



LUNDS
UNIVERSITET

Att dansa i samtiden

En intervjustudie om dans som kroppsligt och rumsligt motstånd

Sonja Jansson

Masterprogram i genus, migration och social rättvisa

GNVM03, 30 hp, Examensarbete, Vårterminen 2023

Genusvetenskapliga institutionen, Lunds Universitet

Handledare: Ellen Suneson

Abstract och nyckelord

This study explores dance as a bodily and spatial resistance. The aim of the study is to investigate stories about and experiences of working with dance to explore the potential of dance as a resistance strategy. The study is based on qualitative semi-structured interviews with dancers, choreographers and project developers, coupled with a thematic analysis. Based on the interviewees' stories, the study highlights feminist theories about bodies, spaces, lines and movements with a point of departure in Sara Ahmed's theorizing of lines and orientations. I argue that the interviewees' statements about their work with dance can be interpreted and understood as strategies of resistance. The interviewees identify, problematize and distance themselves from norms, dance traditions and power structures through an active process of deviation from normative lines and choosing alternative lines, treading paths for their participants or audience. Through alternative body lines and spaces, dance can therefore, in the interviewees' stories, be understood as resistance strategies. Notably, the resistance they carry out is complex and paradoxical because they find themselves in a context and contemporaneity that they try to cope with, in different ways on different lines, through dance.

Nyckelord: dans, motstånd, linjer, kroppsligt motstånd, paradoxala rum

Key words: dance, resistance, lines, bodily resistance, paradoxical spaces

Innehållsförteckning

Abstract och nyckelord	2
1. Inledning	4
1.1 Syfte och forskningsfrågor	5
1.2 Disposition	5
2. Bakgrund	6
2.1 Dans som motstånd historiskt	6
2.2 Dansens utveckling	8
3. Tidigare forskning	9
3.1 Dans som kroppsligt motstånd	9
3.2 Dans som rumsligt motstånd	11
3.3 Mitt bidrag	13
4. Teoretiskt ramverk	14
4.1 Linjer och orientering	14
4.2 Kroppsligt motstånd	15
4.3 Rumsligt motstånd	17
5. Metodval	18
5.1 Metodologi	18
5.2 Metod	19
5.3 Etik	24
5.4 Analysmetod	26
6. Analys	28
6.1 Motstånd med och mot kroppen	28
6.2 Motstånd i och genom rummet	41
6.3 Sammanfattande diskussion	51
7. Slutsatser och vidare forskning	52
Referenslista	55
Intervjuer	60
Bilagor	61
Intervjuguide	61

1. Inledning

Dancing—when we are doing it and when we are watching it—can challenge us to put our bodies into motion together and to imagine other ways to live in and move through this world. Too often, we are told there is only one (correct) way to live. But dancing is a concrete, physical path through which we experience different ways of touching, loving, seeing, and being together. As we explore the world and our bodies' potential through dancing, we can bump against and refuse the limitations embedded in the spaces in which we learn to move (Croft, 2017:26).

Dramaturgen och dansteoretikern Clare Croft (2017) synliggör i citatet ovan att dans kan möjliggöra ett utforskande av andra sätt att leva och vara (26). Croft skriver att vi genom att undersöka kroppens potential med dansen som verktyg kan bryta och göra motstånd mot de begränsningar och normer vi möter i olika rum (ibid:3, 26). Jag vill undersöka detta vidare i en lokal kontext och applicera genusvetenskapliga teoretiska perspektiv och hur de materialiseras i dansverksamheter och -praktiker. Därför utforskar jag i den här studien dansens potential som en motståndsstrategi i en intervjustudie med personer som arbetar med dans. Jag har valt att fokusera på just dansens *potential* för att börja i de vars berättelser kan belysa förhoppningar om vad dansen kan göra. Dansens *potential* att skapa förändring och alternativitet är också ett utforskande om hopp. Hoppet är centralt för en feministisk framtidsvision som inte förverkligats ännu, men med ett hopp om att den kan skapas (Ahmed, 2004:187). Fokuset på just berättelsen gör att *förhoppningen* om dansen kan artikuleras.

