

# HYBRIDMUDRA

DEN TRANSFORMERANDE EXPANDERANDE OCH ÅTERTAGNA  
SYMBOLISKA GESTEN



Foto: Ulrika Larsen privat. Borgafjäll 2005

Stockholms Dramatiska Högskola

Masterprogram i regi och dramaturgi för rörelsebaserad scenkonst

Masteruppsats/Självständigt arbete 22,5 hp, 2015/2016

Kursansvarig: Barbro Smeds

Handledare: Katarina Lion och Stacey Sacks

Av: Ulrika Larsen

Asterisker i texten hänvisar till mediabilaga\*1 som tillhör uppsatsen

## WHO IS (NOT) CONTEMPORARY?

(Vernissagen av utställningen *Fetish Modernity* på Etnografiska museet 2013)<sup>1</sup>

*Jag förhåller mig till lådan som vore den en monter eller en piedestal. Jag är djupt medveten om att jag betraktas utifrån. Kanske är jag en nayika, en förälskad hjältinna, i väntan på något eller någon i natten. Smygande, trevande osäker men också nyfiken. Kroppens lemmar vill förlängas, sträcka sig ut i mörkret men hindras av osynliga väggar eller av andra krafter. Kvarlämnad här i museets mörker blickar jag ut mer som ett försiktigt djur än en människa. Men jag är en varelse väl medveten om min plats i rummet. En tänkande varelse.\*2*

Körens ljudmatta av stämmor ekar svävande och liksom sakralt i det stora stilla mörkret runtom min piedestal. Det rådande lugnet förebådar dock något och lite senare avbryts detta lugn bryskt av ett upprepat skärande ljud som av en borrh. Borrhjuden blir som en metafor för den mänskliga världens och vardagens ljud i en koncentrerad form. Jag undersöker långsamt min plats i rummet. Jag undersöker min ”monter” inifrån. Gränserna är osynliga men mina rörelser bekräftar en instängdhet som innanför glasväggar. Dissonans. Olika handgester skymtar förbi men är oftast slutna, återhållna och liksom lite krumma. Som vore de outvecklade eller kanske snarare reverserade. De otydliga gester-na påminner om guden Shivas ikoniska dansposer även om de aldrig manifesteras fullt ut i samma klarhet som i indisk klassisk dans. Dansen ett oavbrutet prövande och laborerande i sprickan, rummet, mellan min ”indiska” danskropp och en annan kropp. Vilken vet jag inte. Är det min ”butohkropp”<sup>2</sup>, eller min ofödda kropp? Jag tycker om att befinna mig här. Liksom i mitt tidigare verk *In between*<sup>3</sup> är detta ett lek i mellanrummet där jag kan tillåta mig att vara fri att pröva och fri att låta mina rörelser vara oestetiska och betydelselösa\*3. Meningen finns någon annanstans därutån och ibland fångar jag in och speglar den utan att veta vart jag riktar bilden av den reflekterade meningen. Indisk klassisk dans är klarhet. Min dans är oklar och improviseras trevande fram. Dansen arbetar med något, ifrån något och mot något samtidigt. Om jag visade trevande fragment av Shivas kosmiska dans på lådans ”piedestal” i början av solot övergår den senare när jag väl kommit ned på

<sup>1</sup> Larsen, Ulrika. *Who is (not) contemporary?* Etnografiska museet 2013. <https://vimeo.com/159225889>

<sup>2</sup> NE: *butō*, japansk dansform som uppstod på 1960-talet. Föregångsmännen Kazuo Ohno och Tatsumi Hijikata (1928–86) revolterade mot den etablerade kulturen och sökte ett nytt rörelsespråk. Butodansarna skildrar det mänskliga i nakna, ofta förvridna bilder, men i deras koreografi finns också ett rituellt drag.

<sup>3</sup> Odissi Dansproduktion. *In Between*, Stockholm Fringe fest. 2013: <https://vimeo.com/79079285>

golvet till en kaotisk ryckig dans där fragment av danslust och viljan att säga något rakt ut tränger fram.

*Min hand i en tydlig form av Hamsasya mudra söker något ovanför mig. Kanske plockar jag ned en blomma? Den plötsliga insikten om att jag istället får ett tungt laddat automatvapen i de nu lotusformade händerna (Alapadma mudra) får mig att börja springa runt. Jag vet inte vart jag ska ta vägen. Jag riktar det tunga vapnet i mina armar rakt ut mot publiken innan jag "släpper" det i golvet.*

Vid ett tillfälle tar jag på mig ett par hörselkåpor som om jag vill avskärma mig från betraktarna och från de skärande borrljuden. Jag växlar mellan att röra mig rytmiskt med improviserade steg medvetet riktade ut mot publiken och att utforska rummet utanför lådan, "montern", med plötsliga utfall och avbrott i rörelserna. Jag upplever själv detta parti som en kommentar till något jag har en problematisk inställning till, i det här fallet den exoticerande bollywooddansens<sup>4</sup> populära ställning i Sverige på bekostnad av mer konstnärlig dans från Indien. Hela solot improviseras fram inom en tids- och viss mån ljudram. Ljuddesignern står på scenens högra sida vid ett litet runt mingelbord med sin laptop och en stor skål popcorn framför sig. Han skapar musiken och ljuden i stunden som antingen bryter mot eller följer mina rörelser. Ibland är det som att jag stannar upp någon sekund och reflekterar över vad jag just gör och betraktar mig själv utifrån. Kanske byter jag blixtnabbt mellan publikens, mitt eget och ett mer tidlöst perspektiv. Kanske ifrågasätter jag mina olika identiteter eller handlar det om att jag har alla dessa identiteter samtidigt fast i mer eller mindre koncentrerad form och intensitet? Vi två tillfällen använder jag mig av en pose som ursprungligen kommer ifrån den tid då dansaren var tvungen att signalera till åskådarna att hen inte var färdig och att de inte ska gå hem redan. En fot sätts ut med hälen utåt med tån i golvet pekande inåt, bröstkorgen buktar utåt i profil och dansaren kikar fram under ena handen som höjs över huvudet och signalerar med Mayura mudra (påfågelhand) med handflatan utåt. Vänta! Det kommer mer..... jag är inte klar än! Andra gången det sker tar jag skålen med popcorn, kliver upp på lådan igen och intar tempeldansarens traditionella position (som i balettens grand plié) framför templets gudom och den brinnande oljelampan. Sist kastar jag upp en kaskad vita popcorn som faller ned framför publikens fötter likt ett regn av vita blomblad som en metafor för platsens välsignelse genom blomoffer till gudarna. Popcornen blir också till Prasadam, mat som först offrats till de hinduiska gudarna innan den

---

<sup>4</sup> Bollywooddans som begrepp och dansstil är ett västerländskt påfund och syftar på dans liknande den som förekommer i all kommersiell indisk film. I Mumbai/Bombay kallas filmindustrin Bollywood, därav namnet.

äts. Prasadam: här i form av salta tilltugg som ju är praxis på en svensk vernissage som denna. Jag sätter mig ned på lådan, korsar ena benet över det andra och dinglar med fötterna. Lugnt tittar jag ut på publiken och äter av popcornen.

## MIN FRÅGESTÄLLNING I VISUALISERAD FORM

### **Min konstnärliga frågeställning till masteråret i rörelsebaserad regi och dramaturgi lyder:**

*Går det att överföra den klassiska indiska solodansarens krävande och ytterst komplexa roll till en hel ensemble alternativt till en annan konstform eller media? Kan jag bena upp de olika komponenterna och förlägga dem på olika platser och på olika utövare i scenrummet. Som i en Picassomålning skulle vi få uppleva de olika frikopplade komponenterna och parametrarna ur olika perspektiv och mängd. Går det som åskådare att ur detta skapa sig en ny helhet lika komplex, drabbande och energiladdad som det imaginära universum solodansaren skapar med sin fullständiga närvaro på scenen eller som i det förgångna: i det hinduiska templet?*

Den här uppsatsen är skriven som en rekonstruerad hybrid, i en process liknande den som föregår mina dansverk. Jag har plockat isär de olika beståndsdelarna i min frågeställning så som jag från början känt dem och som jag senare lärt känna dem genom att vidga min förståelsehorisont och genom fördjupade detaljstudier. Jag har intervjuat och diskuterat med ämneskunniga personer och sökt upp litteratur, essäer och analyser av forskare, koreografer, skribenter och författare inom genusteori, teater, dans, postkoloniala studier, etnologi, gester, diaspora och indisk klassisk dans i förändring. Jag har sett en stor mängd videoklipp, föreställningar och videobloggar av mestadels koreografer och performanceartister samt lyssnat på föredrag och deltagit i seminarier i de ämnen min uppsats relaterar till. Jag har synat allt material i olika ljus och efter olika förutsättningar och sedan sytt ihop textens många delar igen. Jag visualiserar lite lekfullt hela uppsatsen som en bild av den östindiska klassiska Odissidansarens symboliska dekoration med vita målade strålar runt en röd bindi\*<sup>4</sup>. Bindi är en dekorativ rund prick som markerar platsen mittemellan och strax ovanför ögonbrynen och som i indisk esoterism kallas *Det tredje ögat*.<sup>5</sup> Jag tänker mig att min frågeställning oavbrutet cirkulerar runt en kärna i symboliskt form av bindin och dess målade vita strålar. Denna kärnan är en kompakt sammansmältning av hela min dansbakgrund bestående av västerländska och indiska tekniker samt japansk butoh, men också av mina tidigare dansverk och all den scenkonst jag attraheras

---

<sup>5</sup> Wikipedia: *Det tredje ögat* är ett mystiskt och esoteriskt begrepp som kan referera till ajna chakra inom olika andliga traditioner från öst och väst. Det sägs även vara en dörr som leder in till inre världar och stadier av högre medvetande.

av. Mellan kärnan (bindin) och den cirkulerande frågeställningen befinner sig alltså kilformade tårtbitar (de vita målade strålarna) som var och en innehåller en egen infallsvinkel. För varje varv frågeställningen cirkulerar runt kärnan gör den nya nedslag genom en av kilarna och tar just den infallsvinkeln med sig in till kärnan (bindin). Genom att frågeställningen ständigt oscillerar mellan sin yttre bana och kärnan uppstår för mig för varje varv en alltmer komplex bild av frågeställningen men också en djupare förståelse för vart jag vill komma med den.

