

## ABSTRACT

The article explores embodied learning and knowledge-making in a research process focusing on dance archives, with the aim of arguing for the value of the body as a historiographical research tool. Drawing on feminist theories on knowledge as a process, and an expanded notion of the archive, I analyze three workshops activating materials after the Swedish independent dance group Rubicon in embodied ways. The exploration has resulted in a proposition for sensuous, scenographic and transformative research practices, contributing to embodied dance history production.

**Key words:** embodied learning, dance archives, historiography, feminist theory, the dance group Rubicon, sensuality, scenography

## SAMMANDRAG

Artikeln undersöker kroppsligt lärande och kunskapande i en forskningsprocess som fokuserar på dansarkiv, i syfte att argumentera för värdet av kroppen som historiografiskt forskningsverktyg. Med hjälp av feministiska teorier om kunskap som en process och ett breddat arkivbegrepp analyseras tre workshoppar där material efter den utominstitutionella svenska dansgruppen Rubicon aktiverades på kroppsliga sätt. Undersökningen har resulterat i ett förslag på sinnliga, scenografiska och transformativa forskningspraktiker, som kan bidra till kroppsligt förankrad produktion av danshistoria.

**Nyckelord:** kroppsligt lärande, dansarkiv, historiografi, feministisk teori, dansgruppen Rubicon, sinnlighet, scenografi

PEER REVIEWED ARTICLE

# KROPPSLIGT KUNSKAPANDE I DANSARKIVET: SINNLIGA, SCENOGRAFISKA OCH TRANSFORMATIVA FORSKNINGSPRAKTIKER

FÖRFATTARE: Astrid von Rosen\*, (PhD) docent, universitetslektor, Institutionen för kulturvetenskaper, Göteborgs universitet

*Knowledge is an activity; it is a practice and not a contemplative reflection. It does things.*

Elizabeth Grosz

## INTRODUKTION: KROPPSLIGT KUNSKAPANDE SOM HISTORIOGRAFISK UTMANING

Syftet med den här artikeln är att undersöka kroppsligt lärande och kunskapande i dansarkiv för att på så vis argumentera för värdet av kroppen som forskningsverktyg. Kunskap är, som den feministiskt inriktade filosofen Elizabeth Grosz säger, «en *praktik* och inte ett kontemplativt reflekterande» (Grosz, 1995, s. 37, kursiverad i originalet, min översättning). Grosz menar att kunskap är aktion, görande, det vill säga något sinnligt och fysiskt förankrat som utförs praktiskt och är platsbundet. Genom detta

©2019 Astrid von Rosen. This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International License (<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>).

CITE THIS ARTICLE: von Rosen, A. (2019). Kroppsligt kunskapande i dansarkivet: sinnliga, scenografiska och transformativa forskningspraktiker. På *Spissen forskning / Dance Articulated, Special Issue Bodily Learning 2019* (1), 6-23.

DOI: <http://dx.doi.org/10.18862/ps.2019.501.2>

EDITOR FOR THIS ARTICLE: Tone Pernille Østern, Dr. of Arts in Dance, Professor, NTNU Norwegian University of Science and Technology.

\*CORRESPONDENCE TO: [astrid.von.rosen@arthist.gu.se](mailto:astrid.von.rosen@arthist.gu.se)

- ▶ utmanas den urgamla västerländska synen på rationalitet som något skilt från, och höjt över, en sinnlig, kroppsligt förankrad förståelse av kunskap. Med utgångspunkt i Grosz kunskapsteori, och feministiska teorier utvecklade i hennes efterföljd, kommer jag att arbeta med följande forskningsfråga: Hur kan en (eller flera) kroppsligt förankrade, kunskapsgenererande praktiker mejslas fram och teoretiseras för att fungera som verktyg för arkivbaserad historisk dansforskning?

För att besvara forskningsfrågan kommer jag att analysera tre workshoppar som gjordes inom forskningsprojektet *Dance as Critical Heritage: Archives, Access, Action* (DACH 2013-16) i syfte att undersöka relationen mellan arkivalier (arkiverade material och andra spår av aktiviteter) och kroppsligt kunskapande. Arbetet i DACH var på ett övergripande plan inriktat på att initiera forskning om den svenska utominstitutionella dansgruppen Rubicon, som bildades 1978 av dansarna och koreograferna Eva Ingemarsson, Gunnel Johansson (som slutade i mitten av 1980-talet), Gun Lund och Gunilla Witt. Gruppen arbetade först med dansteater för barn, men kom under 1980-talet att profilera sig inom det som idag i en svensk kontext benämns postmodern dans (Sörenson, 2007). Under benämningen Stadens dansare intog Rubicon ett antal offentliga platser i Göteborg, och nådde på så vis en stor och ny publik. Gruppen repeterade på plats, och därigenom kunde nyfikna ta del av hur verken blev till. Föreställningarna annonserades i förväg i Göteborgspressen och affischer sattes upp i staden. Detta innebar att intresserade kunde planera för att uppsöka föreställningarna. Samtidigt kunde dansen genom sin direkta närvaro i stadsrummet nå oförberedda personer som råkade passera förbi. Dansarna uppträdde vanligen i gula regnkläder, något som blev deras signum och starkt bidrog till synligheten i staden. Rubicons verksamhet ledde till att den utominstitutionella dansen fick ett tydligt genombrott och kunde etableras på bestående vis i Göteborg (von Rosen, 2018). Här kommer jag att inrikta mig på de delar i DACH-workshopparna som tog sig an arkivmaterial från Rubicons verk *Götaplatsens trappor*, som hade premiär den 22 november 1986 i Göteborg, och som utgjorde startpunkten för Stadens dansares interventioner. Jag presenterar inte workshopparna kronologiskt, utan har valt att lyfta fram tre teman: kroppslig kunskap i relation till arkiv, plats och transformativa praktiker.