I studien använder jag mig av olika teoretiska begrepp som jag på olika sätt relaterar till queerteoretikern Sara Ahmeds (2006) begrepp om linjer. I enlighet med Croft (2017) som skriver att dans är ett sätt att uppleva olika och andra sätt att vara utforskar jag, genom intervjuer med personer som arbetar som dansare och verksamhetsledare, huruvida dans kan skapa alternativa linjer och rum. I dansen är kroppen alltid närvarande och därför undersöker jag genom genusvetaren Barbara Suttons (2010) begrepp förkroppsligat motstånd hur dans kan skapa kroppsliga och alternativa linjer. Det alternativa rummet undersöker jag med hjälp av den feministiska filosofen Gillian Roses (1993) begrepp paradoxala rum, som föreställer sig rum bortom hegemonisk maskulinitet. Genom att sammanlänka olika genusvetenskapliga teoretiska perspektiv med ett empiriskt material som består av intervjuer med personer som arbetar praktiskt med dansverksamheter och koreografi hoppas jag att kunna ge en komplex och tillämpad förståelse av vad dans kan vara idag och vad dansen kan göra.

I studien kommer intervjupersonernas berättelser att lyftas fram. De befinner sig inom olika danstraditioner och arbetar på olika sätt men har ett gemensamt mål om social förändring.

1.1 Syfte och forskningsfrågor

Syftet med studien är att undersöka berättelser om och erfarenheter av arbete med dans för att utforska dansens potential som en motståndsstrategi. Mot bakgrund av att dans historiskt använts som en strategi för att utmana och göra motstånd mot normer omkring bland annat genus, kön, sexualitet och vithet vill jag utforska motstånd i samtida kontexter. Med utgångspunkt i berättelserna från de intervjuer min studie baseras på lyfter uppsatsen feministiska teorier om kroppar, rum, linjer och rörelser. Min förhoppning med studien är att med ett fokus på motstånd och förändring bidra till en bredare forskning om dans och rörelse från ett samhällsvetenskapligt och genusvetenskapligt perspektiv. Forskningsfrågorna för studien är:

- Hur beskriver intervjupersonerna sina erfarenheter av att använda dans som ett medium för motstånd och som en strategi för att uppnå social förändring?
- Hur går det att konceptualisera motstånd i intervjupersonernas utsagor om dans med hjälp av Ahmeds teoretisering av linjer?
- Hur kan intervjupersonernas berättelser belysas med hjälp av feministiska teorier om kroppar och rum?

1.2 Disposition

Uppsatsen består av sju avsnitt. I bakgrunden kontextualiseras studien med hjälp av en bakgrundshistoria till dans som motståndspraktik och dess utveckling. I tidigare forskning diskuteras forskningsfältet om dans som kroppsligt och rumsligt motstånd med olika perspektiv samt mitt bidrag till forskningen. I det teoretiska ramverket presenteras de tre teoretiska ingångarna: linjer och orientering, kroppsligt motstånd samt rumsligt motstånd. Avsnittet metodval börjar med en metodologisk reflektion. Sedan presenteras metoden semistrukturerade intervjuer, material, urval och intervjupersonerna samt mina reflektioner om intervjusituationen. Efter det presenteras etiska reflektioner och slutligen analysmetoden tematisk analys. Analysen består av två övergripande teman: motstånd med och mot kroppen samt motstånd i och genom rummet. Avsnittet avslutas med en diskussion för att sammankoppla det kroppsliga och rumsliga motståndet. Slutligen presenteras studiens slutsatser med förslag till vidare forskning.

2. Bakgrund

Dans har alltid varit en viktig del av mänskligt liv och människor har genom tid och rum uttryckt sig med sina rörliga kroppar genom att dansa (Mills, 2017:2). Enligt Nationalencyklopedin har dans “(av fornfranska danse, ett ord av omdiskuterat, kanske germanskt, ursprung) definierats som rörelser till rytm och melodi, rörelser som ges en speciell form och utförs i viss tid och visst rum.” (Ståhle, Edsman, Sjöberg & Ovesen, 2023). Dansen finns som konstform runt om i världen men är också en social företeelse som är till för alla, exempelvis på klubbar men också som i mer organiserade former (ibid). Dans kan utföras ensam och tillsammans; på scen framför en publik, i träningslokaler eller på gatorna; som fritidsaktivitet eller som professionell dans; med olika mål och syften. Den dans som är i fokus för den här studien speglar också dansens komplexitet. Intervjupersonerna befinner sig inom olika danstraditioner: modern dans, kontaktimprovisation, dancehall och hiphop. Jag har valt att inte låta de olika dansformerna, liksom rörelsen i sig, vara i fokus för studien. Det som är gemensamt för intervjupersonerna är att de arbetar med dans och att de har ett mål om att bidra till någon form av social förändring.

