars och människors värde*. Wahlstrand & Widstrand.

³¹ Jönsson, Dan (2012) *Estetisk rensning – Bildstrider i 2000-talets Sverige*. 10tal Bok.

frågan vart jag skulle ta vägen, men det hjälpte till med problemformuleringen och benämmandet av vad som var i omlopp. Utifrån detta höll jag ett seminarium hösten 2012 där jag problematiserade och kontextualiserade det offentliga rummet, och positionen för min konst däri.³² Jag återger inte hela resonemanget, men ett avsnitt där jag problematiserar möjliga sammanhang som verken skulle kunna visas i:

So where can I go with these pieces? And still be doing what I want to do?

I nowadays question my choice of a strong visual form, that earlier was to make it stand out from the ordinary situation and make people, like, catch, that there is something quite looking familiar but a little bit odd at the same time. But today this strong framing and this strong visual form, maybe it is read as high production values, production values that are in line more with a commercial language. And then in a way it makes the work harmless because it is just read as another commercial. Because I would say that the dance theatre language, if we look at live happenings in public space and at commercials, the language and form, in the whole scale, from rough activism and flashmobs to sleek virtuous dancing, it has all been used as instruments for commercialism and advertisements the last ten years.

So, a solution might be to maybe change place completely. But to where? Maybe to an art gallery? A stage, or a cultural center? Yes, I have moved into art and culture venues, such as galleries, sometimes theatres, sometimes museums, to perform the same works.

In these places it is interesting, because to a certain degree they are not about commercialism. But it is still a public space where people can go freely. It is a space that is not talking to the wallets of the people visiting, but talk to them as humans. But in these places, there is an unspoken logic, and that is that because this is an art place, everything that is presented here is art. And thereby the work is kept within the territory of art, and the art world's aesthetic sanctuary. So my experience, when performing in such places, is that the work and the performance is mainly considered for what it is. Discussions and judgements from the audience is based on its form, shape, composition, dramaturgy, or the performers' skills. The content of the performance, the what, and what the performance does, easily vanishes in a fog of aesthetics. Because we are performing in an art context, the political or social discussion that the work deals with is expected to be about aesthetic or artistic issues. And the substance of the issue of the work is left out. My experience is that it becomes a representation of the issue that it wants to do, rather than doing that issue. So thereby the pop-up performances becomes like a Brechtian image that is to be reflected upon, with as Brecht said, the smokers distant look and laidback attitude.

Is this really what I want to do? An aesthetic representation? No. It is actually not. That is not where my drive started. And not where I want to go.

Well, is there a way out of this territory?

Regarding the work in the form of pop-up pieces for public places, my feeling today is that they are taken hostage by instrumentalism, commercialism and aesthetics. So my main question is now: How can

³² 201212 Taken Hostage. Transkription av seminariet.

my work regain autonomy? How can they be works and performances that does something? That does something to the times and to the society that we are living in?

Som förslag och försök att ändå skapa performativ konst i offentliga rum skapade jag ett platsspecifikt hörlursverk – *Bijou de Calhariz*³³, som jag skapade och iscensatte i Portugal i november 2012. Min utgångspunkt var att helt ta bort objektet i verket, och att göra åskådaren till utövare. Jag ville pröva att ta bort konstverket som ett objekt att betrakta, som en sak. Pröva att låta hela verket utspela sig inuti betraktaren, i publikens fantasi och erfarenhet. Därmed finns det inget objekt, en artist eller objekt som har estetiska kvaliteter, eller kan placeras någonstans.



Café Bijou de Calhariz, Lissabon

Verket är för en person i taget som sätter sig vid ett av caféborden och får en kaffe serverad. På bordet ligger ett par hörlurar som sätts på. En berättar-röst berättar om en händelse som utspelats på just detta café, betraktat utifrån den position som lyssnaren har. Hela händelsen är iscensatt i lyssnarens fantasi, i relation till den inredning och alla objekt som finns runt omkring lyssnaren i caféet.

Som metod för att skriva manuset använde jag vad som kan kallas ”site writing”. Jag skrev hela manuset på plats på caféet, för att kunna inkludera precisa detaljer i inredningen. Jag utgick från den faktiska lokalen, utsikten från café-bordet och den verkliga situation som var på caféet. Till detta lade jag till en fiktiv berättelse med inslag av Eurokrisens konsekvenser för människors privatekonomi, bioteknikforskning, och låneindustrin.

I efterhand kan jag hålla med om att det inte fanns något fysiskt objekt. Däremot blev det en form av platsspecifikt radioteater i monologform. Och som verk kan man prata om dess estetik, genre, tema och format. Så helt bort från estetiska bedömningskriterier kom jag inte. Jag flyttade bara in ett nytt fält med andra referenspunkter och möjliga utsagopositioner. Vad som blev tydligt för mig var att

³³ 201211 Bijou de Calhariz.

jag använde liknande sätta att komponera och skapa verket som jag gör när jag skapar uppstickare. Det skulle kunna kallas koreografisk praktik gestaltad som platsspecifik radiomonolog.

Det var en intressant process, och när jag återvände till Sverige i december 2012 var jag sugen på att prata om det komplexa, det utmanande och angelägna i allt detta prövande kring konst i offentliga rum. Okej, det offentliga rummet är i förändring, jag saknar en kontext, men kanske finns det ett sätt att konstnärligt förhålla sig till det jag vill göra, så att jag skapar en ny kontext?
Låt oss prata om det.

Ingen plats för att prata om min konst och det jag gör

*Det brinner i mig. Alla dessa presentationer av skådespelarnas arbeten.
Det handlar om yttre klassifikationer, kategorier, metoder, övningar.*

Vad är kärnan?

Vad är ditt statement?

Var är din affection?

Jag har en allergisk reaktion just nu. Får panik. Mina gränser är hotade. Jag får panik. Jag har ju en sån klarhet nu i mig. Om vad det är som är kärnan, starten, vad som är medlen. Att det jag vill säga, min affection, materialet avgör vilka former gestalten tar.

Do or don't! There is no trying!

Handla, execute, och ta ansvar för dina handlingar!

Vad håller man på med? Yttre delar.

Men det spelar ju ingen roll. Om man inte har något att säga! Så – vad vill du säga?

What is the WHAT??

What?

How?

Where?

When?

Håll kvar broccolin! Håll kvar fraktalen!

Broccoli Broccoli Broccoli Broccoli

Börja alltid med what.

What What What What What!

Det är inget what här i rummet! Bara en massa how. Ingen when. Ingen where.

BARA HOW!

Hallå – jag skriker i en ljuddämpad miljö – ljudet slukas – försvinner.

Ingen hör.

Hur fan kan man bara arbeta med HOW? När det inte finns ett WHAT.

Och när man låtsas att rummet vi är i – en blackbox teater – är ett icke-rum. Ett icke-where. Neutralt. What the fuck! Detta är inte ett icke-where. Detta är extremt laddat. 99% vita europeer, medelklass, safe,

teatersetting, scen-salong-uppställning i rummet. Man pratar.

Hur kan man ha ett hus som bara arbetar med HOW? Ett hus måste starta i WHAT!³⁴

Jag befann mig på mina teaterkollegors redovisning på Högskolan för Scen och Musik, december 2012, nyss hemkommen från Portugal och arbetet på AND_Lab. För att inte flippa ut helt tog jag upp min anteckningsbok och skrev. Det var så nära jag någonsin varit en riktig panikattack. Ett sammanbrott. På ett helt fysiskt plan. Nu förstår jag hur det känns. Mina gränser invaderades. Mina gränser var sköra. Min klarhet var skör. Jag var tvungen att freda mig. Jag höll för öronen. Blundade. Skakade. Jag rös. Jag frös. Energierna löpte upp och ner längs min kropp. På utsidan och på insidan. En oro. En nervositet. Panikkänsla över att bli invaderad. Hotad. Livrädd att jag skulle tappa mitt klarnade perspektiv och börja tänka som dem. Rädd att förlora den klarhet jag vunnit på AND_Lab. Den är så skör. Flyktig. Den är i luften. Är inte materiell. Jag kan inte låta dessa tankar och sätt komma in i mig. Ut. Stay away stay away. Dom får inte komma in i mitt hus.

³⁴ 201405 –Re:locating the self, part 2, 2012-12-05, sid 6-7.

Jag var frustrerad. Jag vill prata om drivkrafter och varför man väljer konst som uttryck. Kan ingen fråga vad jag vill med min konst istället för att hela tiden fråga hur jag mår och be mig berätta hur det känns?

Jag vill inte att min berättelse skall katalyseras i ord om min person. Jag vill att min berättelse skall katalyseras i ett konstnärligt uttryck som är specifikt, överraskande, personligt, open and complete. Att låta min personliga berättelse ta form som konst är en form av översättning. Mina tankar, idéer, åsikter, synvillor, perspektiv gestaltas i ett medium av bild, rörelse, narrativ, physical cinema, ord, aktioner.³⁵

Vissa nätter kan jag inte sova:

Jävlar vad det är svårt. Jag är arg, avig. Frustrerad. Varför är jag så arg? För att det pratas om normalitet. Plötsligt idag så handlar vår utbildning om platser "utanför de normala platserna". Och vad är normalt? Enligt kursledaren är det black-box. Fuck! Det är inte "normalt". Det är ett konstnärligt val!

Och mitt projekt. Vad fan ska jag göra med det? Navelskåderi? Nej tack!

Vad gör mig arg? Blindhet för sin egen normalitet. När en norm presenteras som "normalt" och inte som det val det är. Blindhet för komplexiteten!³⁶

Som en respons på situationen skapade jag performanceverket *If this is the answer – what is the question?*³⁷ Min utgångspunkt var att använda mitt konstnärliga uttryck för att säga något om situationen, rummet, dess dolda maktbalans, och alla närvarandes medverkan däri. Jag ville också pröva att låta mitt förhållningssätt till materialet bli del av verket, och att använda en kombination av tal och performance.

Jag arbetade med att destabilisera de subjekt- och objektpositioner som finns och förväntas finnas i ett teaterrum. Som subjekt-objekt använde jag min egen kropp, utrustad med ett guidesystem med mikrofon-mygga och bälteshögtalare. Rummet är tomt och publiken står runt omkring mig.

I första delen går jag med raska steg i en fyrkant mitt på golvet. Jag viskar i mikrofonen och beskriver mig själv från publikens position. Jag ställer frågan what? och svarar med en beskrivning av vad jag gör och hur jag ser ut. Det dyker upp flera frågor om why? Men där svarar jag att det inte handlar om why, titta istället på materialet. Jag beskriver mig själv som ett material, som ett objekt. Till slut ställer jag frågan "if this is the answer, what is the question? Jag tejar en fyrkant på golvet, precis i den formation jag gått.

³⁵ 201405 – Re:locating the self, part 2, 2013-01-21, sid 56-57.

³⁶ 201405 – Re:locating the self, part 2, 2013-02-07, sid 115-116.

³⁷ 201212 If this is the answer, what is the question?



If this is the answer, what is the question, på GIBCA Extended Sept 2013

Därefter fortsätter jag att gå på precis samma sätt som jag gjort tidigare, nu innanför/på ramen. Men nu beskriver jag istället rummet och personerna som finns runtomkring, utifrån min subjektsposition. Rummet och publiken blir objekt och material. Jag blir subjekt. Samma fokus på frågan what, det handlar inte om why. Till slut ställer jag åter frågan ”if this is the answer, what is the question? Jag avslutar med att tejsa in hela rummet och alla personer i en stor fyrkant.

I efterhand kan jag säga att jag själv var nöjd med vad verket gjorde, i mitt prövande av form, tema, manus, kontext. Att verket blev en aktion och störning utan att vara aggressiv eller konfrontativ. Det fungerade som en typ av benämning genom sin aktion. Jag blev också senare inbjuden att göra verket som del av ett för-program för GIBCA, Göteborgs internationella konstbiennial.

Men om jag skall utvärdera det utifrån publikens reaktioner när jag gjorde det på Högskolan för Scen och Musik så blir det mer komplext. Publiken bestod till största delen av skådespelarstudenter och vi befann oss i ett teaterhus i en black box. Många var väldigt frågande till vad som pågick och det jag gjorde. Jag tror att de förväntade sig en form av teater eller en presentation.

Ett och ett halvt år efter att jag skapat verket läser jag texter av Peggy Phelan och Sara Ahmed som slår an i mig, för de beskriver det som jag ville aktivera i verket:

En stor del av den västerländska teatern frammanar ett begär som baseras på och stimuleras av en olikhet mellan aktören och betraktaren – och av den tyste betraktarens (hypotetiska) dominans. Att denna modell för begäret är uppenbart kompatibelt med (traditionella förklaringar av) ”mannens” begär är ingen tillfällighet. Men mer viktigt är att denna förklaring av begäret mellan den talande/aktören och den lyssnande/betraktaren visar hur beroende dessa positioner är av synligheten och av ett koherent perspektiv. En tydlig och lätt lokaliserad synvinkel ger betraktaren en stabil punkt vid vilken projektions, identifikationens och (den oundvikliga) objektiveringens maskiner kan fästas. Performancekonstnärer och deras kritiker måste börja omforma

denna stabila uppsättning antaganden om positioner i det teatrala utbytet.³⁸

För många av teaterstudenterna blev det troligen en krock mellan dessa förväntningar på stabila positioner, och mitt försök att destabilisera och omforma positionerna. Sara Ahmed skriver om kroppars orientering:

Att vara orienterad på ett visst sätt innebär att vissa saker kommer att bli betydelsefulla, kommer att bli till objekt för mig. Sådana orienteringar är inte bara personliga. Rum är också orienterade i den meningen att vissa kroppar "har sin plats" på den ena eller andra platsen. [...] Att säga att utrymmen är orienterade runt vissa kroppar är att visa hur vissa kroppar kommer att vara mer "på plats" än andra.³⁹

Utifrån teaterummets orientering var jag inte "på plats", trots att jag som performer befann mig mitt i rummet hela tiden, och med allas blickar på mig.