Mitt intresse för kroppsligt kunskapande är historiografiskt, det vill säga inriktat på «kunskapsteoretiska förutsättningar och processer för historisk förståelse» (Postlewait och Canning, 2010, s. 1). Vilka är grunderna för hur vi kan nå ökad förståelse för exempelvis Rubicons dans och hur kan processerna att nå dit prövas i praktiken? Inom det historiografiska fältet fokuserar jag särskilt på kroppsligt lärande och kunskap i relation till dansarkiv och arkivalier. Under de senaste årtiondena har arkivets traditionella funktion och roll som förvaltare av dokument i allt högre grad utmanats av roller som betonar samverkan, delaktighet och aktivism (Carbone, 2015; Flinn, 2011; Findlay, 2017; Gilliland, McKemmish & Lau, 2017; Sexton, 2015). Genom denna expanderade förståelse har kroppar och fysiska platser kommit att betraktas som kritiskt konstruktiva arkiv och medskapande aktörer som utmanar byråkratiska och dokumentbaserade arkivlogiker (Lepecki, 2010; Ketelaar, 2017). I takt med framväxten av nya informationsteknologier och en ökad digitaliseringsiver har relationen mellan dans och arkiv kommit att framträda som ett särskilt produktivt forskningsfält (se ▶

- ▶ exempelvis Bleeker, 2017; Mattson, 2017; Nicholas & Morris, 2017). Ett exempel på ett digitalt och forskningsanknutet arkiv är Siobhan Davies Replay, som både dokumenterar en koreografs arbete på ingående sätt och stimulerar till nytänkande genom att besökare självständigt kan kombinera arkivmaterial i en digital klippbok.

Med den här undersökningen vill jag bidra med teoretiskt och empiriskt grundade exempel på hur kroppen på olika vis kan fungera som ett värdefullt, men också utmanande forskningsverktyg i danshistoriskt arkivarbete. Undersökningen är avgränsad till 1980-talets dansarkiv i en lokal svensk kontext, men min förhoppning är att resultaten ska ha en mera generell användbarhet. Jag vill betona att jag i detta sammanhang *inte* presenterar en mera omfattande dansanalys (Hammergren, 2017) av Rubicons verk, utan fokuserar på att undersöka inlärandet och skapandet av kroppslig kunskap genom aktivering av (några exempel på) arkivmaterial.

## MOBILISERING AV ARKIVMATERIAL



Bilde 1. *Götaplatsens trappor*, Rubicon – Stadens dansare (1986). I förgrunden Gunilla Witt. De övriga dansarna på bilden är Eva Ingemarsson, Gun Lund och Joachim Berntsson. Foto: Elisabeth Ohlson (idag Ohlson Wallin).

Låt mig börja med ett svarvitt fotografi, taget av den professionella fotografen Elisabeth Ohlson (idag Ohlson Wallin). Längst fram, till höger i bilden, syns dansaren och koreografen Gunilla Witt. De övriga dansarna på bilden är Eva Ingemarsson (till vänster), Gun Lund (bakom Ingemarsson) och Joachim Berntsson (snett bakom Witt). I föreställningen medverkade även Ingvar Jönsson och Lee Kum-ah Nathansen. Fotografiet finns i onlinedatabasen Scenarkivet.se tillsammans med annat material från *Götaplatsens trappor*. Jag har valt fotografiet för att det finns digitalt tillgängligt för oss ▶

- idag, och för att det, i egenskap av fotografi av en danshändelse, utgör ett relativt typiskt exempel på material ur dansarkivet. Besök gärna Scenarkivet.se och se fotografiet här: <http://www.scenarkivet.se/uppsattning/452/gotaplatsens-trappor/foto/>.<sup>1</sup>

Fotografiet var en av flera bilder som ingick i de DACH-workshoppar som ordnades under 2013–16. I det följande är workshoppen «Memory and Activation of the Archive», som genomfördes den 24 oktober 2014 vid Göteborgs universitet, i fokus. Syftet med workshoppen var att pröva hur kroppens kunskap kunde aktiveras och läras in genom att deltagarna tillsammans utförde rörelser som (i fruset tillstånd) syns i fotografier, och som utökades med hjälp av kroppsliga minnen hos Rubiconkoreografen Gun Lund. De flesta deltagarna, men inte alla, hade någon form av danserfarenhet eller -intresse. Tanken var att alla som ville skulle kunna delta utifrån sina förmågor och intressen. Vi var ca 15 personer som deltog (några var inte med hela tiden). Workshoppen videodokumenterades och materialet placerades i det digitala DACH-arkivet, en kollektiv resurs som endast är tillgänglig för deltagarna i projektet.

Exakt vilken dag eller vid vilket tillfälle fotografiet togs framgår inte, men det var förmodligen under en repetition kort före premiären. Bilden visar endast ett koreografiskt fragment, men hör samtidigt till ett material som värderats högt av gruppen själv genom att det valts ut att representera föreställningen, och därefter bevarats i Rubicons arkiv. Bildens mediespecificitet, dess svartvita karaktär och fotografiska skärpa, gör att kontraster och linjer betonas (Mankell, 2013). Genom att fotografiet renodlar ett precis ögonblick blev det extra användbart i workshoppen: vi kunde stanna upp, ge ögonblicket tid, noga behandla såväl detaljer som helhet, samt förankra vårt rörliga kroppsliga agerande i ett arkivobjekt.

I fotografiet finns inget ljud i form av brus från staden, musik och människors närvaro, inga dofter eller smaker (som att novembereftermiddagen också känns i näsan och munnen på olika vis). Men, som performanceforskaren Rachel Fensham har visat, kan en stillbild frammana «en känsla av timligt skifte som placerar en bild efter den andra, och gör den enskilda bilden till en bild som sammanlänkas med andra bilder oavsett om de är frånvarande eller närvarande i samma ram» (Fensham, 2013, s. 151, min översättning). Det är viktigt att betona att den rörelse som Fensham lyfter fram inte ska förstås som en enkel förflyttning från bild till bild, utan som något mera mångdimensionellt och kritiskt intressant. Fotografiet kan således fungera väl som en ingång till dansens, platsens och kontextens sinnliga dimensioner (som är det jag valt att fokusera på här), då som nu. Vad är det då, mera precist, som sker när fotografiet aktiveras kroppsligt och hur kan detta förstås teoretiskt? ▸

<sup>1</sup> Besökt 13.12.2018

## KINESTETISK EMPATI FRAMMANAR SINNLIG KUNSKAP

Workshoppen hölls på engelska på grund av att det var flera icke svensktalande personer bland deltagarna. Vi arbetade med dator och en stor bildvisningsduk i en vanlig lektionssal. Jag inledde med en kort problematiserande beskrivning av fotografiet, och vi hade även tillgång till en ca två minuter lång videosekvens där en insisterande, hamrande, slagverksmusik hörs. Musiken analyseras inte närmare här, men vikten av den betonades under workshoppen (se även min kommentar om fortsatt forskning i slutet av artikeln).