Den visuella bilden av frågeställningen som cirkulerar inspireras också (tack vare masterutbildningens föreläsningar) av en kombination av två teorier. Nämligen av dessa: teorin om Gadammers hermeneutiska cirkel<sup>6</sup> i vilken kunskaper rör sig i en uppåtgående spiral och i vilken jag syr in erfarenheter från omvärlden och filosofen Gilles Deleuzes teori om att allt går att koppla ihop. I sin föreläsning *Handstående- en somatisk praktik*<sup>7</sup> tog dans- och cirkusforskaren Camilla Damkjaer upp teorin av Gilles Deleuze om att allt är en del av samma material. Allt går att blanda och allt går att koppla. Jag funderar över hur jag själv när jag återser tidigare egna verk faktiskt använder mig av Deleuzes teori. Jag stärker den dramaturgiska logiken i ett verk i efterhand genom att koppla ihop detaljer, rörelser och gester med varandra på ett sätt jag kanske inte skulle gjort när jag skapade verket. På liknande sätt finner jag dramaturgiska trådar i de här sammankopplade textdelarna i efterhand. Jag vill genom den här uppsatsen sätta fingret på vad är det jag söker nu. Och på hur jag kan gå vidare med min undersökande konst genom min frågeställning. Framförallt vill jag kunna formulera mig tydligare kring vad jag faktiskt gör och undersöker. Den hermeneutiska spiralen har rimligtvis lett till att jag idag upplever mig mindre naiv i mina resonemang kring ämnen som exotisering, kulturell appropriering, narrativ, gester och kontext. Jag ser mina nya insikter som en viktig tillgång när jag är upphovsperson och avsändare i samskapande projekt med flera involverade konstnärer. Jag tänker att jag kan använda mig av min visuella bild av frågeställningen som ett metod när jag skapar ny scenkonst för att aldrig stagnera. Men min Mind map är också min Remind map där jag påminns om vad jag faktiskt undersöker ifall jag tappar fokus alltför mycket.

---

<sup>6</sup> Hans-Georg Gadamer, (1997) *Sanning och metod*, Daidalos Bokförlag, Göteborg. s. 137. ”Vi påminner oss därvid den hermeneutiska regel, som säger att man måste förstå det hela ur det enskilda och det enskilda ur det hela. Denna regel kommer från den antika retoriken och har av nyare tidens hermeneutik överförts från talekonsten till förståelsens konst. Det rör sig i båda fallen om ett cirkulärt förhållande. Den mening, som föregrips som helhetlig, blir till uttrycklig förståelse när de delar, som bestämts av helheten, själva bestämmer denna helhet.”

<sup>7</sup> Damkjaer, Camilla. Föreläsning: *Handstående- en somatisk praktik*. vt 2015. Dans och Cirkushögskolan

## Min personliga och konstnärliga bakgrund till min frågeställning

Drivkraften att börja tänka kritiskt kring det jag gör kom i samband med att jag som klassiskt skolad dansare, i främst tempeldansformen Odissi,<sup>8</sup> började verka professionellt i Sverige. För mig innebar det delvis att konfrontera olika fördomar och framförallt den vaga kunskap som florerar kring indisk dans i Sverige. Jag insåg rätt snart att jag inte ville anpassa min dans till de olika kulturfestivalernas och företagseventens villkor och sug efter spännande shower. Jag mötte istället musiker att samarbeta med vilket ledde vidare till föreställningar och workshopar ute i skolor, på bibliotek samt i olika konserter och på andra scener. Det var nu det blev intressant på allvar för uppdragen innebar ofta en pedagogisk och eller konstnärlig förhållning till publiken vilket gav mig anledning att fundera över vilken kontext jag vill verka i och hur jag vill förmedla dansen. Det blev startskottet för egen dansproduktion och för vidare konstnärligt koreografiskt undersökande genom min plattform Odissi Dansproduktion. Med tiden insåg jag att jag inte måste välja mellan mina discipliner: samtida västerländsk dans, butoh och klassisk indisk dans för att vara trovärdig. Jag insåg att jag har en ”rörelsebank” med potential att utvecklas till något mer. Denna insikt öppnade upp en större sfär att verka i och jag placerade mig själv på den samtida svenska dansscenen. Men det faktum att jag genom sex års dansstudier och boende i Indien har anammat en för mig ny kulturs kroppsspråk samt påverkats av dess kulturella och sociala kods system innebär speciella förutsättningar för mitt skapande och reflekterande. Jag har genom åren funderat mycket kring hur jag själv förhåller mig till detta med mitt ursprung som vit svensk kvinna och som den individ jag är.

I min frågeställning undrar jag om det går att bena upp de olika komponenterna i indisk klassisk dans och förlägga dem på olika platser och på olika utövare i scenrummet. Detta för att vi skulle få uppleva de olika frikopplade komponenterna och parametrarna ur olika perspektiv och mängd och ur detta kunna skapa en ny helhet. Vi kan också välja att förhålla på olika sätt till komponenterna både i vår egen kropp och i relation till andra. För att gå vidare med frågeställningen måste jag alltså kunna frikoppla dessa olika komponenterna och parametrarna för att kunna syna dem var och en för sig. Det arbetet påbörjade jag under en fristående kurs i koreografi på Dans och Cirkushögskolan 2014. Jag utgick ifrån bilden av ett mixerbord med olika kanaler där jag delade upp de utvalda huvudsakliga komponenterna i varsin kanal som alla har en regel. Sedan laborerade jag med att ”dra i reglarna” och mixa fram olika mycket av de skilda kanalerna och sedan fysiskt

---

<sup>8</sup> Odissi räknas till de klassiska indiska dansformerna och har sitt ursprung i östra Indiens tempeldans. Den framfördes som en ritual och tillbedjan till gudarna (främst Jagannath) i hinduiska tempel av tempeldansare som kallades Mahari. Dansformen har överförts från lärare till elev sedan 2000 år tillbaka men fick en kraftig nedgång efter mogulernas intåg i nuvarande Orissa under 1600-talet och försvann nästan helt. Sedan 1950-talet har dansen rekonstruerats och är idag en populär dansform som har lämnat templet och mestadels framförs på scen.

framföra de olika mixarna genom rörelse. Jag har valt att i min masteruppsats fokusera mest på en av dessa kanaler: symboliska handgester som i indisk dans kallas *mudra* (i plural: *mudror*). Jag gör också ett försök att länka samman mina analyser av hur jag använder mig av *mudror* i samtida verk med vad fenomenet *rasa* inom indisk dans kan betyda för scenkonst idag och för min frågeställning.

### **Narrativa element i klassisk indisk dans och dess starka förankring i Nātya Shastra**

För att ge en ingång till min frågeställning och dess upphov tar jag först upp det teoretiska ursprunget i den ca 2000 år gamla skriften *Nātya Shastra*. Det narrativa elementet i indisk klassisk dans kallas *Abhinaya* och är strikt kodifierat och sammanställt i denna skrift. *Nātya Shastra* är den viktigaste sammanställningen av teori i dans, musik och teater i det klassiska Indien och är daterad till mellan 200 fKr och år 200. I minsta detalj avhandlas rent tekniska frågor som rörelsernas, kostymens och scenens utformning samt röstframställning och betydelsen av att man kombinerar en viss handgest, så kallad *mudra*, med en annan och även tillsammans med olika steg, hopp, snurrar och gångstil. I *Nātya Shastra* avhandlas också de olika formerna av *Abhinaya*<sup>9</sup> där jag väljer att fokusera på de två för min frågeställning mest relevanta; *Āṅgika Abhinaya* som inkluderar alla kroppsdelars rörelser som används i berättande (även ansiktsmimik, så kallad *Mukhabhinaya*,) och *Sāttvika Abhinaya*; de känslouttryck varmed dansaren eller skådespelaren förmedlar inre känslor sprungna ur själen eller sinnet i sin rolltolkning eller sin berättelse. En skicklig dansare kan behärska *Sāttvika Abhinaya* såpass att publiken upplever *rasa*. *Rasa* jämförs enklast med en ”smak”<sup>10</sup> eller en sinnesstämning som sammanför både åskådare och dansare med det allomfattande och högsta gudomliga medvetandet. Att generera *rasa* är också det ursprungliga syftet med dansen. För att experimentera med gester betydelse i indisk dans bör man vara medveten om dess starka historiska, religiösa och kulturella förankring i traditionen och i texter som *Nātya Shastra*.

### **Definitionen av den symboliska handgesten- mudra**

*Mudra*<sup>11</sup> intar en central roll inom hinduisk och buddhistisk ikonografi och betyder bokstavligen sigill eller märke på sanskrit. Begreppet *mudra* är väl använt inom indisk filosofi, religion och klas-

<sup>9</sup> Sri Satguru Publications. *The Nātya Shastra of Bharatamuni*. Delhi: Indian Books Centre. (1986) s. 109, 115.

<sup>10</sup> Ghosh, Manmohan. *Nandikesvara Abhinayadarpanam*. Calcutta: Manisha Granthalaya Private Ltd. (1975) s. 6.

<sup>11</sup>NE: *mudra*, *mudrā* (sanskrit, egentligen ’sigill’, ’märke’), inom religioner med indiskt ursprung traditionella hand- och fingerställningar med bestämda innebörder, använda bl.a. i kulten, i religiösa bildframställningar, inom yoga och i Indiens klassiska danskonst.

sisk dans och syftar till en handgest eller fingerställning som är laddad med betydelse och blir en symbol för något mer än själva handens form. Dessa handgester börjar tränas upp redan under dansselevens allra första lektion som en viktig del av kroppens rörelsevokabulär. I pedagogisk litteratur om indisk klassisk dans används ordet *mudra* stundtals lite slarvigt när författaren relaterar till handgester. Egentligen är det rätta ordet för handens form och olika grundgester i dans *hasta* (sanskrit för hand) men oftast syftar dock ordet *mudra* i litteraturen och i skribenters texter på just dessa *hasta*. Jag väljer att använda ordet *mudra* när jag pratar om en specifik handgest hänförlig till *Nāṭya Śāstra* för att stå nära mitt indiska dansarv och för att vara konsekvent i denna text. När jag skriver handgest menar jag mestadels en gest utöver de kodifierat klassiskt indiska.

Jag läser om användandet av *mudra*, dess komplexitet och många lager av betydelser i dansformen Bharata Natyam (syndisk klassisk dans) i *Contemporary Indian Dance* av Ketu H. Katrak.<sup>12</sup> Dels används *mudra* i den abstrakta dansen som en dekorativ förlängning\*5 av den tekniska formen, dels för att berätta historier och myter och för att uttrycka känslotillstånd. En *mudra*s betydelse växlar hos solodansaren mellan att vara representativ\*6-7, expressiv\*8-9 och emblematis (symbolisk)\*10. Som exempel kan *mudra* Alapadma då fingrarna är utspridda från handflatan som en lotusblomma betyda allt ifrån en abstrakt dekorativ hand till en nyutslagen lotus, ett ansikte vackert som en lotus, gudinnan Lakshmi sittande i en lotus, månens bleka strålar som smärtsamt påminner ”hjälten” eller ”hjäلتinnan” (*nayikan*) i en berättelse om att de är ensamma i natten vilket underförstått även kan betyda att guden Krishna har affärer med andra flickor istället för att vara med sin älskade. De två senare betydelserna är underförstådda och kräver en viss kunskap hos publiken om de hinduiska mytologiska berättelserna och om hur företeelser som ensamhet, mån-sken och kärlek i separation brukar framställas genom *Abhinaya*. I och med att jag besitter denna kunskap hamnar jag i en lite märklig situation i Sverige där användandet av en viss *mudra* kanske bara uppfattas av publiken som dekorativt eller som en exotisk indisk ’touch’ men inte mer än så. Det blir uppenbart att jag måste välja att antingen ge publiken nycklar till olika *mudra*s betydelse eller låta det vara och släppa publiken fri att se och tolka efter sin egen förståelsehorisont. Eftersom jag ibland upplever detta val som problematiskt har jag ofta valt att skala av symboliska *mudra* men även uttrycksfulla ögonrörelser och ansiktsmimik från dansen. Jag har ofta valt att istället undersöka dess mer danstekniska och abstrakta form.