Men - dessa artikulerade texter hade jag inte läst när jag skapade verket. Jag ville prata om det jag försökte göra med min performancekonst för att kunna ta det vidare, men jag upplevde att det var svårt. Dels saknade jag själv begrepp och ord för att prata om min praktik, dels upplevde jag att väldigt få förstod vad det var jag höll på med. Att jag befann mig i en teatermiljö var del av denna situation.

Jag kände vid denna tid att jag behövde lämna hela scenkonstfältet för att kunna etablera en meningsfull utsagoposition för min praktik. Det kändes förbrukat.

Jag ville bort. Lämna Göteborg. Lämna Sverige. Hitta andra sammanhang. Lämna den typ av sammanhang jag varit i. Söka något annat. Ett annat fält. Ett annat sammanhang. En annan utsagoposition. Men jag har familj och barn som går i skolan. Barnen har skolplikt. Hur gör man då?

³⁸ Phelan, Peggy (2008) "Performancekonstens ontologi: representation utan reproduktion" i *Koreografier* Skriftserien Kairos nr 13. Raster Förlag, s 230.

³⁹ Ahmed, s 12.

På vilket sätt tänker du söka efter det som du inte alls vet vad det är?⁴⁰

Våren 2013 är jag i ett positionslost tillstånd.

Jag läser Rebecca Solnits bok *Gå vilse – en fälthandbok*⁴¹.

Hennes bok hjälper mig inte ett dugg.

Konsten att gå vilse.

Totalt vilse. Utan rum, terräng, fält, position, medium eller språk.

En konstnär utan utsagoposition, genre, medium eller kontext.

Som helt hade tappat talförmågan.

Jag är helt förvirrad.

Det jag söker undflyr mig hela tiden.

Det enda man kan lita på är sin intuition. Sin konstnärliga röst hittar man aldrig. Den är alltid undflyende som ett litet djur som ständigt smiter undan. Bakom ryggen. Går inte att få tag på. Men intuitionen finns där.⁴²

Det är en internationell kollega som ger sitt perspektiv.

Vad skönt.

Då är det fler än jag som ständigt jagar och aldrig får fatt.

Jag trodde jag var på väg att bli knäpp.

Jag för en dialog med mig själv:

Men – jag litar inte på min inre kompassnål. Mitt kvicka huvud lägger snubbeltråd och irrbloss för mitt intuitiva jag.⁴³

⁴⁰ Solnit, Rebecca (2002) *Gå Vilse – en fälthandbok*. Bokförlaget Daidalos AB, sid 10.

⁴¹ Solnit.

⁴² 201405 – Re:locating the self, part 2, 2013-02-17, sid 144.

⁴³ 201405 – Re:locating the self, part 2, 2013-02-26, sid 174.

Jag ger mig själv, ivrigt påhejad av kloka kollegor, receptet att göra ingenting.
Som ett sätt att bromsa.
Som ett sätt att höra hjärtats röst.
Minst en timme om dagen, helst två, ligger jag still på golvet.

*Just nu gör jag ingenting. Vad är ingenting?
Skrämmer skiten ur mig.
Att jag inte vet hur man gör ingenting.
Och att göra ingenting⁴⁴*

Jag är vilse.
Inte vilse som i en skog eller stad.
Utan vilse som i utsläppt i rymden.
Allt är bara svart.
Jag är i ett helt viktlöst tillstånd.
Vad jag än gör så famlar och rumlar jag bara runt.
Jag vet inte vad som är upp och ner, eller hur jag skall kunna ta mig någon stans.
Mitt i detta skall jag göra en performance.
Det är dags för offentlig redovisning i mitt masterprojekt. Jag har en blackbox utan
fönster och 20 minuter till mitt förfogande. För att säga något om mitt projekt, min
performativa konst i offentliga miljöer.
Hur kan man skaffa sig en utsagoposition och göra ett yttrande när man har blivit
helt tyngdlös?
När man är utan utsagoposition, genre, medium eller kontext?

Jag väljer att lägga mig ner mitt på det svarta scengolvet.⁴⁵

⁴⁴ 201405 – Re:locating the self, part 2, 2013-02-26, sid 171.

⁴⁵ 201304 – How to not have an idea.



How to not have an idea, Schildknechtteatern mars 2013. Foto A Löfman

How to not have an idea

I am totally lost.

There is no point to continue chopping roads with machete in the jungle. They only grow back anyway. So what to do now? Leave the jungle? Stay and grow these things that grow?

The screenplay The screenplay The screenplay. Have not worked on it. I have to. Labor of love. See where it takes me.

CRISIS. Have no answer. Not the question. If I stage the subtext, it becomes a lava lamp = crisis. Beautiful, but not dangerous. How can it be dangerous? For who?

Something needs to be removed. I must sleep. Can't manage these night shifts any longer.

Pressure, air escaping, suck

Relationships – the theme
Carnival – the form
Swiss army knife – my self. But I have not killed, yet.

There is a line.

Which discussion do I want to be part of?

It is precisely the strike and sound I want to change!
I want my work to hack up as an ice pick in the society!

What temperature do I have?
What question do I socialize a lot with right now?

It might not be to constantly be "the other" in myself.
Maybe it's about my ethos?

At this moment I came into being: In a white samba dress I danced as a surprise on Ascom's Christmas party.

How do you get the world on your skin? By describing it, living it.

You are sick. A cold. Go to bed.

Write manifesto.

It's probably phenomenology that is the thing.

I choreograph energies.

In the right place, at the right time. The stars come together in the right line. Ping!

I'm content.

Dare to be in circles.

I am playing the game. Just keep on playing.

Continue

Enjoy Lisbon now. It will not come back.

Do or don't. There is no trying.

And now starts: My life as Broccoli.

Close your eyes, listen inward. Keep the kernel.

Control freak? Or the desire to be precise in the expression?

Stay Broccoli. Stay Broccoli.

Broccoli Broccoli

I must revisit Mary Douglas.

In search for my WHAT. Re:visiting myself, my what, my how. I'm Broccoli.

Yes

How can I stay in these crossroads where I really stretch my thought – but avoiding the inaccessibility or self-referential system of academic work?

Do

Think globally. Dance locally.

Fractal Fractal Fractal

My product = Not asking for anything in return.

Do

Don't move 2013.

The new Marika is coming out.

Sleep

Will my art save the world? No, but it might save your soul.

Do.

Make room for the new Marika.

I am a location.

To think is physical labor. The brain is a part of the body, therefore it is physical labor.

Keep it cooking.

My new favorite words: Poly ... + Facet

The body knows. Do not listen to anything else.

Tetralemma Tetralemma Tetralemma

You are a point. You are a plane. You are on a plane with direction. And now - unfold.

Do

Stand still

Sleep. Exercise.

I'm really lost and confused.

My life as Broccoli on retreat in India

Continue

Damn. Do.

Now it starts.

Cool down.

Go over the bridge. Do not stop.

I am sharpening my teeth.

Hesitation - bad. Doubtless - good.

Gather my feedback.

The body knows.

Now it starts. Yes.

Stand

I must get out of the tumble-drier.

Release the arms.

I AM on the steppe now.

I am so fucking scared.

Ahhh. Tired. Sleep

There is no way back.

Värdegrund

För att på något sätt hantera mitt tyngdlösa tillstånd under våren 2013 biter jag mig fast i min värdegrund, metoderna Real Time Composition, AND Game och Mayhapness (som jag använde för att skapa *How to not have an idea*). Jag tänker också mycket på kraften i benämningarna.

Inför mig själv ställer jag mig frågan vad jag egentligen menar med värdegrund. Jag kommer fram till att det är en form av guidande princip. Det handlar om min etik. Men - det handlar lika mycket om det förhållningssätt jag har till konstnärliga idéer, material och processer. I perioder har jag svårt att skilja på vad som är min konstnärliga metod, och vad som är min värdegrund.

Under den tyngdlösa famlande perioden strävar jag efter att lyssna efter hjärtats röst, intuitionen. Som guidande princip höll jag mig fast vid att praktisera AND Game och Mayhapness.

AND Game och Mayhapness

Första gången jag mötte Real Time Composition var 2010 då koreograf João Fiadeiro var inbjuden till Dansbyrån för att hålla en workshop och artist talk. Jag slogs av att det förhållningssätt han presenterade liknade det sätt på vilket jag arbetade, men som jag aldrig haft ord för att beskriva.

Sedan 2011 arbetar João Fiadeiro tillsammans med antropolog Fernanda Eugénio, och gemensamt har de utvecklat AND_Lab med bas i Lissabon, Portugal. AND_Lab verkar i mötet mellan två tvärgående problem - **how to live together?** och **how not to have an idea?**- och mellan två sätt att tänka-göra - Real Time Composition och Etnografi som Situerad Performance.

Inom sina fält, dans respektive antropologi, upplever de att de moderna och postmoderna metoderna för att kreativt samarbete och samexistens inte längre fungerar. Dans och antropologi har ett starkt fokus på relationer och skapande, och har därmed privilegierade perspektiv för att tänka och skapa lämpliga begreppsmässiga och praktiska verktyg. Utifrån detta har de utvecklat AND Game och Mayhapness, som alternativa sätt att praktisera kreativt skapande och samarbete.

Dessa sätt liknar hur jag har arbetat, men som jag antingen kallat ”tänka med kroppen” eller inte kunnat formulera alls. Det har varit ett sätt som ”bara funkar”, utan att jag riktigt vetat hur det går till. Hösten 2012 spenderade jag en månad på AND_Lab i Lissabon för att fördjupa mig i metoderna.

På deras hemsida beskrivs ”*The AND Game*” genom de 10 positioner man går igenom. När jag var helt tyngdlös strävade jag efter att tillämpa det på min situation:

*AND Game in 10 positions*⁴⁶

1. *In this game, the “rules” emerge as you play. Conditions to find them: a) inhibit the habit of wanting to understand, trying to figure out, thinking you know; b) activate the sensitivity of “savouring”, that is to say, letting the event itself manifest what it tastes like. In a word: replace “knowledge” by “flavour”.*

2. *The game starts when the unexpected bursts in. When an accident occurs. Facing emptiness as it settles down: do nothing. “Doing*

⁴⁶ <http://and-lab.org/en/jogo-and-em-10-posicoes>, 2014-03-31.

nothing” is not to stop – to be stuck, paralysed – but to stop again in order to notice.

3. While you “do nothing”, notice what is there, what is around, in “What” presents itself – the unspeakable “That” which is manifested by the accident, every time a singular “This”. Also notice what you have to offer, in case you suit the event.

4. If there is a goal in this game, it is to transfer the protagonism of the subject to the event. That transfer can happen by replacing the usual questions of the subject – who and why – with the questions that the event addresses us: what, how, where, and when. Ask the situation that presents itself: What, in what is there? How, with this what? Where-when, with this how?

5. To participate in the game, do not try to contribute having an end in mind, and even less having the beginning as a starting point. This game always starts by the middle/milieu.

6. The rules are found after a minimum of 3 position takings and 2 relation activations: a) The first position provides the milieu to be noticed; b) The second position enters in relation with the matter offered by the first, suggesting a direction; c) The third position enters in relation with the relation suggested by the second, confirming a shared direction, the common plane.

7. Once the common plane has been found – a direction-sense and not a meaning-sense –, to play the game is to postpone the end. The only task: to sustain the vitality of that plane by handling the amounts of difference and repetition introduced in the relation, at each moment. Conditions to postpone the end: accept and anticipate the end. Accept “finiteness” in order to work for “limitlessness”; anticipate signs of “finiteness” in order to use them as you handle “limitlessness”.

8. This is a game of silent questions: each move is offered and received with no answer, explanation or interpretation. For a position taking to dispense justifications, it has to be at once open and complete (rather than closed and incomplete), and explicit and consistent (rather than implicit and coherent).

9. When played according to the principles set forth herein, AND game never ends. Unless it is interrupted by an accident.

10. In that case, stop again, notice, and play again.

Hela perspektivet bygger på ett förhållningssätt som utgår från ”och, och, och...”. En utvecklad beskrivning av detta finns att läsa i AND_Labs manifest⁴⁷ på deras hemsida, men här presenterar jag en kort och mycket förenklad version av de tre systemen, eller regimerna, ”is”, ”or/whatever” och ”and”-system:

Först fanns *is-system*. Allt är konstruerat som en uppdelning, inte som en relation. Där finns mästare och lärling, härskare och slav. En person bestämde, de andra utförde uppgiften. ”Jag har denna master-plan. Nu skall ni utföra den!”.

Till slut tröttnade folk på detta hierarkiska system och ville förändra. Vi fick postmodernism och *me-system*, som också kan kallas *whatever-system*. ”Jag gör vad jag vill, du gör din grej. Jag bryr mig inte. Gör vad som helst, det spelar ingen roll. Jag tänker göra min grej.” Men – det visade sig att detta inte blev så demokratiskt och egalitärt som den ursprungliga intentionen var. Istället blev det

⁴⁷ <http://and-lab.org/en/manifesto>, 2014-03-31.

en mängd små tyranner som var och en stod i ett eget hörn och skrek ”jag, jag, jag!”.

Vad jag föreslår, och som ligger i linje med AND Game och Mayhapness, är *and-system*. Personer skapar saker tillsammans med huvudfokus på själva eventet, och lämnar egot utanför. Var och en av oss bidrar till eventet med våra färdigheter och kunskaper så att det vi gemensamt åstadkommer är större än vad varje enskild individ hade kunnat åstadkomma själv. Två exempel på aktiviteter som fungerar enligt detta system är Wikipedia och Crowd Sourcing.