Fotografiet visar hur Witt sitter på huk på den trappa som leder till och från entrén till Göteborgs konstmuseum (1996 fick entrén en ny placering i markplan). Witt håller båda de behandskade händerna på trappstegets kant och tittar koncentrerat rakt ut över staden. Hennes blick sträcker sig ut över stadens kulturella centrum Götaplatsen, och vidare längs med Avenyn, en paradgata med rötter i det sena 1800-talets stadsplanering och 1923 års Jubileumsutställning (som var två år försenad). De övriga dansarna utför andra delar av rörelsesekvensen. Under workshoppen tog vi Witts position som utgångspunkt för vårt arbete. Vi arbetade inomhus för att kunna fokusera på kropparnas samspel med själva arkivbilden.

Gun Lund, som alltså var en av Rubicons koreografer och dansare, hade en nyckelroll i workshoppen. Hennes kropp fungerade som ett rörligt arkiv där kunskap om 1986 års danshändelse – bit för bit, som rörelseminnen och minnen av situationen – kunde frammanas i nuet och återskapas på nya sätt, men med förbindelser till historien. Under workshoppen prövande vi gemensamt att, i performanceteoretikern André Lepeckis anda «återuppföra» (*re-enact*) de historiska danspositioner och rörelsesekvenser som bilden är förbunden med (Lepecki, 2010). Det är viktigt att betona att vi inte var ute efter någon fullständig eller slutgiltig kroppslig kunskap om hela Rubicons verk. Workshoppen handlade om att sätta arkivmaterial i rörelse genom kroppsliga aktioner och om att problematisera detta som en kunskapande process.

Tillsammans fokuserade vi på den intima, fysiska upplevelsen av att röra vid (handskarna fick vi tänka oss) och följa en horisontell kant för att sedan distinkt lyfta armarna på olika vis. Jag satt uppe på den bänk som fungerade som kateder, och prövade rörelsen mot bänkens kant. Gun Lund fanns bredvid och berättade och visade hur dansarnas händer rörde vid trappan, följde dess horisontella riktning, medan blicken riktades ut över staden, eller ned mot trappans hårda, skrovliga yta. Deltagarna intog olika platser i rummet, de prövade rörelsen, kände, frågade och prövade igen. Det var en koncentrerad, fysiskt grundad inlärningsprocess, som också innehöll verbala uttryck. Momentet kulminerade med att deltagarna satt uppflugna på huk på bänkarna i lektionssalen, som «the birds of Gothenburg», ett uttryck som någon i gruppen myntade. Skratten och fågelljuden som deltagarna utstötte har lagrats i mitt minne. Kvar finns också kroppsminnen av att sitta uppe på en bänk och vara genomsyrad av känslan av att (för en stund) ta makten över staden.



Bilde 2. Stillbild från DACH-workshop ledd av Astrid von Rosen, och med Gun Lund som medverkande Rubiconkoreograf, i oktober 2014. På bilden syns deltagarna, Anna Bäckvall Åkerström, Kristina Andersson, Lis Hellström Sveningson och Robert Lyons, i färd med att aktivera ett svartvitt fotografi där Gunilla Witt syns. Film Monica Sand och Linda Sternö. Stillbild Astrid von Rosen.

Hur kan deltagarnas återuppförande av rörelsen från fotografiet och Lunds kroppsminnen förstås teoretiskt? Orden «stadens fåglar» (i en fri översättning) i kombination med rörelseaktiviteten visar hur kroppsligt förankrad och kollektiv kunskap kan vara. Precis som Grosz, och feministiskt inriktade forskare i hennes efterföljd, påpekat lider våra «självbilder av kunskap av brist på förståelse för sin egen (textuella) kroppslighet» (Grosz, 1995, s. 37, min översättning). Hon menar att kunskapens självbilder misskänner sig själva som inre, tankebaserade processer, i stället för att erkännas som kroppsligt förankrade aktiviteter. Under workshoppen kom orden «stadens fåglar» ur munnarna på kroppar som samtidigt återuppförde ett koreografiskt moment som frusits i en arkivbild och lagrats i en koreografs kropp.

Det verbala uttrycket «stadens fåglar» är också ett bra exempel på det som Cecilia Roos, dansare, repetitör och professor i konstnärliga praktiker, kallar för dansens «arbetspråk» (Roos, 2012, s. 53). I detta språk, hämtat från koreografiska inläringssituationer, används fria associativa formuleringar och metaforer för att sätta ord på hur rörelser känns, utförs och kan uppfattas. Via skrattet och den verbalt-kroppsliga lekfullheten skapade gruppen tillsammans en kännbar kroppslig kunskap om Rubicons praktik. Vi som var med i workshoppen bildade en «kollektiv kropp som arkiv» (Löfblad, 2018, s. 7) full av olikheter, men sammantvinnade av den gemensamma aktiveringen av fotografiet. Det kollektiva kroppsliga arkivskapandet förmedlas även genom videodokumentationen. Vidare bär jag delar av det kollektiva arkivet i min kropp. Den kunskap som genererades under workshoppen aktiveras när jag tänker på det vi gjorde, tar del av videodokumentationen, skriver det här, eller prövar att sitta på huk som Witt, och på så vis återuppför rörelsen igen. Lärande- och skapandeprocessen stagnerar inte; den förblir i rörelse. Ibland är rörelsen stillsam och latent, ibland kraftfull

- ▶ och omvälvande. Precis som Roos visat «sammanflätas den verbala och den icke-verbala dimensionen» (Roos, 2017, s. 190), i en kroppsligt kunskapande process som kan vara både konstnärligt och vetenskapligt undersökande.