---

<sup>12</sup> Katrak, Ketu H. (2011) *Contemporary Indian Dance*, Palgrave Macmillan, London. s. 218.



## I gränslandet mellan den abstrakta och den narrativa gesten

*What is a gesture? Does it always communicate? Is it always in relation to the context? [... ..] A gesture can be that of reconciliation, of power, of touch, of intimacy, of sharing, of politics, of god, as a sign with a clear purpose [...] When does the movement of the hand become a gesture?*<sup>13</sup>

I Nationalencyklopedin definieras ordet Gest som: kroppsrörelse, oftast hand- eller armrörelse, med visst syfte eller viss innebörd.<sup>14</sup> Gester är ett icke-verbalt kommunikationsmedel, där kroppsdelars position och rörelser kan användas för att överföra ett budskap. Gester och kroppsspråk används ofta i kombination med tal, för att förstärka och förtydliga det verbala budskapet. Jag var på föreläsningsserien *Bodies of evidence* på Dans och Cirkushögskolan där Cecilia Roos, professor i dansinterpretation, gav inblick i sitt arbete med fokus på gester. För mig som är van vid att diskutera gester utifrån ett indiskt dansperspektiv var det intressant att följa ett resonemang kring gester som helt utelämnade just dessa. Jag fick nya ingångar till mina försök att definiera mina förhållningssätt till gesten inom dans och scenkonst. Mest intressant var Roos exempel på ett utsnitt ur sitt arbete med den norska koreografen Ina Christel Johannesen inför föreställningen *Now she knows* från 2010. Roos fick i uppgift att koreografera en längre sekvens med rörelser omöjliga att avkoda men som såg ut som gester. Händerna antydde att de skulle betyda något och ändrade sedan riktning. Det icke narrativa och ständigt sökande tillståndet blev gestens självändamål. Jag funderar vidare över gesten som betyder att den inte betyder något. En sammansmältning av de meningsskapande gester vi känner igen och därför blixtnsnabbt börjar associera till med de övriga ospecificerade rörelserna vi normalt inte lägger märke till. Ett slags gesternas brus. Jag inser att jag vistats mycket i gesternas brus i olika försök att bryta mina egna mönster så hårt präglade av olika danstekniker, narrativ och kontexter. Jag kopplar också detta till min ambivalens över att använda mig av Abhinaya med betydande handgester och mimik i mina samtida verk eftersom jag är rädd att de övertolkas, vilket ofta leder till att jag stannar upp eller byter riktning mitt i rörelsen innan gestens mening fullbordas. Inom postmodern dans<sup>15</sup> frångår man all typ av dramatisering för att istället låta dansen

<sup>13</sup> Cecilia Roos. *Bordering gestures*. *Bodies of evidence*, Dans och cirkushögskolan 15/1, 2016

<sup>14</sup> NE: Gest: gest, kroppsrörelse, oftast hand- eller armrörelse, med visst syfte eller viss innebörd.

<sup>15</sup> Den postmoderna dansen började växa i New York vid 1960-1970-talet och skapades delvis av kollektivet Judson Dance Theatre. Man ville frigöra dansen från handling och mening som en reaktion mot den moderna dansen.

tala för sig själv. Den postmoderna dansaren försöker hela tiden förhålla sig till nuet och, liksom i Roos exempel med den ickebetydande gesten, undvika all form av tolkning eller känslouttryck. Eftersom jag delvis har ett förflutet inom postmodern dans känner jag igen mig i detta sätt att förut-sättningslöst vilja undersöka rörelser och gester även om jag ofta utgår ifrån den klassiska indiska dansens vokabulär. Cecilia Roos beskriver sitt perspektiv på arbetsprocessen i *Now she knows*:

*Choices that allow constant development and change, you memorize and organize just to be able to change perspective and stay open in the moment. You're thinking through movement on movement about movement. Your perspective is either outside of the movement alternatively communicating through. A dual perspective where distance and nearness are the fundamental conditions that you oscillate between. Where the body as space creates space in space. You're manipulating with the time between thought and action, intention and impulse, allowing the present, the past and the future to have a parallel (or alongside) existence. A widened moment pointing towards something without showing it, more like a conscious act in-the-moment than a state of mind.* <sup>16</sup>

Kan jag medvetet applicera ett lika öppet förhållningssätt till gesten i mitt arbete? Jag kopplar vad jag själv ofta gör i praktiken, fast jag inte satt ord på det tidigare, till Roos beskrivning av hur hon organiserar och memorerar för att exakt veta vad hon ögonblicket senare släpper för att kunna vara öppen för nya infall. Inom indisk klassisk dans memorerar, strukturerar, sorterar och repeterar man allt in i minsta lilla detalj och låter man då gester eller rörelser plötsligt ta helt nya eller tvetydiga vägar kontrasterar detta väldigt starkt till ursprunget. Tröskeln till att släppa kontrollen över mudran blir så hög att det i sig skapar en spänning. Ett förhållningssätt som inte lägger vikt vid om gesten är meningsskapande eller inte kräver också av betraktaren att denna är tillräckligt engagerad i förloppet. Annars kanske denna förlorar intresset för ett förlopp som hela tiden rör sig mot ett narrativ som aldrig fullbordas. Antingen uppstår en total abstraktion av det som tidigare var meningsbärande eller så skapar man oavbrutet oändliga möjligheter till nya betydelser och narrativ där betraktaren

---

<sup>16</sup> Roos, Cecilia. Perspectives in Co-operation: Dance, Artistic Research and the Humanities. s. 2-3

gör sina val och bidrar till helheten med sina egna associationer och dolda agendor såsom vi gör i en kubistisk<sup>17</sup> picassomålning.

En annan intressant vinkling av ämnet med den till synes betydande gesten som inte betyder något (eller som betyder en mängd saker samtidigt) är gestens negativa yta (eng. Negative Space)<sup>18</sup>. Inom bildkonsten innebär negativ yta områdena runtom eller mellan de tydliga objekten i bilden\*11. Dessa ytor blir tydliga för ögat när de i sig skapar så pass intressanta former att de kan ta över som bildens verkliga objekt eller som dess gömda budskap. Inom rörelsebaserad scenkonst och dans skulle en gests negativa yta kunna vara att gesten är så uppenbart tydlig och klar att vi inte kan låta bli att se och försöka tolka de parallella gesterna vi tidigare inte lade märke till eller normalt inte bryr oss om att uppmärksamma. Det behöver inte enbart handla om handens gest utan även den övriga kroppens gester alternativt det omgivande rummets symbolik. De kan vara uppenbara och igenkännbara men vid första anblicken så oviktiga att vi först inte lägger märke till dem. Dessa ”negativa” eller dolda gester kan skapa dubbla budskap i en och samma kropp vilket ger fler dimensioner av betydelse genom olika lager av parallella betydelser vilka också kan emotsäga varandra. Jag läser i Ketu H. Katraks bok *Contemporary Indian Dance* om antropologen Clifford Geertz som menar att människan är ett ”meningssökande djur”<sup>19</sup> som ständigt bidrar till att konceptualisera och symbolisera sina livsupplevelser. Geertz teori gör tanken om att vidare utforska gestens negativa ytor så spännande för mig. Den rörelsebaserade scenkonsten som område är både laddat och tack-samt att spela i med gesters uppenbara och mer dolda betydelser. När vi saknar repliker eller text som nycklar till ett verk måste vi själva skapa sammanhanget vilket tidigt sätter igång en process av aktivt meningssökande.

### **Kontextens betydelse för den symboliska gestens dramaturgi**

Vad som är läsbart i en viss kontext skiljer sig naturligtvis för olika individer med olika kulturella koder. Detta är jag medveten om när jag gör verk som tar upp publikens förväntningar och som leker med dessa vad gäller indisk dans. En viktig fråga för mig har som jag beskrev tidigare länge va-

---

<sup>17</sup> NE Kubisterna bröt totalt med det sedan renässansen förhärskande centralperspektivet och ersatte det med olika blickpunkter, s.k. pluralistiskt perspektiv. Som kubismens förstlingsverk brukar räknas Picassos målning ”Flickorna i Avignon” (1907), som med sitt diskontinuerliga rum, sin deformering av människokroppen och sin inspiration från den afrikanska konstens stränga abstraktion innebar ett av konsthistoriens mest radikala traditionsbrott.

<sup>18</sup> Om negativa ytor: <https://bildlindbergsskola.wordpress.com/bildbegrepp-2/>  
 exempel: Hoong, Tang Yau. Kuala Lumpur: <http://tangyauhoong.com/portfolio/the-art-of-negative-space/>

<sup>19</sup> Katrak, Ketu H. (2011) *Contemporary Indian Dance*, Palgrave Macmillan, London. s. 22.

rit hur jag i den klassiska indiska dansen närmar mig en ovan publik med symboliska handgester när jag vet att de inte kan avkoda dem. Effekten av att leka med intern självkritik och humor samt att experimentera med symboler och dess mening blir ju rimligtvis mindre utanför den egna (in-hemska) kontexten. I mina samtida koreografier har ofta valt att skala av dekorativa och meningsbärande handgester och ansiktsmimik, Mukhabhinaya, och inte minst blicken som i abstrakt indisk dans alltid följer händernas rörelser. Detta för att komma närmare den fysiska rörelsens kärna i mitt undersökande av den danstekniska formen. Om jag använder handgester är det sällan i ett gestaltande syfte. Men jag har börjat fundera över på vilket sätt jag gör det i de tillfällen jag väl använder dem. Är det utifrån att publiken troligtvis förstår genom det befintliga sammanhanget eller genom att bortse ifrån om de förstår eller inte? Vill jag rent av att publiken ska börja försöka tolka och bygga sin egen bild och sin egen dramaturgi utifrån vad de ser? För att ge en bild av hur komplexa dessa frågor är för mig och hur långt man kan spinna ett resonemang om gestens tolkningsbarhet i relation till sin kontext refererar jag till följande citat av den franska koreografen Boris Charmatz ur Jeroen Peeters text *Heterogeneous Dramaturgies*.