Våren 2013 var jag på en festival i Italien för att arbeta med ett nytt community-baserat verk med äldre män - *Hand on Heart and Ear to the Ground*⁴⁸. Verket skulle skapas och presenteras inom ramen för ljudkonstfestivalen Verona Risouna, arrangerat av musikkonservatoriet i Verona.



Spelplatsen för Hand on heart and ear to the ground, vid biblioteket i Verona

Att vara i Verona under denna vecka var en intressant upplevelse. Alla tre regimerna *is, or/whatever* och *and, and, and* var i omlopp samtidigt, vilket skapade förvirring, missförstånd, frustration och riktigt komiska situationer. Min värdegrund och mitt förhållningssätt sattes rejält på prov under denna vecka och jag ställdes inför flera avgörande val kring mitt handlande. I en essä beskriver jag situationen:

The Music Conservatory of Verona is clearly operating in the is-system with a clear hierarchical structure. Probably this is reinforced by the Italian culture and society which I understand is very hierarchical. The festival Verona Risouna is organised as a me/whatever-system. Anything goes. It doesn't matter what you do. Just do your thing. According to the festival producer the target audience is the tourists and the aim is to show that Verona has more to offer than monuments and shopping. It is an outdoor event during one day for the tourist district, working with the

⁴⁸ 201305 Hand on Heart and Ear to the Ground.

outdoor places as a shared space, and not site specific. The focus is on sound art events.

I am personally working with the and-system. I came to Verona to create a context specific work together with a local community of older men. And to stage the work as a site specific performance/happening at the festival. But when I arrived there was no community of older men as I had been told there would be. I was considering how to operate in these conditions and how to go about.

Should I enter the is-system, take the role as Artist/Director and just require the organisation to do what I had required in my technical rider? Like a master and slave attitude? Maybe. At the same time I noticed its structure. The conservatory and festival organisation consisted of men as directors, and young women as volunteers and producers carrying out the practical tasks. As a female artist I was not at ease with placing myself as the master in this context, because these young women would be the ones doing all the job. I decided not to.

Or, should I enter the me/whatever-system. Do my thing and don't care about the other people, the quality of the context or my original project? Just do something else? I found that approach problematic because the frame was also an MA-course at Gothenburg University and the work created during the course and in Verona was to be examined. I also have a sincere interest in the topic of my project and wanted to give it opportunity to reach quality and relevance.

I decided to stay in the and-system. During the week I treated all situations and conditions as material. With the material that was on offer I was able to do research on the theme and topic of my project, with the intention to stage the work in the future instead. I met the men that showed up and added all experiences as and + and + and + and. The last day I also did some pilot filming together with a colleague.

But in one way I took on the logic of the festival. I did my thing and I was not dependent on the festival as such. Nor the Conservatory or the MA Course. The work I did during the week was context specific, not site specific to Verona or the tourist district. So in that sense I followed what the festival aimed at – just do whatever, in a shared space.⁴⁹

⁴⁹ 201305 Hand on Heart and Ear to the Ground, utdrag ur essä

Benämmandet som kraft

Kring 2012 var jag så evinnerligt trött på att ständigt beskriva min praktik genom att beskriva vad det inte var. Att ständigt beskriva den som ett ”icke”. Att prata om en närvaro genom att beskriva en frånvaro. Likt en graviditet. Den gör sin närvaro känd genom en frånvaro. Frånvaron av mens. Min praktik blev ofta beskriven genom en frånvaro.

Det är som teater, men utan ord. Jo, man kan kalla det icke textbaserad scenkonst. Eller mer som samtidskonst, fast utan objekt. Ja, kanske man kan kalla det dans, men inte traditionell dans, inte musikal eller balett. Det är mer som kroppsbasead samtidskonst. Jo, det finns massa teori också, men inte som text. Det är mer iscensättning, situationer. Ofta för platser som är icke-scen.

Jag längtar efter ett sätt att uttrycka mig kring vad den är, inte var den inte är. Jag vill kunna prata med andra om det jag gör. Jag vill kunna benämna och kommunicera det specifika. Det är väldigt lätt att prata om vad andra gör, eller konst i allmänhet. Men varje gång jag skall prata om min egen praktik blir det helt vitt och jag famlar efter ord.

Kan vi inte benämna det vi ser för oss själva, innebär det att vi antingen inte kan se, eller att vi saknar förmågan att formulera benämmandet. Kan vi inte benämna det vi ser kan vi inte heller kommunicera det.

Hur skall jag kunna skapa mig en hållbar utsagoposition i detta? En strategi som jag provat har varit att försöka hitta ord och uttryck. Samtidigt ifrågasätter jag mina egna bevekelsegrunder:

Vad är det som måste sättas ord på? Benämnas? Är det så att jag i mitt konstnärliga skapande redan vet. Men den verbala delen av mig, när jag ska kommunicera med ord med andra människor, inte vet? Jag tror faktiskt att det är så.⁵⁰

Samtidigt, min förmåga att benämna det jag gör påverkar också mitt görande.

Det surrar kring oförmågan att konkret kunna prata om det jag gör. Varför måste jag prata om det? Kan jag inte bara göra? Nej. Mitt görande blir/blev spretigt och åkandes åt olika håll. Som om det var ett halkigt ”plane” där jag bara slirade omkring, kom aldrig till att ta ”direction” och arbeta med det.⁵¹

Benämmandet gör ingenting sämre – men det har konsekvenser. Benämmandet handlar inte bara om ord. Det är också handlingar, aktioner, konstverk, bilder, gester, metaforer. Kraften i benämmandet är rörlig och så fort vi börjar benämna går vi in i maktfältet. Benämmandet kan användas för att ge och ta makt, för att synliggöra, osynliggöra, eller för att utöva härskartekniker.

I benämningen frigörs kraften. Det blir en transformationspunkt. Är benämmandet del av min praktik? Ja. Mina verk visar på de rosa elefanterna. De blir en form av benämmande. Synliggörande. Synliggörandet kan ske med ord. Handling. Aktion. Overdone Mimicry.⁵²

Även om jag saknar ord så har jag redan ett språk. Det är poesin i det icke-verbala. Kraften i metaforer, metonymer, intertextualitet, symboler, somatiska möten. Allt

⁵⁰ 201405 – Re:locating the self, part 3, 2012-05-27, sid 92.

⁵¹ 201405 – Re:locating the self, part 2, 2012-12-03, sid 4.

⁵² 201405 – Re:locating the self, part 3, 2012-09-17.

det som har kraft genom sin egenskap och kapacitet att skapa stark affect. Som kommunicerar till oss som människor. Om hur det är eller kan vara att vara människa. Det är efemärt, icke-verbalt, förkroppsligat. Det kommunicerar bortom verbala språk. Ändå är det specifikt. Om specifika platser, specifika kroppar, specifika situationer. Detta är mitt sätt att kommunicera. Humor, allvar, politik, filosofi, poesi. Fysik och metafysik.

Två äldre verk av kollegor som inspirerar mig för att de arbetar med just detta är Café Müller av Pina Bausch⁵³ och filmen Strange Fish av DV8 Physical Theatre⁵⁴.

Men vi lever också i en värld av verbalt språk och text. Det verbala språket och texten har en stark maktposition. Om det inte kan benämnas, så existerar det inte.

Men hur sätter man ord på ett uttryck och praktik som grundar sig på det icke-verbala, det efemära, poetiska uttrycket och det förkroppsligade?

Jag är inte dum. Utan ord blir du utskriven ur historien, du blir lätt fråntagen det utrymme du skapat dig. Jag har en levd erfarenhet av att utövare inom danskonst om och om igen skrivs ut ur historien och att deras sköra infrastruktur raderas i ett slag. Dans är den konstform som har minst medel och minst stabil infrastruktur av alla konstformer. Performancekonst ännu mindre. Poesi anses vara en marginell praktik. Koreografer i teaterpjäser nämns sällan i texter eller recensioner av pjäsen. Aktivist-aktioner anses vara på gränsen till det lagliga och bör kontrolleras.

Vi bränner inte böcker nuförtiden. Men vi skjuter och slår folk som använder närvaron av sin kropp för att uttrycka en åsikt. Denna höst 2014 i Kiev – de protesterande på gator och torg. I Sothi i Ryssland - Pussy Riot. I Egypten – i efterdyningarna av den arabiska våren. Kroppen är det mest spännande och mest skrämmande på en och samma gång.

Är ord bara beskrivande markörer för någots innebörd? När det kommer till min konstnärliga praktik - ja. Men ord är också maktens språk, med vilka vi tar ställning. Och hierarkin är tydlig - ord, tal och skrift är högre i hierarkin än icke-verbala förkroppsligade uttryck.

Hur spelar du på den arenan?

*Jag känner mig som en krigszon.
Jag känner mig lost in translation.*⁵⁵

Är det verkligen min uppgift som konstnär att formulera alla dessa saker i verbalt språk? Tja, det är upp till mig.

För mig handlar det också om att låta det verbala ta plats i min praktik. Jag är vältränad i att skriva om min konst, mina idéer och projekt. Jag har tränat via oändliga projektansökningar, stipendieansökningar, projektrapporteringar och presentationer. Men där skriver jag bara om. Jag betraktar och beskriver mitt görande på avstånd. Att skriva om koreografisk praktik och performativa verk uppmuntrar ofta omedvetet det dokumentära, det dokumenterande eller konstativa yttranden.

Jag vill istället etablera en ny utsagoposition där jag talar och skriver i min praktik. Utifrån min praktik. Där de talade och skrivna orden befinner sig mitt i min koreografiska praktik. Där text och ord blir ett av alla de medium jag använder för mitt konstnärliga arbete. Koreografisk praktik gestaltad i litterär eller verbal form.

⁵³ http://www.ubu.com/dance/bausch_muller.html

⁵⁴ http://www.ubu.com/dance/dv8_fish.html

⁵⁵ 201405 – Re:locating the self, part 4, 2014-02-23, sid 28.

Jag inspireras av Diamela Eltits⁵⁶, Petra Kuppers⁵⁷ och Lina Ekdahls⁵⁸ texter. Jag letar efter fler konstnärer, kollegor och verk att inspireras av och jag undersöker vad performativ text kan vara idag.

Utmaningen som jag tar mig an är att hitta ett sätt för orden att bli performativa yttranden istället för konstativa yttranden. Peggy Phelan beskriver performancekonstens ontologi som ”det som försvinner”, det enda liv det har är i nuet. När verket är över förpassas det till minnet. När det återberättas eller representeras via foto, film eller text är det något annat. Denna transformation påverkar förhållandet till skrivandet:

Den utmaning som de ontologiska anspråken hos performance ställer skrivandet inför är att om-markera de performativa möjligheterna hos skriften själv. Akten att skriva mot försvinnande istället för i riktning mot bevarandet måste komma ihåg att försvinnandets eftereffekt är upplevelsen av subjektiviteten själv.⁵⁹

Denna text, som är en del av mitt masterarbete, har varit ett sätt för mig att arbeta med min koreografiska praktik genom skrivande. Det är ett förslag och ett sökande efter en utsagoposition där skrivandet är del av min praktik, och där min koreografiska praktik är del av själva skrivandet.

⁵⁶ Till exempel hennes bok *E. Luminata* som finns på engelska, se Eltit, Diamela (2008), där hon på ett intressant sätt destabiliserar själva berättelsen och formen.

⁵⁷ Till exempel hennes introduktion i Kuppers, Petra (ed) (2011) *Somatic Engagement*. Chain Links. Jag inspireras av hennes sätt att utifrån specifika aktioner och händelser artikulera den somatiska och kroppsliga upplevelsen tillsammans med den filosofi och aktivism som är inneboende i händelsen.

⁵⁸ Särskilt hennes *Diktsamling* från 2012, se Ekdahl, Lina (2012).

⁵⁹ Phelan, s 212.

Rannsaking av min praktik

Under 2013 gör jag en rannsaking av min praktik, så som den fungerat och verkat fram till dess. Vilka utsagopositioner har min praktik gett uttryck för? Vilken typ av yttrande och berättelser kommer från dessa positioner? Vilka positioner har jag skapat mig, vilka har jag blivit tilldelad?

Jag är i samtal med en mängd olika människor, jag analyserar positioner och praktik utifrån olika perspektiv och förhållningssätt. Jag går tillbaka till tidigare verk, och på olika sätt granskar jag hur jag pratar, vad jag gör, hur jag orienterar mig.

Jag upptäcker brukade och förbrukade utsagopositioner. Jag upptäcker en mängd röster som bråkar med varandra. Jag upptäcker att ord och handling inte följs åt. Jag upptäcker unkna ideologier som bor i min praktik.

Alla röster som bor i mig och bråkar

Jag sitter i den grå fåtöljen. Hon sitter mitt emot mig. Jag blickar på väggen. En stor tavla, ett foto med träd, skogsgröna löv, sol som strilar ner.

- Jag hör flera röster när du pratar.

- Va?

- Den här rösten, säger hon och klappar med ena handen på armstödet, den talar från hjärtat. Dom andra rösterna, nu klappar hon med handen på det andra armstödet, det är alla andra röster. Dom som tycker att du borde en massa saker. Och dom – dom hugger den andra rösten jäms med fotknölnarna.

Med en hastig rörelse formar hon högerhanden till ett blad och med precision hugger hon så slaget träffar luften mellan vänsterhanden och armstödet. Det var bara en decimeter luft där, men hon hugger som Ogum. Hugget känns. Det rinner blod nedför fåtöljen. Det står en stympad röst kvar och balanserar på armstödet. Utan fötter. Utan fast mark. Där kraften rinner ut.

