

SÖDERTÖRNS HÖGSKOLA  
Konstvetenskap

# **Gränsöverskridande föreställningar**

**- en analys av dansperformance  
utifrån tre exempel**

Anna Eriksson

C-uppsats, HT 2005

Handledare: Charlotte Bydler

Author: Anna Eriksson.

Title: "Liminal Performances – an analysis of dance and performance by three examples."

Document level: C.

Subject: Art History.

Södertörns University College.

Fall 2005.

Number of pages: 40.

Abstract:

The essay is an effort to examine and define three examples of liminal dance performances through an aesthetic, hermeneutic and semiotic analysis. The examples are three dance or liminal performances, made by three different choreographers and performed at "Moderna Dansteatern" and "Dansens Hus" in Stockholm during September and October 2005. In the effort to determine the liminal and cross-over in the performances, the analysis focus on aspects such as: the character of the work, choreography, the use of scenery, stage light, requisites, conception of place and interior room, the use of costume and mask, the use of different media as text, pictures, film, and music or not using any these, and the interaction with the audience. The analysis depends on a historical background and the use of literature in the subject. The result of the analysis is that these cross-over performances are very different in character of these aspects and aesthetic form. The definition of dance and performance is, in itself, liminal and difficult to determine.

Key words:

Aesthetic analysis, cross-over art forms, dance, dance theatre, liminal performance.

# INNEHÅLL

## INLEDNING

<b>Introduktion</b>	2
<b>Syfte</b>	2
<b>Forskningsläge</b>	3
<b>Material</b>	4
<b>Metod och svårigheter</b>	5

## ANALYS 7

<b>Rasmus Ölme: <i>Rasmus Kosmos</i></b>	11
<b>Malin Hellkvist Sellén: <i>Kung Kristina</i></b>	17
<b>Anna Källblad: <i>Du och jag: Beauty and the Beats, For Your Eyes Only, Kan du vänta ett ögonblick?</i></b>	24

## SAMMANFATTNING 33

## AVSLUTANDE DISKUSSION 35

## KÄLLFÖRTECKNING 39

## BILDFÖRTECKNING 40

## **INLEDNING**

Som titeln avslöjar handlar denna uppsats om gränsöverskridande föreställningar inom dans. Utifrån tre exempel ska jag undersöka vad som är gränsöverskridande i dessa föreställningar. Dansföreställningar gränsar till performance och teater på olika sätt. Jag kommer att beskriva och analysera dessa föreställningar och jämföra med historiska exempel och försöka se dem som del av ett större perspektiv. Det finns en mängd olika ingångar och sätt att överträda gränser. Förnyelse av konsten har ofta inneburit brott mot tidigare former, ett sätt att ändra på tidigare gränsdragningar och hitta ny mark. Naturligtvis återanvänder man också gamla idéer för att göra något nytt men även detta innebär att nya gränser dras.

Genom att skriva om dans och performance har jag kunnat fördjupa mig teoretiskt och samtidigt använda mig av den kunskap jag har efter att själv ha arbetat praktiskt inom konstformen. Det som intresserar mig mest är den moderna dansen och dess nya former. Idag ser man ofta en blandning av olika konstformer eller medier i en dansföreställning. Dansen har ju alltid varit en interaktion mellan musik och rörelse så varför skulle inte en dansföreställning kunna innefatta även en annan form som exempelvis film? Den visuella upplevelsen berikas oftast av att man blandar olika uttrycksformer. Genom att använda en blandning av olika konstformer och multimedia bryter man med traditionella gränsdragningar, genreindelningar och konventioner. Dansen har kommit närmare definitionen av performance som konstform. Genom att analysera tre dansföreställningar vill jag med uppsatsen uppmärksamma och diskutera vad det är som gör dem till gränsöverskridande, med hjälp av en historisk bakgrund.

### **Syfte**

Syftet med uppsatsen är att undersöka konstformen dansperformance utifrån analyser av tre verk av tre olika koreografer. Det jag specifikt ska fokusera på är att genom en undersökande och estetisk analys fastställa varför dessa föreställningar är just gränsöverskridande. Det finns gränser och traditioner inom dans och performance som är baserade på en historisk kontext och gränser som är kulturellt och socialt betingade. Performance som konstform föddes som en reaktion mot de tidigare konstarnas uppdelningar och den institutionella kontexten. Den moderna dansen föddes som en motpol till klassisk balett och har sedan dess influerats av andra konstformer. Eftersom performance är en så bred konstform så är det svårt att ringa in detta begrepp, men syftet med uppsatsen är att utforska vad dans och performance kan vara idag och att utifrån exempel, kontextuellt analysera tre föreställningar av dans och

performance. Vissa frågor som är relevanta att ställa finns det inga entydiga svar på men är ändå viktiga att uppmärksamma. Exempelvis vad har vi för föreställningar om hur en föreställning ska vara? Vilken betydelse har detta för hur vi upplever och tolkar ett dansverk eller en performance? De föreställningar som jag har valt som exempel är olika i utförandet av dessa aspekter, vilket gör det intressant att analysera dem jämte varandra. Jag undersöker begrepp som har med upplevelsen av och föreställningarnas form att göra exempelvis visuell gestaltning, koreografi och musik. Utifrån mina tolkningar och min analys hoppas jag kunna komma fram till vad i dessa föreställningar som är gränsöverskridande och därigenom definiera dem som sådana.

### **Forskningsläge**

Jag har använt mig av litteratur från Sverige, Europa och USA om performancekonst, dansteater och dans. Roselee Goldberg *Performance Art. From Futurism to the Present* har skrivit en bra sammanfattning om performance men här har jag använt mig av Marvin Carlsons *Performance, a critical introduction* som referens eftersom han tar upp olika definitioner av performance som konstform.<sup>1</sup> Även Susan Broadhurst tar upp olika definitioner av performancekonst.<sup>2</sup> Jag har använt mig av dessa definitioner för att analysera och belysa vad som är gränsöverskridande i de föreställningar jag har utgått ifrån. Richard Schechner *Performance Studies. An introduction* ger en historisk översikt om performance och tar även upp ritualer, lekar (play), teater (acting) och ett globalt/interkulturellt perspektiv.<sup>3</sup> Jag har använt mig av Schechner för vissa begrepp och även för historik. Cecilia Olsson *Dansföreställningar* har jag använt mig av för att hitta begrepp som fungerar som analysredskap. Närmast en konkretisering av konstformen dansteater kommer Norbert Servos som skriver om Pina Bausch kompani i Bryssel.<sup>4</sup> Jag använder mig av Servos bok i syfte att beskriva dansteater och som redskap till min analys av de föreställningar jag valt. Boken *Trisha Brown: Dance and art in dialogue 1961- 2001* använder jag mig av som ett exempel på den moderna dansen i USA.<sup>5</sup> Jag har använt mig av Roland Barthes för förståelse av semiotik och Sören Kjörup som grund för min hermeneutiska analys.<sup>6</sup> Joanna Drucker *Theorizing modernism: Visual art and the critical tradition* och W J T Mitchell *Picture Theory* har varit till hjälp i mina tolkningar och Françoise Frontisi Ducroux artikel intressant

---

<sup>1</sup> Goldberg, 1979. Carlson, 1996.

<sup>2</sup> Broadhurst, 1999.

<sup>3</sup> Schechner, 2002.

<sup>4</sup> Servos, 1984.

<sup>5</sup> Aeschlimann, 2002.

<sup>6</sup> Barthes, 1977. Kjörup, 1999.

i fråga om kropp, sexualitet och blickar.<sup>7</sup> *Body Art and Performance. The body as a language* av Lea Vergine och *Extreme Bodies* av Francesca Alfano Miglietti tar upp kroppskonst, performancekonst, happenings och aktioner utifrån ett kroppsligt uttryck.<sup>8</sup> *Corpus Delecti. Performance Art of the Americas*, red. Coco Fusco (2000), *A Sourcebook of Feminist Theatre and Performance. On and beyond stage* red. Carol Martin (1996) och *On Edge. Performance at the End of the Twentieth Century* (1993) av Cynthia Carr utgår alla från teater och performance.<sup>9</sup> Det är intressanta perspektiv, men ingen av författarna tar upp någon direkt koppling mellan dans och performance, vilket gör att jag inte har använt mig av eller refererar till dessa böcker. Leif Nyléns bok om svensk performance från 1960 till 1970-talet, som jag behandlade i min B-uppsats vid Stockholms Universitet ("Performancekonst i Sverige på 1960-talet", HT 2004), är inte tillräckligt utförlig för min analys här, men jag har haft nytta av min tidigare uppsats.<sup>10</sup> Jag har även granskat en del tidskrifter som "Konstperspektiv" (nr. 3, sept., 2005), *Contemporary* (21, issue 75, 2005) "Danstidningen" (nr. 4, 2005) men inte funnit det relevant att referera till dessa här.

## Material

Jag har utgått ifrån tre föreställningar som jag har sett under hösten 2005 och även recensioner och material kring dessa föreställningar för en undersökande analys kring performance och dans. Jag har begränsat mig till scener för dans och performance i Stockholm men det är också här som det visas flest föreställningar och gästspel om man jämför med andra städer i Sverige. Föreställningarna som jag har inriktat mig på är gjorda av svenska koreografer men jag använder mig också av en historisk anknytning och refererar till influenser från andra länder med hjälp av utländsk litteratur och gästspel i Sverige. Under arbetet med uppsatsen har jag använt mig av litteratur om dans, konst, performance och happenings och en del tidskrifter som har varit relevanta.

~~Min förhoppning är att utifrån de exempel jag har valt, hitta likheter och skillnader som kan ligga till grund för ett analyserande av och en definition av performance i symbios med dans som gränsöverskridande konstform.~~ De exempel jag har valt är verk av Rasmus Ölme:

---

<sup>7</sup> Drucker, 1994. Mitchell, 1994. Kampen (red.) 1996.

<sup>8</sup> Vergine, Lea. 2000. *Body Art and Performance. The body as a language*. Skira, Milano. Alfano Miglietti, Francesca. 2003. *Extreme Bodies*. Skira, Milano.

<sup>9</sup> Fusco, Coco (red). 2000. *Corpus Delecti. Performance Art of The Americas*. Routledge, London. Martin, Carol (red). 1996. *A Sourcebook of Feminist Theatre and Performance. On and beyond stage*. Routledge, London. Carr, Cynthia. 1993. *On Edge. Performance at the End of the Twentieth Century*. U.P. of New England, Hanover.

<sup>10</sup> Nylén, Leif. 1998. *Den öppna konsten. Happenings, instrumental teater, konkret poesi, och andra gränsöverskridningar i det svenska 60-talet*. Sveriges Allmänna Konstförening, Stockholm.

*Rasmus Kosmos*, Malin Hellkvist Sellén: *Kung Kristina* och Anna Källblad: *Du och jag: Beauty and the Beats, For Your Eyes Only, Kan du vänta ett ögonblick?* De har visats under tiden för mitt arbete och därmed på den samtida dans- och performance-scenen i Stockholm under hösten 2005. Mitt urval grundar sig också på verkens olika karaktär och den, enligt mig, gränsöverskridande form som genomsyrar verken.

Rasmus Ölme har arbetat som dansare sedan 1997 bland annat med koreografen Wim Vandekeybus i Belgien och har sedan 2001 koreograferat egna verk för kollektivet ”Refuge”. Rasmus Ölmes verk *Rasmus Kosmos* är en föreställning som är gjord för honom själv som dansare, men Ölme har även samarbetat med filmare, musiker och ljussättare.

Malin Hellkvist Sellén har arbetat som koreograf sedan 2001 och använder sig ofta av teman som utmanar samhällets normer och som berör kropp, genus och sexualitet. Föreställningen *Kung Kristina* ingår i trilogin *A never ending fight* där det tredje verket ännu inte är skapat, men där även verket *Projekt- en genusneutral armé på uppdrag* ingår. *Kung Kristina* är en föreställning framförd av tre dansare och är i första hand skapad för en ungdomspublik.