*The 'context' is not around, it is not an addition, even less surroundings for the movement. It changes its meaning, it is inside of it.* "Things that go beyond the mere image of a moving body are constantly drawn upon: it is all about the whole history attached to a gesture, its cultural embeddedness, and its reception in the theatre. As a dancer you are permanently organizing your inner space, by incorporating the space, the light, the cultural framework, and so on; it is therefore not a feeling that adds itself to the gesture, but on the contrary it changes everything you do internally, and at the very moment itself. So the dramaturgy and the whole meaning potential are already contained in the gesture, the whole time."<sup>20</sup>

Jag har läst ovanstående citat många gånger om för att förstå vad Charmatz egentligen menar. På flera sätt påminner hans tankar om Cecilias Roos i det att gesten kan betyda allt och inget på samma gång. Det Charmatz säger i citatet öppnar upp för en svindlande tankefigur hos mig vad gäller olika lager av möjliga dramaturgiska förlopp genom meningbärande gester. Särskilt den sista meningen: "So the dramaturgy and the whole meaning potential are already contained in the gesture, the whole time." ger för mig en slags kraft åt tanken att vitt-svart inte existerar. Det vi först upplever vara ges-

---

<sup>20</sup> Peeters, Jerome. *Heterogeneous Dramaturgies*. (2010) Maska s. 131-132

tens mening kan visa sig vara underordnad eller emotsagd av gestens dolda ”negativa” mening för att återknyta till negativa ytor i stycket ovan. Jag ska försöka komma närmare inpå vad jag menar genom att utgå från och beskriva några olika situationer och verk samt analysera vad de säger mig idag i relation till min frågeställning och till den referenslitteratur jag läst under Masteråret. Jag ger mig också på att försöka reda ut på vilka sätt mitt förhållande till mudror och Abhinaya förändrats och utvecklats. Jag har genom att analysera mina egna såväl som delar ur andra koreografers verk funderat mycket kring kontext, intention, innehåll och medel för verkets framförande samt kring publikens eventuella förförståelse. Med hjälp av analyserna har jag sedan försökt ringa in några av mudrans olika förändringsmöjligheter. Jag delar in ett antal valda dans och performanceverk i olika kategorier av förändring och utvecklar mitt resonemang genom dessa. Kategorierna för mitt undersökande av mudran har utkristalliserats till att vara:

TRANSFORM: den metamorfosiska mudran

EXPAND: den expanderande mudran

RECLAIM: den återtagna mudran

## TRANSFORM: DEN METAMORFOSISKA MUDRAN

### **Avbrott i gestens tidlösa förhöjning**

Som en förstudie inför det kommande arbetet med site specific föreställningen *In Your Eye & Loop* på Etnografiska museet skapade jag solot *Who is (not) contemporary?* tillsammans med en ljudesigner. Performanceverket visades på vernissagen hösten 2013 av den ambulerande utställningen *Fetish Modernity*\*<sup>12</sup> i vilken vi senare skulle arbeta med det längre projektet med tre dansare med olika dansbakgrunder. Utställningen ställde äldre konstföremål, hantverk och religiösa fetischer<sup>21</sup> från mestadels icke västerländska kulturer bredvid mer samtida föremål och fetischer från samma kulturer. Många av dessa nyare föremål hade integrerat samtida element sprungna ur västvärldens kommersiella och populärkulturella statusobjekt. Ofta var de äldre och de nyare föremålet förvillande lika och först när man detaljstuderade dem upptäckte man den integrerade samtida elementen. Vad är det vi egentligen ser i dessa föremål och vad letar vi efter att se i dem? Utställningen problematiserade hur västerlandet tar sig tolkningsföreträde för ickevästerländsk konst och dessutom

---

<sup>21</sup> NE. fetisch (franska *fétiche*, av portugisiska *feitiço* ’amulett’, ’trolldom’, egentligen ’konstgjord’, ytterst av latin *facti’cius* ’konstgjord’), föremål som representerar eller anses inneha en magisk-religiös kraft eller makt.

vill försöka avgöra vad som klassas som samtida konst. I den inledande berättelsen *Who is (not) contemporary?* på sidan 2 i uppsatsen har jag återbesökt föreställningen i minnet och bollat mina tankar från den specifika situationen mot vad jag nu ser i filmen från föreställningen tre år senare.

Efter föreställningen berättade en ur publiken att hen upplevde slutscenen som att jag satt och såg på en filmduk på bio. Berodde det bara på att jag åt popcorn? Eller på att det var uppenbart att jag skiftat min roll från att vara betraktad till att bli den som betraktar? Det paradoxala med solot *Who is (not) contemporary?* var att jag skapade ett verk för ett sammanhang där jag ifrågasatte just detta sammanhang, i det här fallet Etnografiska museet med sitt uppvisande och talande för konst från ”andra kulturer”. Användandet av dansteknik och Abhinaya blir här djupt personligt och på samma gång universellt. Flera lager av förståelser möts, skaver, krockar och suddar ut den ursprungliga betydelsen. För mig har tanken om gesten som metamorfosisk alltid varit oerhört trigande liksom tanken om att föreställningar suger in dramaturgi och narrativ i efterhand vilket konstant förändrar vårt minne av den. Vad förändras min gest till i publikens ögon jämfört i mina egna ögon? Vad är det jag inte ser i början av processen men som tydligt uppenbarar sig bit för bit i efterhand? Blir jag förblindad av min vilja att överträffa publikens förväntan genom att kontrastera med underdrifter? Eller av att försöka överföra de specifika detaljerna eller parametrarna till den aktuella kontexten? När jag backar tillbaka och tittar på solot *Who is (not) Contemporary?* idag får jag syn på något jag tror kan ha varit en omedveten nyckel till min improvisation: tanken om indisk dans som ett strävande mot tidens upphörande, mot tidlöshet. Denna tanke framkommer kanske allra tydligast i de stilla men oerhört energiladdade dansposerna\*<sup>13</sup>. Jag läser i dessa poser in en ”kosmisk” tidlöshet där allt står stilla och rör sig mycket fort på samma gång. Som guden Shiva i sin Tandava dans i en ring av eld\*<sup>14</sup>. Tandava är Shivas vilda, virila och ständigt pågående dans som i sin kontrollerade form upprätthåller världens gång men som vid retning när som helst kan brusa upp och bli destruktivt förgörande. Tandava är en metafor för Samsara, cykeln av återfödelse och död eller förstörelse. Inom hinduism består världen så länge Shiva dansar. Om han slutar kollapsar allt och världen går tillfälligtvis under. Den ”kosmiska” dansen återfinns ofta i klassisk indisk dans, skulptur och bildkonst men även i litteratur och poesi. En klassisk indisk dansare är också skicklig i att genom kroppens och gestens förhöjning gestalta just tidlöshet och låta sin kropp bli en bild av hela universum. I min performance bryts denna känsla av tidlöshet av borrens skärande ljud liksom av att mina mudror transformeras och trevande ändrar mening under hela dansen.

**Att avläsa samtida dans med stark förankring i främmande symboliska kodsystém**

*What it is we know when we know it in movement.*<sup>22</sup>

För att förstå mina tidigare intentioner med att använda underdrifter och att skala av karaktäristiska element för indisk klassisk dans från mina verk tittar jag närmare på olika sätt att närma sig dans från främmande kulturer och på hur vi kan hantera en eventuell tolkning av betydelser, både av det vi inte förstår och det vi tror oss förstå. Dansetnologen Deidre Sklar<sup>23</sup> som citeras ovan skriver om den interkulturella dialog som artister måste hantera vid översättande av kulturer över de nationella gränserna. De måste hantera skilda kulturernas olika somatiska (kroppsliga) kunskaper. Som avläsare kan vi omöjligt förstå betydelsen av exempelvis en vinkning om vi inte känner till de underliggande sociokulturella koderna. Vidare skulle inga dansrörelser vara ”naturliga”, ”rena”, utan alltid referera till sociala konventioner. Det vill säga hur vi kan närma oss vad det är vi vet när vi vet det genom själva rörelsen (citatet ovan). Dansetnologen ser till den erfarenhet och kunskap som är gemensam i rörelser hos människor från en viss kultur och den kunskap vi får genom att studera ett folk. Det som kallas Etnografi, det vill säga bilden av ett folk.<sup>24</sup> Susan Leigh Foster, koreograf och professor vid Department of World Arts and Cultures vid UCLA, skriver i boken *Reading Dancing* om förmågan att läsa dans. Hon betonar till skillnad från Deidre Sklar vikten av att se bortom de kulturella koderna och kontexterna och att låta dansen tala för sig själv. Detta förhållningssätt är enligt författaren Ketu H. Katrak<sup>25</sup> extra viktigt i analysen av samtida indisk koreografi vars innehåll tenderas att läsas genom den klassiska indiska dansens raster av episka och mytologiska berättelser, rytmiska kompositioner, lyrisk poesi samt en sociokulturell och religiös världsåskådning. Lägg här till ett annat vanligt förekommande fenomen; den utförliga verbala översättningen och demonstrationen av den Abhinaya och de handgester som sedan framförs under föreställningen.

Båda de ovan beskrivna sätten en publik kan avläsa dans den inte förstår är användbara och relevanta för mig som samtida scenkonstnär inom en ej inhemsk kulturs dansform. De har bidragit till att jag genom åren genomgått olika faser i mitt undersökande arbete med att använda mudror och Abhinaya varpå jag nu försöker bena ut de olika kategorierna transform, expand och reclaim

---

<sup>22</sup> Katrak, Ketu H. *Contemporary Indian Dance*. Palgrave Macmillian. London (2011). s. 221

<sup>23</sup> Deidre Sklar är dansetnolog och Feldenkrais utövare i Santa Barbara, USA.

<sup>24</sup> Sklar, Deidre. *On Dance Ethnography*. *Dance Research Journal*, Vol. 23, No. 1 (Spring, 1991), s. 6

<sup>25</sup> Katrak, Ketu H. född i Bombay, Indien, är professor i Drama vid The University of California, Irvine (UCI).

mudra för mig själv. Men samma medvetenhet har också satt mig i situationer jag inte varit helt bekväm i när jag tror mig ha missbedömt publikens sätt att avläsa min dans. Exempelvis hade jag föreställt mig arbetsförutsättningen i ett beställningverk för ett indiskt It-företag som konstnärligt fri och först senare insåg att jag var inbjuden i rollen som ambassadör för indisk klassisk dans. Detta ledde till att jag inte förväntade mig att publiken skulle avläsa min dans såsom Foster förespråkar i *Reading Dances*. Jag trodde inte att de skulle låta dansen tala för sig själv vilket naturligtvis skapade problem endast för mig och inte för publiken. Jag har ibland också fått en känsla av att ha blivit sedd som en kulturell appropriator i en negativ bemärkelse när jag fritt använt mig av mina kunskaper i helt samtida danskontext. Det har endast varit en känsla och inget jag fått bekräftat. Det är heller inget jag skulle försöka tillrättalägga eftersom jag, min eventuella oro till trots, anser att det i slutändan är publiken som skapar sin egen upplevelse.

### **Mudrans metamorfoser med hjälp av ordet**

Till skillnad från den metamorfosiska mudran som ändrar mening på grund av att den är otydlig eller ändrar form kan vi tala om mudran vars mening ändras genom att vi med ord påstår vad den är eller vad den betyder. Jag intresserar mig här för två koreografer ur den yngre generationen som utforskar mudrans potential att representera något mer eller något annat än vad de normalt gör. Båda har gedigen bakgrund i den sydindiska dansformen Bharata Natyam med vidare utbildning i samtida dans i London. Den ena, Revanta Sarabhai från Ahmedabad, spelar i *LDR- Long Distance Relationships*<sup>26</sup> med Bharata Natyams symboler och dess traditionella värderingar genom att byta ut den ursprungliga betydelsen av en mudra till en ny och samtida\*<sup>15</sup>. Han möjliggör det genom att samtidigt tala i repliker så vi hör och förstår den nya betydelsen av det vi ser. Resultatet blir poetiskt, stundtals komiskt och i viss mån ironiskt men förutsätter att publiken är någorlunda insatt i mudrornas traditionella betydelser samt i indisk mytologi. De bör också ha kunskap om sociokulturella värderingar och koder i Indien för att uppfatta humorn i den omvända situationen med en ung man i Indien som trånar och längtar efter sin flickvän som gör karriär i USA. Här krävs alltså en viss dansetnologisk kunskap, för att återkyta till Deidre Sklars teorier om interkulturell dialog.