I workshoppen pågick något som jag vill beskriva som en intrikat, kunskapsgenererande, kroppsligt förankrad, speglingsprocess mellan arkivbild, kroppar, ord och rum. Denna process kännetecknas på en grundläggande nivå av *kinestetisk empati*, ett begrepp som fått sin vetenskapliga tyngd genom forskning kring spegelneuroner, never i hjärnan som har avgörande betydelse för förmågan till inlevelse med andra (Reynolds och Reason, 2012). Kinestetisk empati sätter kroppen i centrum och refererar till hur något yttre och inre samspelar, hur positioner kan förändras och på vilka sätt vi varseblir och upplever rörelse. Begreppet syftar således på en speglingsförmåga som alla människor har tillgång till, och fångar väl upp det som skedde i mötet med fotografiet när jag, och andra som engagerade sig i bilden, drogs in i ett kroppsligt och rumsligt förankrat utbyte mellan bild och människor. Det viktiga här är insikten att kroppsliga situationer (i viss mån) kan delas mellan olika aktörer (människor, och ickemänskliga aktörer som fotografier) och göras gemensamma, mellan medier, och över tid och rum. Att medvetet, systematiskt och kreativt uppmärksamma hur kroppen speglar arkivmaterial och materialet speglar kroppen innebär att en väsentlig kunskapsdimension aktiveras: kroppsligt och rumsligt förankrad sinnlighet.

Självfallet påverkas de speglade situationerna av forskarens och deltagarnas personliga erfarenheter och kunskaper. Den kroppsliga speglingsförmågan är också något som, i likhet med andra forskningsmetoder, medvetet kan uppmärksammas och uppövas. Den som vill använda den kinestetiska empatin som forskningsmetod (här i dansarkivet) kan ställa sig frågor som: Vad händer med min kropp (fysiskt och psykiskt) i mötet med dansaren, dansarens position, gester, rörelser, och miljö (i verkligheten eller i någon medial representation)? På vilka sätt kan jag fysiskt spegla dansarens position, gest eller rörelsesekvens, och hur upplever jag detta? Vad sker i mig och i rummet, om jag fysiskt prövar att sitta på huk, rikta blicken ut i rummet, och låta händerna följa exempelvis ett trappstegs horisontella riktning? Hur reagerar kroppen och psyket på kostymen/kläderna, underlaget, luftrummet, utsikten, den byggda miljön, ljud, musik, andra dansare, publik? Det finns inget facit, inget rätt och fel för den som svarar på frågorna – det kroppsliga kunskapandet är en öppnande och aktiverande process som med fördel bör samspela med andra undersökande metoder.

Genom kroppsligt kunskapande skärps sinnenas analytiska förmåga, och därmed bidrar metoden till ofta välbehövlig källkritik, och till att visuellt och multimodalt arkivmaterial som tidigare nedvärderats eller uteslutits kan få produktiva roller i skapandet av danshistoria. Här ovan var en sekvens av Rubicons koreografi och dans i fokus, medan platsen, trappan ägnades mindre uppmärksamhet. Nu är det dags att vända på ordningen och undersöka kroppsligt lärande och kunskapande när en plats (staden som arkiv) aktiveras. ▶



## ▶ KOLLEKTIV PLATS AKTIVERING: DANSSCENOGRAFISK KUNSKAP

Nästa workshop som jag vill undersöka här var inriktad på aktivering av den plats där *Götaplatsens trappor* utfördes 1986. Workshoppen, som gjordes precis i DACH-projektets början, den 29 oktober 2013, leddes av den konstnärliga forskaren och artisten Monica Sand i syfte att undersöka och återaktivera trappornas och omgivningens konstnärliga potential och fysisk-akustiska kontext (Meskimmon, von Rosen & Sand, 2014; von Rosen, Meskimmon & Sand, 2018; Sand, 2018). När workshoppen genomfördes hade vi (Sand, den engelska konstteoretiken Marsha Meskimmon och jag) ännu inte fått tillgång till de fullständiga dokumentära filmer som finns av *Götaplatsens trappor*. I planeringsarbetet hade vi hjälp av en rådgivande grupp bestående av Rubicons Eva Ingemarsson, Marika Hedemyr som representerade en yngre generations koreografer, och filmaren Linda Sternö från Akademin Valand. Vi förberedde oss genom att analysera det ovan nämnda två minuter långa videoklipppet, fotografier i Scenarkivet.se, pressklipp, material där Rubicon beskriver sig som «Stadens dansare» och som «nomader», samt några tidiga intervjuer med koreograferna. Vi hade ingen avsikt, och inga ekonomiska resurser att ge oss in i en rekonstruktion (något som i princip ändå är omöjligt) av 1986 års koreografi- och danshändelse. Här nedan kommer jag att undersöka vad den kroppsliga aktiveringen av platsen bidrog med i form av lärprocesser, forskningsmetodik och teoretisk förståelse.

Sand ville att Göteborgs konstmuseums exteriör inklusive trappan, alltså den specifika plats där Rubicon första gången uppträdde som «Stadens dansare», skulle komma till tals (ge ljud) som en aktör med egen agens i samspel med deltagarna. Koreograferna har själva vittnat om hur gruppen, i postmodern anda, sökte inspiration inom skulptur, arkitektur, och bildkonst, och att de tänkte sig stadsmiljöerna som scenografier (von Rosen, 2018). Att i workshoppen vilja undersöka och tillägna sig platsens konstnärliga potential var därmed logiskt, och inte att betrakta som respektlöst i relation till Rubicons koreografi och dans. En annan viktig poäng, som jag nämnt ovan, var att workshopmomentet kunde utföras av alla som ville delta, med eller utan danserfarenhet.

I videodokumentationen i DACH-arkivet syns hur de drygt 20 deltagarna (några var inte med hela tiden), med utgångspunkt i Sands instruktioner samspelar med varandra och omgivningen. Jag och de andra i gruppen går långsamt uppför trapporna, vi improviserar ensamma och tillsammans, gör ljud med våra röster och kroppar och får – som jag upplever det – arkaden, raden av valvbågar ovanför trapporna, och det gula teglet i museets fasad att vibrera. Jag använder min röst för att ropa ut över staden, och min kropp för att försöka få trappan att samspela med mig. Platsen upplever jag som stor, dominant och svår att inta kroppsligt. Jag är tacksam över att vi är många som samspelar med den. Den kollektiva kraften blir kännbar och kraften i Rubicons intervention mera närvarande och begriplig. Vi sitter också en lång stund på ett trappsteg i tystnad, först med öppna och sedan med slutna ögon, vilket väsentligt skärper den sinnliga observationsförmågan. Vi förnimmer röster, ljud, vindbyar och den regntunga luftens fukt. Rummets rymd, den hårda trappan, och utsikten samspelar med våra kroppar och väcker olika associationer. Genom detta aktiveras ett fysiskt eko som kopplar ▶

- ▶ samman olika tidsåldrar, och för oss närmare Rubicons sittande på huk i trappan mitt i slagverksmusiken, tutandet, trafikbruset och andra stadsljud.