Anna Källblad har studerat dans vid University of California, Los Angeles. Hon har sedan 1995 arbetat som dansare för bland andra Cristina Caprioli och även koreograferat egna verk. Anna Källblads verk *Du och jag* är en föreställning med tre solon som visas efter varandra, men utan att det finns någon uttalad relation dem emellan. Källblad har låtit två dansare göra de två första soloverken, medan hon gör det tredje solot själv.

### **Metod och svårigheter**

Jag har utgått från tre dansföreställningar, som enligt min mening är gränsöverskridande. Dessa exempel hade kunnat vara tre andra föreställningarna, men mitt urval beror på att de har visat på den samtida dansscenen under hösten 2005 och att de skiljer sig åt sinsemellan. Jag analyserar varje verk i tur och ordning, för att sedan jämföra och vad som finns gemensamt och vad som skiljer dem åt. I min analys har jag använt mig av begrepp som rör parametrarna: verk/antal dansare; scenografi: dekor/rekvisita, mask/kostym, rumslighet, ljussättning, bildmaterial; koreografi/rörelsematerial; musik och text/manus. Jag har utgått från en hermeneutisk metod där jag undersöker och tolkar vad dessa parametrar innebär i en föreställning. Jag har även utgått från en semiotisk tolkning och tittat på tecken som vad exempelvis en titel till verket, rumsligheten, mask eller kostym kan betyda. Även diskurser inom performancekonst och dans är relevant för att analysera det gränsöverskridande. Som

grund för mina analyser har jag dels min egen erfarenhet av att ha arbetat som dansare, att under de senaste tio åren ha sett en mängd föreställningar och den kunskap jag har fått genom den litteratur jag har använt mig av inför uppsatsarbetet. En av svårigheterna var att välja vilka föreställningar och vilken litteratur jag skulle utgå ifrån.



## ANALYS

Ordet *performance* är i sig tvetydigt. I en direkt översättning från engelska betyder ordet ”föreställning” i den bemärkelsen att någon, oftast en konstnär, visar upp någonting som det är förväntat att en publik ska ta del av. Det svenska ordet föreställning har en dubbel betydelse och kan vara en dans-, teater- och performance-föreställning, men det kan också vara ett uttryck för en åsikt, ett ställningstagande. Ordet innefattar även de föreställningar som vi människor har om varandra och om saker och ting. Ordet föreställning ligger nära ordet förställning vilket oftast är det som sker på en scen, man förställer sig, spelar en roll, anpassar sig till en situation vilket också sker i det vardagliga livet. Vi spelar alla olika roller i vardagslivet. På jobbet har vi en affärsmässig attityd, medan vi med vänner är mer avslappnade, men kanske spelar en sorts roll även där. Om man letar vidare i ordboken på ordet *performer* som betyder uppträdande, skådespelare, hittar man också definitionen av ett *performativt verb* som uttrycker en handling; precis som det engelska uttrycket *happening*, en händelse.<sup>11</sup> Det är intressant att se hur nära dessa begrepp ligger varandra i sin definition.

*Happening* och *performance* är uttryck som kom att bli signifikanta för den nya sortens installationer och konstarrangemang som föddes på 1960-talet. Allan Kaprow genomförde 1959 en performance som han kallar *18 happenings in 6 parts* på ett galleri i New York. Publiken var uppdelad i tre olika rum och fick se fragment av de händelser som skedde samtidigt i de olika rummen. Kaprow visade diabilder, det spelades musik, man läste upp lösryckta ord från textplakat, konstnärer målade på duk som satt direkt på väggarna och vissa poserade i olika formationer. Kaprow valde ordet ”happening” som ett samlingsnamn eftersom det var precis vad som skedde: saker som ”just happens to happen” och benämningen happening var myntad.<sup>12</sup>

Det finns egentligen inte bara en definition av *performance* utan flera. En performance kan exempelvis vara allt från att konstnärer, skådespelare och andra medaktörer gör saker som att måla, sjunga, läsa en text eller spela ett instrument samtidigt på scen, till att ingenting sker överhuvudtaget. Performance föddes som en motpol till den traditionella konsten och det oftast i gallerier och konstinstitutioner man verkade trots att man samtidigt kritiserade vad de stod för.

---

<sup>11</sup> *Nationalencyklopedin*, 1994.

<sup>12</sup> Carlson, 1996, s. 104, 105.

Marvin Carlson hänvisar till Carol Simpson Stern och Bruce Hendersons bok *Performance: Texts and contexts*, där författarna närmar sig en definition av performancekonst genom att lista vilka delar olika verk har gemensamt, med förbehållningen om att all performance dock varierar från verk till verk:

- (1) an antiestablishment, provocative, unconventional, often assultive interventionist or performance stance;
- (2) opposition to culture's commodification of art;
- (3) a multimedia texture, drawing for its materials not only upon the live bodies of the performers but upon media images, television monitors, projected images, film, poetry, autobiographical material, narrative, dance, architecture, and music;
- (4) an interest in using the principles of collage, assemblage, and simultaneity;
- (5) an interest in using found as well as made materials;
- (6) heavy reliance upon unusual juxtapositions of incongruous, seemingly unrelated images;
- (7) an interest in the theories of play [...] including parody, joke, breaking of rules, and whimsical or strident disruption of surfaces; and
- (8) open-endedness or undecidability of form.<sup>13</sup>

Performancekonstnärer på det tidiga 60-talet arbetade mycket med slump och utan att riktigt förbereda sina aktioner eller happenings. En performance skulle vara så improviserad som möjligt, en engångsföreteelse, som inte upprepades och oftast inte heller dokumenterades. En del konstnärer ville inte att aktionerna skulle dokumenteras medan andra accepterade en dokumentation av sitt skapande, men själva aktionen var det som var det viktiga.

Performancekonst började som en utveckling av och som motreaktion till de traditionella konsterna och ett men man samarbetade med alla sorters konstnärer som dansare, skådespelare, musiker, bildkonstnärer, författare etcetera. De ledande konstnärerna inom performance ville utmana konstinstitutionerna och förnya de konstnärliga uttrycken och experimenterade med slumpmässighet, vardagliga ljud, händelser och rörelser och influerades av tidigare konströrelser som futurism, dadaism, och surrealism. I en historisk kontext kan man spåra likartade uppträdanden till antiken, om inte längre bak i tiden. Under 1800-talet börjar vaudevilleteater och revyer som underhållningsform att växa i USA och Tyskland. I Tyskland utvecklas revyerna till kabaréer och influerar i sin tur expressionister, futurister och dadaister i sin fria form av dans, parodi och politisk satir.<sup>14</sup> Inom futurismen och dadaismen började man experimentera med slumpmässighet och collagetekniker och hade performance-

---

<sup>13</sup> Här hänvisar Carlson till Carol Simpson Stern och Bruce Hendersons bok *Performance: Texts and contexts*. White Plains, NY, Longmans 1993, s. 382-405. Carlson, 1996, s. 84.

<sup>14</sup> Carlson, 1996, s. 88, 91, 94.

liknande sammankomster av poesiläsning, musik, och teaterframträdanden. John Cage influerades av dessa konströrelser och av japansk zenbuddism och började experimentera med vardagliga ljud, egengjorda instrument och att låta slumpen styra för att skapa ny musik.<sup>15</sup>

Inom danskonsten är en av de främsta pionjärerna Isadora Duncan och hon kom att influera många efter henne till att skapa en friare dansstil i jämförelse med den strikta baletten. En annan nyskapande dansare och koreograf var Martha Graham som 1925 startade en egen dansgrupp i USA. Utmärkande för Grahams rörelsespråk var det expressiva och ofta psykologiskt laddade dansrörelserna. I Martha Grahams kompani dansade Merce Cunningham och Cunningham startade sedan sitt eget kompani 1953.

Både Cage och Cunningham började undervisa på Black Mountain School runt 1948 och de gjorde också performance-föreställningar på skolan. Black Mountain School hade man undervisning i alla konstnärliga och estetiska ämnen, i likhet med Bauhausskolan i Tyskland i början av 1900-talet. Genom att använda sig av vardagliga ljud och rörelser och slump, skapar Cage och Cunningham nydanande dans- och performanceverk som kom att bli stilbildande under 1950- och 60-talen.

Andra verksamma konstnärer vid slutet av 1950-talet och början av 60-talet, var Yves Klein, verksam i Paris och Piero Manzoni, verksam i Milano. 1963 genomför den neodadaistiska konstnärsgruppen Fluxus under ledning av George Maciunas sin första performance och kom att influera andra konstnärer i Europa och även i Sverige.<sup>16</sup> I Fluxusrörelsen medverkade bland andra Joseph Beuys, Yoko Ono, Charlotte Moorman, Nam June Paik varav flera hade studerat för John Cage i New York. Det var en tid då det sprudlade av kreativa människor som inspirerades av varandra. Jag kan dock inte ta upp alla här utan endast de jag anser kom att föra traditioner vidare eller som bröt med dem, och som vidareutvecklade konstarten performance.

En av dem var Robert Wilson, koreograf som inspirerade bland andra Jan Fabre (Belgien), Robert Le Page (Frankrike) och Pina Bausch (Tyskland). Robert Wilson arbetade med begrepp som tid och rum, lekte med dessa fenomen och blandade dans, musik, visuella medier med auditivt och text i något som blev en slags collageform eller performance. Wilson ska ha sagt om sitt verk *Einstein on the beach*:

You don't have to listen to the words, because the words don't mean anything.  
You don't have to think about the story, because there isn't any. You just enjoy  
the scenery, the architectural arrangements in time and space, the music, the

---

<sup>15</sup> Goldberg, 1979, s. 124.

<sup>16</sup> Från programblad för Yoko Ono utställningen på Kulturhuset, 2004. Text skriven av John Peter Nilsson.

feelings they all evoke. Listen to the pictures.<sup>17</sup>

Jan Fabre arbetar vidare i samma anda som Wilson, med en mix av olika medier i form av collage, blandat med teater, rörelser och musik. Wim Vandekeybus är en av dem som har arbetat med Jan Fabre och sedan fortsatt med sina koreografier inspirerade av samma sorts mix av olika konstformer. Rasmus Ölme har i sin tur arbetat med Vandekeybus och fortsätter även han på egna projekt men inspirerad av samma intermedialitet och gränsöverskridanden.

Det mesta på dansscener idag går under beteckningen performance eller dansperformance.

Min ambition med uppsatsen är att undersöka tre föreställningar som befinner sig i gränslandet mellan dans och performance och försöka hitta vad som är det gränsöverskridande i dessa föreställningar. I beskrivningen av de olika föreställningarna kommer jag att fokusera på dessa delar: en kort introduktion till verket/antal dansare; scenografi: dekor/rekvisita, mask/kostym, rumslighet, ljussättning, bildmaterial; koreografi/rörelsematerial; musik och om det finns text/manus med i föreställningen.

Ordningsföljden på de valda delarna kommer dock att variera eftersom de olika verken skiljer sig åt i framställning och har olika fokus. Jag kommer att redogöra för Rasmus Ölmes soloverk *Rasmus Kosmos*, Malin Hellkvist Selléns gruppstycke och Anna Källblads tre solon för att sedan göra en jämförande analys och titta på en historisk kontext. Vilka gränser/historiska konventioner upprätthålls och vilka bryter man med? Hur ser dessa gränsöverskridningar ut? Hur påverkar våra föreställningar om en hur en föreställning ”ska vara” vår uppfattning och vårt omdöme?

---

<sup>17</sup> Carlson, 1996, s. 121.