Preethi Athreya, som härstammar från Bharata Natyams högsäte i Chennai, väljer att omvandla betydelser på ett annat sätt i *Light doesn't have arms to carry us*.<sup>27</sup> Hon upprepar en sekvens

<sup>26</sup> Sarabhai, Revanta. 2011, *LDR Long distance relationship*. <https://www.youtube.com/watch?v=FS3bwNivSR0> (från ca 02,00 in i klippet)

<sup>27</sup> Athreya, Preethi. *Light doesn't have arms to carry us*. <https://www.youtube.com/watch?v=vocal-3QSQs> Från ca 39,00 min in i filmen.



av tydligt avgränsade gester där några är direkt tagna ur Bharata Natyams vokabulär av mudror, några är andra meningsbärande gester och ytterligare andra är egna påhittade gester. Samtidigt som Athreya upprepar gestsekvensen reciterar hon med pauseringar i fraserna en vetenskaplig text om ljus vilket förändrar gesternas ursprungliga betydelse. Undan för undan sker en förskjutning i tid mellan hennes ord och utförandet av sekvensen med gester vilket förändrar kontexten för gesterna och ger ny dimension och mening till dem varje gång de utförs\*<sup>16</sup>. Lorna Sanders skriver i en dansanalys av den brittiska koreografen Akram Khans<sup>28</sup> föreställning *Ma* från 2004 om hur han som en strategi bryter själva kontinuiteten i både text och rörelse. Det uppstår då en mångtydighet som liksom upplöser narrationen. Genom att använda sig av den derridianska<sup>29</sup> hållningen om en fördröjd, i tid uppskjuten innebörd menar Sanders att Akram Khan lyckas omvandla den resulterande mångtydigheten till något produktivt och inte enbart till något förvirrande. Detta påminner om Preethi Athreyas metod i *Light doesn't have arms to carry us* då innebörden av de likadant upprepade gestsekvenser hon utför liksom i Akram Khans *Ma* hackas upp av en text som kastar gesternas betydelse fram och tillbaka i lång kedja av händelser. Ena sekunden lär oss Preethi att en viss gest betyder att bära sin fru och i nästa att samma gest betyder en enarmad bandit. Gesternas innebörd ömsom bekräftas, ömsom emotsäger sig själva, ömsom vidareutvecklas och jämförs med varandra som vore de sedda genom ett prisma som avbryter ett linjärt förlopp och tillför det en mängd möjliga betydelser att skapa ett nytt möjligt narrativ eller upplevelse ur. Ett fält med många lager av olika förståelser öppnas upp och det är också en slags dekonstruktion av hela det ursprungliga narrativet, helhetsbilden, som jag tog upp som en del av min frågeställning.

## EXPAND: DEN EXPANDERANDE MUDRAN

### Expectations

Som ingång till kategorin Expand: den expanderande mudran gör jag ett minnesutdrag ur solot *Expectations* från 2010. Detta solo uppstod i den känslomässiga krocken mellan det verkliga och det idealiserade livet som dansare och egen företagare. Vad ser jag i solots rörelsespråk och gester idag? Jag ser att jag börjat ställa de rent symboliska traditionella betydelserna och användningsområdena för mudrorna i stark kontrast till stämningen och till känslorna jag signalerar via resten av kroppen och ibland även via ansiktsmimik. Jag ser också viljan att frångå den tidslöst sköna danskonstens kontext för att ge ordlösa uttryck för ångestladdad stress över tillvaron och över att inte räcka till.

<sup>28</sup> Khan, Akram. 2004. *Ma*, <https://www.youtube.com/watch?v=fVRHpIayzWA>

<sup>29</sup> Derrida, Jacques. fransk filosof, 1930-2004. Företredde poststrukturalismen.

*Gesterna bråkar med mig. Vid ett tillfälle darrar höger hand våldsamt och letar sig skakande upp mot mitt ansikte där den formas till en sträckt pataka (handflatan hålls uppsträckt med fingrarna tätt ihop) som jag tittar ned i som i en spegel. Jag ser mig själv i min handflata. En spegelbild jag försöker komma ifrån, försöker springa ifrån. Sedan formas även den andra handen till en pataka och båda speglarna jagar mig och vill reflektera min spegelbild fast jag söker komma undan i en skakande kamp liksom fastnaglad med fötterna i golvet med endast överkroppen fri att röra sig. Skakningarna fortplantar sig från fötterna och benen och uppåt ut i resten av kroppen. En enorm anspänning i kroppen kontrasterar armarnas och händernas mjukt graciösa och snabba spiralformade rörelser.*

Den indiska koreografen Chandralekha<sup>30</sup> har beskrivit en liknande känsla av frontalkrock mellan livet som det verkligen är och livet som det framställs i en idealiserad och förskönad form genom klassisk indisk dans. Chandralekha fick denna plötsliga insikt 1952 då hon under sin debutföreställning i Bharata Natyam år framställde den ymniga floden Yamunas framvällande vattenkaskader under en välgörenhetsföreställning för ett område hårt drabbat av torka.

*Art and life seemed to be in conflict. [...] For that split second I was divided, fragmented into two people.<sup>31</sup>*

Under sitt fortsatta liv som banbrytande koreograf och dansare ställde Chandralekha ständigt frågan: Varför dansar jag? till sig själv för att undvika att hamna i dilemmat med livet och dansen som inte längre hänger ihop. Även senare koreografer tar upp denna kluvenhet till sin klassiska danskonst och till dess ursprung som ju kan skava i ett samtida reflekterande konstnärsskap. Jag återkommer till detta i stycket Reclaim: den återtagna mudran.

### **Gesten som expanderar inom eller i relation till den egna kroppen**

Jag har tittat på olika sätt att dela in den expanderande gesten som får en uppförstorad eller förändrad mening satt i relation till något annat. Olika spelplatser för gesten uppstår i relation till den övriga kroppen, till andra kroppar och till det omgivande rummet. Den kan även sättas i en annan kon-

<sup>30</sup> Chandralekha. Banbrytande dansare, koreograf och konstnär som levde och verkade i Indien mellan 1928-2006.

<sup>31</sup> Bharucha, Rustom. (1997) *Chandralekha- Woman Dance Resistance*. HarperCollins Publishers India, Delhi. s. 29

text än dess ursprungliga vilket helt förändrar hur vi ser på gesten och huruvida vi lägger märke till den eller inte. Exempelvis kan en eller flera delar av kroppen laddas med en mening i form av en symbolisk gest (mudra) som i sin tur kan ställas i samklang eller i djup kontrast till resten av kroppen. I exemplet med *Expectations* kan dansarens övriga kropp inte komma ifrån det faktum att mudran signalerar en spegel vars reflektioner tillfogar dansaren så mycket obehag att kroppen till slut våldsamt börjar skaka. Här kan vi tala om en expansion av mudrans betydelse i förhållande till den egna kroppen. Den övriga kroppens starka reaktion på handens mudra visar på en skevhet, en spricka i betydelsen som uppstår när dansaren svarar på mudran på ett ”oväntat” sätt. Betydelsen hamnar i ett mellanrum och kroppen vet inte hur den ska förhålla sig till det. När gestens betydelse befinner sig i denna spricka, mellanrum, kan vi uppleva många alternativa betydelser samtidigt som betraktaren får skapa ett eget narrativ ur. När betraktaren engageras att delta aktivt i skapandet av en ny helhet uppstår den täta laddning eller stämning mellan aktör och åskådare som jag refererar till som *rasa*.

Ett annat exempel på hur själva handgesten kan expandera och på så sätt skapa ny betydelse är när den frikopplas och börjar leva sitt eget liv. I föreställningen *Carrie's Web*<sup>32</sup> av den amerikanska koreografen och skådespelaren Shyamala Moorty använder hon sig till stora delar av berättarteknik ur klassisk indisk dans så som den föreskrivs i *Nāṭya Śāstra*. Men hon gör det på ett fritt sätt och för att berätta en historia i samtiden om våld i hemmet och en hårt hållen flickas kamp för att frigöra sig från sin familj och dess patriarkaliska maktstruktur. Familjen och flickans situation iaktas av en husspindel (Carrie) som också fungerar som berättaren. I slutscenen tar spindeln kontakt med flickan genom att vandra över hennes sovande kropp\*<sup>17</sup>. Denna scen visas delvis genom filmprojicering där vi endast ser handens vandrande spindelform promenera över en kropp och indikera ett vackert möte över gränserna där vi anar att flickan i sin störda sömn omedvetet får en insikt som kanske leder henne till handling och senare förändring. Samtidigt som handen visas fränkopplad sin kropp i filmen ser vi Shyamala Moortys mänskliga gestalt som spindeln Carrie i sitt nät på väggen intill filmen. Spindeln visas upp ur olika perspektiv samtidigt men hela tiden finns handgestens koppling kvar till armen, till kroppen, till Bharata Natyamdansaren som berättar något.

### **Gesten som expanderar i relation till flera kroppar eller det omgivande rummet**

Den brittiska koreografen Shobana Jeyasingh, av vilken jag sett flera av gästspel i Stockholm, utgår från tekniken i Bharata Natyam men till skillnad från Shyamala Moorty överför hon sitt specifika

---

<sup>32</sup> Moorty, Shyamala. *Carrie's Web*. Los Angeles (2009). <https://vimeo.com/6452195>

koreografiska språk till en helt danskompani. Hon bryter ned tekniken i sina beståndsdelar för att skapa en mängd nya sätt att använda dessa på i en slags dekonstruerad Bharata Natyam. Även om Jeyasinghs dansare också har träning i samtida västerländsk dans utmärks hennes koreografier tydligt av Bharata Natyams specifika komponenter som här skapar ett nytt rörelsespråk. Hon använder sig inte heller av Abhinaya och betydande mudror som ett kommunikativt medel i sina koreografier på traditionellt sätt. Istället använder hon mudror som rumsliga former som kan utvecklas till större rörelser involverande hela kroppen\*18-19. Dessa utökade former används sedan för att initiera kontakt mellan dansarna istället för att kontakten skapas genom ansiktsuttryck (Mukhabinaya) och kommunicerande gester.<sup>33</sup> Ett intressant tillägg här är att Jeyasinghs stil av flera anses kylig och distansierad vilket skulle kunna ha att göra med att man är ovan vid denna form av metodiskt repetitiva rörelser med variation. Det kan också handla om att rörelserna utförs utan känslouttryck eller leenden vilket för många är motsatsen till den föreställda bilden av indisk klassisk dans.