För att kontextualisera den här studien så presenteras först några historiska exempel på hur dans har använts för att uppnå förändring eller skapa motstånd och kort om dansens utveckling idag.

2.1 Dans som motstånd historiskt

Dans har historiskt möjliggjort frigörelse, men har också använts av förtryckare (Mills, 2017:2). Som en del av de kanadensiska och amerikanska regeringarnas aggressiva assimileringspolitik gentemot urfolk förbjöds traditionella och ceremoniella sånger och danser. Urfolk har trots dessa förbud fortsatt att utöva dessa danser som en motståndsstrategi (Reuther, 2021:401-402). En annan form av dans som skapats som motstånd mot förtryck är capoeira, som tros ha sitt ursprung i den västafrikanska slavhandeln i Brasilien, då slavar förbjöds att dansa sina kulturella danser eller träna kampsport (Oliver & Teixeira Reis, 2017:699). Capoeira tog plats i städerna och dansades ute på gator och torg (Assunção Röhrig, 2022:146). Tävlingskolonialmakter utövade dominans och makt gentemot capoeira-utövare i Brasilien och även kampartister i Kalaripayattu i Indien (Mukherjee & Sen, 2017:2). Dessa kroppar reagerade dock våldsamt genom sina förklädda eller hemliga krigsrörelser och skapade på så sätt en motberättelse att skriva tillbaka med (ibid). En

gemensam nämnare för dans som motståndspraktik har därför historiskt varit att uttrycka sig med hjälp av dans och fortsätta dansa trots statliga förbud.

Dans, musik och festligheter har också förbjudits i offentliga utrymmen vid olika tidpunkter i historien, men människor har trots dessa förbud fortsatt att engagera sig i musik och dans offentligt (Bird, 2016:135). Bland annat ravescener i Kanada har utsatts för institutionell övervakning och förbud, vilket mötte stort motstånd från ungdomsledda ravegrupper (Marsh, 2006:427). Motstånd har även utförts i flashmobs där människor tar plats i staden och utforskar nya sätt att skapa gemenskaper (Kaulingfreks & Warren, 2010:212). Dans har därmed mött motstånd och på olika sätt setts som farligt eller hotande genom historien. Trots detta har människor fortsatt dansa och gjort motstånd mot de förbud som uppförts.

Dans har också historiskt använts för att återta social kontroll, som under Nazityskland där dans var framträdande i regeringens kulturella prioriteringar (Potter, 2005:849). Dans lyftes fram på grund av dess fokus på fysisk skönhet och styrka (ibid). Genom historien har även balett kritiserats för att vara en kontrollerande funktion som orsakar fysisk ohälsa och smärta (Kolb & Kalogeropoulou, 2012:110). Balett har också kritiserats av feminister för att neka kvinnor sin agens och att följa könsstereotypa normer och roller (ibid). Samtidigt finns det forskning som visar att balett kan vara en form av komplex njutning, som kan innefatta både disciplin och frihet, hårt arbete och fritid, kontroll och avslappning samtidigt (ibid:121).

En annan aspekt av dans som motstånd som skett både historiskt och i nutid är queera ballroom. Detta synliggör Marlon M. Bailey (2014), som visar att svarta hbtq-personer i Ballroom-kulturen skapar svarta queera rum som en del i att motstå sitt rumsliga utanförskap från och marginalisering inom offentliga och privata utrymmen (489). Genom att använda sig av performance reagerar Ballroom-communityn på utanförskap och skapar rum för gemenskap, firande, bekräftelse och stöd (ibid:490). Bailey betonar att detta inte kan ensamt transformera de förtryckande mekanismer, men visar att “members ‘make do’ with what they have in an effort to forge lives that are more livable” (Bailey, 2014:503). Kroppsligt och rumsligt utanförskap och skapandet av alternativ till detta är i fokus för denna studie och kan kopplas till det motstånd som intervjupersonerna diskuterar i studien. Detta kan också förstås mot en bakgrund av en våldsam historia med och mot den dansande kroppen, vilket är en viktig kontext för all dans och allt motstånd som görs med dansen som verktyg.