## **Rasmus Ölme: *Rasmus Kosmos***

Under hösten 2005 har Rasmus Ölme haft föreställningar på Dansens hus i Stockholm med sitt soloverk *Rasmus Kosmos*. Jag frågade honom om han ansåg att hans verk var performance eller dans. Frågeställningen i sig är hårddragen och det kan ibland vara omöjligt att ens skilja de två formerna åt, men Rasmus tyckte att hans verk befinner sig på gränsen mellan just dans och performance. Föreställningen är ett soloverk men, som Ölme själv säger, så har han arbetat i nära relation till dem som sätter ljus, spelar musiken och har gjort filmprojektionerna. Delar av föreställningen *Rasmus Kosmos* innehåller bara rörelsematerial och andra delar bara textmaterial. Taldelarna är ofta ackompanjerade av musik precis som dansdelarna, och ljus och film tillkommer som ett extra lager ovanpå rörelser och text vilket ger ytterligare en dimension till verket. Jag får veta att ljus och ljud görs under föreställningen, det vill säga dj:n och ljus teknikern improviserar lika mycket som Rasmus gör i sina olika danspartier, även om alla har vissa ramar för hur de olika delarna ska fungera ihop.

Själva kärnan i en performance är just dess obestämdhet och att det är en engångsföreteelse, menar Rasmus Ölme. Inför en dans- eller teateruppsättning förbereder man arbetet i flera månader. Rasmus hade gått och tänkt på sitt solo i ungefär ett år och arbetat med det fysiskt och konkret i 6 månader.<sup>18</sup> Efter premiären följer ett antal föreställningar som oftast är likadana även om man kan utveckla en föreställning under tiden den spelas. Om en performance upprepades under 1960-talet så gjordes det oftast inte på samma plats, inte ens med samma människor eller under samma förutsättningar. *Rasmus Kosmos* är en föreställning balanserar på gränsen till performance på grund av dess obestämda form och dess livekaraktär vilket gör att ingen föreställning blir exakt lik den förra.

### *Rasmus Kosmos - ett eget universum*

Föreställningen börjar med ljudet av hjärtslag och en skugga skymtar på tygstyckena som är draperade i en fyrkant. Vi kan höra en mansröst som talar till sig själv eller med oss och filosoferar över livet, döden, om hopp och förtvivlan. Monologen handlar om att finnas till eller inte, att vara betydelsefull eller inte, om hur viktigt det är vad man gör i sitt liv och vilka val man gör. Som jag minns det säger Ölme i föreställningen: "I want to kill myself to see if

---

<sup>18</sup> Frågorna till Rasmus Ölme besvarades under ett samtal den 19:e sept. 2005.

I'm alive." Det är ett försök i att förstå sig själv och universum vilket även titeln till föreställningen antyder. Eller som det står i programbladet till *Rasmus Kosmos*: "Ett stort steg för mig men ett litet steg för mänskligheten."<sup>19</sup> Titeln, programbladet och de ledtrådar Ölme ger genom de texter han läser upp ligger till grund för min tolkning av föreställningen. Utan någon vägledning ges publiken en friare tolkningsmöjlighet men det lämnar också mycket åt slumpen. I vissa fall är det just detta en koreograf vill åt, men med en styrande titel eller text får vi en förutfattad mening om ett verk och det också svårare att bortse från de föreställningar vi får om verket. Vårt samhälle bygger mycket på text och diskurser, men befinner vi oss samtidigt i ett bildsamhälle, menar W J T Mitchell. Vi översköljs av bilder varje dag, men vi är fortfarande tänkande individer som relaterar till det språkliga. Mitchell menar att all konst och media är sammansatta av både bilder och text, och integrerat med samhälliga och kulturella diskurser, konventioner och koder.<sup>20</sup> Det går inte att exkludera språket från konsten eftersom språket är en del av oss som subjekt. Så är det även med de visuella föreställningar vi ser. Att förstå och tolka är en språklig och tankemässig handling. Allt relateras till vad vi som individuella subjekt analyserar och tolkar, språkligt, men också emotionellt, hur vi upplever ett verk. Detta gör tolkandet komplext och varje tolkning subjektiv.<sup>21</sup>

### *Ett rum i rummet*

På en ganska liten, fyrkantig scen har koreografen och dansaren Rasmus Ölme genom nät- eller tygstycken skapat ett rum i scenrummet. Skynket gör att ljuset får en annan prägel än om det bara skulle lysa upp rummet, det studsar, ömsom skymmer vår insyn och stänger oss som åskådare ute och ömsom lyser upp och gör skynket genomskinligt. Både skynket och det ljus som faller på ger en rumslighet och betydelsefull karaktär till rummet. Om Ölme hade valt att inte ha någon dekor alls hade vår upplevelse av rummet blivit en helt annan, kanske hade scenen känts stor och tom med endast en person. Nu blir det vita skynket till en dekor som ramar in och avgränsar den yta där Ölme rör sig mest och ger rummet en annan rymd, vilket passar gestaltningen av hans kosmos. Att tygstycket är vitt gör rummet också avskalat. Tyget fungerar också som en yta för de bildprojiceringar som visas under föreställningens gång och rummet kan lätt förändras genom vilka bilder man väljer att visa.

---

<sup>19</sup> Från ett opublicerat programblad till föreställningen *Rasmus Kosmos* av Rasmus Ölme, Dansens Hus, september 2005.

<sup>20</sup> Mitchell, 1994, s. 94, 95.

<sup>21</sup> Kjörup, 1996, s. 253.

Ölmes kläder är vardagliga och ger bilden av en ganska avslappnad och vanlig kille. Ölme byter t-shirt under föreställningens gång, men det känns inte som om själva klädesplagget har någon större betydelse, utan mer som om klädbytet är en paus både för honom och för publiken. Kläderna har betydelse i den meningen att de är tänkta att symbolisera just det vi avläser från en t-shirt och ett par ljusa byxor. Om kläderna hade varit mer utmärkande i form av exempelvis en mörk kostym så hade vi hade läst av andra tecken än vad vi gör nu.

### *Dansanta spring, loopar och spiralrörelser*

Rasmus Ölme har under flera år arbetat med Wim Vandekeybus som är en av de främsta koreograferna i Europa. Denna erfarenhet speglas i föreställningens karaktär, hur dans och rörelsematerial fungerar som i symbios med musik, ljussättning, dekor och filmprojiceringar. Koreografiskt sett är verket starkt präglad av Rasmus Ölmes sätt att röra sig och dansa. Fokus och blick är mestadels introvert eller ner i golvet men ibland även utåt, bortom rummet, exempelvis i springsekvenserna. Här hjälper projektionerna till att ge ytterligare en dimension utanför rummets begränsade yta. Rörelsematerialet är ett utforskande av den naturliga rörelsen att springa, av tyngdkraft och viktförskjutningar och ett undersökande av kroppens relation till rummet. Från att springa går rörelserna över till ytterligheter som balanser och fall, och övergår till mer dansanta steg. Det är ständiga spiralrörelser som leder kroppen ner till golvet. Enligt Trisha Brown, dansare och koreograf verksam i New York, som mest aktiv och uppmärksam under 1960-talet, så kan rörelser som de ovan nämnda klassas som ”rena rörelser”. Exempelvis att böja och sträcka på kroppens olika delar eller rotera kroppen i en spiralliknande form. Trisha Brown skriver att ”Pure movement is movement that has no connotations” förutsatt att kontexten är neutral.<sup>22</sup> Egentligen finns det ingen kontext som är helt neutral och inte heller några rörelser som inte konnoterar någonting, men det jag tycker ändå att det finns anledning att nämna Browns försök till att definiera rena rörelser. Hon beskriver sitt eget utforskade av rörelser som en lek där hon vänder på en fras med koreograferade steg, eller påbörjar en rörelse utan att avsluta den. En lek med tyngdkraft, balans, fall och att putta någon/något eller att leka med kroppens naturliga böjningar, former och uppdelningar. Browns beskrivning av sitt koreograferande tycker jag passar in även på Rasmus Ölmes sätt att använda sig av kroppen och sättet han rör sig på. Det ser naturligt och smidigt ut med ett flöde och en kontinuitet. Även influenser från akrobatik lyser igenom i Rasmus Ölmes rörelsematerial och ger associationer till streetdance vid några av

---

<sup>22</sup> Från text av Deborah Jowitt. Roland Aeschlimann m.fl. 2002, s. 87.

golvsekvenserna. En hand eller en axel stöttar hela kroppen i balans. För mig konnoterar det ett brott med den traditionella klassiska balettens form- och rörelsespråk.

Vad betyder dansaren för verket? Varje dansare är, precis som varje människa, unik och skiljer sig från en annan och naturligtvis speglar det hur koreografin gestaltas, i form av hela kroppens form och relation till rummet, kroppens teknik, dynamik, energi och uttryck. Det gör dansaren till en tolk av koreografens rörelser och rörelserna präglas av dennas personliga stil. Om koreografen gör sina egna rörelser är de kanske mer direkta, vid en tolkning kan rörelserna bli lite annorlunda på vägen, likt en översättning från ett språk till ett annat. Ibland är just det en koreograf vill åt, att dansarna ska göra rörelsen till sin egen genom att tolka och genom rörelsen förmedla sina egna känslor. Rasmus Ölme har koreograferat till sig själv vilket gör att hans rörelsespråk och dynamik passar honom och hans kropp och kommer till sin rätt.

### *Bildprojektioner och populärmusik*

I inledningen av föreställningen spelas en marsch upp. Musiken är mäktig, men i kontrast till musiken står Ölme helt stilla som om han väntade på något. Efter att musiken tystnat projiceras en film på skynkena. Det är en dubbelprojektion av en och samma film, men den ena projektionen är rätt vänd som ett negativ och den andra är positiv. Det gör att när exempelvis en böjd väg visas på båda projektionerna så möts vägarna i mitten. Ibland visas filmen i slow-motion och ibland för snabbt. På filmsekvensen ser vi Rasmus själv springa omkring i en skog, på väg någonstans och efter ett tag börjar även den Rasmus vi ser på scen att springa i cirklar. Tempot ökar i takt med musiken och även filmsekvenserna blir snabbare.

Nästa sekvens i föreställningen är lugnare och Rasmus Ölme berättar olika historier med hjälp av diabilder. Varje historia handlar om honom själv och börjar likadant men slutar olika. Hur hade livet för Rasmus Ölme sett ut om han hade växt upp någon annanstans eller gjort andra val? Genom historierna återvänder Ölme till frågorna om livet och döden som han tog upp i början av föreställningen, men här skildras frågorna med humor.

R. E. M.: s poplåt "*Losing my religion*" spelas upp och texten till låten projiceras på tygstyckena samtidigt som Ölme visar skyltar med en del av orden som för att markera just dessa ord. Efter ett tag stämmer dock inte orden med låttextern och det blir till en kamp att hinna med att visa oss skyltarna.

Beatles låt "*Stuck in the middle with you*" spelas och visas texten till låten i bakgrunden men med vissa förändringar. Istället för "you" står det "me". Det får mig som åskådare att vakna till, gör mig mer uppmärksam. Rasmus Ölme står ganska nära publiken och ser



plötsligt gråtfärdig ut. Den ganska glada låten blir tvetydig tillsammans med det uttryck som Ölme förmedlar. Intensiteten stegras när Ölme visar skyltar med en bild av sig själv på, för att sedan självdestruktivt slå sönder, knäcka dem så gott det går. Föreställningen avslutas med att Rasmus sjunger med i Nina Simones låt "*He needs me*" samtidigt som vi ser en projektion med bilder från naturen. Bilderna blir för mig en metafor för en längtan ut i det fria eller bort från något. Ölme har gjort en personlig föreställning men som jag ändå kan känna igen mig i och relatera till.