Under hösten 2014 skapade jag tillsammans med två musiker och en flamencodansare den platsspecifika föreställningen *Badsagor*<sup>34</sup> för barn från 4 år. Föreställningens tema var olika känslor kring vatten och badande och platsen en simhall i Stockholm. Här blev miljön och badhusets extrema förutsättningar med ständigt närvarande badgäster, sin sorlande ljudbild och och sitt blöta klinkergolv fullständigt avgörande för dramaturgin. En fotograf följde vårt arbete och tog mycket bilder under hela processen som jag senare analyserade lite närmare. Jag upptäckte i bilderna att de gester vi trodde vi använt oss av i ett visst syfte inte var lika intressanta som de nya större gester som stundtals uppstod i kontakt med varandra på stort avstånd i en i övrigt distraherande miljö. Lika spännande var de gester som uppstod i samspel med publiken, det vill säga badgästerna.\*20 Det uppstod ständigt nya sammanhang och nya berättelser ur dessa bilder som fortsatte expandera och började leva sina egna liv efter att föreställningarna avslutats. Här återkommer jag alltså till min tanke om betraktarens eget skapande av ett rörelsekollage, eller kanske snarare olika tablåer, som en del av många sanningar i samma händelseförlopp.

---

<sup>33</sup> O'Shea, Janet. *Unbalancing the Authentic/Partnering classicism: Shobana Jeyasingh's 'Choreography and the Bharata Natyam 'tradition'.* *Decentring dancing Texts*. Palgrave Macmillan UK (2008). s. 44-45

<sup>34</sup> Farhang/Odissi Dansproduktion. *Badsagor*, 2014. <https://vimeo.com/130256140>

### **Mudran som expanderar och laddas som en fetisch**

Ett av de ämnesmässigt mest angelägna uppdragen för mig hitills var att regissera den platsspecifika dansföreställningen *In Your Eye & Loop*<sup>35</sup> inuti utställningen *Fetish Modernity* på Etnografiska museet 2014\*<sup>21</sup>. Föreställningen koreograferades i en samskapande process av tre dansare med olika bakgrund i Flamenco, Västafrikansk dans och Odissi (jag själv). Syftet var att kommentarera hur vi upplever de yttre förväntningarna på våra konstnärsskap inom samtida och traditionell dans. Vi arbetade också utifrån frågorna: om man får; och vem som får; kopiera och återanvända (i detta fall rörelser) hur som helst. Delvis skapade vi tablåer och rörelsematerial med inspiration från ett bildspel som visades på väggen bakom oss. Vi fångade upp ansiktsuttryck, gester och kompositioner i bilderna som vi upplevde handlade om olika former av maktutövande och maktstrukturer och utvecklade dem till korta små scener som länkade i varandra\*<sup>22-23</sup>. Utställningen problematiserade ju även det faktum att etnografiska museer visar upp, ställer ut och talar om ”den andra”, ofta folk och föremål från forna europeiska kolonier. Vi valde därför att klä oss som museiguider i ljusa blusar under mörka kavajer med namnskyltar på slaget och blev på det viset både den som talar om ”den andra” och ”den andra” i samma gestalt. Vi tillverkade en ”fetischboll”\*<sup>24</sup> av en mängd olika små föremål som i sig själva står som symboler för våra dansformers ursprungsland. I en längre scen lät vi denna boll, proppfull med symboler, gå runt mellan oss för att sedan girigt ta den allt häftigare ifrån varandra. Den som hade bollen i sina händer lät rörelserna frysa i en karaktäristisk pose tagen från vår dansform\*<sup>25</sup>. Vi skapade så att säga ”fetischposer” genom att tillskriva dem mer mening än vanligt på samma sätt som man laddar ett föremål med en magisk kraft det egentligen inte innehar och på så vis gör föremålet till en fetisch. Dessa fetischposer användes till att snabbt förmedla hela dansformens identitet koncentrerad i en enda pose. Vi arbetade alltså utifrån våra egna fördomar om betraktarnas förförståelse om våra dansformer. På så vis uppstod nya och till formen större symboliska mudror, där stiliserade och frusna utsnitt av dansformen fick fungera som nya tecken i vår kommunikation med varandra och med publiken.

### **RECLAIM: DEN ÅTERTAGNA MUDRAN**

#### **Mudran som autentisk och manipulativ på samma gång**

---

<sup>35</sup> Farhang. *In Your Eye & Loop*, Etnografiska museet 2014. <https://vimeo.com/122091066>

*Sorry to wake you up. I forgot to tell you something. The things I tell you will not be wrong.*<sup>36</sup>

Dessa tre korta meningar ur låten *The things I tell you* av elektronikamusikern Biosphere fångar ganska bra det jag försöker komma åt i kategorin Reclaim: den återtagna mudran. I performanceverket *Aspirations* som jag återkommer till lite längre fram förmedlar jag genom Abhinaya exakt dessa repliker samtidigt som de uttalas i musiken. Den sista meningens påstående sätter punkt för en meditativt lugn och plastiskt skulptural inledande del och ger en hint om agendan för resten av föreställningen. I det här specifika fallet har jag valt att berätta något och oavsett vad publiken upplever att de ser så påstår jag att jag innehar sanningen. Jag har valt att använda mig av mudror på ett för mig personligt sätt och gjort dem till mina. I och med detta kan användandet av mudran också blir manipulativt eftersom en dansare skicklig i Abhinaya inger en trovärdighet och därmed får en förhöjd position som kunnig berättare. I en kontext där få har samma kunskap som jag själv kan jag välja att ljuga eller förvränga ett narrativ. De flesta kommer säkerligen att göra allt för att försöka tro mig alternativt försöka få sin egen förutfattade bild av indisk dans och mytologi i min berättelse bekräftad oavsett vad jag faktiskt gör. Skulla dansaren dessutom se ut att vara av indiskt ursprung kommer publiken uppleva denna som än mer trovärdig.

Egentligen är den naiva betraktaren oavsett berättelsen lurad redan innan föreställningens början eftersom jag faktiskt "ljuger" redan när jag använder begreppet indisk klassisk dans. Om jag dessutom säger att denna kodifierade och noggrant förpackade form av dans vi ser gestaltas på scenen världen över idag är en uråldrig tempeldans ljuger jag ännu mer. Indisk klassisk dans i sina olika former är rekonstruktioner under 1900-talet utifrån hypotesen om hur något kan ha sett ut för flera tusen år sedan. Intervjuer med (under de senare århundradena ytterst marginaliserade) tempeldansare, skrifter som *Nāṭya Śāstra* och tempelreliefer gav mycket bra idéer om hur dansformen bör ha sett ut men det ändrar inte det faktum att det handlar om rekonstruerad dans. I samband med att Indien fick självständighet 1947 uppstod många olika intressen av att skapa en indisk "nationaldans" som skulle stärka en panindisk identitet. Andra faktorer som tidigare bidragit till behovet av en "klassisk, ren och andlig" dansform var Anti-Nautch<sup>37</sup> rörelsen som verkade för att bannlysa all dans ur templen då den ansågs moraliskt förkastlig först av brittiska kolonistörer och senare av

---

<sup>36</sup> Jenssen, Geir. *The things I tell you*. från albumet *Substrata* av Biosphere. Thirsty Ears Recordings. (1997)

<sup>37</sup> The Anti-Nautch (dans) Movement, 1892-1910, initierades av brittiska reformatorer i Indien som vill få bort tempeldansen ur de hinduiska templen då de ansåg den leda till osedlighet, prostitution och social ofärd.

Brahminerna (den hinduiska prästkasten). De kvinnliga tempeldansarna, Devadasi<sup>38</sup>, stod utanför det traditionella familjesystemet då de formellt var gifta med templets gudom men i praktiken kunde ha förhållanden och utomäktenskapliga barn. Tempeldansen Sadir i södra Indien stöptes således om och blev Bharata Natyam (sanskrit: indisk dans). Tawaifernas dans i norra Indien blev Kathak. Odissi från östra Indien rekonstruerades först på 1950-60 talet ur Maharins<sup>39</sup> tempeldanskonst i kombination med den akrobatiska dansen Gotipua.<sup>40</sup> Trots vetskapen om att indisk klassisk dans är en rekonstruktion passande tidsandan fortsätter många (kanske allra mest turistbranschen) att framhålla dess andliga upphöjdhed som en ikon för genuin indisk kultur.

När jag dansar Odissi, målar jag fingertopparna och delar av fötterna röda med en speciell färg som kallas Alta\*<sup>26</sup>. Alta appliceras enligt hinduisk tradition på brudens händer och fötter inför bröllopet. Eftersom tempeldansaren, som alltid var en kvinna, var symboliskt gift med templets gudom bär en indisk klassisk dansare än idag oftast Alta vid föreställningar som en kvarleva av den traditionen och som en symbol för festlighet. Vad säger den röda färgen på mina fingertoppar och fötter i sig själv? I Indien kopplar den mig automatiskt till tempeldansarens olika funktioner och symboliska löften, men framförallt ger den mig rättigheter och möjligheter som andra inte har. Den ger mig en social position i den traditionella hinduiska kontexten. Jag får som klassisk dansare visa mig arg, stolt, förförisk, stark, svag och till och med könsöverskridande. I Sverige vet få vad rödfärgen innebär innan jag informerat om det. Ändå kan jag fortfarande känna mig märkligt naken när jag uppträder med traditionell Odissi utan färgade händer och fötter.

### **Att medvetandegöra sitt förhållande till symboliska gester och dess sociokulturella koder**

Det transnationella onlinebaserade danskollektivet Post Natyam Collective består av ett antal kvinnliga koreografer som alla arbetar kreativt och normkritiskt med sydindisk dans. I ett av deras gemensamma projekt, *Queering Abhinaya*, har de som förberedelse gett varandra uppgifter att arbeta med i text och videoformat som sedan publicerats på deras hemsida. Resultaten är intressanta personliga uppgörelser utifrån deras respektive utgångspunkt. Gemensamt för alla utom en är deras position som indisk klassiska dansare som vuxit upp i den indiska diasporan, oavsett om det är i USA, Storbritannien eller Tyskland. De befinner sig med andra ord väldigt långt ifrån de sociokul-

<sup>38</sup> Namnet Devadasi används i södra Indien och betyder ordagrant Guds tjänare på sanskrit.

<sup>39</sup> I Orissa kallades tempeldansaren Mahari som ordagrant betyder *mohalla ki nari* (Oriya) och betyder världens kvinna. Detta eftersom Maharin var gift med templets gudom Jagannath som betyder världens herre på sanskrit.

<sup>40</sup> Gotipua- en traditionell dans från Orissa som framförs av unga pojkar i kvinnokläder och hyllar Jagannath (Vishnu).

turella koder och värderingar deras danskonst representerar samtidigt som de står desamma mycket nära genom sitt ursprung, sina föräldrar och den indiska community de troligtvis tillhör. Kollektivmedlemmen Sandra Chatterjea har gjort en uppgift i videoformat som fastnat hos mig. I videon *Roja Puve*<sup>41</sup> trär Chatterjea på sig en svart stickad polotröja och börjar på ett disträ och lite håglöst sätt sminka sig som inför en Bharata Natyamföreställning\*<sup>27</sup>. Hon växlar mellan att se rakt in i kameran på oss (eller på sig själv i spegeln) och på att titta bort mot något utanför bilden. Hennes fingertoppar är målade med röd Alta och hon använder sig av olika mudror som om hon utforskar sitt förhållande till dem. Varför gör hon det? Handlar hennes video om en ung människas problematiska förhållande till sin identitet eller till sitt kön? För mig problematiserar Chatterjea hela proceduren med den kraftiga sminkningen (försköningen), skönhetsidealet och de rödfärgade fingertopparna. Jag tolkar det som att hon försöker komma underfund med vad färgen, sminkningen och mudrorna egentligen står för och hur hon förhåller sig till det. Samtidigt gör hennes självklara sätt att leka med mudrorna och dessas symbolik inför kameran att jag upplever det som att det handlar om att hon återtar mudran och gör den till sin. Likt koreografen Chandralekha är hon väl medveten om de förskönande och klassiska elementen i indisk dans men inser att detta bara utgör en av många sidor av hennes identitet.