2.2 Dansens utveckling

Idag är dans synligt i samhället på många sätt. Genom tv-serier (i Sverige exempelvis *Let's Dance*) har dansen tagit större och större plats i populärkulturen (Markula, 2020:265). Dansen har i den här formen tagit en kommersialiserad form som skiljer den från scenkonsten. Det har bidragit till ett ökat intresse för dans samtidigt som enbart vissa dansstilar visas upp. Detta har fått kritik för att vara en 'process of assimilation' där exempelvis hiphop-dansare ses som otränade och afroamerikanska dansare ska anpassa sig till eurocentriska ideal för vad som räknas som 'bra' dans. I USA har dans, i både realityserier och på kommersiella dansskolor, blivit något att vinna och förlora i. Dansskolor kan tjäna pengar på framgång i tävlingar genom att få nya danselever som kan få dansa för stora publikker. Som en reaktion på detta finns också 'community dance' som inte handlar om tävling utan istället handlar om deltagande, tillhörighet och ägande av den konstnärliga processen. Dessa grupper omfattar vanligtvis en publik föreställning och når ut till marginaliserade grupper i samhället (ibid:266-273). Dans är idag en industri som genererar stora pengar och tar plats i populärkulturen. Det finns också, inom dans som konst och fritid, försök att göra motstånd mot detta och använda dans för att uppnå social förändring. Intervjupersonerna i den här studien kan sägas exemplifiera några av dessa försök.

Dans är en aktivitet som historiskt använts både för att kontrollera grupper i samhället och för att göra motstånd mot det kontrollerandet. Bakgrunden ovan synliggör att dans är komplext och motstånd likaså. Den här studien tar avstamp i den komplexiteten. Intervjupersonerna befinner sig i en kontext där både en historia av motstånd med och mot dansen och en samtid med en allt mer kommersialiserad dans finns med i bakgrunden. I en samtida kontext är det därför relevant att undersöka berättelser om dans i förhållande till motstånd. Studien ämnar inte att mäta motstånd eller förändring, utan med ett fokus på berättelser från personer som arbetar med dans möjliggörs ett utforskande av dansens potential till motstånd. Det ger en förståelse för hur intervjupersonerna berättar om sitt arbete med dans och hur deras berättelser kan förstås i förhållande till motstånd och förändring.

3. Tidigare forskning

Den här uppsatsen tar avstamp i studier som, från olika perspektiv, undersöker dans i förhållande till motstånd. Här utgår jag från en bred definition av motstånd som innefattar att på något sätt omtolka, motstå, dekonstruera, förhandla eller hantera något genom dansen. Jag har i synnerhet valt att bygga vidare på forskning som relaterar till den här studiens teoretiska perspektiv, kroppsligt motstånd och paradoxala rum, även om dessa ofta går in i varandra. Forskning om dans är ett brett forskningsfält som sträcker sig från studier om fritid, sport, konst, performance och kultur. Många studier om dans i förhållande till motstånd är även publicerade inom genus- och samhällsvetenskapen, men fokuserar generellt sett på något av de precis nämnda ingångarna till dans. Sammanfattningsvis visar den tidigare forskningen att dans inte är ett motstånd *i sig*, men att det kan leda till motstånd, skapa motstånd och inspirera till motstånd.

Min förhoppning är att, genom en studie som är starkt grundad i intervjuer med personer med praktiska erfarenheter från dansverksamheter, kunna bidra till forskningsfältet med en genusvetenskaplig och samhällsvetenskaplig ingång till dans och rörelse.

3.1 Dans som kroppsligt motstånd

3.1.1 Att utmana normer och maktstrukturer genom dansen

Forskning om dans och kropp berör många gånger genus och kön. Ett antal studier har fokuserat på hur danser som tidigare setts som objektifierande också kan förstås som frigörande (Kim & Kwon, 2021; Moe, 2012; Nieri & Hughes, 2016). Dans kan då förstås möjliggöra ett utrymme för att utmana hegemoniska normer omkring kön och genus (Moe, 2012:226; Nieri & Hughes, 2016:135). Dessa studier belyser också att frigörande är komplext. Exempelvis visar Kim och Kwon (2021) att deltagarna i deras forskning skapar nya och olika former av maskulinitet, men de motsätter sig inte fullt ut eller med avsikt koreanska könsroller genom dansen (1047). Liknande framhäver Nieri och Hughes (2016) att zumba-deltagare kände sig friare att bete sig på sätt som anses bryta mot strukturella könsnormer, men deras erfarenhet översattes inte till ett explicit motstånd mot könsstrukturer (135). I forskningen blir det också synligt att könade aspekter ofta är högst närvarande under dansaktiviteter. Exempelvis Watson (2018) poängterar att könsdynamiker reproduceras och

motarbetas av både pojkar och flickor som deltar i samhällsbaserade dansorganisationer (652).