Det som är spännande är just interaktionen mellan de olika medierna och konstformerna. Dansen berikas av bilderna och musiken och vice versa och blir till sorts intermedialitet. Med projektionerna öppnas rummet upp och med illusionens hjälp kan vi befinna oss på den plats bilderna visar. Texterna integreras med bilder och musik men drar ändå åt olika håll. Genom det uttryck som Ölme förmedlar pendlar intrycken mellan olika känslor, från ett sökande till något humoristiskt, från en positiv känsla till något destruktivt. Musiken i föreställningen ger ytterligare en tolkning, ett filter och en dimension till dansrörelserna och till bilderna som visas. Precis som Ölmes ansiktsuttryck i slutet av föreställningen påverkar sättet jag tolkar musiken, så har musiken betydelse för min tolkning av rörelserna.

I föreställning framförs musiken live och samverkar med dans, text och projektioner. Det verkar som musiken influerar rörelserna och även flyter ihop med orden som Ölme visar senare i föreställningen, men eftersom musiken mixas live kan kombineringsen av musik och koreografi inte alltid se ut på samma sätt. Det gör att det finns ett moment av slumpmässighet och förändring i varje föreställning. Ölme använder sig även av tystnad i början av föreställningen och som avbrott mellan vissa av delarna.

Att använda sig av olika musikstilar och att spela upp eller mixa musik live är inte heller något nytt på den samtida dans och performance-scenen. Men jämför man dessa verk och med balett eller äldre verk inom modern dans, så är det ett gränsbrott i sättet att använda sig av musik.

Rasmus Ölmes verk är en gränsöverskridande föreställning eftersom han använder sig av en intermedialitet, olika former av berättande för att skapa den föreställning han vill åt. I och med att de medverkande - det vill säga Rasmus själv som dansare/aktör/performer, ljussättare och dj - alla är aktiva under föreställning så blir verket en hybrid av dans, teater och performance.

Har Ölme skapat något unikt, något nytt? Jag kan se en koppling med den tradition av dans

och performance som finns i Wim Vandekeybus tidigare verk, även om Vandekeybus ofta gör verk för en stor grupp dansare. Svårigheten skapa något nytt beror dels på att man har ett bagage av tradition och erfarenhet med sig och att allt redan skulle vara gjort inom dans, teater och performance. Samtidigt kan man alltid utnyttja det bagage man har och dra allt till sin spets. Och även om det finns likheter i sättet att blanda konstformer som video, foto, dans, teater och performance, så har Ölme sitt eget sätt att förmedla en illusion, en föreställning av det han vill berätta.



(Bild 1) Rasmus Ölme. Bild från Dansens Hus programblad hösten 2005, där det står att "Rasmus Ölmes föreställningar kännetecknas av ett starkt rörelsespråk och är en spännande förening mellan dans och teater".  
Foto: Lucas Racasse

## **Malin Hellkvist Sellén: *Kung Kristina***

*Kung Kristina* är en föreställning med ett queerfeministiskt budskap som är skapad för ungdomar på mellanstadiet, men har även spelats för annan publik. Föreställningen tar upp frågor om identitet och leker med konventioner som har med genus och sexualitet att göra. Föreställningen börjar med att tre identiska klädda dansare kommer in på scen med varsin megafon.

### *Tydliga budskap*

Överdrivet långsamt och med tydliga röster berättar dansarna om saker som får mig som åskådare att känna igen mig. Det handlar om hur man var som ung, i skolan, som ung kille eller tjej, som utstött eller annorlunda - något som säkert alla kan känna igen sig i. Sättet dansarna talar på är nästan irriterande långsamt, som i ultra slow-motion med en paus efter varje ord. Det får mig att skruva på mig samtidigt som jag inte kommer undan, jag måste lyssna och orden sjunker in och blir onekligen TYDLIGA. Sättet att tala provocerar på grund av hur budskapet förmedlas, inte på grund av vad de säger. Även om föreställningen har visats för allmän publik, har ett viktigt tema och en kul framställning, så är detta en del som gör att jag tappar intresset. På grund av övertydligheten i sättet dansarna talar känns föreställningen mer som den ungdomsföreställning som den är tänkt att vara.

Men budskapet går fram - vi duger bra som vi är. Vi har rätt att tycka vad vi vill och vi behöver inte rätta oss efter hur vi tror att alla andra tycker att vi ska vara. Jag behöver inte ens välja hur jag "ska vara", utan bara försöka vara mig själv. Jag behöver inte rätta mig efter en norm eller kulturell konvention eftersom vi trots allt lever i en demokrati. Föreställningen tar upp viktiga frågor men skriver inga svar på näsan utan lämnar utrymme för egna tankar. Med hjälp av dansarna skapar koreografen Malin Hellkvist Sellén koreografiska och sceniska bilder som illustrerar de texter som förekommer i föreställningen.

### *Kläderna gör kvinnan - konventioner i form av en klänning*

Dansarnas scenkläder är homogena och avskalade. Det finns inga skillnader mellan kille och tjej, alla har rött nagellack på fingrarna, blå byxor och vit t-shirt. Kläderna speglar ett samhälle så som jag tror Malin Hellkvist Sellén vill att vi ska kunna leva i - ett jämlikt och likvärdigt samhälle könen emellan.

Scenen är tom på scenografi så när på en fondvägg som med sin form av en halvoval avgränsar rummet. I ett hörn av scenen ligger det en hög med tyg. Det är en 1600-talsinspirerad krinolin som dansarna i tur och ordning tar på sig under föreställningen. Iklädda klänningen med korsett som snörar ihop och en kjolvidd som begränsar, fattar de en värja. Med endast ljudet från klänningens tyg, svänger de med värjan och gör utfall mot osynliga fiender. Här accentuerar tystnaden allvaret i scenen. Dansarna skuggor fångas på den ljusa fonden och gör bilden av kvinnan dubbeltydig. Samtidigt som hon begränsas av sina kläder återspeglar hon makt, kraft och stolthet. Dansarna iklädda rollen av kung Kristina blir en metafor för den starka kvinnan, med dubbel identitet som fäktas mot andras åsikter eller samhällets sedvanor. Fäktningsscener är överlag en maktkamp mellan två män men förekommer också mellan kvinnor. Ett exempel från populärkulturen är Madonnas video till låten "*American Dream*" där hon fäktas mot en kvinnlig motståndare som visar sig vara en annan personlighet hos henne själv. I *Kung Kristina* blir värjan en symbol både för makt och för en osäkerhet där värjan behövs för att försvara sig. Även megafonen, som används av personer i maktsammanhang - exempelvis polis och byggnadsingenjörer - återspeglar makt. Men framförallt viljan att höras, göra sig tydlig och nå fram med ett budskap.

### *Country, schlager och finsk populärmusik*

Musiken ligger som extra filter och bäddar in och förtydligar både dans och text. Dolly Parton sjunger "*I will always love you*" och dansarna bjuder upp varandra till tryckare som på ett disco i mellanstadiet. Det är två tjejer och en kille vilket gör att jag som åskådare identifierar mig med en av tjejerna, men dem emellan görs ingen skillnad på vem som är av vilket kön. Musiken skapar en stämning och texterna tydliggör budskap som kärlek, glädje men även utanförskap och sorg. En ballad kan till exempel uttrycka både kärlek och sorg över obesvarad kärlek. En finsk schlagerlåt, där jag inte förstår texten, uttrycker för mig ändå glädje genom musikens takt och melodi. En annan låt som används i föreställningen är en countryduett mellan en kvinna och en man och även den symboliserar kärlek och glädje. Malin Hellkvist Sellén berättar under ett publiksamtal efter föreställningen av *Kung Kristina* att hon valt musiken med tanke på att hon ville ge ungdomarna i mellanstadiet en möjlighet att upptäcka annan musik än den som visas på MTV eller spelas på radio och därför blev det mycket country. Musiken påverkar rörelserna i en sorts symbios och även texterna kan tolkas som en del av en symbolik. Hellkvist Sellén använder tystnad som kontrast till musiken för att accentuera rörelser eller allvaret i en scen.

Det sätt Malin Hellkvist Sellén gestaltar dans och rörelser till låtarna ger en viss bild av musiken precis som låttexter kan ge olika bildassociationer. Avslutningsvis sjunger dansarna en låt av Dolly Parton: ”*Here I am.*” Det är en ganska sorgsen countryballad men som ändå inger hopp och ett löfte om att ställa upp för varandra oavsett vad som händer. ”If you need a friend I’ll be there...” Att dansarna även får sjunga är ett uttryck för en typisk allkonstnär, en performer, eller performancekonstnär.

Redan på 1580-talet i Frankrike användes dans tillsammans med musik och poesi som en rekonstruktion av det antika dramat, ett sorts allkonstverk. De traditionella klassiska baletterna har oftast litterära verk till grund för föreställningarna. För att publiken skulle förstå berättelsen man gestaltade utvecklades en mimik som genom gester förde berättelsen i föreställningen vidare. Kroppsspråket var kodifierat som en stum retorik och med dansarnas kostymer och rekvisita kunde man avläsa deras olika roller i handlingen.<sup>23</sup> Kroppens rörelser förmedlade olika känslor men gestiken var mer definierad och koreograferad än det vardagliga kroppsspråket vi är vana vid. Vid sidan av en episk berättelse har baletter avsnitt av koreograferade stegkombinationer där dansarna visar upp sin skicklighet men som inte har en betydelse som är direkt överförbar till ord eller mening. Inom teatern är gesterna direkt kopplade till vad skådespelarna säger, om man inte specifikt kontrasterat gester och tal. Inom dansen finns det en annan mimik och gestik eftersom denna oftast ersätter det talade ordet, skriver Cecilia Olsson.<sup>24</sup>

Balet och modern dans kan ha likheter i det avseendet att man vill skapa drömlika eller imaginära bilder, men i den moderna dansen är det oftast inte en berättelse som grund till verket, även om det förekommer. Istället för en berättande gestik använder man sig av programblad eller genom att projicera ord eller bilder under föreställningens gång som kan ge ledtrådar till en handling. Koreografen kan utgå från olika känslor, tankar, teman som gestaltas med dansarna till eller utan musik.

Dansarnas ansiktsuttryck har också stor betydelse för hur vi läser av de kroppsliga rörelserna, liksom blickar och fokus. Bara genom att dansarna tittar på olika platser i scenrummet förändras en rörelse. Det gör att blick och fokus blir betydelsefulla element både koreografisk, estetisk och som rumslig funktion.

Malin Hellkvist Sellén har arbetat med dansare som på scen får uttrycka en personlig gestaltning av olika skildringar av en tonåring. Utifrån denna förutsättning har hon valt just de

---

<sup>23</sup> Olsson, 1993, s. 50, 55, 57.

<sup>24</sup> Olsson, 1993, s. 110.

tre dansare hon tycker passar. Skulle hon valt tre andra dansare att arbeta med från början hade också föreställningen blivit en annan.

### *Squaredance och discodans jämte brottning och fäktning*

Till en av countrylåtarerna gör dansarna en typisk squaredance-kombination tolkad med mycket personlighet. Kanske är dansen inspirerad av Madonnas squaredance i musikvideon till ”Don’t tell me” som kom för några år sen. Varje dansare får under föreställningen visa olika sidor hos dem själva eller hos de påhittade personer som de gestaltar, vilket gör föreställningen humoristisk och lätt att ta till sig. När två av dansarna börjar dansa tryckare är det en av dem som står själv och väntar. Med blickar och kroppshållning kan man avläsa att hon är kär i killen som den andra tjejen dansar med, och att hon är blyg, utanför och lite ledsen. Efter ett tag tar hon dock mod till sig och knackar den andra tjejen på axeln för att själv få dansa.

Blickar, kroppspositioner och kroppshållning är en del av ett språk som gör att vi tolkar in olika saker och känslöstämningar. Ända sedan antiken, om inte längre bak i tiden, har utbytet av blickar varit synonymt för Eros; kärlek, vilket man kan se i avbildningar på bland annat keramikföremål och i målningar.<sup>25</sup> Det är något som lever vidare i konsten idag och även i våra kulturella normer. Att utbyta blickar kan fortfarande betyda att man flörtar och även om ögat är en väldigt liten del av vår kropp får de rörelser vi gör med våra blickar särskilt stor betydelse.