- Hon har ju inte en chans den här rösten, säger hon och tittar på platsen där blodet rinner.

Nä, jag ser det, tänker jag.

- Alla dom här andra rösterna, varifrån kommer dom?

- Vad menar du?

- Från vilken plats talar dom? Vilka är dom?

Ja, vilka är dom, tänker jag. Dom är väl jag. Eller är dom någon annan? En som tycker att jag ska söka en producenttjänst. En som tycker att jag ska skaffa mig en maktbas. En som tycker att jag ska söka en proffesur. En som tycker att jag ska skriva en bok. En som tycker att jag ska skaffa mig en månadslön. En som tycker att jag borde. En som tycker att det räcker nu. En som inte vill höra mer om alla priser jag vinner.

- Ja, det är nog alla andra som jag lyssnar på, svarar jag till slut.

Det var som fan. Att dom bodde i mig. Alla dessa. När i helvete flyttade dom in? Och när gav jag dom tillåtelse att prata med min röst?

- Mitt intryck, säger hon, är att dom pratar från en plats av rädsla. Rädslans plats.

Hon kuper sin högerhand igen och håller den strax ovan armstödet. Jag ser boet. Det är runt. Och tungt. Rädslans plats är som tjock svart olja som sipprar mellan fingrarna.

- Den här å andra sidan – nu studsar hon den andra handen på armstödet där blodet rann alldeles nyss – den pratar från hjärtats plats. Vilken röst vill du lyssna på egentligen?

- På hjärtats. Finns ju inget annat val.

Ögonen svämmar över. Jag sitter stadigt i min fåtölj, men tårarna stiger och känslorna svämmar över. Jag blir berörd. Jag observerar mig själv samtidigt som jag är i det jag gör. Lustig känsla. Att marken är så fast. Att jag sitter så stadigt. Att min kropp är ett. Att marken inte skakar. Men att ögonen svämmar över. Stird but not shaken. Som om bröstet är fullt och någon stans måste det svämma över när det är till brädden fyllt. Det svämmar över i ögonen och tårarna rinner. Det känns inte som en vanlig gråt. Tårarna rinner utan stopp. Av ilska över alla röster som flyttat in i mig. Av rädsla och sorg när jag ser blodet rinna ur hjärtats röst. Nä det här är inte okej.

Jag vill för helvete känna hur det känns att spänna bågen i botten.

- Jag måste hitta botten i mig själv, säger jag.

Jag har en bild av att spänna en båge. Jag har ännu inte provat att spänna bågen i botten. Jag måste inte veta vad jag siktar på, men jag måste veta att det finns en botten i min bröstorg – strängen sitter i mitt bröst. Det är rött där inne. Fuktigt. Som insidan på en munhåla. Som insidan på en val. Det är en volym.

- Jag vet inte hur det känns att spänna i botten. Jag gör rörelsen som om jag hade en riktig pilbåge i händerna. Jag drar bak strängen och spänner bågen, känner musklerna spännas, känner bågens kraft. Jag vet inte var botten är. Jag måste hitta ett sätt att ta spjörn i mig själv.

- Jag tänker på Artemis, säger hon. Vet du vem det är?

- Nej

- En grekisk gudinna. Hon springer i skogen. Och hennes pilar dödar. Dina pilar kommer också att döda.

Va? Vem ska nu offras, tänker jag. Och så tänker jag på det jag brukade säga för ett halvår sedan: "Jag är en swiss army knife, men jag har ännu inte dödat." Shit. Det här verkar bli blodigt. Om alla dom som har flyttat in skall dödas kommer det att bli ett helt blodbad.

- Ja men det är inte människor som ska dö. Men det är dina föreställningar, dina idéer om olika saker som kommer att dö. Om det är detta du vill ska hända, att den nya Marika tar plats, att du använder hela din kraft, då är det det som kommer att hända. Är du beredd?

- Jaa. Nån stans är jag väl det, svarar jag

Hon skrattar

- Hör du vad du säger? "Nån stans är jag väl det" Är du beredd eller inte?⁶⁰

Ett år senare läser jag Michael Bachtins text om talgenrer:

Vårt tal, det vill säga alla våra yttranden (inklusive även kreativa verk), är fullt av andras ord, av olika grader av främmandskap eller olika grader av tillägnelse, av olika grader av medvetenhet och åtskildhet. Dessa de andras ord bär också med sig sin egen expressivitet, sin egen värderande ton, som vi tillägnar oss, omarbetar och omaccentuerar.⁶¹

Jaa, det verkar som jag vid denna tidpunkt var ett ypperligt exempel på detta, utan att vara medveten om det.

Professionell deformation

Veckan efter att jag framfört *If this is the answer, what is the question?* är jag på *Weaving Politics*, ett symposium i Stockholm i december 2012⁶². Miljön är radikalt annorlunda och jag inspireras av aktiviteter och seminarier som artikulerar och stretchar mina tankar, ger mig något att inspireras av och ta spjärn mot. Som gör att jag tänker nya tankar och tänker på nytt sätt om gamla saker. I en paus sätter jag mig och skriver om situationen ur vilken jag skapade *If this is the answer, what is the question?*:

När jag befinner mig i teaterhuset Artisten får jag hela tiden försvara min praktik. Det är något annat än att artikulera och veckla ut. Att försvara är att hålla upp ett försvar, kämpa för ett territorium. Tid och energi går åt till att bevaka gränsen och förhindra intrång. Inte att odla marken jag står på. Jag vill odla marken jag står på. Jag vill bjuda in till fest. Jag vill bjuda på mat och dryck, jag vill ha knytkalas där vi smakar på varandras rätter. Jag vill kunna lämna min mark och besöka andra. Jag vill komma tillbaka och finna den intakt, att odlingarna fått växa ifred när jag varit bortrest. Att vara i teaterhuset, som bara har plats för en typ av subjekt - skådespelaren i rollen, där kan jag bara ändra min position inom denna hierarki, högre eller lägre. Men det finns inget utrymme att tänka eller agera utopi – det vill säga en annan typ av struktur. Så hur förhåller jag mig till huset?

Se det som ett hus.

Behåll perspektivet som gäst.

Jag är gäst på tillfälligt besök

Tveka aldrig om att korsningen är min verksamhetsort. Om dom

försöker få dig att tro något annat – påminn dig själv att så är det inte.

Kejsaren har faktiskt inte kläder på.⁶³

Vad gör det med min praktik om jag hela tiden håller upp en försvarsgest och intar en försvarsposition? Det blev material till ett performance⁶⁴, men vad gör det mer? Samma period fick jag en kommentar av en kollega:

- När du pratar låter det hela tiden som om du rättfärdigar det du gör eller det du pratar om. Varför gör du det? Det är ju ingen som

⁶⁰ 201405 – Re:locating the self, part 2, 2013-02-19, sid 152 – 161.

⁶¹ Bachtin, Michail (1953) *Frågan om talgenrer*. Sid 229, i Haettner Aurelius, Eva & Götselius, Thomas (red.) (1997) *Genre teori*. Studentlitteratur.

⁶² <http://www.weavingpolitics.se>.

⁶³ 201405 – Re:locating the self, part 2, 2012-12-16, sid 29.

⁶⁴ 201212 *If this is the Answer, what is the question?*

*ifrågasätter vad du gör. Varför intar du hela tiden en försvarsposition?*⁶⁵

Jag hade inget svar. Jag visste inte att det var så det lät när jag pratade. Har jag internaliserat förvars-positionen så till den grad att den präglar hur jag pratar och agerar hela tiden? När blev det så? Under mina år som teknikinformatör i en mansdominerad värld? Eller under mina år i Sverige som koreograf bland en massa hjälpar-jag? Eller under perioden som performancekonstnär i en teatermiljö? Har den blivit en steltnad utsagoposition?

Våren 2013 mötte jag begreppet *Professionell Deformation*, på ett seminarium om YAT-metoden⁶⁶. Det är en metod för karaktärsanalys och skådespelarträning som lärs ut vid Göteborgs Universitet. Inom metoden skiljer man på Gesture/Gest och Posture/Hållning. En gest är något man *gör*, en gest, en signal, som till exempel hålla upp handen för att markera stopp. Hållning är något man *har*, det involverar hela kroppen. Systemet bygger bland annat på Rudolf Labans system och teorier om rörelse, vilket jag själv är väl bekant med sedan min utbildning i London.

”Posture-gesture-merging” är ett begrepp som beskriver vad som händer när de smälter samman. Sammansmältningen uttrycker något som upplevs som ett genuint uttryck. Dina rörelser är med dig och du är i kontakt med dig själv när du relaterar till omvärlden. Man kan säga att det är en persons unika fingeravtryck när det gäller rörelse.

Men var går egentligen gränsen undrade jag:

- Vad händer när man under en mycket lång tid har blivit tvingad, skyldig eller uppmuntrad att hålla en gest, och håller den under en lång tid? Jag ställer frågan till Per Nordin som håller seminariet.

- Yat Malmgren (grundaren av Yat-metoden) kallade det ”Professional deformation”, svarar Per. Du spelar rollen så ordentligt genom att hålla gester att det till slut blir en form av hållning. Det händer ofta med lärare, vårdare och poliser. Det blir en sorts hållning, men det är inte du. När en person blir ifrågasatt kring detta, tex en polis som alltid har ett kroppsspråk av stabilitet, men vars personlighet inte är stabil, då leder det ofta till en kris. ”Detta är inte du” kan vara svårt att ta in, för man har själv börjat identifiera sig med gester. Det har blivit en professionell deformation.

*Jag funderar. Hur mycket ”gör” jag kvinna i mina gester? Är jag en professionell deformation av att ha agerat kvinna? Vad sitter kvar från mina 10 år som ingenjör? Av mina år som dansare och koreograf och verksamhetsledare för eget kompani? Mitt arbete med att hitta kroppshållningar och gester som gör att jag kan bli tagen på allvar och få plats. Har de satt sig som en professionell deformation? Hur påverkar det folks uppfattning om det jag gör?*⁶⁷

Begreppet lämnar mig inte.

Under en period tror jag att hela jag är en professionell deformation, som ett tomt skal.

Men om skalet ändå är jag, vem är hon? Och varifrån kommer hon?

Det slår ner som en bomb.

⁶⁵ 201006 I denna ljuva, Jag öppnar såret del 1, sid 19.

⁶⁶ En-dagars seminarium om YAT-metoden 2013-04-22, av Per Nordin, Högskolan för Scen och Musik, Göteborgs Universitet. Det finns ännu idag inte någon officiell publikation om metoden.

⁶⁷ 201405 – Re:locating the self, part 3, 2013-04-24, sid 20-21.

Det är The Universal Woman.

Hon är en professionell deformation. Ingenjörstjejen som har tusen bollar i luften, fixar det mesta, är bra på att planera. Det är även hon som har fått alla tillrop och heja-ramsor: "Du är så modig som flyttar till London". "Du är så modig som vågar satsa". Jag har alltid tyckt att det varit så konstiga kommentarer. Men de ser The Universal Woman och ropar till henne. Hon som alltid klarar skivan, chefen, projektledaren, entreprenören, den konstnärliga ledaren. Det är hon som sorterar i lådor. Sätter etiketter. Är tidsoptimist och säger ja till för mycket.⁶⁸

Yat Malmgren kallar det "Professionell Deformation". Pierre Bourdieu beskriver "habitus"⁶⁹. Judith Butler beskriver historiens "sedimentering" i uppreandet av kroppsligt handlande⁷⁰. Själv brottas jag med The Universal Woman och läser hur Sarah Ahmed slår fast att "upprepningsarbetet är inte ett neutralt arbete; det orienterar kroppen på vissa sätt snarare än andra."⁷¹, och då inte bara mot olika fysiska objekt, utan även tankar, känslor, omdömen, syften, ambitioner och avsikter:

Vi skulle kunna säga att historia "sker" i själva upprepningsarbetet, vilket är vad som ger kroppen deras dispositioner och tendenser. Vi kan notera här att arbetet i en sådan upprepning försvinner genom arbetet: om vi arbetar hårt med att göra någonting så verkar det som om vi gör det "utan ansträngning". Denna paradox – ansträngning gör det till något som görs utan ansträngning – är just vad som får historia att försvinna i uppförandeögonblicket.⁷²

Allt går lätt som en dans för The Universal Woman, helt utan ansträngning. Men det ligger hårt arbete bakom, på flera plan och i flera dimensioner. Och det arbetet har jag gjort:

Jag har närt ett monster vid min barm!

Jag har närt en fullfjädrad härskarteknikmästarinna, entreprenör och modernist vid min barm.

Vad gör man när ens barn är en massmördare? Eller Anders Behring Breivik? Eller Pinochet? Eller Ceaușescu? Eller Hitler? Man har närt dom vid sin barm. Burit dom under hjärtat. Blivit ärrad i sin kropp av deras tillkomst. Man älskar dom, man vårdar dom, man låter dom bli egna varelser.

Men jag har för helvete närt ett monster vid min barm! Ja jag älskar henne. Hennes kunskap är min, fast förädlad. Jag har skickat henne på de finaste skolorna i entreprenörskap, ekonomi, personalutveckling, ledarskap, språk, internationella kommunikationer. Jag har verkligen investerat i henne. Hon är en vinnare. En riktig fighter. Hon är som handen i handsken i detta ekonomismens tidevarv vi lever i. Jag är stolt.

⁶⁸ 201405 – Re:locating the self, part 3, 2013-04-24, sid 222-24.

⁶⁹ Bourdieu, Pierre (1992/2000) *Konstens regler – Det litterära fältets uppkomst och struktur*. Brutus Östlings Bokförlag, sid 376

⁷⁰ Butler, Judith (1988) *Performative Acts and Gender Constitutions*, sid 406

⁷¹ Ahmed, s 21, kursiv i original.