Ett antal studier synliggör också hur dans kan användas som en motståndsstrategi som svar på rasistiskt förtryck (Halliday, 2020; Prickett, 2016; Atencio, 2008; Atencio & Wright, 2009). Halliday (2020) understryker att svarta tjejers användning av twerking-videor för att fira och utmana varandras självuttryck ger dem möjlighet att njuta av sina kroppar och återta möjligheterna till njutning i sin svarthet och kvinnlighet (874). Detta med en historisk bakgrund av rasism och hypersexualisering av den svarta kvinnliga kroppen (ibid:880). Prickett (2016) analyserar tre dansverk som svarar på rasistiskt våld i USA, som genom kreativa processer belyser strukturella maktförhållanden i samhället och möjliggör nya eller alternativa sätt att tänka (54). Atencio (2008) föreslår att dans är en fritidsaktivitet där diskurser kring den könade och rasifierade 'Andra' framkommer (314, 323). Dansklasser kan skapa institutionella rum som reproducerar rasistiska strukturer och praktiker (Atencio & Wright, 2009:31). Deltagandet i andra danskontexter kan därför enligt Atencio (2008) vara ett motstånd mot dominerande diskurser simultant som konformitet (322).

Sammanfattningsvis visar forskningen att dans inte alltid har kapacitet att påverka social förändring i sig, men att dans kan synliggöra maktstrukturer och sociopolitiska förhållanden.

3.1.2 Välmående

En aspekt av dans som kroppsligt motstånd kopplas till dans och välmående (Barbour, Clark & Jeffrey, 2020; Hanna, 2017; Borovica, 2020; Shapiro, 2017). Barbour, Clark och Jeffrey (2020) betonar att det i vårt samtida samhälle kan vara svårt att hitta tid och möjligheter att holistiskt vårda sitt välmående och dess känslomässiga, psykologiska, spirituella och sociala dimensioner (505). Som ett alternativ till detta framhåller forskarna att rörelse har ett värde i ett neoliberalt samhälle där det mesta görs med syftet att uppnå något (ibid:513). Liknande understryker Hanna (2017) dans som ett sätt att motstå, minska och undkomma stress (99). Hanna beskriver att nästan alla människor upplever stress någon gång i livet, och att dansen kan vara ett sätt att hantera den. Samtidigt kan dans vara en stressfaktor, specifikt för de som befinner sig i den professionella dansvärlden (ibid:100). Hanna (2017) och Borovica (2020) är överens om att dans kan också vara ett icke-verbalt språk som kan uttrycka idéer och känslor, vilket kan hjälpa människor att förstå det oförståeliga (105-106; 2020:493). Borovica (2020) argumenterar för att kreativa förkroppsligade metoder som dans skapar utrymme för

att utforska känslomässig information som ett alternativt sätt att lära sig om sig själv, andra och världen (493).

Sammanfattningsvis synliggör forskningen att dans kan bidra till välmående i ett stressigt samhälle och att dans kan skapa utrymme för känslomässig information.

3.2 Dans som rumsligt motstånd

3.2.1 Queera rum

En annan vetenskaplig inriktning som är av intresse för min uppsats är forskning om dans som en utgångspunkt för att skapa queera rum. Flera studier visar att dans kan skapa nya rum och föreställa sig alternativa sätt att vara (Croft, 2017; Kowal, Siegmund & Martin, 2017; Bailey, 2014). Rivera-Servera (2004) belyser att 'the Latina/o queer body in motion' skiftar maktdynamiker på dansgolvet och klubben och skapar 'choreographies of resistance' (282). Med utgångspunkt i Jill Dolan's teoretisering av utopi i performance, vilket även är en teoretisk ingång i min studie, synliggör Rivera-Servera att 'performance of utopia' i klubben repeterar strategier för överlevnad och kan bidra till framväxten av queera Pan-Latina/o-gemenskaper bortom den (ibid:274). Liknande framhåller Buckland (2002) att den queera dansklubben kan vara en del av ett queer världsskapande, till följd av nekat tillträde till stat, kyrka, media eller privata institutioner (3). Även Croft (2017) skriver att queera dansgolv kan erbjuda lindring från smärtan av att leva i en sexistisk, rasistisk och heteronormativ värld, men enbart tillfälligt (5).