Också närheten till andra människor är intressant att kommentera. Om två personer står nära varandra läser vi genast av en kontakt dem emellan och att de har en kommunikation, ett slags förhållande, antagligen av vänskap eller kärlek. Vi har alla ett kroppsligt ”revir” och olika zoner som vi rör oss inom. Dessa fält kommunicerar olika signaler både känslomässigt och socialt. Vad som anses vara ett normalt avstånd mellan två personer är kulturellt betingat och varierar därför inom olika kulturer och samhällen, men kan också variera från person till person. Det handlar om ett socialt och spatialt spel och hur vi avläser olika kroppar i relation till varandra, det proxemiska.<sup>26</sup>

I en scen under föreställningen mimar dansarna till en schlagerlåt som om det vore det mest självklara i världen. Det får mig att minnas när jag var liten och själv stod framför spegeln och sjöng, med ena änden av ett hopprep som mikrofon. Det går inte att undgå att

---

<sup>25</sup> Artikel ”Eros, Desire and the Gaze” skriven av Françoise Frontisi-Ducroux. Kampen (red.), 1996, s. 88, 89.

<sup>26</sup> Från engelskans **proximal**: närmast centrum, nära. *Engelsk- Svensk Ordbok*, Stockholm, 1970, s. 643. Uttrycket **proxemik** introducerades av antropologen Edward T Hall i boken *The Hidden Dimension*. Ett av Halls axiom var: ”what people do is frequently more important than what they say.” Olsson, 1993, s. 113, 114, 100.

skratta. Dans till schlagermusik blandas med country och squaredance i föreställningen, men trots att Hellkvist Sellén faktiskt driver en del med countrymusikens rötter och hillbillies, så finns det ändå ett allvar emellan dansnumren. Tack vare allvaret i de texter som dansarna läser upp, så blir det inte bara plog eller stå upp komedi med dans. Det faktum att musik varvas med tystnad gör att också föreställningen får mer tyngd. En scen som återkommer under föreställningen är en brottningsmatch mellan dansarna. Båda tjejerna brottas med killen och det sker på fullaste allvar. När tjejerna brottas går bråket till slut över till en kram. Brottningen som fysiskt uttryck tolkar jag som en frustration och en kamp mot samhällets normer, ett sätt att säga ifrån, att ge igen. När brottningen övergår till ett kroppsligt uttryck för kärlek är det som för att säga att alla typer av kärlek är okej och måste accepteras oavsett vilket samhälle eller vilken kultur vi lever i.

Malin Hellkvist Sellén använder sig av en avskalad fond men skapar genom dansarna formationer som gör rummet mer levande. Genom koreografin delas rummet upp i olika delar. Ibland står två av dansarna vid sidan av scenen och skapar nästan en vägg. Genom ljussättning och hur dansarna rör sig i rummet, så förändras scenen.

Ett avskalat rum är den vanligaste formen av scenografi när det gäller nutida dansföreställningar. En performance har oftast en öppnare form och kan äga rum varsomhelst medan en dansföreställning har fastare ramar och behöver en viss kontext, exempelvis ett scengolv, ljus och musikmöjligheter. Detta kan naturligtvis variera en hel del. Trisha Brown experimenterade tidigt med dans utomhus på hustak och lodrätt på fasader. Dans eller performance? Egentligen kan det vara både och. Det Trisha Brown utforskade var koreograferade vardagliga rörelser i en ny gestaltning och ny kontext, vilket var ett gränsöverskridande mot tidigare traditionell dans och balett.

Det som gör Hellkvist Selléns verk till gränsöverskridande är användandet av textmaterialet tillsammans med den koreograferade, men ändå vardagliga dansen, till populärmusik. De karaktärer som dansarna gestaltar har en performativitet som är teatral men som ändå inte går att jämföra med traditionell teater. Med den integrerade texten i *Kung Kristina* och de ”vardagliga” dansstegen finns det likheter med dansteater som scenisk form. Termen dansteater kommer ifrån tyskans ”tanzteater” och en föregångare inom den genren är koreografen Pina Bausch. Tanzteater är en vidareutveckling av den moderna dansen och den traditionella teatern och blandar dans med ett teatralt uttryck och även text, sång och scenografi. Dansteater utgår inte från en berättelse utan från vardagliga händelser i en

sammansatt form. Resultaten blir ofta komplexa föreställningar men med ett starkt uttryck som berör känslomässigt. Det som är utmärkande för dansteater är dess realistiska iscensättningar. De medverkande spelar inga roller utan är utvalda att delta i föreställningen på grund av deras personligheter.<sup>27</sup> Det vi ser är som om det skulle hända i det vardagliga livet, de medverkande gråter och skrattar på riktigt som de personer de verkligen är och inte som en rollfigur. Det är fysiskt, mimiskt, och kommer snarare från vaudeville och revy än från den traditionella teatern. Det finns ingen konkret berättelse eller handling utan narrativet är inskrivet det kroppsliga uttrycket.<sup>28</sup> Det kroppsliga uttryck som skapas med gester, vanliga rörelser och kroppssignaler, är i sig ett medium som skapar ett symboliskt språk och visuella bilder. Det finns en semiotik i de gester vi dagligen utför som är kulturellt och samhälligt betingade. Genom att sätta ihop olika rörelser eller gester i olika sammanhang, till olika collage, skapas en olika mängd tolkningsmöjligheter.

Dansteater kan ses som en egen del av performancekonst eller vice versa men de har ändå inte samma struktur. Det som kännetecknar ett performanceverk är dess engångskaraktär och att formen är fri - det vill säga utan någon riktig början eller slut, även om dessa distinktioner börjar luckras upp. Dessa egenskaper stämmer inte helt överens med dansteater men gemensamt för både dansteater och performancekonst är dock att formen kräver en aktiv betraktare.

Föreställningen är inte en dansföreställning i den traditionella meningen att det bara är koreograferade dansrörelser, utan Hellkvist Sellén arbetar här med ett rörelsematerial som är plockade från olika områden i vardagen. Från populärkultur och schlager till country och kitsch och som sedan gestaltas genom squaredance, brottning, fäktning, discodans och mimning. Malin Hellkvist Sellén utforskar olika rörelsers konventioner, vad vissa rörelser kan betyda och förmedla inom olika sammanhang. Dessa konventioner bygger naturligtvis på betraktarens erfarenheter och kunskaper men inom ett samhälle och en kultur så avläser de flesta samma saker från samma kroppsspråk. Det är ett kodat språk som vi har kommit överens om hur vi ska avläsa. Dessa koder och gester förmedlar också känslor. Genom att leka med gester, rörelser och beteenden lyckas Hellkvist Sellén hitta en humoristisk ton att förmedla sitt budskap. Hon ifrågasätter också vad som är dans utifrån ett samtida perspektiv och vad som visas och kan visas på scen. Den dans som Hellkvist Sellén har koreograferat fram tillsammans med dansarnas personligheter är ganska lik den dans en vanlig person skulle

---

<sup>27</sup> Servos, 1984, s. 21, 23.

<sup>28</sup> Broadhurst, 1999, s. 77.



kunna utföra på dansgolvet ute på det lokala diskot, hemma, eller på en danskurs, även om dansarna här framför det väldigt skickligt och i samspel med varandra. Under hösten 2005 har även dansaren och koreografen Anna Vnuk arbetat utifrån dessa grunder men med annan ingång, utifrån andra karaktärer och naturligtvis med ett annat resultat, även om likheter finns i dansstilarna. Båda koreograferna arbetar med att utforska vad dans kan vara på en svensk scen år 2005 och använder tal, text och musik på ett sätt som gör att föreställningen befinner sig i gränslandet mellan dans, teater och performance.



(Bild 2) Emelie Jonsson med megafon.  
(Bild 3) Till vänster Emelie Jonsson,  
Björn Säfstén och Magdalena Eriksson  
i föreställningen *Kung Kristina*.  
Foto: Åsa Bengtsson

## ***Anna Källblad: Du och jag: For Your Eyes Only, Kan du vänta ett ögonblick? och Beauty and the Beats***

Anna Källblads föreställning består av tre olika solon, alla utan text, som visas under en kväll på Moderna Dansteatern i Stockholm. Enligt programbladet är det ”en föreställning som utmanar både publik och dansare... och som testar gränserna för intimitet”.<sup>29</sup> Källblad har utgått ifrån kroppens möjligheter och begränsningar, dess fysiska och psykiska förändringar samtidigt som hon undersöker gränserna mellan publik och scenrum.

*For Your Eyes Only* visas i en ”låda”, ett litet uppbyggt rum där endast en åskådare åt gången får se ett stycke utfört av en dansare. Som titeln anspelar på är detta solo en enmansföreställning och scenrummet formar vår uppfattning av föreställningen lika mycket som det formar koreografin.

### *En låda som utmanar betraktaren*

Det lilla rummet eller lådan som inte är större än ett litet utedass, 1 x 2 meter, är byggd som en miniteater. När man kommer in finns det ett rött skycke likt en ridå framför den lilla bänken det är tänkt att man ska sitta på. På väggen bredvid bänken finns ett inramat fotografi av flera bänkrader, om än tomma, så att vi ska känna igen oss i den traditionella teatermiljön. Fotografiet på väggen ger också en hemtrevlig känsla till den lätt klaustrofobiska lådan. Det spännande med att visa en enmansföreställning på en så liten yta är den intima närheten till dansaren. Det 2-3 minuter korta solot börjar med att dansaren drar bort draperiet/ridån och ”blottar” sig själv. Dansaren står mindre än meter ifrån mig och jag bländas lite av ett vitt ljus som kommer från väggen bakom henne. Ljusfonden gör att rörelserna nästan blir till siluetter, men eftersom jag sitter så nära dansaren ser jag ändå hennes ansikte tydligt.

Dansaren har en enkel svartgrå klänning på sig. ”Den lilla svarta” klänningen blir en kontrast till den vita bakgrunden och gör rörelserna grafiska och tydliga. Klänningen och den nakna huden som blottas på armar och ben gör dansaren kvinnlig och sensuell, samtidigt som man ser hur vältränad och stark hon är. I den här föreställningen blir miljön och ljuset mer betydelsefullt än kläderna, men tillsammans blir det en helhet som är avskalad och utlämnande. Samtidigt som det är lek med den vita kuben i ett miniformat, så blir rummet

---

<sup>29</sup> Från opublicerat programblad till föreställningen *Du och jag: For your eyes only, Kan du vänta ett ögonblick? och Beauty and the beats*, Moderna Dansteatern, 13-14:e oktober 2005.

eller lådan också en cell, en bur eller ett fängelse, där dansaren inte kan komma ut utan hela tiden konfronteras med väggarna eller med den som tittar. Beträktaren blir till en ”peeping Tom” som är synlig för dansaren även om hon inte möter din blick. Det är en prostituerads situation, vi - publiken, betraktaren - är där för att titta på de rörelser hon utför och därmed också hennes kropp. Var i ligger skillnad mellan att betrakta en dansare på porrklubb och en dansare i detta sammanhang? Naturligtvis är det skillnader i de olika situationerna, i kläder och förhållningssätt. Krasst sett gissar jag att den som dansar i ett kulturellt syfte får mindre betalt och får jobba hårdare än den som dansar på en porrklubb, men förhoppningsvis slipper den första ta förnedrande kommentarer och acceptera att någon främmande människa rör vid henne. Vi har en kulturell överenskommelse om att det här är kultur och det tittar vi på utan att kommentera högt och utan att bryta några barriärer som att gå fram och röra vid någon. Men också rörelserna är markant annorlunda. De rörelser som Källblad låter dansaren Kerstin Abrahamsson göra har ett förhållningssätt som relaterar till rummet och dess yta, inte till betraktaren i första hand.