### **Aspirations- när koreografens och uppdragsgivarens kontext krockar**

Att vara medveten om hur och varför man använder sig av gester som springer ur sociokulturella värderingar och ideal som inte är oproblematiska i en samtida kontext leder mig tillbaka till fallet med *Aspirations*\*<sup>28</sup>. Jag kommer här in på problematiken med att inte känna sin publik och att inte veta hur långt man vågar gå i undersökandet och ärligheten mot sig själv i ett verk. Under hösten 2015 skapade jag *Aspirations*, en kort föreställning mer i form av en performance, på beställning av ett indiskt internationellt It-företag. VD:n för företaget är från Orissa och hade tidigare sett flera av mina odissiföreställningar. Han ville inleda ett samarbete med mig om en powerpoint presentation av sitt företag som skulle visas samtidigt som jag skulle dansa och på något vis relatera till bilderna i presentationen. Han ville prova att förena narrativ dans (Abhinaya) med dessa bilder i ett urbant och samtida sammanhang. Jag tyckte upplägget lät intressant även om jag var tveksam till om våra respektive målsättningar verkligen skulle kunna mötas i ett sådant beställningsverk. Under ett flertal telefonsamtal och mejlväxlingar berättade jag hur jag tidigare arbetat med site specific och olika kontexter. Han gav mig konstnärlig frihet i arbetet med beställningsverket och trodde uppenbarligen

---

<sup>41</sup> Chatterjea, Sandra. *Roja Puve*. Toronto 2014. <https://vimeo.com/95030068>



både på sin egen idé och på att jag skulle kunna förverkliga den. VD:n lovade att skicka ett utkast på powerpoint presentationen snarast så jag skulle kunna få idéer och börja arbeta. Då presentationen dröjde gav han mig i brist på bildmaterial tre teman att skapa kring så jag kunde komma igång. Temana var: det förflutna, nutiden och framtiden. Jag började arbeta fram rörelsematerial till ett musikscore där jag gick in i rollen som en modern kvinna i karriären iklädd en proper kontorsdräkt. Partiet som handlade om nutiden fick bli en konferens med en på gränsen till utbränd sekreterare och med glimtar av en spirande kärlekshistoria på jobbet. Med traditionella mudror beskrev jag sekreterarens morgonbestyr med mobiltelefonen som väcker henne, dräktkjolen som slätas till, kavajen som knäpps, hårets som sätts upp i en prydlig knut. Kvinnan får en koppling till en hinduisk identitet då hon noga kontrollerar att hon satt sin röda bindi rätt i pannan med hjälp av en spegel innan hon går hemifrån. Senare beskrivs kaffet som dricks i mängder samt sekreterarens försök att följa med i hetsiga debatter och anteckna det som sägs under konferensen. Arbetet blev lustfyllt och jag gick in för att koreografera noggrant. Jag ville att alla detaljer och mudror skulle bli tydliga i min lekfulla drift med företeelser och mänskliga roller i en samtida kontorsmiljö med långa möten och konferenser. En miljö inte helt olik min uppdragsgivares.

Ett av mina intresseområden är att exponera publik för något de inte förväntar sig vilket just därför skulle kunna generera nya tankar hos dem. Därför var jag inte heller intresserad av att visa upp de förväntade kläderna och rollerna inom odissi i det här sammanhanget. När jag till sist fick se ett utkast av företagets powerpointpresentation upplevde jag innehållet som ren pr för företaget. Hur skulle jag på ett ärligt sätt mot mig själv och dansformen kunna skapa konstnärlig och i bästa fall tankeväckande dans till klichémässiga bilder av ett företags framgångar och visioner? Vad hade min dans där att göra överhuvudtaget? Jag valde dock att inte bry mig nämnvärt om presentationen som i mina ögon krockade med mina egna idéer. Detta val visade sig vara rätt då presentationen ändå inte var klar förrän kvällen innan evenemanget skulle äga rum. Filmduken den skulle visas på var på tok för liten och placerad vid sidan om scenen vilket tvingade publiken till en split vision. Efter ett genomdrag på plats frågade VD:n försiktigt om min kostym. När jag förklarade att jag enligt vår överenskommelse inte skulle ha odissikostym utan kontorsklädsel såg han både överraskad och bekymrad ut. Men han samlade sig och verkade godta det hela. Han hade kunde ju ändå inget göra så här dags. När gästerna började droppa in insåg jag att de mestadels bestod av män med indiskt ursprung. Många hade med sig sina festklädda familjer med barn i volangkläanning och finskor. Jag insåg att jag av någon anledning hade förberett mig för en annan typ av publik vilken kanske skulle fått se indisk dans för första gången och på ett finurligt sätt få relatera den till sin samtida miljö. Jag

blev nu mycket osäker på hur min dans skulle tas emot av denna säkerligen mer inom området erfarna publik. Framförandet gick trots min osäkerhet utmärkt och jag fick tid efteråt att på scenen berätta för publiken om mitt verk och vad som intresserar mig mest idag som indisk dansare i en samtida kontext. Ändå kändes allt mycket märkligt. Jag stannade inte kvar längre än att jag hann sminka av mig och packa ihop innan jag åkte hem med en tom känsla i kroppen. Jag var så otroligt osäker på hur detta verkligen hade mottagits. Varför var det så viktigt för mig att veta det i just den här situationen? Jag läser mina fragmentariska anteckningar från dagen efter presentationen av *Aspirations*:

*Orokänslor i magen, sömnsvårigheter, kostymval, kontext, de uppklädda indiska familjerna. Vad har jag gjort? De applåderade och log men vad tänkte de? Gnagande oro... Jag satt på bussen och tunnelbanan hem med en känsla av att ha gjort övertramp.*

Efter två dagar fick jag ett mejl från uppdragsgivaren som berättade att alla hade uppskattat dansen väldigt mycket och att han vill göra om detta i Tyskland och Österrike framöver. Jag blev oerhört lättad och kunde börja se tillbaka på föreställningen genom både minnet och filmen av den för att se hur jag hade lyckats med min idé och på om den verkade ha nått ut till publiken. Jag funderar nu över nakenheten i att ha en annan publik än den förväntade. Varför ersattes min lust av att överraska publiken med en enorm osäkerhet? Jag upplever att medvetenheten i stunden om denna osäkerhet skapar en slags meta-osäkerhet som rätt använd kan vara givande men som också kan ställa sig i vägen mellan publik och utövare på ett hämmande sätt och i värsta fall helt blockera kontakten och möjligheten till *rasa*. Hur kunde jag då uppleva kontexten som så fel när den ändå i efterhand visade sig vara hyfsat rätt enligt mina tidigare kriterier? Det vill säga en publik med viss förförståelse som fick en nytt eller iallafall oväntat perspektiv på en dansform de troligtvis hade lite grundläggande kännedom om. I jämförelse med en helt västerländsk publik vars förförståelse skulle varit på ungefär noll kan den "interna" förståelsen ha varit större i den här situationen med en till stor del indisk publik. Det rörde sig alltså om en mer intressant publik för mig att utforska innovationer och leka med kontexter med. Problemet och upphovet till min oro måste ligga hos mig själv. Jag hade gått långt utanför min egen komfortzon och började åter ifrågasätta min egen rätt att fritt arbeta med indisk dans i en helt annan kontext än dess ursprungliga. Ännu tydligare blir denna insikt när jag jämför med hur jag tidigare i solot *Who is (not) contemporary?* inte hade några som helst problem att ifrågasätta Etnografiska museets hela verksamhet i ett dansuppdrag efterfrågat av just Etnogra-

fiska museet. Min oro i fallet med *Aspirations* grundade sig i kombinationen av att jag dels ifrågasatte den klassiska indiska dansens delvis genusstereotypa värderingar inför en indisk publik dels av att jag ifrågasatte hela it- och reklambranchen på deras eget företagsevent.

### **Nu är alltid samtida**

Hösten 2015 bjöd jag in koreografen Revanta Sarabhai till Sverige för att framföra en work in progress av sin kommande föreställning *Out of Bounds*<sup>42</sup> tillsammans med dansaren Pooja Purohit under den indiska dans och musikfestivalen Stockholms Sangeet Conference. *Out of Bounds* är en lekfull studie i dekonstruktion av Bharata Natyam med dansare iklädda jeans och tröja. Verket tar upp frågan om vad som sker med en klassiskt tränad kropp som hindras i sina rörelser och som tillåts få vara ”ful”. Efter hand utvecklas de dekonstruerade rörelsesekvenserna till att skapa en laddning mellan mannen och kvinnan och vi börjar se en historia där de abstrakta mudrorna börjar bli meningsskapande satta i relation till varandra. För mig var publikens mottagande av *Out of Bounds* lika intressant som själva föreställningen. När jag pratade med några av dem efteråt (varav den ena vår egen marknadsförare) var det tydligt att många uppskattade dansen men att få förstod vad det egentligen rörde sig om. De letade fortfarande efter narrativa moment och de mer inbjudande karaktäristiska indiska element de var vana vid och kanske förväntade sig. Dagen efter ledde jag ett panelsamtal med bland andra Revanta Sarabhai och frågade då om det är viktigt för honom att publiken förstår hans intentioner samt hur han upplever det att dekonstruera mudror och Abhinaya i nya sammanhang för en västerländsk publik som kanske saknar förförståelse. Sarabhai menade att han inte ser något problem med detta då han väljer att låta verken tala för sig själva och därför inte hakar upp sig alltför mycket på vad de får för innebörd för andra, och om man tar det vidare ändå; om publiken anser hans verk vara samtida eller inte.