Jag, som vid upprepade tillfällen uppsökt trappan ensam, upplevde kraften i det kollektiva engagemanget med platsen. Genom våra dels improviserade, dels mera styrda interventioner uppstod koreografiska mönster och ordningar, som observerades och upplöses. Det var som om vi (jag tar mig friheten att tala för alla deltagarna) på ett påtagligt men samtidigt trevande vis närmade oss Rubicons grundläggande utforskande av relationen mellan kropp, rörelse, riktning och rum.



Bilde 3. DACH-workshop ledd av Monica Sand, i oktober 2013. Film Karin Ekberg. Stillbild: Astrid von Rosen.

Den fysiska aktiveringen kombinerades med «platsskrivande» som innebar att deltagarna i direkt anslutning till momentet på trappan kortfattat noterade sina tankar om det som de upplevt. Flera av noteringarna innehöll reaktioner på konsmuseets tegelfasad. Den hade gjort ett starkt intryck, men samtidigt upplevts och tolkats på olika vis. Enligt arkitekturhistorikern Kevin Lynch fenomenologiskt grundande terminologi kan tegelväggen benämnas som en barriär, ett landmärke och en gräns, det vill säga generella fenomen som människor alltid påverkas av och använder sig av i sin vardagliga orientering (Lynch, 1960). Vårt fysiska kunskapande omvandlade den hårda gula tegelväggen, som är så framträdande i det tidigare nämnda fotografiet, till en medskapande aktör i en vetenskapligt inriktad scenisk händelse.

I workshoppen blev våra kroppar kunskapsgenererande forskningsverktyg. Enligt Sand gör «resonans» i form av fysiska aktiveringar som gående, sjungande och sittande att kropparna blir «vibrerande rumsliga verktyg» genom att «pröva olika material i rytmiska rörelser i dialog med andra» (Sand, 2018, s. 307, min översättning). När vi gick, satt, låg ned, sjöng, ropade och vidrörde olika material etablerades en sinnlig och kreativ, estetisk-politisk relation till platsen och dess historiska lager. I min förståelse ▶

▶ frammanade resonansen det som performanceforskarna Joslyn McKinney och Scott Palmer (2017) anser kännetecknar en expanderad scenografisk händelse: kropparna blev medspelare i en multisensorisk, materiellt förankrad och affektladdad mötesplats. Det jag kallar för ett dansscenografiskt medskapande utrymme öppnades där personlig kreativitet och kulturella föreställningar sattes i spel i relation till platsens «materialitet, storleksförhållande, associationer, minnen och fragment från berättelser» (von Rosen, Meskimmon & Sand, 2018, s. 176, min översättning).

Valet att i workshopform aktivera själva platsen, snarare än koreografin och Rubicons dans, genererade en del friktion under arbetets gång. Friktionen bestod i att några av de medverkande praktikerna upplevde att undersökningen hamnade för långt från det som Rubicon en gång uppfört på platsen. Workshoppen avslutades med en diskussion där detta behandlades (en första gång). Den kroppsliga aktiveringen av platsen som dansarkiv var en forskningsmetod vi ville lära oss, testa, och utveckla. Resultatet blev en ökad insikt om hur sinnligt förankrad kunskap om en plats potential som medskapande dansscenografisk aktör kan göras och läras in praktiskt, hur detta upplevs, och vad som kan vara användbart i fortsatta studier.

## TRANSFORMATIVA RÖRELSER I VÅR DIGITALA TID

Innan jag går in på den tredje workshoppen vill jag ge ett exempel på hur det kroppsliga kunskapandet kombinerades med andra metoder, i det här fallet intervjuer. Här lyfter jag fram en intervju med Gunilla Witt från den 4 maj 2016. Witt hade varit sjuk under det tidiga arbetet med DACH, och jag fann det både etiskt och vetenskapligt relevant att få med hennes röst och minnen i undersökningen.

Gunilla Witt och jag talade bland annat om *Götaplatsens trappor* och om det ovan nämnda fotografiet. Jag var fascinerad över det som jag uppfattade som en stark skärpa i hennes kroppsliga uttryck, och funderade över den kraft som kameran verkade ha fångat. Witt mindes «känslan av att ta över Götaplatsen» och hur det var att «vara på trapporna, se hela Avenyn, och se allt som händer». Hon beskrev «en härlig känsla av makt, kontroll och styrka». Att inta Götaplatsen med dans var en «härlig grej att göra med sina kroppar». Det handlade om att «erövra sin stad igen» och göra trappan till ett eget område. Witt skildrade hur «man vet vilka trappor som är laddade i sin egen stad». Rubicons koreografer hade med andra ord kunskap om vilken historisk och emotionell laddning som fanns på och kring olika platser. De visste var människor brukade passera och hur platserna användes i det dagliga livet. Witt tänkte sig Avenyn som en aktör som är full av «kunskap och demokratisk potential».

Det Witt beskriver handlar om hur Rubicons dans skapade en kroppsligt förankrad känsla av makt över platsen, som därmed förändrades (temporärt, men kanske också mera varaktigt). Under workshoppen i oktober 2013 frammanade den fysiska aktiveringen av trapporna och det omgivande rummet både hur det kan kännas att ta makten över staden och hur svårt det kan vara att inta en stor och komplex plats. Under workshoppen i oktober 2014 kom deltagarna åt något av maktkänslan genom ▶

- ▶ att återuppföra den rörelse som fångats på fotografiet och utökats genom Gun Lunds kroppsliga minne, och samtidigt beskriva sig själva som «stadens fåglar».