⁷² Ahmed, s 20.

*Men hon är ett monster! Ett monster som föder upp andra monster. Hon är inte en alien. Hon är inte en fiktion. Hon är verkligheten. Hon är jag. Hon är inte jag.*⁷³

Kan en professionell deformation ha en egen utsagoposition och göra yttranden? Uppenbarligen. En professionell deformation är en utsagoposition i sig självt. The Universal Woman är en utsagoposition.

⁷³ 201006 I denna ljuva, Jag öppnar såret del 2, sid 11-12.



It takes a long time to die. Foto av Annika von Hauswolff

It Takes a Long Time to Die

The Universal Woman håller oliktankande inlåsta i källaren. Bakom dubbla dörrar i betongrum utan fönster. Utan toalett.

Hon ger dom ett mål mat om dan. Så dom precis överlever. Men inte mer. Dom har blivit genomskinliga, dom där i källaren. Hon kan inte förmå sig att döda dom. Hon tänker att dom kanske självdör om man svälter ut dom. Att dom förtvinar.

Det har ju fungerat förut.

The Universal Woman, hon kan det där med moral och etik. Det är viktigt. Hon utkräver alltid moraliskt ansvar. Nyttan är kung. En ska tjäna och vara god.

Hon är en fullfjädrad medborgare. Hon älskar det tidevarv hon lever i. Det finns så mycket instrument för utveckling. Hon kräver och kräver att en ska ta sitt moraliska ansvar. Det gör hon ju själv. Det ska man göra.

Dom genomskinliga, som hon låst in i källaren, är amoraliska. Dom tror att dom bara kan existera för existerandets skull. Dom hävdar att dom är utgångspunkter. Har man hört på maken.

Att säga så är ju helt amoraliskt, tänker The Universal Woman. Dom är ju bara verktyg. Olämpliga verktyg. Därför måste dom låsas in. Hållas gömda. Svältas ihjäl. Nä inte riktigt ihjäl. Det ser ju inte riktigt snyggt ut. Sånt gör inte en moralisk människa.

Att hålla dom precis vid svältgränsen är mer hanterbart. Då orkar dom inte protestera. Då väljer dom att självdö då och då. Dom orkar inte ens försöka fly.

Fast ibland blir dom desperata där nere i sina betongbunkrar. Höjer sina röster och bankar i takt mellan rummen. Då hjälper hon dom små stackarna. För det är ju egentligen synd om dom. Så hon måste hjälpa. Hon är ju god. Och bra på att hjälpa. Hon lyssnar. Lyssnar noga på vad dom vill säga. Förklarar för dom hur det hänger ihop. Ber dom skriva ner var och en vad dom känner.

Sen låser hon dörrarna igen. Med dubbla lås. Går upp för trappan och tar sig en kaffe med kanelbulle vid köksbordet. Sitter i solen. Det är hon värd.

Slutpratad tänker hon för sig själv. Nu ska vi inte tänka på dom där genomskinliga mer. Nä, The Universal Woman har viktiga saker att ta sig för. Mail att kolla, papper att sortera, meningar att kopiera, bokstäver att skriva, kvitton att sortera, tal att förbereda och möten att boka.

The Universal Woman, hon kan det där med att hålla på. Hon är seglivad och stark.

Hon gör sin plikt.

Hon begår ett brott. För den goda sakens skull. Hon är övertygad och bestämd.

Hon gör sin plikt.

Det kan ta lång tid innan hon dör.

Loss and transformation

What is my relation between loss and transformation?

Jag får frågan av Jason Bowman, curator, under ett seminarium i maj 2013. Jag är mitt i en process där jag försöker få ordning på vilken röst som är min, vilka som har flyttat in utan att jag gett tillstånd, vad som är jag, vad som är en professionell deformation, vad som är min konstnärliga praktik, vilket som är min kontext. Jag har inget svar på frågan. Ingen aning. Men den fastnar. Den lämnar mig inte.

Den har inte lämnat mig än. Det är så mycket våld och blod i denna process. Kroppsdelar huggs av, figurer skall dödas, hållas undangömda, svältas ihjäl. Sorg, ilska frustration. Varifrån kommer allt detta våld och reaktioner på förtryck som väller ut i min text?

Jag letar vidare.

Rannsaking 2: En analys av min praktik i föreställningen *I denna ljuva*

Hösten 2013 bestämmer jag mig för att återbesöka föreställningen *I denna ljuva*⁷⁴ från 2010.

I denna ljuva var en dansteaterföreställning i soloformat av mig och med mig på scen, skapad tillsammans med ett team av scenograf, tonsättare, kostymör, dramaturg, ljussättare med flera. Föreställningen hade premiär på Världskulturmuseet i Göteborg 6 juni 2010, i deras blackbox, och jag påbörjade arbetet ett år innan.

Startpunkten var en obekväm situation om etnicitet, tillhörighet och representation. Mina kollegor i scenkonsten som har ett synligt påbrå av icke-skandinavisk härkomst fick ofta uppmaningen eller frågan om varför de inte utforskade rörelsemönster, danser och kulturer från sina "rötter" i sin danskonst. Men jag – vit, blåögd och född i Sverige av två svenskfödda föräldrar – jag fick aldrig frågan "Varför utforskar du inte din vithet och dina rötter i den svenska folkdansen?" Samtidigt fanns det vid denna tid en skrämmande likhet mellan svenska turistinformationens och högerextremisternas retorik när de presenterade Sverige och svenskhet. Det hela kryddades av ett stundande kronprinsessbröllop och sommaren 2010 gifte sig den svenska kronprinsessan Victoria med sin Daniel.

Den svenska värdegrunden - det vill säga idén om folkhemmet, allas lika värde och den romantiska bilden av svensk natur och det enkla - den blev för mig vid denna tid helt obrukbar. Samtidigt är och var den en del av min egen värdegrund. Det krockade i mig. Krocken gav mig energin och impulsen att göra ett verk om denna komplexa situation. Men - samma krock lade också snubbelben för min egen



I denna ljuva, foto A v Brömssen

konstnärliga process när jag senare arbetade med materialet.

Jag satte mig själv i det exotiska rummet för att utforska min vithet och mina rötter i den svenska folk-kulturen och den svenska folkdansen. Representation och etnicitet genom dans och kostym, ett utforskande i vad som är skapat och vad som har uppstått. Som material hade jag tre startpunkter: Min mormors folkdräkt, sydd på maskin och från tiden innan man bestämde landskapsdräkterna. Att jag som 11-åring på internationellt fredsläger representerat Sverige i svensk folkdräkt dansades svensk folkdans. Gröna boken,



I denna ljuva, foto A v Brömssen

⁷⁴ 201006 *I denna ljuva*.

en förteckning och instruktionsbok med de svenska folkdanserna.

Professionellt kan man säga att föreställningen var en framgång, men inom mig upplevde jag ett konstnärligt misslyckande. Främst för att den konstnärliga processen lade snubbelben för sig själv på ett sätt som var frustrerande. Just därför väljer jag denna produktion för min analys. Jag hade att inte alls det flow jag brukar ha när jag skapar verk. Processen var stökig, bråkig, utmanande och svår. Det var något med hur jag gjorde som kom till vägs ände. Arbetet med denna produktion var del av den situation som gjorde att jag radikalt omvärderade min kontext och min praktik. Just därför är det intressant att titta på.

Drygt tre år efter premiären är det alltså dags för ett återbesök. För att analysera och läsa av min estetik, min konstnärliga hypotes och min praktik väljer jag att utgå från min arbetsbok från produktionen och att läsa den med ett analytiskt förhållningssätt.

torsdag 19 september 2013

Arkivlådan ligger på köksbordet. Drar med pekfingret och får med mig ett streck av damm. Blåser bort resten. Det virvlar som små glitterflingor i ljuset. Solen lyser ute. Det är mörkt i arkivlådan. Jag öppnar den.

Manus, recensioner, programblad, en teknisk raider, en cd med musik. Längst ner, lite långt in så den inte syns ligger arbetsboken. Drar fram den. Röd. Kvadratisk. Fick boken av min mamma för många år sedan. Carl Larssons sommarbild på framsidan med en liten flicka som nyfiket vänder sig mot betraktaren. Hon har en sked i sin hand. De andra sitter och äter koncentrerat vid bordet i trädgården. På baksidan är en bild på ett fruset landskap, snö och rimfrost. Flickan står på sin spark, med ryggen vänd mot betraktaren, på väg bort. Solen håller på att gå ner.

Där var hela storyn. Djävulen bor i detaljerna. Historien berättas genom bilderna på arbetsboken jag valde.

Hjärtat sjunker i bröstet.

På den tiden var jag inte uppmärksam.

Jag öppnar boken. Läser från början. Bara ett par sidor in mår jag illa.

Det är en plågsam process. Både att göra den och att inse vad jag finner när jag analyserar boken. Det är inte trevligt att möta fascisten inom sig. Att inse att det jag sagt att jag står för inte alls är vad min praktik innehåller. Då. 2010.

fredag 20 september 2013, på kvällen

Jag vill inte gå in i detta. Det lämnar mig ingen ro. Det är så frustrerande att gå tillbaka till detta sliriga förvirrade tillstånd där mitt begär var enormt, och min kapacitet minimal. Eller obefintlig. Jag är livrädd att jag skall hamna där igen. Att denna genomgång inte skall ge mig några svar. Bara återskapa samma förvirrade situation. Det är ju ett annat läge nu. Hela denna process fick mig ju att göra radikala val. Att tacka nej till verksamhetsbidragen, växla ner Crowd Company, söka andra sätt att arbeta, hittat Real Time Composition och praktiserat det, tagit pausår och går masterutbildning. Så nu vet jag ju hur jag skall jobba. På ett av dom sätt jag alltid använt, men som jag nu kan namnge på ett helt nytt sätt.

Som en livlina håller jag mig till analysen och skrivandet som verktyg. Jag håller mig fast vid datorns tangentbord och tänker högt genom att skriva ner allt jag hittar, ser, noterar, reflekterar och inser. Jag sammanfattar mina fynd i en lista med

statements. Total blev det 15 stycken.⁷⁵ Några liknar varandra eller berör samma tematik. Därför har jag sammanställt fynden.

Listan är otrevlig. Den är plågsam. Det blir en uppgörelse med unkna ideologier som bor i min praktik. Håll i er. Detta är vad jag hittade att jag praktiserade 2010. Varsågod:

(Självt går jag ut och tar lite frisk luft en stund.)

1) *Jag praktiserar en unken och konservativ praktik utifrån idén att "jag går in i ett mörkt rum och rörelsen bara kommer till mig". Trots att jag i alla år har sagt att jag är motståndare till det. Ord och handling följs inte åt helt enkelt. Dom är till och med varandras motsatser. Och jag själv upprätthåller motsatserna.*

2) *Jag säger att jag är en. Men min praktik visar att processen innehåller konstnären och privatpersonen. Och privatpersonen verkar inte vara samarbetsvillig. Min praktik visar att jag är inte alls en. Jag är mer än två. Jag är konstnären, den intellektuella, koreografen, dansaren. I samma gestalt. Och dom funkade inte ihop när dom arbetar med detta tema. Alla frågor om tematiken studsas mot jaget, privatpersonen, biografen och det kortsluter hela mitt system. Privatpersonen verkar gå i strejk eller psykos för att frågorna/materialet blev för plågsamt.*

3) *Min praktik visar att det bara är den intellektuella konstnärliga ledaren som får plats i arbetsboken. Koreografen, dansaren, konstnären – antingen ges dom inte plats. Eller så har dom inget språk för att kunna anteckna i form av papper och penna. Troligtvis är det en kombination. I arbetsboken syns och hörs bara den konstnärliga ledaren. Hon planerar jobbet, som sen utförs av "någon annan". Det finns inga process-anteckningar från "någon annan" när hon utför sitt konstnärliga jobb i studion. Däremot reflekterar den konstnärliga ledaren över "någon annans" resultat i slutet av varje dag. Projektledaren utövar i arbetsboken härskartekniken osynliggörande gentemot det konstnärliga praktiska arbetet och materialet. Dessutom härbärgerar min konstnärliga praktik ideologin om den stumma dansaren och den artikulerade arbetsledaren koreografen.*

4) *År 2010 är kroppen och tanken så åtskilda i min praktik att jag inte ens kan kombinera erfarenheter från dessa olika "enheter" till en gemensam erfarenhet eller upplevelse. I mig finns helheten, det är därför det skaver. Men när jag tar mig an att arbeta med det, så åker antingen den kroppsliga upplevelsen eller den intellektuella tanken ut. Min praktik upprätthåller en old-school dikotomi mellan kropp och tanke. I handling, i tankemönster, i praktiskt arbete.*

5) *Min praktik tar mig inte vidare i arbetet. Det går bara i cirklar. Den får mig inte att ta riktning. Trots att jag uppenbarligen arbetar hela tiden. Jag verkar fullständigt ha blandat ihop vad som är vad – material, konstnärlig hypotes, konstnärlig strategi, biografi, metod, förhållningssätt. Min praktik kan inte hantera eller härbärgera den pluralism som jag omfattar. Som en konsekvens letar jag ständigt efter system som lösning på mina dilemman.*

6) *Benämndet fick inte den kraft som det hade potential till. Det uttryck benämndet fick var inte så kraftfullt och precist som jag*

⁷⁵ 201006 I denna ljuva. Jag öppnar såret del 1 och del 2, september 2013.

önskade. Benämndet gav inte ringar på vattnet utan reducerades till en personlig anekdot. Ett exempel är en kommentar jag fick efter en föreställning: "Vad fint att du gjort en dans om din mormors folkdräkt".