Boulila (2020) belyser hur salsaklasser fungerar som hierarkiska disciplinära platser där kroppar tränas, normaliseras och orienteras (520). Med hjälp av Ahmeds begrepp orientering, som är i fokus i min studie, visar Boulila att heterosexualitet skapar njutning som ett magnetiskt fält vilket synliggörs i bland annat dansarnas orientering gentemot varandra (ibid:521). De normaliserande diskurserna i dansstudion mobiliseras genom dansarna som antar ett "sunt förnuft" om "korrekt" dansteknik som bygger på normer kring kön och sexualitet, vilket ger ytterst lite utrymme för icke-normativa eller dansare att delta i sådana miljöer (ibid:529). I motsats till detta skriver McMains (2018) om queer tango, vilket möjliggör skapandet av ett queert rum som skapar möjligheter för alternativa sociala interaktioner, relationer och upplevelser att komma fram, oavsett om de är tillfälliga (65). Det är också ett rum där homosexuella tangodansare fritt kan flörta eller finna romantiska eller

sexuella kontakter på dansgolvet, vilket annars omöjliggörs (ibid:69). Queera rum kan uppstå som en motståndsstrategi till heteronormativa rum.

Sammanfattningsvis visar forskningen om queera (dans)rum att dans kan erbjuda en tillfällig fristad från förtryck, samtidigt som dansrum kan vara en plats för heteronormativitet.

3.2.2 Offentliga rum

En annan rumslig dimension är när dans tar plats i offentliga rum som en motståndsstrategi, vilket flera forskare understryker (Bird, 2016; Adeyemi, 2019; Miège, 2018; Kurfürst, 2022). Bird (2016) skriver att protester med musik och dans på offentliga platser kan förstås som motståndsstrategier mot lokala lagar som förbjuder störande beteende på offentliga platser (141). Bird poängterar att dessa lagar används för att kontrollera delar av staden som inte har ett kommersiellt syfte och att dans kan göra motstånd mot detta (ibid). Liknande visar Adeyemi (2019) med hjälp av begreppet 'slowness' att svarta queera kvinnors genom att ta plats, långsamt, i stadens offentliga rum skapar ett förkroppsligad motstånd till fördelningen av nyliberal ekonomisk politik (548).

I ett annat perspektiv lyfter Kurfürst (2022) att kvinnliga hiphopdansare i Vietnam med sina uppträdanden i offentliga rum tänker sig nya sätt att vara som ofta inte överensstämmer med sociala förväntningar på deras 'gender performance' (76). Även Miège (2018) skriver om sociala förväntningar i sin studie om hur en liten grupp kinesiska homosexuella män skapade ett utrymme där de kunde dansa tillsammans i öppenhet och tillsammans med en stor grupp dansare, istället för i ett slutet rum som en gayklubb (904). Miège forskning synliggör att identitet inte är endimensionell, utan kan vara komplex, motsägelsefull och flytande (ibid:912). Detta går i linje med forskningen om dans som motstånd som betonar komplexitet.

Sammanfattningsvis visar forskningen om offentliga rum i förhållande till dans att dans kan vara ett sätt att göra motstånd i en kommersialiserad och nyliberal stad. Dans i offentliga utrymmen kan också vara ett sätt att utforska identitet och hantera sociala förväntningar.

3.2.3 Komplexa rum

En rumslig aspekt som lyfts fram i forskningen om dans är att dansrum är komplexa och ofta innefattar motsägelsefulla aspekter (Clark & Markula, 2017; Rönnbäck, 2015; Boyd, 2014; Lewis, 2015). Clark & Markula (2017) understryker att balettstudion är ett komplext rum som innefattar både disciplinerande praktiker och ett unikt socialt utrymme där dansarna kan

skapa viktiga relationer (445). Liknande skriver Rönnbäck (2015), inte om dans men om basket, att baskettjejer finner sina fristäder i mellanrummen, exempelvis till och från träningen, där andra sätt att vara och tala möjliggörs (149). I olika rum finns det olika typer av handlingsutrymmen (ibid:176). Boyd (2014) undersöker unga vuxnas erfarenheter av dansklubbar och belyser att kvinnor, genom att avstå från de mest hypersexualiserade rummen, skapar ett nytt 'heterosexualiserat' sätt att delta i dans vilket motstår aggressiva heterosexuella uttryck för hyper maskulinitet/femininitet (504).

Sammanfattningsvis synliggör forskning om dans i rum att dessa är komplexa och ofta innefattar multipla förståelser. Dessa rumsliga aspekter kan också liknas vid Roses (1993) begrepp paradoxala rum, vilket är en av de teoretiska ingångarna för den här studien. Begreppet är inte något som används i den nämnda forskningen, men det komplexa och motsägelsefulla är en central del i det paradoxala rummet som skapas för att undkomma hegemonisk maskulinitet (Rose, 1993).