För att ytterligare undersöka och finslipa den kroppsliga aktiveringen av arkivmaterial ordnade jag, Roos och företagsekonomen Elena Raviola en workshop den 14 maj 2016. Vi arbetade i en dansstudio och ett trapphus, i Stockholms konstnärliga högskolas lokaler. Workshopen spelades inte in utan lagrades i våra minnen och kroppar i form av inskriptioner eller fysiska minnesanteckningar (jag tillåter mig att använda en metafor här). Roos ledde oss först genom en mjuk uppvärmning, och därefter prövade vi en del rörelser som var typiska för 1980-talets postmoderna dans, bland annat Margaretha Åsbergs «det egyptiska steget», och sättet att springa snabbt med överkroppen tätt sammanhållen och med huvudet hållet på samma nivå.

Vi återuppförde Witts position i trappan med utgångspunkt i fotografiet och den korta (två minuter) videosekvensen från Scenarkivet.se. Roos, som fortfarande är en relativt vältränad yrkesutövare, fann ett sätt att fylla rörelsen med kraft och uttryck. Jag både prövade rörelsen själv och intog rollen som engagerad betraktare. Här återger jag vad jag upplevde och lärde mig som fysiskt närvarande betraktare. Framför mina ögon fylldes Roos kropp av tät koncentration. Kroppen blev till en skarp form, nästan som en kanonkula; hennes blick riktades framåt och utåt, men utan att förlora den inre känslan. Kraften spred sig i rummet och den kinestetiska empatin – kroppsspeglings – gjorde att jag kunde uppfatta detta på en direkt fysisk nivå. Min kunskap från de tidigare försöken att pröva rörelsen kunde nu utökas med ytterligare dimensioner. Också rollen som medskapande betraktare kan, i linje med forskningsrönen om spegelneuroner, sägas generera kunskapande arkivspår i kroppen (Löfblad, 2018, s. 10-11).

Som framkommit i analyserna av de tre workshopparna är vägarna till kroppslig, situerad kunskap och kunskapande flera. Det jag vill lyfta fram här är att den koreografiska kraften i Witts framförande av rörelsen på något vis finns kvar i det till synes fragmentariska fotografiska arkivspåret. Bilden rymmer ett dansscenografiskt, multisensoriskt eko, och det går att både aktivera och *bli berörd av* kraften även för en (som i mitt fall) otränad person, eller en person (som några av workshopdeltagarna) som inte har någon specifik dansbakgrund. Genom att i Grosz efterföljd uppfatta kunskap som en praktik kan mitt och de andra deltagarnas fysiska göranden infogas i ett vetande som är transformativt, kroppsligt och kritiskt, just för att det inte helt kan naglas fast, utan förblir i tillblivelse.

De kunskapsgenererande återuppföranden som skedde under workshopparna delas mellan flera kroppar, rum och medier, utan att Rubicons dansare och koreografer förlorar sin rätt till det ursprungliga verket (som i sin tur består av tillblivelseprocesser, flera olika framföranden, och sådant som skedde efteråt). Deltagarna i de olika workshopparna har självklart rätt till sina egna upplevelser och uttryck, men samtidigt ingår dessa i det kollektiva kroppsliga arkiv som skapats genom aktiveringen av spåren efter Rubicons koreografiska, situerade danspraktik. Arkivalier, som fotografier eller filmer, har onekligen förmågan att skapa ett nät av transformativa relationer som inbegriper historiska och samtida kroppar, medier och rum.

- I relation till detta vill jag nämna att under de senaste årtiondena har de digitala möjligheterna att göra historiskt material tillgängligt ökat väsentligt, något som också öppnar för nya sätt att skapa och presentera danshistoria. Själva akten att överhuvudtaget dokumentera koreografi och danskonst, sätten detta gjorts på, och resultaten, har diskuterats och kritiserats i årtionden av konstnärliga utövare och akademiker (se exempelvis Kershaw & Nicholson, 2011). Dagens digitala möjligheter innebär inte att spänningarna mellan dans, traditionella arkiv och dokumentation har lösts, men det är tydligt att en förändring har skett. Performance- och mediaforskaren Maaïke Bleeker tänker sig att digitalisering och nätverksbaserade media har lett till en förskjutning av arkivets funktion från «en logik baserad på bevarande till en logik av kontinuerligt (åter)skapande» (Bleeker, 2017, s. xxii).

Det digitala är i grunden flytande och rörligt och har därför beröringspunkter med dans. Genom att dansen så att säga gör motstånd mot fixering och fastlåsnig kan den, enligt Bleeker, inspirera till «alternativa förhållningssätt till kunskapsöverföring» i en digital tid. Hon betonar att dansen kan hjälpa oss att förstå hur «medialitet och performativitet är fundamentala aspekter av hur kunskap överförs». En inspirerande tanke är att vi, genom dans, kan få syn på hur «omvandlingar som orsakats av digitaliseringen markerar den intima förbindelsen mellan föreställningar om vad det innebär att veta och medierna vi använder för att lagra och överföra kunskap» (Bleeker, 2017, s. xxii.). Den kroppsliga aktiveringen av det medialiserade dansarkivet kan förstås som en transformativ rörelse där det performanceforskaren Diana Taylor kallar «repertoaren», det vill säga förkroppsligade praktiker och levande kulturella minnen sätts i spel i nuet för att öka förståelsen av historien (Taylor, 2003).

#### **AVSLUTNING: DET SINNLIGA ÄR POLITISKT**

Enkelt uttryckt: kroppen kan fungera som ett kunskapsgenererande arkivforskningsverktyg, som med fördel kan kombineras med andra metoder när material ur dansarkiv undersöks. I relation till detta vill jag citera Meskimmon för att visa hur politiskt laddad den kroppsligt förankrade kunskapssynen är. Jag återger citatet på engelska, för att det är svåröversatt, och för att engelska är Meskimmons modersmål; hon har lagt vikt vid att formulera sig både vetenskapligt precist och poetiskt på sitt eget språk:

To conceive of knowledge as a practice challenges the legacy of western dualism, in which rationality is seen as abstract, «interior, merely ideas», and is set above and against sensual, embodied understanding. This self-same logic underpins other key oppositions which enable the conceit of a disembodied, universal episteme to flourish: form over matter, masculine over feminine and, significantly word over flesh. Structurally, such binary oppositions marginalized aesthetics by implying that knowledge gained through the fleshy senses are secondary to, and even possibly in need of «correction» by, those articulated by the disembodied, rational word (Meskimmon 2003, s. 151).