Någon stans här tycker jag att det börjar bli rundgång i princip allt. För att inte gå under när jag gör analysen behöver jag påminna mig att det har gått ett par år sedan jag gjorde denna produktion. Jag fortsätter att skriva och analysera:

Jag återkommer till samma fråga igen. Är det så att konstnären och den konstnärliga processen inte ges plats? Eller är det så att den konstnärliga processen saknar ett kommunikationsspråk som går att fästa och minnesanteckna med papper och penna? Det handlar till stor del om det senare. Konstnärskapet är stumt. Den konstnärliga processen sker, men den är stum. Den handlar, gör, skapar, utvecklar, ändrar. Men den är stum. Preverbal.

Det är det jag ibland kallar "att tänka med kroppen". Ofta i ett tillstånd av flow. När jag "tänker med kroppen" hamnar jag oftast per automatik i ett flow-läge där allt bara kommer till mig.

Men vad är det här för bullshit? Vem är det nu som pratar?

Den stumma konstnären och konstnärliga processen vet precis vad den håller på med. Och har alltid vetat. Den behöver inte rättfärdiga sig eller anteckna. Den är preverbal. Den vet.

Den konstnärliga ledaren fattar inte och får panik om det inte finns ord, anteckningar, planer, artikulerade ställningstaganden, text. Då strukturerar hon, håller ihop och gör planer. Hon griper efter de livbojar hon har, reflexmässigt. Och därmed ger hon inte den stumma preverbala konstnären plats att tala. Konstnären skall bara utföra jobbet. Som en docile dancer. Tänk inte, prata inte. Håll käft och dansa. Leverera.

Jeezus. Är det så att min praktik även härbergerar ideologin om den stumma dansaren och den artikulerade koreografen/konstnären. I samma person. Stön. Jag hatar det. Har alltid varit motståndare till hela konceptet med den stumma dansaren. Hatar den maktordning det skapar. Hierarkierna i arbetssituationerna. Maktordningen där det talade ordet står över tacit knowledge. Jaha. Så praktiserar jag det jag själv är motståndare till. Hur många såna här motsättningar ska jag hitta egentligen?⁷⁶

Jag fortsätter att analysera:

Så om jag nu, 2013, håller på med denna process med att rannsaka mitt konstnärskap och skapa ett change of plane, vad är det jag gör egentligen? Ger den stumma preverbala konstnären utrymme att vara, agera och tala? Ger den stumma konstnären ett språk så hon kan kommunicera med omvärlden?

Vem blir glad av det? Är det projektledaren som behöver att konstnären får ett språk, för att känna sig trygg? Nej. Eller jo, för hon får spader annars. Men det är inte projektledaren som är i fokus här.

Det är hög tid att pensionera projektledaren. Hon är från en annan tid. Från tiden av is-logic. Den stumma dansaren och konstnären jobbar i and-logic. Hon vet vad hon gör. Projektledaren är gråhårig, stelbent och omodern. Tack för lång och trogen tjänst, men nu får du din

⁷⁶ 201006 I denna ljuva. Jag öppnar såret del 1, september 2013, sid 20.

guldklocka och fina pensionserbjudande. Varsågod, nu får du vila, nu behöver du inte längre ta ansvar. Hejdå.

Så är det detta det handlar om – att låta den stumma preverbala dansaren och konstnären komma till tals? Ja. Och att hitta det språk, formspråk, handlingspråk som är appropriate. Ja. Allt finns där redan.

Om jag tittar på hur jag uttrycker och skriver just nu, så pratar jag om mig själv som om jag vore flera olika personer. Vad är det för självbild? Jag härbergerar en schizofren ideologi i mitt konstnärskap när jag pratar om mig själv som flera olika personer. Jag är uppenbarligen splittrad. Jag talar med flera olika röster och spelar flera olika roller och funktioner på en och samma gång. Det bor olika personligheter inom mig. Det är dags att städa.⁷⁷

På den distans som denna skrivprocess har möjliggjort till denna rannsakande analys kan jag idag se att jag då, år 2010, saknade en reflektion och ett medvetet val beträffande just utsagopositionen när jag arbetade med *I denna ljuva*. Alla positioner blandades ihop och bråkade med varandra. Men då ledde inte bråket till kreativitet och mening, utan snarare till förvirring och frustration.

⁷⁷ 201006 I denna ljuva. Jag öppnar såret del 1, september 2013, sid 20-21.

Strategi, förhållningssätt och anpassning

Jag tänker på Nelson Mandela. Genom hela fängelseperioden höll han fast vid sin värdighet, som en strategi för överlevnad. Likaså Ingrid Betancourt, under hennes år av fångenskap hos gerillan.⁷⁸

Glömska – är det ett förhållningssätt? Internalisering – är det en strategi, ett förhållningssätt eller en anpassning?

Glömskan

I september 2012 på mitt första möte med min handledare Kent Sjöström får jag frågan om jag läst mycket feministisk filosofi och teori. Jag vet inte, svarar jag. Vet ju att jag läste mycket teori när jag var verksam i London för 15 år sedan, och delar av den var feministisk. Det kanske kan vara intressant att kolla på det igen. Det dröjer ett par månader, men i december 2012 minns jag att jag inspirerades av Mary Douglas när jag var verksam i London, så jag tar fram hennes bok *Natural Symbols* från 1996. I kapitlet *The two bodies* skriver hon:

*The social body constrains the way the physical body is perceived. The physical experience of the body, always modified by the social categories through which it is known, sustains a particular view of society. There is a continual exchange of meanings between the two kinds of bodily experience so that each reinforces the categories of the other. As a result of this interaction the body itself is a highly restricted medium of expression.*⁷⁹

Jag skriver i min processbok:

*Fuck – it is all there! The two bodies – self and society.
Vad har jag redan skrivit om detta?*⁸⁰

Jag tar fram flyttkartongen med allt mitt material och mina texter från London-åren och börjar läsa. Jag blir smått chockad. Jag hittar uppsatser, akademiska artiklar, papers. Översikter över hela området ”social constructionism” med Goffman, Douglas, Schechner, Foucault. 14 år gamla texter av mig. På akademisk brittisk engelska. Fint nerpackade i en låda. Texterna beskriver min ståndpunkt, mitt perspektiv och det jag utforskar i mina verk, och det är fortfarande aktuellt i min konstnärliga praktik.

*Okej vad gör jag med allt detta? Jag har skrivit briljanta texter. Där jag redan sagt det jag vill säga. Som redan beskriver de viktigaste aspekterna. Publicera dom igen? Men – det jag vill nu – är ju att ta avstamp från detta in i framtiden.*⁸¹

Jag tar fram en akademisk uppsats om Pina Bausch och feminism och läser den med nya ögon. Idag, 2014, upplever jag de feministiska strategier som jag där beskriver och som handlar om ett görande inom koreografi och performance, är förkroppsligade i mitt eget görande, i min koreografiska praktik. Men de är inte närvarande i hur jag pratar om min praktik.

⁷⁸ Betancourt, Ingrid (2012) *Även tystnaden har ett slut – Mina sex år av fångenskap i den colombianska djungeln*. Nordstedts.

⁷⁹ Douglas, Mary (1996) *Natural Symbols*. Routledge, sid 69.

⁸⁰ 201405 – Re:locating the self, part 2, 2012-12-08, sid 17.

⁸¹ 201405 – Re:locating the self, part 2, 2012-12-08, sid 20.

Jag beskriver postmodernism och dess relation till feminism. Jag går igenom feminismen med dåtidens aktuella texter av Butler⁸², Weedon⁸³, Rubin-Suleiman⁸⁴, Moi⁸⁵. Jag skriver om dansteater i relation till "Gender as Constructed and Performative" baserat på Judith Butlers teorier. Om "Language as Subversive Tool - Overdone Mimicry and Ironic Discourse", "The use of a Poetic Language" baserat på Luce Irigarays, Mary Ellmans och Julia Kristevas teorier.

Som exempel kommer här ett utdrag ur artikeln, som har titeln *Political Effect or Blank Parody? A Discussion on Postmodernism, Feminism and Pina Bausch*:

The Meaning of a Postmodern Artwork

When Julia Kristeva introduced her concept of intertextuality, it led to an understanding that the meaning of a text or an artwork is no longer to be found in its immanent structure, but in its context. Since the meaning in an artwork, according to these theories, are no longer hermeneutic but contextual, to find out what 'it does' (its meaning) the whole "text" must be taken as one's object. This implies "studying its ideological, political and psychoanalytical articulations, its relation with society, with the psyche and - not least - with other texts" (Moi 1985: 156). Rubin-Suleiman (1990: 320) has proposed that if "postmodern practice in the arts has provoked controversy and debate, it is because of what it 'does' (or does not do), not because of what it 'is". In other words, she suggests that it is an "object 'to be read', an intervention in the sense of an action or a statement requiring a response, rather than as an object of descriptive poetics". Norbert Servos (1980: 436), elaborating on Pina Bausch's dance theatre as a "theatre of experience", is addressing this shift from hermeneutics to intertextuality when he writes that the "irritatingly new element in Pina Bausch's works demands a new understanding of dance". He sees Bausch's work as a starting point for "an expanded definition of dance" that "is based on two aspects: first, the impossibility of a hermeneutic scheme of interpretation; second, the changed receptivity that these works presume". For feminism, whose focus is mainly political, the shift from hermeneutics to intertextuality has the effect of displacing an eventual political effect of an artwork from the work to its readings and readers, which has the advantage of moving the debate from the question of what the artwork 'is' to the question of "what it does - in a particular place, for a particular public ... at a particular time" (Rubin-Suleiman 1990: 324). The politics of intertextuality is displaced to the reading and the readers. To take an example, Bausch's bodies on stage are recognised as contemporary and beautiful. Neil Bartlett (1999: 7) describes his reaction to these bodies: "Here are bodies I recognise, not bodies from the dance museum. I feel, while the show lasts, that these are our bodies, my body, in my time, moving in a way that no one has ever moved them before, speaking to me, speaking for me." Despite this, through Bausch's treatment of these bodies, she:

"takes away the pleasure of recognition which gives us the economy of physical and emotional expenditure which is associated with classical

⁸² Butler, Judith (1990) "Performative acts and gender constitution: An essay in Phenomenology and Feminist Theory" in Case, Sue Ellen (ed.) (1990) *Performing Feminism: Feminist Critical Theory and Theatre*. (Baltimore, London: John Hopkins University Press) pp 270-282.

⁸³ Weedon, Chris (1987) *Feminist Practice & Poststructuralist Theory*. Oxford, Massachusetts: Blackwell.

⁸⁴ Rubin-Suleiman, Susan (1990) *Feminism and Postmodernism: A Question of Politics*. in Jencks, Charles (ed.) (1992) *The Postmodern Reader* (London: Academy Editions) pp 318-332.

⁸⁵ Moi, Toril (1985) *Sexual, Textual Politics: Feminist Literary Theory*. London: Routledge.

aesthetic contemplation. ... The pieces elude a classical hermeneutic approach to meaning. Once Bausch opens the signifier, it remains open and mutable" (Sanchez-Colberg 1993a: 160).

Interpretation of her work thereby remains personal and individual. Bausch herself is aware of these multiple readings of her works, suggesting that:

"You can see it like this or like that. It just depends on the way you watch. But the single stranded thinking that they interpret into it isn't right. You can always watch the other way. (Bausch cited in Hoghe 1990: 71)

Bausch's work is constantly re-interpreted, and could be labelled as 'truly' postmodern in the sense that she rejects both a single view and a single author in favour for a more local and personal reading of the 'story'.⁸⁶

Hur kan jag ha glömt att jag har läst, skrivit och arbetat med all denna teori kopplat till mitt konstnärskap? Hur kan jag ha glömt att jag har haft ett så artikulert språk? Är jag korkad, eller har jag ägnat mig åt en form av förträngning? Glömska som anpassning? Hur kunde jag på frågan om jag läst mycket feministisk teori och filosofi svara "Vet inte"?

Jag tänker på Peggy Phelan och hennes beskrivning av performance som "det som försvinner":

Det enda liv som en performance har är i nuet. Performance kan inte sparas, spelas in, dokumenteras eller på något annat sätt delta i cirkulationen av representationer av representationer; när den väl gör det är den något annat än performance. I den utsträckning som performance försöker träda in i reproduktionens ekonomi förråder och förminska den det löfte som ligger i dess egen ontologi. Performancekonstens ontologi, liksom den subjektivitetens ontologi som här föreslås, blir sig själv genom försvinnande.⁸⁷

Men att undandra sig representation kan leda till tystnad. Det är något med att min konst bara finns i nuet, att den går mot sitt eget försvinnande. Har jag valt glömska som ett alternativ till tystnad? Är det försvinnandet som skapar glömskan, eller är glömskan en strategi för att kunna hantera försvinnandet? Jag har inga svar.

Den utsagoposition jag tillägnade mig med dessa texter på 1990-talet tog mig till en internationell kontext av konstnärliga akademiska konferenser och debatter. Danskonsten i Storbritannien tog sig på denna tid in på den akademiska arenan, och för att kunna vara där var man tvungen att ha ett väldigt artikulert akademiskt språk. Å ena sidan tyckte jag att det var problematiskt, för de flesta utövare inom scenkonst och dans förstod precis vad teorierna handlade om, men genom att klä texterna i så komplicerade ord gjordes kunskapen och reflektionen otillgänglig för alla de utövare som inte behärskade detta språk. Däremot förkroppsligades teorierna dagligen i deras koreografiska praktik. Å andra sidan var det fantastiskt att stretcha tanken och kunna uttrycka sig om fantastiken och politiken som bor i kroppsbaserad samtidskonst, och att gå i dialog med andra kollegor om detta.