### *Rummet och kroppen i relation till varandra*

Rummets yta begränsar rörelserna men ger dem också en annan karaktär och betydelse. Dansaren använder sig av väggarna, dansar i och relaterar till rummet men jag känner inte att hon vill därifrån. Det är som om hon har hon gett upp att försöka komma ut ur lådan, och istället är det relationen mellan henne, kroppsligen, och rummet som står i fokus. Kroppen finner sig i att vara begränsad samtidigt som varje rörelse görs tillfullo i den mån det är möjligt. Dansaren kastar sig åt sidan och böjer ryggen bakåt som om hon väjer undan för något som jag inte kan se. Vissa rörelser upprepas och ibland uppstår det små pauser, andhål eller luckor. På grund av den fysiska närheten till dansaren lägger jag märke till detaljer som man vanligtvis inte ser. Andhämtningen och blicken blir extra tydlig liksom den fysiska ansträngningen som syns ända ut i fingertopparna. Det är inga sexiga rörelser i den bemärkelsen att rörelserna är gjorda för att locka eller egga en betraktare. Det finns en distans mellan dansare och betraktare, som om jag inte var där, i och med att dansaren undviker att möta min blick. Rörelserna är inte provocerande eller förförande utan relaterar till rummets begränsningar och dansaren i den kontexten. Dansarens inåtvända närvaro och bortvända fokus gör att rörelserna också berättar om något som bara berör det som sker henne, i det rum hon befinner sig i. När hon dansat färdigt drar hon för ridån som på en traditionell teater, konventionerna består. Onekligen ger miljön ett klaustrofobiskt intryck och närheten till dansaren smittar av sig på min upplevelse av rörelserna.

### *Ljudet av kroppen*

Verket framförs i tystnad men både andhämtning och ljudet från kroppen som stöter in i väggen eller ner i golvet blir till ett sorts ackompanjemang. Det är ljud utan takt eller struktur men ljuden gör rörelserna mer verkliga och äkta. Även utanför, när vi väntar på vår tur att få komma in, hör man ljud ifrån lådan. Det är slag eller stötar mot väggarna, som om personen därinne vill komma ut. Det är som om vi väntar på vår tur till toaletten eller enmans bio eller igen - ett rum för intimitet, och ljuden gör det hela lite genant. De flesta utbyter blickar och fnissar lite, trots att vi inte har någon aning om vad som pågår inne i lådan. Vi förutsätter att det som sker därinne är på allas premisser och ganska ofarligt. Det är ju trots allt en dansföreställning eller en performance. Nyfikenheten och osäkerheten får oss att bemöta upplevelsen med humor. Genom att sätta upp en chimär av att det här bara är en lek, så vågar vi gå in i lådan. I alla fall gör de flesta i publiken det.

Källblad lyckas genom föreställningen att utmana publiken, får oss att sätta fokus på vår position som betraktare, betraktandet som sådant och att granska relationen mellan subjekt och objekt. Det slår mig när jag läser en recension av föreställningen att recensenten avläst ungefär detsamma som jag gjort. Även hon har kopplat mötet mellan en betraktare och en dansare till något voyeuristiskt eller ett besök i ett porrås.<sup>30</sup> Källblad har utgått från tankar om den manliga blicken och kvinnans objektifiering som grund för skapandet koreografin i *For your eyes only*.<sup>31</sup> Men det är också ett kroppsligt utforskande av rumslighet och en utmaning till oss som betraktare för att se hur vi reagerar då vi ställs inför en ny sorts scen och ett annat sätt att betrakta en föreställning.

---

<sup>30</sup> Recension av Lisa Boda i *Svenska Dagbladet*, 2005-10-15.

<sup>31</sup> Intervju av Anna Källblad. Recension av Anna Ångström, *Svenska Dagbladet*, 2005-10-13.



(Bild 4 & 5) *For your eyes only*. Lådan är gjord av konstnären Tove Axelsson.

I ( Dansare: Kerstin Abrahamsson. Foto: Urban Jörén

gg under

tystnad. Även här har titeln stor betydelse för verket. Ett ”ögonblick” blir 15 minuter långt.

Kan vi vänta så länge? Vad väntar vi på?

### *Långsamhetens lov och trevanden*

Dansaren rör sig oerhört långsamt och det är som att koreografen Anna Källblad vill att vi ska bli stressade och otåliga. Det blir en utmaning att faktiskt ta sig tiden att vara där i nuet även med tankarna och betrakta. Själva rörelserna som dansaren utför är trevande, långsamt rör hon sig längs en vägg, stödjande och inkännande. Det är som om hon inte klarar sig utan väggens stöd, samtidigt som hon måste ta sig fram mot någonting som finns längre bort. Det är allt som händer i ungefär 15 minuter och förutom några snabba vändningar är allt i samma långsamma tempo. Det är vackert och skulpturalt, som att se rörelser i slow-motion eller under vatten, även om det också frestar på att titta på något så långsamt under en längre tid.

### *Ljudet av tystnaden*

Verket görs i tystnad vilket gör att alla ljud runtomkring oss blir extra markanta. Folk som skruvar på sig alltför ljudligt eller går några steg, utsätts för de andra åskådarnas blickar. Avsaknaden av musik gör att rörelserna tydligare och gör att jag uppmärksammar den tid det tar att göra dessa rörelser. Samtidigt skulle musik också kunna tydliggöra eller accentuera vissa rörelser och skapa ett flöde. Men valet att inte använda musik är i sig ett ställningstagande och ger en viss stämning till koreografin. Tystnaden gör också att väntan, tiden, känns längre, vilket kan vara just det Källblad vill åt.

Att använda sig av tystnad i en dansföreställning är inget nyskapande utan användes av bland annat Merce Cunningham och John Cage i deras experimentella verk på 1960-talet. Cage har även gjort ett pianostycke 4'33 där inte en ton spelades, utan där tystnaden och de ljud runt omkring var det man skulle uppmärksamma och det som blev till ”musik”.

### *Rummet och ljusets påverkan eller är grönt skönt?*

Dansaren bär en grön klänning och ljussättningen av grönt och lila ger en nästan sjuklig färg på hennes hud och på den vita väggen. Väggen hon rör sig längs med är en befintlig fondvägg i rummet. Eftersom rörelserna är så långsamma och pågår under tystnad uppmärksammar jag även sådana detaljer som jag vanligtvis inte lägger märke till som lister, sladdar och kontakter längsmed väggen. Tystnaden och långsamheten tydliggör både rörelserna och rummet. Även ljuset bidrar till att väggen får betydelse och att detaljer uppmärksammas.

Anna Källblad har valt att arbeta med en dansare som heter Jennie Lindström i verket *kan du vänta ett ögonblick?* Jennie är ganska kort och bär en klänning som är för lång för henne vilket påverkar rörelserna. Klänningen blir en del av dansrörelserna. Klänningen hindrar henne, hon snurrar in sig och trampar nästan på den. Är det kanske den som gör henne långsam? Kanske symboliserar klänningen det som pågår i hennes huvud, ett trassel av tankar som man vänder och vrider på men inte kommer ifrån. Det är som om hon måste göra det här, tvångsmässigt röra sig extremt långsamt innan hon kan gå vidare och göra något annat, fortsätta sitt liv. Eller så kan hon inte ta sig ur det tillstånd hon befinner sig i. Hon har trasslat in sig, måste ha väggen som stöd och kan inte röra sig snabbare än så här.

Källblad lämnar det öppnet för betraktaren att tolka in vad vi vill i detta som känns som ett vakuum av tid, men som egentligen inte skiljer sig från någon annan tidsrytm vi lever i.

Det sista solot, *Beauty and the beats*, börjar med musik och en ljussatt cirkel som markerar en plats i rummet där vi förväntar oss att något ska ske.

### *Yta: 3 x 3 meter*

Runt ljuskäglan står fyra läktare som ramar in scenrummet och på läktarna trängs publiken. Även denna formation leker med betraktande som fenomen. Det begränsade utrymmet gör situationen mer intim och de som sitter mittemot oss bildar en fond till scenen. Vi betraktar de som sitter mittemot lika mycket som vi själva blir betraktade. Efter vad som känns som några minuter sticker det plötsligt ut ett huvud under en av läktarna, mellan åskådarnas fötter.

Dansaren, som är koreografen själv, är klädd en i överdimensionerad och oförmilig grå t-shirt och har avklippta grå joggingbyxor. På huvudet har hon ett hårnät och när hon kommer närmare ser man att hennes öron inte ser ut som de ska göra. Det är som om de var igenklistrade med en massa eller är gjorda av plast och utan det hål vi är vana att se. Vad betyder denna deformation? För mig symboliserar det ett utanförskap, en missbildning eller en avvikelse från normen. Tillsammans med de grå kläderna och Källblads rörelser får jag associationer till en patient på en psykiatrisk klinik eller någon karaktär ur en film jag inte sett men som är en produkt av de referenser jag har sedan tidigare.

### *Betydelsen av musiken*

Till skillnad från de andra verken använder sig Källblad av musik i det sista solot. Musiken, Ludwig van Beethovens stråkkvartett ”Op 135, *Quartetto Italiano*”, tillför en melodi, takt och en stämning och ger en ytterligare dimension till rörelserna. Det är ett ganska dominerande musikstycke, ett kraftfullt allegro som ibland tar mer fokus än vad rörelserna gör. Alla får naturligtvis olika associationer till både rörelserna och musiken. Jag kommer att tänka på en radio som står på i bakgrunden men som ingen egentligen lyssnar på. Kanske på grund av att det verkar som att rörelserna inte ska hänga ihop med musiken, även om de ibland smälter samman taktmässigt. Jag söker efter tillfällen då rörelsen är integrerad med musiken, som för att hitta en takt som stämmer överens både med musik och med rörelserna. Ibland smälter de samman men mestadels blir istället musiken och rörelserna varandras motpoler eller tar ut varandra.

### *Kroppen i rummet och ett utmanande av publiken*

I Källblads egna solo *Beauty and the beats* har hon arbetat medvetet med att skala ner dansrörelserna. Fokus ligger istället på rummet och vilka begränsningar det innebär att ytan hon har att röra sig på bara är 3x3 meter. Koreografin skapar bilder och former i det begränsade rummet. Källblads kroppsspråk är starkt och övertygande och ger en känsla av instängdhet. Rörelserna påminner om ett djur, kanske en apas krypande eller hoppande, och blandas med mer dansanta rörelser och stora svepande benrörelser. Källblad rör sig runt i cirklar, repetitivt, som om hon försöker hitta ut. Hennes händer är knutna och hon rör sig både lågt, sittande, hukande och fram, runt och tillbaka. Koreografen utmanar närheten till publiken och en man som sitter på första bänk får nästan en fot i huvudet. Han har en motorcykelhjälm i knäet och verkar nära att vilja ta på sig den. Källblad hittar till slut en utgång och rör sig utanför det fyrkantiga rum som läktarna bildar. Här skiftar ljuset som för att vägleda

betraktarens blick bakom läktarna och runt oss själva. Men Källblad kommer tillbaka till mitten av läktarna som av gammal vana. Det är en pågående cirkel som verkar omöjlig att komma ur. Hon upprepar samma rörelser och musiken fortsätter. Efter en stund kommer hon längre ner mot golvet och stannar helt. En av de vackraste bilderna under solot skapas när hon ligger stilla och andas till musiken med en ljustrimma över ansiktet. Efter ett tag fortsätter dock samma upprepningar och försök till att komma ut. Musiken tystnar men rörelserna fortsätter. Ändå finns musiken kvar som ett eko i rörelserna och andhämtningen, vilka blir till en ny sorts ackompanjemang. Ljuset går ner och vi förstår att föreställningen är slut trots att inte rörelserna har avstannat.