- Analyserna av de tre workshopparna har visat hur relationen mellan historia och nu kan aktiveras genom kinestetisk empati och fysiska återuppföranden av mer eller mindre omfattande danshändelser, så som de representeras i olika arkiv. Undersökningen gav exempel på hur ett kroppsligt lärande och kunskapande uppstår genom sinnliga och scenografiskt multimodala samspel mellan traditionellt arkivmaterial, kroppar och platser. De olika fysiska aktiveringarna av arkivmaterial genererade en mångfald individuella och kollektiva, kroppsligt förankrade upplevelser och kunskaper som inte ska kategoriseras som fel eller rätt, och som absolut inte ska korrigeras. I stället kan den kroppsliga kunskapen få lov att utgöra utgångspunkter och resurser i vars och ens utforskande ambitioner och i gemensamma projekt, på jakt efter fördjupad, rörlig kunskap om danshändelser.

De kroppsligt förankrade kunskapande processer som jag redogjort för i den här undersökningen berör frågor om arkivaliers mediespecificitet, som fotografier eller film i digital eller analog form. Genom att kroppar och stadsmiljöer aktiverades som arkiv, växte en sinnlig och rörlig kunskap fram som är grundläggande för att förstå och tillägna sig dansens förmåga att samspela med, ifrågasätta och omskapa exempelvis en miljö och våra upplevelser av den. Kroppen bidrar inte med exakt verbalisering av situerad danskunskap, utan med kritisk rörelse som vävs samman med språkliggörande processer.

Kroppsligt förankrade ekon – förvrängda men kritiskt produktiva återuppföranden – av (delar av) historiska danshändelser är inte bara förbundna med tids- och platsbundna kontexter och ideologier, utan också med historieproduktion och värde. Något som syntes, kändes och hördes ordentligt, *in situ* och i media, vid en viss tidpunkt, kan ändå ha tystats ned och nästan ha försvunnit i senare tiders representationer (Walraven, 2013). Så anser jag har skett med Rubicons kraftfulla dansverk från 1980-talet i den svenska scenkonsthistorien. Det är alldeles uppenbart att utomhusinterventionerna inte gör sig särskilt bra i enbart textbaserade analyser, utan behöver multimodalt engagerade historieformer för att kunna ingå i lärande och kunskapande processer. Kroppsliga aktiveringar av arkiv (i begreppets bredaste bemärkelse) kan, hävdar jag, bidra till sådana nya sätt att lära in, lära ut, skapa och skriva rörlig danshistoria.

*Post scriptum: Idag – när det här skrivs sommaren 2018 – finns två videofilmer, båda från urpremiären av Götaplatsens trappor, den 22 november 1986, digitalt tillgängliga via Vimeo. Det var i samband med att scenen Atalante firade sitt 30-årsjubileum under 2017 som filmerna gjordes tillgängliga i sin helhet, och laddades upp i Vimeo. En länk från Scenarkivet.se till Vimeo skapades den 31 mars 2018. Den kroppsliga kunskapen från DACH-workshopparna har jag infogat i en mera omfattande undersökning av Götaplatsens trappor som kontextbunden scenisk händelse. Denna undersökning publiceras separat i ett annat forum.*

## TILLKÄNNAGIVANDEN

Mitt arbete inom DACH-projektet finansierades av Carina Aris Minnesfond och projektet fick även stöd från Centrum för kritiska kulturarvsstudier vid Göteborgs universitet. Härmed tackas för stödet. Jag tackar även för stöd till min fortsatta forskning om dansgruppen Rubicon och utominstitutionell dans i Göteborg från Anna Ahrenbergs fond, Vinnova, samt Stiftelsen för scenkonsten historia i Göteborg. Tack också till Atalante, Gun Lund och Lars Persson för rättigheten att publicera fotografiet taget av Elisabeth Ohlson (idag Ohlson Wallin) 1986. Monica Sand, Linda Sternö och Karin Ekberg tackas för rättigheterna att använda stillbilder ur filmer i DACH-arkivet. De två anonyma granskare som läst min text tackas för värdefulla synpunkter.

---

## REFERENSER

Bleeker, M. (2017). Introduction. I M. Bleeker (Red.), *Transmission in Motion: The technologizing of dance* (s. xviii-xxiii). London & New York: Routledge.

Carbone, K. (2015). Artists in the Archive: An Exploratory Study of the Artist-in-Residence Program at the City of Portland Archives & Records Center. *Archivaria* 79 (Spring), 27-52.

Fensham, R. (2013). Choreographic Archives: Towards an Ontology of Movement Images. I G. Borggreen & R. Gade (Red.), *Performing Archive/Archives of Performance* (s. 146-162). Copenhagen: Museum Tusulanum Press.

Findlay, C. (2017). Participatory cultures, trust technologies and decentralisation: innovation opportunities for recordkeeping. *Archives and Manuscripts*, 45:3, 176-190. DOI: 10.1080/01576895.2017.1366864 (hämtad 2018-08-14).

Flinn, A. (2011). Archival Activism: Independent and Community-Led archives, Radical Public History and the Heritage Professions. *InterActions: UCLA Journal of Education and Information Studies*, 7:2, 1-21. <https://escholarship.org/uc/item/9pt2490x> (hämtad 2018-08-14).

Gilliland, A., McKemmish, S. & Lau, A. J. (Red.) (2017). *Research in the Archival Multiverse*. Clayton Victoria: Monash University Publishing.

Grosz, E. (1995). Bodies and Knowledges: Feminism and the Crisis of Reason. *Space, Time, and Perversion*. London & New York: Routledge

Hammergren, L. (2017). Dansens språklighet systematiserad: modeller för dansanalys. I B. Sandström (Red.), *Språket och dansen* (s. 195-211). Stockholm: Carlssons.

▶ Kershaw, B. & Nicholson. H. (Red.) (2011). *Research Methods in Theatre and Performance*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Ketelaar, Eric (2017). Archival Turns and Returns. I A. Gilliland, S. McKemish & A. J. Lau (Red.), *Research in the Archival Multiverse* (s. 228-268). Clayton Victoria: Monash University Publishing.

Lepecki, A. (2010). The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances. *Dance Research Journal*, 42:2, Winter, 28–48.