3.3 Mitt bidrag

Mitt bidrag till forskningen är både att engagera nya genusvetenskapliga perspektiv till forskningen om dans samt att bidra med annat material än vad tidigare forskning ofta fokuserat på. En stor del av den tidigare forskningen undersöker föreställningar eller inspelat material, alternativt centrerar personer som deltar i dansaktiviteter på sin fritid. Jag genomför istället en intervjustudie med personer som arbetar med dansen. Det gör att fokuset skiftas från den som deltar, eller verket i sig, till den som artikulerat sina förhoppningar och viljor för dansen. Det är en specifik metod som grundas i ett intresse av berättelser om dans. Att synliggöra berättelsen är ett val som kan diskuteras utifrån den tidigare forskningen, där vissa betonar vikten av att faktiskt se dansen och utforska *genom* dansen. Jag vill dock argumentera för att berättelsen om dansen ger ett rikt och intressant material som kan ge nya insikter. Framförallt är det relevant i utforskandet av dansens *potential*, då personer som arbetar med dansen har en möjlighet att artikulera sina förväntningar och förhoppningar om dansens förändringspotential.

4. Teoretiskt ramverk

Nedan presenteras det teoretiska ramverket för studien. Ramverket utgörs av tre ingångar: *linjer och orientering*, *kroppsligt motstånd* och *rumsligt motstånd*. Ahmeds (2006) förståelse av linjer och orientering utgör de mest centrala teoretiska utgångspunkterna för uppsatsen. Detta appliceras med hjälp av Suttons (2010) förståelse av förkroppsligat motstånd och Roses (1993) förståelse av paradoxala rum. Ahmed (2006) befinner sig inom en fenomenologisk och poststrukturalistisk forskningstradition, vilken delvis Rose (1993) delar som med hjälp av poststrukturalismen utvecklar feministisk geografi. Sutton (2010) intar istället en ståndpunktsteori med ett fokus på aktivisters berättelser, liksom min studie. Jag argumenterar för att begreppens olika epistemologiska utgångspunkter möjliggör en komplex analys som är både teoretiskt och empiriskt grundad. Det teoretiska ramverket har utformats i en slags växelverkan med analysen av mitt empiriska material, där vissa teorier som funnits med från början fallits bort eller visat sig irrelevanta, medan andra kommit till efter analysens gång. Teorierna används sammanflätade, trots sina olikheter, för att utforska intervjupersonernas berättelser som motstånd.

4.1 Linjer och orientering

Sara Ahmed (2006) formar i sin bok *Queer phenomenology* begreppen orientering och linjer. Ahmed (2006) skriver att världen tar form beroende på hur vi orienterar oss (1). *Orientering* är att vara vänd mot vissa objekt och bortvänd från andra. Det gör att vissa objekt är nåbara för kroppen (ibid:1-2). När vi orienterar oss mot ett objekt har vi en riktning och en linje framför oss. *Linjerna* vi går på gör att vissa saker görs tillgängliga och andra otillgängliga. Linjen är performativ, beroende av upprepning av normer och skapas av denna upprepning (ibid:14-16). En kropp kan vara 'i linje' när den följer redan upptrampade linjer, exempelvis följa vissa normer kring sexualitet. En kropp kan också vara 'ur linje' när den avviker från en upptrampad linje och kan då känna *desorientering* (ibid:66-67). Desorientering är att vara i ett okänt rum och nå ut men inte hitta vägen, eller att hitta oväntade objekt. Ahmed betonar dock att även desorientering kan leda oss någonstans (ibid:7). När vi avviker från en linje kan linjer av uppror och motstånd uppstå, vilket kan skapa alternativa linjer som korsas på oväntade sätt (ibid:18-20). För min studie är linjer av motstånd relevanta som en förståelse för hur vi kan avvika från normativa linjer. Viktigt att poängtera är att linjerna vi följer inte alltid leder oss till samma ställe (ibid:18). Om det finns olika sätt att följa linjer så finns det också olika sätt att avvika från dem (ibid:176).