*Now is always new. A new interpretation, a new understanding, a new dancer and so on.*<sup>43</sup>

Jag reflekterar över hur olika våra positioner som samtida koreografer med ursprung i en viss kulturs traditioner och formspråk är. Sarabhai är tränad och uppvuxen i en hemmiljö som var fylld av indisk dans och teater från morgon till kväll då både hans mor Mallika Sarabhai och mormor Mri-

<sup>42</sup> Sarabhai, Revanta. *Out of Bounds*. 2015, [https://www.youtube.com/watch?v=DmY1KiCAG\\_Q](https://www.youtube.com/watch?v=DmY1KiCAG_Q)

<sup>43</sup> Sarabhai, Revanta. Samtal: The expanding language of Indian Classical Dance, Musikaliska, Stockholm 5/10, 2015.

nalini Sarabhai<sup>44</sup> är välkända och innovativa dansare och koreografer inom Bharata Natyam. Jämfört med en dansare som lärt sig en ny kulturs dansform och symboliska gestspråk och först därefter kan ha denna som sin plattform ges Sarabhai en självklar plats på den indiska dansscenen och en trovärdighet redan från början. Dock äger Sarabhai en öppen nyfikenhet på andra sceniska konstformer och på andra koreografer vare sig de har indiskt påbrå eller inte som i kombination med hans bekymmerslösa och avslappnade inställning till sina experimentella verk och till publikens reaktioner på dem inspirerar mig mycket. Jag känner mig som svensk-indisk koreograf inkluderad i hans konstnärliga värld och vidare i alla indiska och transnationella indiska koreografers konstnärliga värld. Denna inkluderande känsla uppmuntrar mig att fortsätta skapa angelägen scenkonst genom den narration och teknik jag behagar utan att behöva ifrågasätta min egen autenticitet, min bakgrund eller mina intentioner.

### **Några avslutande ord om mudran som hybrid och om *rasa* i samtida dans**

Som en avrundning på resonemanget kring vad den återtagna mudran innebär för mig menar jag att det är när jag återtagit kontrollen över hur jag använder mudror i ett eget rörelsespråk efter att ha utforskat dess möjligheter och begränsningar och sedan medvetet valt att gå vidare. Jag har gjort då mudrorna till mina och är fri att uttrycka mig genom dem på valfritt sätt. När jag har arbetat med dansare som saknar klassisk indisk dansträning har jag ibland låtit dem använda mudror i exempelvis partier där vi utför liknande eller unisona rörelser. Jag har dock varit sparsam med detta eftersom det kräver en tydlig tanke och medvetenhet hos både mig som koreograf och hos den dansare som utför den om hur och varför mudran används. Jag upplever att den annars lätt ser malplacerad och eklektisk ut i en negativ bemärkelse. Jag kommer även i fortsättningen att undersöka skavet mellan den narrativa och den abstrakta mudran (som ofta används i dekorativt syfte i indisk klassisk dans). Jag tänker mig att det som uppstår i detta skav mellan narrativ och abstrakt mudra är det jag också kallar min uppsats; nämligen en hybridmudra. Hybridmudran jag skriver om i min text är att ta steget vidare ifrån dekonstruktionen och medvetet använda mudran igen i ett eget syfte som jag som koreograf är medveten om. \*29-33

En nära vän beskrev en gång hur han upplever att ett fint för ögat osynligt rotsystem frigörs från dansarens kropp och fötter och växer ned under marken där det liksom ett underjordiskt mycel sprider sig via vibrationer som skapas av dansarens stampar och av dansformens nedåtsträvande gravi-

---

<sup>44</sup> Sarabhai, Mrinalini. Ahmedabad. (1918-2016). En pionjär för sin tid inom kreativ koreografi för Bharata Natyam.

tation. Slutligen tar sig rotsystemet upp genom publikens fötter. Detta är för mig en träffande visualisering av *rasa* som fysisk känsla. I *Abhinayadarpanam* definieras ju *rasa* som en estetisk smak eller sinnesstämning som växer mellan åskådare och dansare. Jag läser i *Contemporary Indian Dance* om vad Ketu H. Katrak skriver om samtida indisk dans i förhållande till *rasa*<sup>45</sup>. Snarare än att generera *rasa* i syfte att föra åskådaren in i ett högre spirituellt tillstånd skapar den samtida indiska dansen genom integrerandet av kropp, känsla och intellekt samma stämning, eller smak, men i syfte att sätta igång åskådarens eget tänkande och vilja att försöka förstå sin sociala och politiska omvärld. Här skiljer sig den samtida dansen ifrån det traditionella syftet med *rasa*. Vi får som publik aktivt tänka vidare, knyta samman, koppla och tolka utifrån vår egen förståelsehorisont.

En filmscen ur Wim Wenders film *PINA dansa dansa annars är vi förlorade*<sup>46</sup> har etsat sig fast i mitt minne. Det är den scen när Pina Bausch's dansare går i procession genom en saltöken och unisont upprepar samma gester om och om igen. Bilden zoomas in och ut och filmkameran följer processionen som kommer emot oss för att sedan försvinna igen vid horisonten. Vid ett tillfälle ser dansarna rakt in i filmkameran mot oss när de en och en passerar. De upprepar handgesterna med ett gemensamt leende uttryck som inte ändras eller sammankopplas känslomässigt med handgesterna vilket skapar en skevhet i min tolkning av situationen som får hela filmscenen att växa och bli enormt intressant. Tillsammans lyckas de skapa en massiv helhet som talar direkt till mig. Det är genialt! Gesterna som är tagna från det tyska teckenspråket betyder vår, sommar, höst och vinter. Jag kopplar filmklippet till tidens gång men också till det tidlösa och det oavbrutet repetativa. Jag läser in all den tid det tog för Pinas Bauschs dansare att förstå henne, att förstå vad de själva gör och att förstå sina egna kroppar i helheten. Scenen blir för mig mångtydigt monumental och genererar en stark form av *rasa*, ett förhöjt här och nu. Som vore det en ritual fortsätter dansarna leende att repetera gesterna för årstidernas växlingar alltmedan processionen passerar oss och fortsätter bort i saltöknen. Jag bär denna filmscen med mig i minsta detalj på näthinnan.\*34

---

<sup>45</sup> Katrak, Ketu H. *Contemporary Indian Dance*. Palgrave Macmillian. London (2011). s. 21, 217, 219, 222

<sup>46</sup> Wenders, Wim. *Pina tanz tanz*[...]. 2011, <https://www.youtube.com/watch?v=XTGdeGY2YRU>

## Källförteckning

### Tryckta källor

- Mohanty Kum Kum. (1988) *The Odissi Path Finder*. Odissi Research Centre, Bhubaneswar.
- Gadamer, Hans. (1997) *Sanning och metod* (i urval), Bokförlaget Daidalos, Göteborg, bl. a. s. 137.
- Katrak, Ketu H. (2011) *Contemporary Indian Dance, New Creative Choreography in India and the Diaspora*. Palgrave Macmillan, London. s 21, 22, 101, 217-222
- O'Shea, Janet. (2008) *Decentring dancing Texts,. Unbalancing the Authentic/Partnering classicism: Shobana Jeyasingh's 'Choreography and the Bharata Natyam 'tradition'*. Palgrave Macmillan UK. s. 44-45
- Sarabhai, Mrinalini. (1996) *Understanding Bharata Natyam*. A Darpana Publication, Ahmedabad.
- Bharucha, Rustom. (1997) *Woman Dance Resistance*. HarperCollins Publishers India, New Delhi.
- Noland, Carrie. Ness, Sally Ann. (2008) *Migrations of Gesture*. University of Minnesota Press, Minneapolis
- Foster, Susan Leigh. (1986) *Reading Dancing, Bodies and Subjects in Contemporary American Dance*. University of California Press Ltd, Los Angeles.
- Ghosh, Manmohan. (1975) *Nandikesvara Abhinayadarpanam*. Manisha Granthalaya Private Ltd, Calcutta
- Sri Satguru Publications. (1986) *The Natya Shastra of Bharatamuni*. Delhi: Indian Books Centre. s 109.
- Sklar, Deidre. *On Dance Ethnography*. Dance Research Journal, Vol. 23, No. 1 (Spring, 1991), pp. 6-10.  
Published by: Congress on Research in Dance
- Peeters, Jerome. (2010) *Heterogeneous Dramaturgies*. Maska s. 131-132

### Föreläsningar och intervjuer

- Hellwig, Hilda. föreläsning i dramaturgi på Stockholms Dramatiska högskola HT 2014.
- Damkjaer, Camilla. *Handstående som en somatisk praktik*. Dans och cirkushögskolan, VT 2015.
- Sarabhai, Revanta, *The expanding language of Indian Classical Dance*, Musikaliska, Stockholm. 5/10, 2015
- Roos, Cecilia. *Bordering gestures, Bodies of evidence*, Dans och cirkushögskolan 15/1, 2016
- Persson, Bodil. Textseminarium på Stockholms Dramatiska högskola VT 2015.

### Föreställningar och film

- Larsen, Ulrika. *Who is (not) contemporary?* Etnografiska museet 2013. <https://vimeo.com/159225889>
- Odissi Dansproduktion. *In Between*, Kulturhuset 2013. <https://vimeo.com/79079285>
- Farhang. *In Your Eye & Loop*, Etnografiska museet 2014. <https://vimeo.com/122091066>
- Farhang/Odissi Dansproduktion. *Badsagor*, Västertorp simhall 2014. <https://vimeo.com/130256140>
- Larsen, Ulrika. *Expectations*, Stallet Folk och Världsmusik 2011.
- Chatterjea, Sandra. *Roja Puve*. Toronto 2014. <https://vimeo.com/95030068>
- Sarabhai, Revanta. *Out of Bounds*. Trailer 2015 [https://www.youtube.com/watch?v=DmY1KiCAG\\_Q](https://www.youtube.com/watch?v=DmY1KiCAG_Q)
- Sarabhai, Revanta. LDR Long distance relationship, <https://www.youtube.com/watch?v=FS3bwNivSR0>
- Athreya, Preethi. Light doesn't have arms to carry us, <https://www.youtube.com/watch?v=FS3bwNivSR0>
- Khan, Akram. *Ma*. 2004. <https://www.youtube.com/watch?v=fVRHpIayzWA>
- Wenders, Wim. *Pina tanz tanz sonst sind wir verloren*, 2011. <https://www.youtube.com/watch?v=XTGde-GY2YRU>
- Moorty, Shyamala. *Carrie's Web. Los Angeles 2009*. <https://vimeo.com/6452195>
- Larsen, Ulrika. *Aspirations*, Beställningsverk för Nagarro software AB, Nacka, 2015

### Andra källor på internet

- Roos, Cecilia. *Perspectives in Co-operation: Dance, Artistic Research and the Humanities*, [https://www.zhdk.ch/fileadmin/data\\_subsites/data\\_zplus/AgenturZ/Modes\\_of\\_Collaboration/Perspectives\\_in\\_Co-operation/pdf/Perspectives-in-Co-operation.pdf](https://www.zhdk.ch/fileadmin/data_subsites/data_zplus/AgenturZ/Modes_of_Collaboration/Perspectives_in_Co-operation/pdf/Perspectives-in-Co-operation.pdf)
- Vargas, Zsuzsanna. (2013). *Negotiating Respectability: The anti-Dance Campaign in India, 1892-1910*. The department of Gender Studies. Budapest, [http://www.etd.ceu.hu/2013/varga\\_zsuzsanna.pdf](http://www.etd.ceu.hu/2013/varga_zsuzsanna.pdf)
- Om negativa ytor 2016-03-14: <https://bildlindbergsskola.wordpress.com/bildbegrepp-2/>
- Hoong, Tang Yau. Kuala Lumpur, 20160314, <http://tangyauhoong.com/portfolio/the-art-of-negative-space/>

### Musik

- Jenssen, Geir. *The things I tell you*. från albumet *Substrata* av Biosphere. Thirsty Ears Recordings. (1997)