När jag flyttade till Sverige 2000 fanns det ingen kontext för att prata om danskonst på detta sätt. "Vad sa du att det hette? Dansvetenskap? Teori? Nä, sånt håller vi inte på med." Det var den vanligaste kommentaren jag fick. Jag blev istället flitigt anlitad för att ge introducerande föreläsningar i "Vad är dans?" och

⁸⁶ 199903 Political Effect or Blank Parody?

⁸⁷ Phelan, s 209

”Hur kan vi prata om danskonst?”. Jag hade fullt upp med att koreografer, spela och turnera, och någon stans runt 2006 tyckte jag att hela föreläsandet blev för ytligt.

Den enda utsagoposition som var tillgänglig om jag ville prata om danskonst var folkbildare som gav introducerande föreläsningar. Det fanns inte utrymme att ta det till en annan nivå och prata om komplexiteten i konsten. Jag upplevde också att fältet erbjöd antingen en plats för den talande akademikern, eller en plats för den tysta koreografen. Det fanns ingen tillgänglig plats där jag kunde kombinera båda delarna, förutom de sammanhang jag själv skapade. Jag valde att sluta med ”danspratandet”, och packade ner materialet i en låda.

Okej. Det var då. Vad gör alla dessa tänkare, skribenter, filosofer, sociologer, feminister, psykoanalytiker idag 10 år senare? Vilka nya personer, tankar, förhållningssätt har tillkommit på arenan av texter, filosofier, debatter? Idag finns också konstnärlig forskning i Sverige. Det har öppnat ett nytt fält för nya sätt att kombinera och veckla ut konstens teorier och praktiker.

Jag blir nyfiken. Men också beklämd över att så mycket glömska är närvarande i min praktik.

Internaliseringen

Om jag skall sammanfatta denna rannsaking, vad är det då som framträder? För knappt två år sedan ställde jag mig frågan: ”Är det jag som har skapat denna bild av mig, eller är det andra som har svårt att förstå att man kan vara mer än ett?” Då var jag övertygad om att det var andras bild av mig som var problemet.

Helt uppenbarligen är det inte så. Jag har själv accepterat fältet och de positionerna som finns tillgängliga där. Jag har också internaliserat dessa utsagopositioner och med hull och hår köpt det som gäller för varje position. Därmed har jag fördelat mig och min konstnärliga praktik på de olika föreskrivna positionerna.

Inte konstigt att både jag och andra inte får ihop helheten, för det är bara en bit i taget som syns, agerar eller gör yttranden utifrån sin specifika position.

Jag tar än en gång fram Michael Bachtins text där han beskriver hur olika talgenrer är oupplösligt förbundna med en viss given kommunikationssfär. Dessa olika genrer av tal förbinder dåtidens erfarenheter med samtiden. ”Yttrandena och deras typer, det vill säga talgenrerna, är drivremmarna från samhällets historia till språkets historia.”⁸⁸

*Vårt tal, det vill säga alla våra yttranden (inklusive även kreativa verk) är fullt av andras ord, av olika grader av främmandskap eller olika grader av tillägnelse, av olika grader av medvetenhet och åtskildhet. Dessa de andras ord bär också med sig sin egen expressivitet, sin egen värderande ton, som vi tillägnar oss, omarbetar och omaccentuerar.*⁸⁹

Men världen förändras, jag förändras, min konstnärliga praktik förändras. Rannsakingen av min praktik har varit ett stålbad som gett mig både trevliga och otrevliga insikter. Allt detta är del av mig, min praktik, min kunskap, mitt hantverk. Det är också min och min samtids historia. Vilket språk och vilka yttrande kommer att ta form om jag drar en drivrem från denna historia till en ny utsagoposition?

Fram träder konturerna av en ny utsagoposition för den plats, position och kontext jag befinner mig i idag.

⁸⁸ Bachtin, Michail (1953), s 208.

⁸⁹ Bachtin, Michail (1953), s229.

Formulering av en ny utsagoposition

Låt det icke-verbala och det verbala, det förkroppsligade och det intellektuella, det visceralt och det konceptuella allt blandas. Till en artikulerad praktik av förkroppsligad poetisk politik.⁹⁰

Jag är nyfiken på hur det fält, det landskap ser ut till vilken en ny position kan ta mig, vilken typ av verk jag kommer att skapa, vilka som kommer att bli mina nya kolleger, vilka som kommer att bli deltagare eller publik i mina verk.

En ny position, en ny relation

För två år sedan sökte jag en syntes, en motsägelsefri sammansmältning av alla delar som bråkade i mig.

Idag håller jag inte alls med.

Det är alla dessa strider och konflikter som blottlagts i denna text som ger mig näring och energi. Som aktiverar mig. Som gör att jag kan se saker från olika perspektiv samtidigt. Alla dessa samhällets röster, åsikter och förhållningssätt som är del av min historia, som står i konflikt med varandra och som ständigt bråkar. Denna mångfald av röster är det specifika med min praktik. Dess ontologi. En polyfoni. En karneval där alla identiteter och minnen kan prata med varandra. Fullt med rupturer, friktioner, destabiliseringar, verfremdung. En utsagoposition i ständig omformation. Alltid i rörelse. Aldrig överens.

Idag tycker jag att det är intressant och just därför placerar jag mig i den utsagopositionen just nu. En del följer med in i denna nya position, annat skrotas.

Jag har till exempel återtagit begreppet koreografisk praktik, dock med en förnyad definition: *förkroppsligad uppmärksamhet*.

Förkroppsligad uppmärksamhet på en specifik plats, specifika kroppar - närvarande såväl som frånvarande - på material, och på nyansernas etik. Ett visceralt somatiskt lyssnande på affektiva effekter. Från denna förkroppsligade läsning skapar jag performativa handlingar och kompositioner.

På detta sätt arbetade jag fram *Guide by Numbers*⁹¹ i februari 2014, ett platsspecifikt verk för en nybliven kommunal park som ligger inklämd mellan Polishuset, Tingsrätten och Ullevi Arena i Göteborg. Verket är en guddad tur som bygger på siffror och statistik om närvarande och frånvarande kroppar.

⁹⁰ 201405 – Re:locating the self, part 4, 2014-02-23, sid 28.

⁹¹ 201402 – Guide by Numbers - Pilot



Guide by Numbers – Pilot, februari 2014. En videodokumentation på 5 min av denna guidetur finns som komplement till mitt masterprojekt.

Efteråt fick jag en kommentar av en curator som följt mina verk genom åren:

-Men Marika, det här var ju väldigt långt från dans!

-Ja, svarade jag, men det är väldigt nära min koreografiska praktik.⁹²

Jag har inte lämnat min koreografiska praktik, men jag har flyttat den till en ny utsagoposition, orienterat den i delvis nya riktningar och därmed etablerat ett nytt fält. Kanske är det inte ett nytt fält, snarare ett expanderat fält för koreografisk praktik.

Det nygamla fältet

På vilket sätt är det möjligt att beskriva ett fält som en ännu inte känner till, som kanske ännu inte är etablerat och där den nya utsagopositionen kan komma till uttryck? Mina verk befinner sig i ett multi-modalt sammanhang av samtidskonst, performance och performativ konst. De verkar lokalt och internationellt.

Här finns nya och gamla bekantskaper, olika konstnärer och deras publiker som kan utforskas, utmanas, omtolkas och med-upplevas i min egen praktik. Jag ser på deras arbeten och praktiker med nya ögon.

Några har följt med mig. Rimini Protokoll framstår idag som än mer intressanta i sitt förhållningssätt till plats, fakta, det dokumentära, det personliga och det politiska. Mina gamla färdkamrater Pina Bausch och DV8 Physical Theatre följer med när det gäller koreograferandet av fysikaliteter, det ickeverbala och det mänskliga, men inte när det gäller valet av teaterrummet som primär spelplats. Jag är mer intresserad av att fortsätta utforska andra typer av platser när det gäller mina egna verk.

Här finns också ett antal samtidskonstnärer som jag sonderar, är fascinerad av och börjar förhålla mig till. Jag vill som konstnär att jag och min konst fungerar som en curator av ett rum för reflektion, och söker därför andra konstnärer inom

⁹² 201405 – Re:locating the self, part 4, 2014-02-09, sid 9.

samtidskonsten som har konceptualiteten, närheten till filosofin och ett politiskt anspråk. Jag väljer idag bort uttryck som fokuserar på att imponera, gestalta starka känslor, tekniska färdigheter eller styrka.

Jag är ännu inte helt och hållet bekant med hur de arbetar, men jag fokuserar nu på Kanslibyrån (Per-Arne Sträng och John Huntington)⁹³ för deras sätt att med enkla aktioner balansera på gränsen mellan det till synes meningslösa och meningsfulla i offentliga rum och vardagen.

I detta perspektiv är jag också intresserad av Janet Cardiff⁹⁴ arbete med tanke på hur hon i sina ”walks” kombinerar det plats specifika med text och media, och hennes kombination av interaktion, verklighet och fiktion.

Jag är nyfiken på att upptäcka och frilägga kärnan hos andra verk och konstnärer som arbetar med att *läsa platser*, som kombinerar text och plats specificitet, som arbetar med enkelhet och low-fi, som arbetar med verklighet, fiktion, humor och kritikalitet.

Jag är också intresserad av konstnärer som arbetar med fysikalitet, performativitet och agentskap men kanske från ett annat håll än vad jag tidigare gjort. Här står jag på en tröskel till nya fält att upptäcka. Det finns ett antal kvinnliga konstnärer inom performance, live art och samtidskonst i vars riktning jag lägger mitt sökars ljus idag. Jag tänker till exempel på Andrea Fraser⁹⁵, Marina Abramovic⁹⁶ och La Ribot⁹⁷. Jag är idag intresserad att lära känna och utforska dessa konstnärer och deras verk närmare, för jag tror att deras perspektiv kan berika, utmana eller bli del av min praktik.

Min koreografiska praktik

Jag koreograferar situationer, energier och aktioner.

Att beskriva mitt hantverk i sin helhet kommer jag inte att göra här, det får ligga på framtiden. Mitt görande tas i bruk på ett annat sätt idag än det gjorde för några år sedan och jag har hittat ett språk och ett nytt sätt att uttrycka mig kring hur jag arbetar.

Det material jag arbetar med är platser - fysiska platser såväl som utrymmen mellan människor - kroppar, röster, koder, konventioner, fakta, idéer, dissonans och resonans. Dialogism, det karnevaliska, feministiska strategier, kritikalitet, poetiskt språk och humor är ingredienser i min praktik och används för att kommunicera om det ännu inte artikulerade.

För mig är koreografisk praktik och performativ konst i det offentliga rummet platsen och aktiviteten där konst, filosofi och politik kan mötas i en och samma händelse. Genom mina verk vill jag erbjuda en studsmatta för frågor om filosofi och politik, det offentliga och personliga. Mina verk tar sig de former de behöver. Kortfilm, dansteater, text, brandtal, en guidad tur, performance, opera, prosadikt, med mera. Mycket lever alltså vidare från min tidigare praktik: snabbheten, det polemiska, vreden, lusten. Men den nya positionen tecknar konturerna av ett nytt rum, en ny plats, där effekterna och reaktionssnabbheten, motsägelsefullheten och polemiken kan ge eko, resonans, dröja kvar och ge upphov till nya former av reflexivitet hos såväl konstnär som publik.

⁹³ <http://www.kanslibyran.se>

⁹⁴ <http://www.cardiffmiller.com>

⁹⁵ <http://www.ubu.com/film/fraser.html>

⁹⁶ <http://www.ubu.com/film/abramovic.html>

⁹⁷ <http://www.laribot.com>

Jag arbetar med, koreograferar och lyssnar till resonansen på olika platser och mellan olika kroppar.⁹⁸ Resonans handlar inte enbart om ljud, det innefattar även den friktion och interaktion som uppstår mellan människor och den specifika miljön. Resonans uppstår i rörelse, i tid och rum med sinnena på helspänn. Att uppleva och arbeta med resonans innebär också att befinna sig mitt i den pågående verkligheten såsom den formats genom historien. Att känna och arbeta med klangen och friktionen i ett rum, i en situation.

*Jag är resonanslåda, filter. Jag är i verket, i världen. Jag vill vara i det offentliga rummet för det är min verklighet. Vår verklighet. Scenrummet – den svarta och den vita kuben – de har alltid en form av fiktion över sig. Som konstruktion. En fiktion i form av ett protokoll för hur vi ska agera, göra, tänka, uppleva. Det finns ju inget "blankt blad". Allt är situerat i tid och rum. Och jag är i det.*⁹⁹

Jag kommer att fortsätta utveckla mitt språk, både det verbala och det ickeverbala. Jag undersöker hur jag kan kommunicera så att jag hela tiden öppnar. Så att jag hela tiden tar en position och samtidigt öppnar. I situationer, samtal, aktioner. Ett öppnande som aktiverar övriga medspelare, åhörare och medarbetare. Aktiverar och inspirerar.

Mitt görande i denna nya utsagoposition

Min nya utsagoposition är på en gång rumslig och nomadisk. Det *haptiska*¹⁰⁰ blir den bärande varseblivningsformen, tänkandet en haptonomi. Detta tänkande har också en rumslighet.¹⁰¹ I min nya utsagoposition tänker jag med materialet, konstruerar hela tiden nya situationer, nya fält och är i rörelse.