Källblad utmanar gränserna mellan den betraktade och betraktande och däri ligger performativiteten.



(Bild 6 & 7) Anna Källblad i solot *Beauty and the beats*. Foto: Anna Eriksson

De olika verken jag har tagit upp har olika ingång när det gäller musiken och hur rörelserna förhåller sig till musiken. Enligt Cecilia Olsson är ett verk som framförs i tystnad ett bestämt val av koreografen och därför räknas det som ett auditivt element. Det blir ett icke-ljud som ”hörs” och är ett ställningstagande från koreografens sida antingen för att sätta mer fokus på helheten eller koreografin eller som en stark kontrast till den musik som varit eller ska komma.<sup>32</sup>

Rörelser till musik kan antingen ske synkroniserat med eller i kontrast till musik och naturligtvis skifta mellan dessa poler. I Källblads solon i tystnad blir andhämtning och ljudet av kroppen mot olika ytor, till en egen sorts ackompanjemang. Tystnaden fungerar också som kontrast till det klassiska musikstycket som används i sista solot vilket gör att musiken får en

<sup>32</sup> Olsson, 1993, s. 144.



tyngd. Här verkar det som att Källblad har utgått från den rumsliga aspekten och koreograferat utan att låta rörelserna förhålla sig till musiken.

Anna Källblads tre solon förhåller sig alla olika till det sceniska rummet. I *For your eyes only* har hon valt ett mindre scenrum, en låda som stänger ute det faktiska rummet och alla andra personer som befinner sig i det. Lådan som är byggd just för detta verk blir en plats för ett intimt möte mellan dansare och betraktare. I *Kan du vänta ett ögonblick?* använder hon sig av den befintliga fondväggen i rummet. Själva rummet, scenen på Moderna Dansteatern, påminner om en avskalad utställningsal, en vit kub. Men med en grönlila ljussättning förändras vår upplevelse av rumsligheten. I *Beauty and the beats* fungerar de fyra läktarna som en inhägnad och bildar en scenisk yta. Även här blir det ett rum i rummet, en avgränsning som för betraktaren närmare både scenen och dansaren. Här fungerar ljussättningen som en öppning till det mörka rum som finns bakom betraktaren, om än bara för en liten stund.

Källblad leker även med titlarna till sina verk och i dem kan man hitta små antydningar om hur man kan tolka verket. Titeln *For your eyes only* handlar om betraktandet som sådant och får mig att associera till en låttitel, kanske en kärleksballad. Det får mig att tänka på intimitet, en situation som endast en person får ta del av. Allt det här spelar in i titeln och mycket överensstämmer med hur jag uppfattar dansstycket som visas och vilka associationer jag får av det.

*Kan du vänta ett ögonblick?* Titeln är en fråga och därför läser jag in en relation, ett ställningstagande till en annan person. Verket i samband med titeln tolkar jag som ett ifrågasättande av dagens samhälle och det faktum att vi idag, trots all teknik och utveckling, ”har” så lite tid för varandra. Utan denna titel till verket skulle min upplevelse av dansen ha blivit annan.

*Beauty and the beats* trodde jag först hette *beauty and the beast* och jag tolkade genast in att Anna Källblad i sitt solo skulle vara odjuret istället för skönheten i sina kläder, sitt hårnät och sin maskering. Titeln kan ju på båda sätten att läsa den beröra teman som skönhet och ideal i samhället, men *the beats* handlar ju om både slag som i musik, eller slag som kan vara en kroppslig handling eller våld. För mig handlar titeln och stycket om en ständig kamp, både kroppsligt och mentalt.

En titel kan göra att vår bild, tolkning och upplevelse av föreställningen blir helt annorlunda än den hade varit om vi inte läst titeln. Oftast tycker jag själv att en titel eller en text om en dansföreställning berikar min tolkning av verket. Många som ser dans eller

performance anser att de inte förstår vad det handlade om. Det finns en förutfattad mening om att det alltid ska finnas en historia eller en handling i en föreställning som det oftast gör i en film eller vid en teateruppsättning men ibland ”handlar” dans eller performance bara om en estetisk upplevelse. Det kan vara som att titta på en abstrakt målning och översköljas med av former, färger och ljus utan att behöva fundera över en djupare innebörd i verket. Precis som en titel till en målning eller fotografi kan ge verket ytterligare en tolkning, så kan en titel till en föreställning förstärka den känsla som vi fick när vi såg den. Att sätta en etikett på ett danstycke eller ett konstverk tillför verket ytterligare ett lager och en tolkning. Men om titeln är för dominant så tillför vi ingen egen tolkning till verket utan avläser just det som står på pappret. W. J. T. Mitchell skriver i boken *Picture Theory* om hur bilder påverkas av bildtiteln och menar att vi kan avläsa helt olika saker beroende på vilken text eller titel som finns vid bilden.<sup>33</sup>

En performance, dans eller föreställning är ett visuellt sätt att förmedla känslor. Vi tolkar det vi ser genom att analysera det språkligt, men den visuella kommunikationen berör oss mer direkt. Det är något som pågår i nuet och vår upplevelse blir starkare eftersom vi befinner oss närmare fysiskt än om vi ser bilder på ett galleri eller en balett på en scen som är längre bort från oss själva. Ibland även måste förflytta oss själva, som under Källblads föreställning, och den fysiska interaktionen gör att våra sinnen berörs på ett annat sätt. Anna Källblads verk utmanar traditionell dans både konceptuellt och kontextuellt. Sättet hur dansrörelserna visas och mötet med betraktaren gör det till en gränsöverskridande föreställning.

Enligt danskritikern Cecilia Olsson är dans verk som skapas i nuet och därför alltid olika från gång till gång. Koreografiskt kan allt vara bestämt men beroende på dansarnas dagsform, timing och förhållande till varandra kan en föreställning skilja sig från en annan. Även samarbetet mellan dans och musik, ljus och scenografi kan variera. Dans och performance kräver en aktiv betraktare.<sup>34</sup> Hela upplevelsen av en föreställning beror på hur vi upplever dessa delar men vår upplevelse har också att göra med hur vi mår just den dagen, vad vi funderar kring och även tidigare upplevelser och erfarenheter.

Our subjectivity as viewers is defined in relation to the relations within the image, its enunciated subject and to our own real situation of viewing – which, of course, continually changes.<sup>35</sup>

---

<sup>33</sup> W. J. T. Mitchell, *Picture Theory*, Chicago UP., 1994, s.213.

<sup>34</sup> Olsson, 1993, s. 11.

<sup>35</sup> Joanna Drucker, *Theorizing modernism: Visual art and the critical tradition*, Columbia U.P., 1994, s. 142.

Joanna Drucker syftar på hur vi upplever bilder men en dans eller performance är också baserat på den visuella kommunikationen och ett möte med betraktaren. Med ljud eller musik till verket kommer ännu ett lager att tolka in och desamma gäller för text eller tal i en föreställning. Precis som ett fotografi kan få oss att uppmärksamma en detalj eller förmedlar en känsla till betraktaren så kan en dansföreställning få oss att se med nya ögon eller ett annat perspektiv på kroppen, rörelser, relationer eller vilket tema föreställningen nu berör. Dans och performance är öppna konstformer som låter betraktaren dra egna slutsatser. Därför är alla delar av ett verk: koreografin, verkets struktur, dess titel och visuella form, lika viktiga för att föra fram ett budskap. Vad vi fokuserar på och hur vi tolkar en föreställning blir oftast personligt. Även tidigare erfarenheter och sociala och kulturella konventioner tillkommer i tolkningen.

### **SAMMANFATTNING**

Mitt syfte med uppsatsen var att analysera tre verk av tre olika koreografer och fastställa varför dessa föreställningar är gränsöverskridande, enligt min mening. Genom ett hermeneutiskt och semiotiskt tolkande har jag gjort en estetisk, undersökande analys. De parametrar jag har utgått från är: typ av verk/antalet dansare; scenografi: dekor, mask, kostym, ljussättning; koreografi/rörelsematerial; musik; textmaterial. Genom att undersöka verken utifrån en historisk kontext har jag funnit likheter med dansteater, tidigare performanceverk och med andra koreografer som exempelvis Wim Vandekeybus.

Det jag har kommit fram till är att föreställningarna i sig skiljer sig åt på nästan alla punkter jag har tagit upp och att de därför har olika former av gränsöverskridanden. Hos Rasmus Ölme ligger det gränsöverskridande i föreställningens uppbyggnad och i samarbetet mellan de olika konstformerna. Ölme använder sig av en dj och en ljustekniker som båda arbetar tillsammans med Ölme under föreställningens gång. Vissa delar är förutbestämda och de har alla ramar att förhålla sig till men det finns ändå ett mått av slumpmässighet och improvisation i samarbetet. Ölme använder sig av både bildprojektioner och textmaterial vilket gör honom till både dansare och performer. Formen är gränsöverskridande eftersom föreställningen bryter mot konventioner inom modern dans och balett, sceniskt, koreografiskt och genom användningen av multimedia - en blandning av olika konstformer.

Hos Malin Hellkvist Sellén finns det gränsöverskridande i verkets uppbyggnad så till vida att dansarna gör koreografi som skulle kunna kallas för "vardagsdans" eller "populärdans". Denna form av dans är ett brott mot traditionell modern dans och balett men har sina rötter i performance och den nyskapande dans som föddes på 1960-talet med idén om att föra in det vardagliga i konsten och göra konst av det vardagliga. Hellkvist Sellén har också ett politiskt

syfte med sin föreställning vilket också kan kopplas till performancekonsten som koncept. Med sitt queer-feministiska perspektiv vill hon förmedla ett budskap genom de texter som dansarna läser upp. Hellkvist Sellén använder sig av både tystnad och olika sorters populärmusik. Dansarna får även sjunga vilket gör dem mer till allkonstnärer, aktörer och performers än bara dansare. Publiken blir aktiv genom att vi måste ta ställning till och tolka det budskap som förmedlas via ord, musik och koreografi.

Anna Källblads föreställning är gränsöverskridande och utmanar traditionell modern dans och balett genom nya former av rumslighet och scenisk gestaltning. Hon vidareutvecklar idéer som föddes inom dans och performance under 1960-talet och gör publiken bli aktiv genom att föra betraktaren närmare det som gestaltas. Publiken måste agera genom att förflytta sig och blir på så sätt engagerad i föreställningen. Källblad har valt att inte använda musik till två av solona i föreställningen. I användandet av tystnad och vardagliga ljud finns likheter till tidigare verk inom moderna dans och performance. I *For your eyes only* relaterar rörelserna till rumsligheten och betraktaren utmanas i och med den intima närheten till dansaren. Rörelsematerialet i *Kan du vänta ett ögonblick?* är avskalat och minimalt vilket ger associationer till 1960-talets utforskande av ren rörelse och ett erkännande av att all rörelse kan vara dans. I *Beauty and the beats* är rörelserna både personliga, nästan djurlika och samtidigt dansanta. Tillsammans med mask och kläder gränsar detta solo till performance.

Gemensamt för de tre föreställningarna jag har analyserat är att betraktaren måste vara aktiv och tänkande. Vi måste tolka det vi ser och analysera vad koreografen vill förmedla med rörelserna, musiken, text och bilder eller avsaknaden av dessa element.

## AVSLUTANDE DISKUSSION

Syftet med uppsatsen har varit att undersöka vad som är gränsöverskridande i de föreställningar jag valt att analysera och vad dans och performance kan vara idag. Fungerar fortfarande de benämningar på performance som Carlson tar upp 1996, in på dessa föreställningar? Vissa av benämningarna fungerar men inte alla. Hellkvist Sellén använder provokativt i sitt budskap och av parodi i användandet av den ”vardagliga” koreografin tillsammans med musiken. Hon använder sig av text på ett teatralt, men otraditionellt sätt. Källblads föreställning är provokativ i dess gestaltning. Hennes soloverk är pågående och relativt öppna i sina avslut, även om det finns en början och ett slut. Ölme använder sig av multimedia en collagemässig kontext och förenar stundvis oförenliga bilder och ord. Gemensamt för alla tre föreställningarna är lekfullhet, en lätt bisarr eller nyckfull situation och att de bryter mot regler eller i alla fall traditioner.