Lynch, K. (1960). *The Image of the City*. Cambridge, Massachusetts & London, England: MIT Press.

Löfblad, J. (2018). Bodily Archiving in *69 Positions*. *Nordic Journal of Dance*, Volume 9(1), 5-13.

Mankell, B. (2013). *Bild och materialitet: Om föreställningar, synsätt, material och uttryck i måleri, teckning och fotografi*. Lund: Studentlitteratur.

Mattsson, E. (Red.) (2017). *Nordic Theatre Studies, special issue, Turning Points and Continuity: Reformulating questions to the archives*, vol 29:1.

McKinney & Palmer (2017). *Scenography Expanded: An introduction to contemporary performance design*. London Bloomsbury Press.

Meskimmon, M. (2003). *Women Making Art: History, Subjectivity, Aesthetics*. London and New York: Routledge.

Meskimmon, M., von Rosen, A., & Sand, M. (Red.) (2014). *Dance as Critical Heritage: Archives, Access, Action*, Symposium Report I. Gothenburg: Critical Heritage Studies, University of Gothenburg.

Nicholas, L. & Morris G. (Red.) (2017). *Rethinking Dance History: Issues and Methodologies*. London & New York: Routledge.

Postlewait, T. & Canning, C. (2010). Representing the Past: An Introduction on Five Themes. I C. Canning & T. Postlewait (Red.), *Representing the Past: Essays in Performance and Historiography* (s. 1-34). Iowa City: University of Iowa Press.

Reynolds, D. & Reason, M. (2012). Introduction. I D. Reynolds & M. Reason (Red.), *Kinesthetic Empathy in Creative and Cultural Practices* (s. 18–20). Bristol, UK/Chicago USA: Intellect.

Roos, C. (2012). Från rörelse ur reflektion i tillblivelse. Dansaren och den konstnärliga processen. I C. Roos, K. Elam & A. P. Foultier (Red.), *Ord i tankar och rörelse. Dansaren och den skapande processen: konstnärlig och humanistisk forskning i samverkan. En delrapport* (s. 11-54). Stockholm: Dansforskning och Cirkushögskolan.

Roos, C. (2017). Tanken i rörelsen – dansarens icke-verbala och verbala strategier. I B. Sandström, (Red.), *Språket och dansen* (s. 151-194). Stockholm: Carlssons. ▶



- von Rosen, A., (2018). Dansgruppen Rubicon och den fria dansens genombrott i Göteborg. *Arche: Tidskrift för psykoanalys, humaniora och arkitektur*, nr. 64-65, 187-197.
- von Rosen, A., Meskimmon, M. & Sand, M. (2018). Transversal Dances across Time and Space: Feminist Strategies for a Critical Heritage Studies. I W. Grahn & R. Wilson (Red.), *Gender and Heritage: Performance, Place and Politics: Key Issues in Cultural Heritage* (s. 169–184). London och New York: Routledge.
- Sand, M. (2018). Resonance in the steps of Rubicon. I A. Arlander, B. Barton, M. Dreyer-Lude & B. Spatz (Red.), *Performance as Research: Knowledge, Methods, Impact* (s. 297-310). London och New York: Routledge.
- Sexton, A. (2015). *Archival activism and mental health: being participatory, sharing control and building legitimacy*. (Diss.). London: University College London. <http://discovery.ucl.ac.uk/1474368/> (hämtad 2017-09-03.)
- Sörenson, M. (2007). Danskonsten på egna ben. I T. Forser och S. Å. Hed (red.), *Ny svensk teaterhistoria, del 3, 1900-talets teater* (s. 379-402). Hedemora: Gidlunds.
- Taylor, D. (2003). *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham and London: Duke University Press.
- Walraven, M. (2013). History and its Acoustic Context: Silence, Resonance, Echo, and Where to Find Them in the Archive. *Sonic Studies*, Vol. 4, no 1 (opaginerad). <https://www.researchcatalogue.net/view/290291/290292> (hämtad 2019-01-20).

## ARKIV

- Scenarkivet, <http://www.scenarkivet.se/> (senast besökt 2018-12-18).
- Siobhan Davies Replay: The Choreographic Archive of Siobhan Davies Dance, <https://www.siobhandaviesreplay.com/> (senast besökt 2018-12-18).
- Dance as Critical Heritage Archive (DACH), Vimeo.

## DANSARE, KOREOGRAFER OCH KOMPANIER SOM NÄMNS I TEXTEN

Joachim Bentsson	Cecilia Roos
Marika Hedmyr	Rubicon
Eva Ingemarsson	Siobhan Davies Dance
Gunnel Johansson	Gunilla Witt
Ingvar Jönsson	Margaretha Åsberg
Lee Kum-ah Nathansen	
Gun Lund	

## AUTHOR BIOGRAPHY

**Astrid von Rosen** (PhD) is Associate Professor of Art History and Visual Studies at the University of Gothenburg. Drawing on participatory approaches to history making she researches dance archives and scenography. Recent publications include «Activating dance records: Conceptualizing research into the Swedish, Nordic and global archives pertaining to the Russian dancer Anna Robenne» in *Nordic Theatre Studies* (2017) and «Transversal Dances across Time and Space: Feminist Strategies for a Critical Heritage Studies» (with Sand and Meskimmon) in *Gender and Heritage* (Routledge 2018). Astrid is the principal investigator of the Swedish Research Council funded project *Expansion and Diversity: Digitally mapping and exploring independent performance in Gothenburg 1965–2000*.

## FÖRFATTARBIOGRAFI

**Astrid von Rosen** (ph.d.) är docent i konst- och bildvetenskap vid Göteborgs universitet. Hon forskar om dansarkiv och scenografi utifrån delaktighetsperspektiv på historieskapande. Bland publikationerna märks «Activating dance records: Conceptualizing research into the Swedish, Nordic and global archives pertaining to the Russian dancer Anna Robenne» i *Nordic Theatre Studies* (2017) och «Transversal Dances across Time and Space: Feminist Strategies for a Critical Heritage Studies» (med Sand och Meskimmon) i *Gender and Heritage* (Routledge 2018). Astrid leder det treåriga projektet *Expansion and Diversity: Digitally mapping and exploring independent performance in Gothenburg 1965–2000* finansierat av Vetenskapsrådet.