Men även om jag har etablerat en ny position och ett nytt fält, så kommer jag aldrig att bli kvitt min historia. *The Universal Woman* älskar fasta boplatser, hon etablerar territorium och fyller det med monument att beskåda ur ett centralperspektiv. 17 oktober 2013, när hon likt Jack Nicholson i *The Shining* dyker upp igen:

*Hon är psykopat, The Universal Woman. Hon lurar sig själv och alla andra att tro på det hon säger. Det var nära denna gången. Det var på väg mot att bli en bok. Och alla gillade det. Det var nog det första varningstecknet på att allt inte stod rätt till. Att alla gillade det och tyckte det var en bra idé. Psykopat. Slapstick.*¹⁰²

Nu känner jag igen henne när hon dyker upp. Hon håller mig alert. Och det var inte hon som skulle skriva texten denna gång. Kanske är det ett genomgående tema i min praktik, denna ständiga konflikt mellan modernisten och feministen, den bofasta och nomaden.

Detta tema och min nya utsagoposition har varit startpunkten för *The Event Series*, en serie av verk som utgår från *Evenemangstråket* i Göteborg. Under våren 2014 har jag som del av mitt mastersarbete gjort en förstudie och bland annat presenterat piloten *Guide by Number* som nämns ovan.

⁹⁸ Resonans är ett begrepp jag har med mig från den fysiska teatertraditionen. Jag har nyligen träffat andra konstnärer som också använder begreppet när de arbetar med offentliga rum, till exempel Monika Sand som även publicerat en artikel om att "resonera i stadsrummet", se Sand, Monica (2014).

⁹⁹ 201405 – Re:locating the self, part 3, 2013-11-05, sid 225-226.

¹⁰⁰ Haptik är läran om effekterna av beröring och kroppsrörelser.

¹⁰¹ Spindler, Fredrika (2006) "Att förlora fotfästet: om tänkandets territorier", i Gromark, Sten & Nilsson, Fredrik (red.) *Utforskande arkitektur*, Stockholm: Axl Books: 107-117.

¹⁰² 201405 – Re:locating the self, part 3, 2013-10-17, sid 197.

Jag är hemlös. Och har en punkt. Jag längtar hem. Hemma är mitt nomadiska tillstånd. Mitt vad är konstant. Mitt hur i omformation. And And And. Evenemangstråket. Jag är där nu. Min ateljé. Mitt material. Min site. Mitt tema. Göte Borg och The Universal Woman, deras allians.¹⁰³

Evenemangstråket i Göteborg, som går längs Skånegatan från Ullevi i norr till Liseberg och Världskulturmuseet i söder, fungerar som terräng, fallstudie och den specifika platsen för arbetet med *The Event Series*. Göteborgs utveckling liknar många medelstora städer i norra Europa, i sin strävan att omvandla sig från en industristad till en informations-, universitets - eller evenemangsstad. Processen har uppenbara vinnare och förlorare från ett ekonomiskt och sociokulturellt perspektiv. Samtidigt – idag uppfattas performativa aktiviteter i det offentliga rummet ofta som reklam. Denna komplexa situation är vad jag utforskar och gestaltar i *The Event Series*.

Och det arbetet har bara börjat.

Min nya utsagoposition är i rörelse.

Och i den rörelsen tänker jag stå kvar.

¹⁰³ 201405 – Re:locating the self, part 3, 2013-12-06, sid 230.

Jag står kvar

Jag står kvar.

Det är ingen idé. Dom kommer att anklaga dig för att inte förstå.

Jag tänker stå kvar.

Du är ju vit och medelklass. Du har det kulturella kapitalet. Du fattar inte hur det är. Vad fan gör du här? Du har inte rätt att uttala dig.

Jag vill ta dialogen.

Det här är fan inte en dialog. Det är en kamp. På riktigt. Jag har fått nog. Jag vill inte ha såna som dig här.

Jag tänker stå kvar. Och ta dialogen.

Du kan för helvete inte gå in i den dialogen. Man vet ju inte vad som är rätt och fel. Ta bara Makode Lindes blackface. Man kan visst sminka sig till vad som helst, men inte till blackface. Nä, där kan man inte gå in. Det är som ett minfält. Man vet ju inte vad man ska tycka och säga. Jag håller mig borta. Jag går inte in.

Jag har gått in. Och jag tänker stå kvar.

Skulle jag vara feg? Det är du som inte är klok. Dom kommer att skälla ut dig efter noter, du är ju vit och fattar inte. Du har inte rätt att uttala dig för deras räkning.

Jag tänker uttala mig. Om det komplexa. Jag tänker stå kvar.

Nä nu får du skärpa dig. Nu har du blivit uttagen till den här satsningen, vi har faktiskt lagt resurser och pengar på detta. Vi har faktiskt satsat. På just dig. Du borde vara tacksam istället. Och inte hålla på och kritisera.

Jag tänker stå kvar. Och prata om den kritiska situationen.

Du, nu är det så att politikerna faktiskt har lagt resurser på detta. Du har ju själv efterfrågat en satsning. Dom har ju gjort det för din skull. Om du är så kritisk och kritiserar det

Öppet, då kommer de att tröttna. Då kommer de att ta bort satsningen helt. Du måste ge det tid, låta de anställda få växa in i sina roller. Ge det ett år eller två.

Det gäller nu. Jag tänker stå kvar.

Du, du måste ju faktiskt välja sida nu. Antingen är du för att man gjorde den här maskeraden. Eller så är du inte. Hur ska du ha det?

Det är komplext. Jag tänker stå kvar. Jag vill prata om det komplexa.

Nä, det kan vi inte göra här. Jag har inte tid just nu. Starta en tråd på Facebook istället.

Jag vill ta dialogen om att det är både och. Och jag tänker stå kvar.

Nu är det så att vi stänger. Vi kan inte ha kvar folk här. Hur skulle det se ut. Du får komma tillbaka en annan dag.

Jag tänker stå kvar.

Vem fan är du att bara stå här. Vem har bjudit in dig? Vi har inte plats för såna som dig. Åk tillbaka till där du kommer ifrån.

Jag tänker stå kvar.

Jag hörde att det är problem här. Vad gäller saken? Nej, vi kan inte prata om det. Du får fylla i en utvärderingsenkät, som alla andra. Du får gärna komma med förslag på hur det kan bli bättre. Du hittar enkäten på nätet. Du fick länken i ett mail.

Jag tänker stå kvar.

Jag kan inte agera förrän jag har fått in alla enkäter. Sen tar vi ett samlat grepp och gör en utvärderingen i slutet av året.

Det gäller nu. Det komplexa. Intersektionaliteten. Dialogen. Jag tänker stå kvar.

Tack för att du hörde av dig. Detta är ett automatgenererat svar, det går inte att svara till denna mailadress.

Jag är här live. Med hela mitt jag. Jag tänker stå kvar.

Så intressant. Berätta. Hur känns det. Hur kändes det när du låg där på golvet?

Jag står upp. Jag vill ha en dialog om situationen.

Vilken spännande metod. Är det den du skall berätta om? Du kanske ska skriva om din metod?

Nej.

Va, hade du skrivit ett brev sa du? Jaha, det där. Ja nu när du säger det minns jag. Nä vi la undan det för vi tänkte att det inte berörde oss.

Jo det gör det. Jag tänker stå kvar och vill ta dialogen.

Var inte det en facklig fråga? Du kanske borde prata med facket?

Nej det gäller situationen.

Du, nu är det så att du kan ju inte komma här med dina särintressen och tro att vi skall kunna representera dig. Vi kan inte hålla på och ta hänsyn till enskilda personers särintressen. Vi arbetar för allmänhetens intressen här.

Jag är allmänheten. En av alla.

Jag tänker stå kvar.

Bibliografi

- A Watts, M Watts, A Watts (2003) *Become What You Are*. Shambhala Publications Inc
- Adamsson, Marita (2010) ”Dansteater som kan lysa i valdebatten”, Recension av I denna ljuva, dansteater av Marika Hedemyr/Crowd Company. *Bohuslänningen*.
- Ahmed, Sara (2013) ”Orienteringars vikt”. I *Ord & Bild – Kulturtidskrift för samtiden*, nr 2013:1-2, s 11-28
- Artaud, Antoin (1976) *Selected Writings*, Ed. Susan Sontag, Trans. Helen Weaver. New York: FSG.
- Asaad ,Arkan (2012) *Stjärnlösa nätter : en berättelse om kärlek, svek och rätten att välja sitt liv*. Norstedts
- Bachtin, Michail (1953) ”Frågan om talgenrer”, i Haettner Aurelius, Eva & Götselius, Thomas (red.) (1997) *Genre teori*. Studentlitteratur, s 203-239
- Bachtin, Michail (1991) *Det dialogiska ordet*. Anthropolos.
- Bachtin, Michail (2007) *Rabelais och skrattets historia : François Rabelais' verk och den folkliga kulturen under medeltiden och renässansen*. Bokförlaget Anthropolos
- Beckett, Samuel (2006) *Complete Dramatic Works of Samuel Beckett*. Faber and Faber
- Beckett, Samuel (2009) *Company*. Faber and Faber
- Benhabib, Seyla ”Jagets Källor”, i Holm, Mark, Persson (red.) (2001) *Tanke, Känsla, Identitet*. Alfabeta
- Betancourt, Ingrid (2012) *Även tystnaden har ett slut – Mina sex år av fångenskap i den colombianska djungeln*. Nordstedts.
- Björk, Nina (2012) *Lyckliga i alla sina dagar – Om pengars och människors värde*. Wahlstrand & Widstrand
- Bohm, David (2004) *On Dialogue*. Routledge
- Bourdieu, Pierre (1992/2000) *Konstens regler – Det litterära fältets uppkomst och struktur*. Brutus Östlings Bokförlag
- Brenner, Charles (2001) *Psykoanalysens grunder*. Norstedts Akademiska Förlag
- Butler, Judith (1990) "Performative acts and gender constitution: An essay in Phenomenology and Feminist Theory" in Case, Sue Ellen (ed.) (1990) *Performing Feminism: Feminist Critical Theory and Theatre*. (Baltimore, London: John Hopkins University Press) pp 270-282
- Cederstam, Ewa (2012) *Våga minnas* (film). Mantaray Film
- Craaford, Clarence (2005) *Människan är en berättelse – Tankar om samtalskonst*.
- Deleuze, Gilles & Guattari, Felix (2013) *A Thousand Plateaus*. Bloomsbury Academic
- Douglas, Mary (1996) *Natural Symbols*. Routledge
- Ekdahl, Lina (1999) *59 dikter*. Gavrilo Förlag
- Ekdahl, Lina (2012) *Diktsamling*. Wahlström & Widstrand
- Eltit, Diamela (2008) *E. Luminata*. Lumen Books

- Fischer D, Galtung J (2013) *Johan Galtung: A Pioneer of Peace Research*. Springer-Verlag Berlin and Heidelberg GmbH & Co. K
- Hultén, Eva-Lotta (2013) *Resan från mörkrets hjärta: Om ondskans och godhetens mekanismer*. Ordfront Förlag
- Jönsson, Dan (2012) *Estetisk rensning – Bildstrider i 2000-talets Sverige*. 10tal Bok
- Kahneman, Daniel (2012) *Tänka, snabbt och långsamt*. Volante
- Kallifatides, Theodor (2012) *Brev till min dotter*. Albert Bonniers Förlag
- Kuppers, Petra (ed) (2011) *Somatic Engagement*. Chain Links
- Kwon, Miwon (2004) *One Place After Another*. MIT Press
- Leger, Marc James (2012) *Brave New Avant Garde: Essays on Contemporary Art and Politics*. Zero Books
- Leger, Marc James (2013) *The neoliberal undead*. Zero Books
- Lugn, Kristina (2003) *Hej då, ha det så bra!* Albert Bonniers Förlag
- Moi, Toril (1985) *Sexual, Textual Politics: Feminist Literary Theory*. London: Routledge
- Nancy, Jean-Luc (2007) *Listening*. Fordham University Press
- Nyberg, Fredrik (2013) *Att bli ved*. Norstedts
- Phelan, Peggy (2008) "Performancekonstens ontologi: representation utan reproduktion" i *Koreografier* Skriftserien Kairos nr 13. Raster Förlag, s 207-234
- Ranciere, Jacques (2011) *The Emancipated Spectator*. Verso Books
- Rendell, Jane (2011) *Site Writing*. I.B.Tauris
- Revenue, Petra (2013) *Privat: ett försvarstal för livslöggen*. Förlaget Orda AB
- Rose, Jacqueline (2011) *The Jacqueline Rose Reader*. Duke University Press
- Rubin-Suleiman, Susan (1990) Feminism and Postmodernism: A Question of Politics. in Jencks, Charles (ed.) (1992) *The Postmodern Reader* (London: Academy Editions) pp 318-332
- Sand, Monica (2014) "Resonans – resonera med stadsrummet" i Olsson, Krister & Nilsson, Daniel (red) *Det förflutna i framtidens stad. Tankar om kulturarv, konsumtion och hållbar stadsutveckling*. Lund; Nordic Academic Press, s 37-48
- Solnit, Rebecca (2002) *Gå Vilse – en fälthandbok*. Bokförlaget Daidalos AB
- Spindler, Fredrika (2006) "Att förlora fotfästet: om tänkandets territorier", i Gromark, Sten & Nilsson, Fredrik (red.) *Utforskande arkitektur*, Stockholm: Axl Books: 107-117.
- Sveland, Maria (2013) *Hatet : en bok om antifeminism*. Leopard Förlag
- Tafdrup, Pia (2002) *Över vattnet går jag*. Ellerström
- Ware, Bronnie (2012) *The Top Five Regrets of the Dying*. Hay House UK Ltd
- Weedon, Chris (1987) *Feminist Practice & Poststructuralist Theory*. Oxford, Massachusetts: Blackwell
- Wing Sue, Derald (2010) *Microaggressions in Everyday Life: Race, Gender, and Sexual Orientation*. JOHN WILEY & SONS
- Zizek, Slavoj (2009) *First As Tragedy, Then As Farce*. Verso Books