Behöver vi då ett nytt begrepp för denna sortens föreställning eller kan vi hålla tillgodo med performance som benämning? Den moderna dansen har utvecklats från att ha varit rent rörelsebaserad till att omfatta text och projektioner av bilder och film. Musiken, ljussättning och scenografin i föreställningen är i allra högsta grad betydande för hur vi upplever helheten. I den meningen är egentligen dansen som konstform en del av ett samarbete mellan alla dessa former, där även smink och kläder har stor betydelse. Om man plockar in ytterligare konstformer som exempelvis bildprojektioner så sker en utveckling, det är ett sätt att föra samarbetet vidare. Som ett samlingsnamn fungerar performance ganska bra även om de ursprungliga definitionerna inte alltid gäller. Som publik vet du inte vad som kommer hända på scen eller ens om det kommer att finnas en scen och en salong som på den traditionella teatern. Publiken är en viktig del av en performance och en föreställning fungerar bara i ett

konstnärligt samband. Det viktiga är att vi har kommit överens att detta är en kulturell företeelse eller konst. Utan publik och en konstnärlig kontext skulle performance-akten inte tolkas som konst utan bara som vilken vardaglig händelse som helst. Men det finns även aktioner, happenings och performance som har genomförts i vanliga sammanhang.

Är det scen/rummet som avgör om en föreställning är dans eller performance eller något annat? Till viss del, men samtidigt finns det ett gränsöverskridande även där. Magasin 3 bjöd under hösten 2005 in dansaren och koreografen Anna Koch att göra ett verk för dem. Verket visades i trädgården vid Djurgårdsbrunnns värdshus, en del framställdes vid tunnelbanan Gullmarsplan och en del visades inne på Judiska Teatern. Blev det mindre dans för att rörelserna visades utomhus? Nej, men verket relaterade, i och med kontexten, mer till konst och performance. Det omvända gäller en performance-artist som Mårten Spångberg. Han har tidigare arbetat som kulturrecensent och andra kulturella sammanhang, men är inte dansare i grunden. Hans stycke *Heja Sverige* som sattes upp på Moderna Dansteatern i december 2005, klassificeras som dans/performance eftersom det visas på just den scenen.

Kontexten avgör till stor del vår föreställning av vad vi kommer att få se på scen. Men det kan naturligtvis ändras under själva föreställningens gång. Och det viktigaste är kanske inte att sätta en etikett på vad vi har sett, även om det kan underlätta för en själv, utan att uppleva det vi ser.

I början av 1970-talet var performancekonst mestadels baserat på det visuella. På 1980-talet började man använda sig mer av rörelser, konstnären blev koreograf och samarbetade mellan olika konstformer och med andra medier.<sup>36</sup> Under 1990-talet har performancekonsten genomgått ett paradigmskifte, då man genom att förena kropp och ny teknologi vilket förändrar begreppen koncept och praktik:

This position is taken by movements in happening, body art, Fluxus, conceptual art and pop art, the entire paradigm of high art has shifted, and the blurring of boundaries and of the confluences between art, technology, and popular media have widened the spectrum of performance art to a point where actions, events, concerts and installations could include any combination of media or (in)formal means of presentation.<sup>37</sup>

Marvin Carlson menar att det tidigare fanns ganska klara gränser mellan teater och performance, men att dessa har förändrats i och med ny teknik och nya medier.

---

<sup>36</sup> Från en artikel om performance i *Artweek*, 1990, av Jacki Apple. Carlson, 1996, s. 119.

<sup>37</sup> Carlson, 1996, s. 134.

Performancekonsten har blivit ett av de områden som vågar vara kritiskt mot samhälliga aspekter. Performancekonstnärer använder sig ofta av traditionella och tidigare genomförd konst, tidigare erfarenheter, kroppsligt lagrade minnen och kulturella och samhälliga konventioner, men tar det vidare och anpassar det till nutida element. ”There is no performance without pre-formance”.<sup>38</sup> Genom att titta på tidigare kulturella mönster, hur dessa förändras, förstärks eller interagerar ökar medvetenheten om oss själva. Performance, precis som alla konstformer, berör och verkar tillsammans med sociala och kulturella fenomen, ekonomi, teknik och samhälliga strukturer som makt, genus, ras, etnicitet.

Den svenska danspubliken verkar uppskatta det som på scen är gränsöverskridande och utmanar normerna inom dans - och teatervärlden. Koreografier av belgiska Wim Vandekeybus, eller svenska Anna Vnuk lockar en stor och bred publik just på grund av den sceniska gestaltningen och föreställningens form. Vandekeybus utmanar publiken med ett rikt rörelsespråk blandat med multimedia kontext och får oss att reagera och kontempera. Anna Vnuk blandar olika dansstilar med text och populärmusik och utmanar den traditionella dansnormen som finkultur. Dansen som konstart behöver denna sortens förändring och vi ser hela tiden nya förmågor som vågar testa gränserna. Normer utmanas och traditioner och regler bryts och nya gränser dras. Det gör att vi får ett nytt sätt att se på föreställningar.

Några exempel som Susan Broadhurst tar upp som kännetecknar performance är att de ofta innehåller fragment av vanliga gester och repetitioner av olika rörelser i olika hastigheter. Genom att upprepa vissa rörelser, moment, ord eller fraser så blir dessa, vanligtvis vardagliga, rörelser eller sekvenser till något annat, något mer distanserat eller konstgjort. Vanliga skeden eller händelser iscensätts efter varandra, upprepas eller ställs i kontrast och skapar en slags hyperrealitet som vi vanligtvis inte skulle uppleva. Broadhurst skriver att kroppsliga gester och koder aldrig helt kan förklaras vare sig skriftligt eller verbalt, utan är ett eget språk. Hon menar att performance därför behöver en ny form av estetiskt tolkande. Det tidigare lingvistiska uttolkandet räcker inte till. Den estetiska upplevelsen av en performance närmar sig en sublim upplevelse - spännande och oroväckande på samma gång. Performance kan därför representera det sublimes genom att konstformen överskrider det skrivna ordet, det lingvistiska.<sup>39</sup>

---

<sup>38</sup> Citat av John MacAloon. Carlson, 1996, s.12.

<sup>39</sup> Broadhurst hänvisar till Immanuel Kants beskrivning av det sublimes som väcker övermäktiga känslor och som påminner oss om människans litenhet. Broadhurst, 1999, s. 78, 89.

Jag håller med Broadhurst i viss mån, men all performancekonst väcker inte så starka känslor att det närmar sig en sublim upplevelse. Broadhurst skriver att performancekonsten ifrågasätter gränser mellan konst och teori. Jag skulle vilja tillägga mittemellan konst och det vardagliga livet, vilket gör att livets trivialiteter uppmärksammas samtidigt som de blir till något annat, omdefinieras. Genom performancekonst finns det möjlighet att omdefiniera och ifrågasätta kulturella konventioner och upplevelsen av verklighet. Det jag syftar på, finns enligt Broadhurst i Pina Bauschs dansteater, konsten förenas med livet och det estetiska med det vardagliga.<sup>40</sup> Broadhurst slutsats är att det behövs nya definitioner och begrepp för att tala och skriva om performance. Men jag finner inget sådant nytt begrepp för att beskriva performancekonst hos Broadhurst. Kanske kan ordet gränsöverskridande fungera som ett nytt samlingsbegrepp för den här sortens konstformer. En nackdel är att ordet är lite långt, men det är på svenska vilket är positivt rent språkligt, och det betyder ungefär vad performance står för; att bryta med traditioner och utmana de gränserna som finns inom scenkonsten. En utmaning kan också vara att bortse från definitioner, vetenskap och tolkningar och istället bara uppleva dessa föreställningar. Att ”återerövra våra sinnesförmågor... se mer, höra mer och känna mer.”<sup>41</sup>

---

<sup>40</sup> Citat från Baudrillard: *Revolution and the end of Utopia*, 1992, s.10. Broadhurst, 1999, s. 175, 176, 178

<sup>41</sup> Citat från Susan Sontag. Kjörup, 1999, s. 163.



## KÄLLFÖRTECKNING

- Aeschlimann, Roland m.fl., 2002. *Trisha Brown: Dance and art in dialogue 1961- 2001*. Addison Gallery of American Art, Philips Academy Essays. Andover, Massachusetts.
- Barthes, Roland. 1977. *Image Music and Text*. Fontana Press, London
- Broadhurst, Susan. 1999. *Liminal Acts. A Critical Overview of Contemporary Performance and Theory*. Cassell. London, New York.
- Carlson, Marvin. 1996. *Performance, a critical introduction*. 2:a upplagan. Routledge. New York, London.
- Drucker, Joanna. 1994. *Theorizing modernism: Visual art and the critical tradition*, Columbia U.P.
- Goldberg, Roselee. 1979. *Performance Art. From Futurism to the Present*. Thames and Hudson, London.
- Kampen, Natalie B. (red.) 1996. *Sexuality in Ancient Art: Near East, Egypt, Greece, and Italy*. Cambridge U. P. Frontisi Ducroux, Françoise: "Eros, Desire and the Gaze"
- Kjörup, Sören. 1999. *Människovetenskaperna. Problem och traditioner i humanioras vetenskapsteori*. Studentlitteratur, Lund.
- Mitchell, W. T. J. *Picture Theory*. Chicago U.P. 1994.
- Olsson, Cecilia. 1993. *Dansföreställningar*. Boxbok Förlag. Lund
- Schechner, Richard. 2002. *Performance studies. An introduction*. Routledge, London.
- Servos, Norbert & Weigelt, Gert (Fotografi). 1984. *Pina Bausch Wuppertal Dance Theater or The Art of Training a Goldfish. Excursions into Dance*. Ballet- Bühnen- Verlag. Köln.

### **Uppslagsverk:**

Beskrivning av *performance*: *Nationalencyklopedin*, Bokförlaget Bra Böcker, Höganäs, 1994.

Beskrivning av *proximal*: *Engelsk- Svensk Ordbok*, Språkförlaget, Stockholm, 1970.

### **Övriga Källor:**

Recension av Lisa Boda i *Svenska Dagbladet*, 2005-10-15.

### **Opublicerat material:**

Programblad för dansföreställningen *Du och Jag: For your eyes only, Kan du vänta ett ögonblick och Beauty and the beats* av Anna Källblad, Moderna Dansteatern, 13-14:e okt. 2005.

Programblad för dansföreställningen *Kung Kristina* av Malin Hellkvist Sellén, Moderna Dansteatern, 26-28:e okt. 2005.

Programblad för dansföreställningen *Rasmus Kosmos* av Rasmus Ölme, Dansens Hus, 9-10, 12-14:e sept. 2005.

Programblad för Yoko Ono utställningen på Kulturhuset, 2004. Text: John Peter Nilsson.

### **BILDFÖRTECKNING**

Bild 1: <http://www.dansenshus.se/> (*Rasmus Kosmos*)

Foto: Lucas Racasse.

Bild 2: [http://www.modernadansteatern.se/2005/Polly\\_pressinfo.asp](http://www.modernadansteatern.se/2005/Polly_pressinfo.asp) (*Kung Kristina*)

Foto: Åsa Bengtsson.

Bild 3: <http://www.corky.se/artikel.php?artikelid=1606> (*Kung Kristina*)

Foto: Åsa Bengtsson.

Bild 4 & 5: <http://www.modernadansteatern.se/> (*For your eyes only*)

Foto: Urban Jörén

Bild 5 & 6: (*Beauty and the beats*) Foto: Anna Eriksson.