Sixtensson (2018) applicerar och utvecklar Ahmeds begrepp i sin studie om tjejers vardagsliv. Sixtensson förstår de normativa linjer en kan avvika från som *riktlinjer*, vilka är kopplade till samhälleliga normer, ideal och strukturer (ibid:45). Riktlinjer är en “gemensam normerande kroppslig styrning mot något.” (Sixtensson, 2018:45). Sixtensson betonar att det finns andra *alternativa linjer* att följa. Att inte följa riktlinjer och istället vika in på en alternativ linje än den förväntade ser Sixtensson som en kritik av de normer som riktlinjerna orienterar sig mot (ibid:52). Genom Ahmeds förståelse av att skapa nya och alternativa linjer visar Sixtensson “att det fysiska rummet så väl som det metaforiska rummet (känslan av att ha rum) skapar ytterligare förutsättningar för agens, motmakt och kollektivt motstånd.” (Sixtensson, 2018:42). Jag centrerar, likt Sixtensson, begreppet motstånd i min studie för att utforska dansens potential som en motståndsstrategi. Sixtensson (2018) ser motstånd som sina tolkningar av uttryck för motstånd mot olika maktordningar (22). Liknande tolkar jag intervjupersonernas berättelser som motståndsstrategier utan att explicit fråga dem om de arbetar med motstånd som utgångspunkt. Vidare framhåller Sixtensson motstånd som nära förknippat med aktörskap, vilket innefattar “erfarenheten av att inte finna sig i något och att på olika sätt agera mot det genom handlingar eller sätt att vara.” (Sixtensson, 2018:22). I enlighet med detta förstår jag motstånd som ett agerande eller handlande mot de *riktlinjer* intervjupersonerna berättar om.

Ahmed (2006) betonar att kroppar och rum är det som orienteras (12). Jag förstår kroppen, i rummet, som det som orienterar sig mot objekt, som når ut till dem och som går och avviker från linjer. Rummet kan därmed vara en plats där kroppen befinner sig, men kan också formas efter kroppens avvikelser och orientera sig mot nya alternativ. Jag ser Ahmeds begrepp som tätt sammanvävt med förståelser kring kropp och rum och under nästa rubrik övergår jag till att tala om kroppsliga och rumsliga perspektiv på motstånd.

4.2 Kroppsligt motstånd

Dansen utgår från kroppen som som den främsta agenten för kreativa och konstnärliga uttryck (Karkou, Oliver & Lycouris, 2017:1). Kroppen är närvarande, stiger, faller, expanderar, krymper, avancerar och drar sig tillbaka (ibid). Ibland rör sig kroppen ensam och ibland tillsammans med andra kroppar. Oavsett varför en dansar så händer saker i kroppen. På samma sätt är det kroppen som står på scenen, framför spegeln eller i rummet. Ibland är den utsatt för andras kommentarer eller åsikter. Kroppen är ständigt närvarande i dansen precis som när vi orienterar oss och följer, eller avviker, från linjer (Ahmed, 2006:12). I kroppens

ständiga närvaro i dans vill jag försöka tänka utifrån Suttons (2010) begrepp "poner el cuerpo". Det är ett begrepp som härstammar i kvinnors politiska kamp med sina kroppar på gatorna. Min utgångspunkt i begreppet förkroppsligat motstånd baseras på en förståelse av motstånd utifrån mot kroppen, och hur kroppen samtidigt kan motstå de krafterna genom kroppsliga praktiker. Detta går i linje med Sixtenssons (2018) förståelse av motstånd och aktörskap, att på olika sätt agera mot något en inte finner sig i (22).

Sutton (2010) belyser fem sätt som kroppar är inbäddade i och betydelsefulla för politiskt motstånd (172-176). För det första utförs politisk protest genom kroppen, exempelvis att bära skyltar; spela musik och dansa; blockera vägar med kroppen eller konfrontera polisens fysiska våld. För det andra kan avklädning eller påklädning av kroppen vara en politisk handling. Genom olika identitetsmarkörer som färger eller politiska slagord kan kroppen vara en resurs för politiskt motstånd. För det tredje är kroppens materiella behov och sårbarheter alltid närvarande. Aktivistkroppen kan behöva mat eller vatten, bli varm eller kall, kan vara gravid, ammande eller menstruerande, utsättas för fysisk smärta eller behöva använda toaletter. Den fjärde dimensionen som Sutton synliggör är att känslor är en viktig faktor i sociala rörelser. Känslor som rädsla, ilska, glädje eller njutning uttrycks ofta i politiska protester och lever i och genom kroppen. Slutligen betonas vikten av ett stort antal kroppar för att öka kraften till protester. Sutton förstår motståndspraktiker som en kollektiv förkroppsligad process (ibid).

Sutton (2010) understryker genom studien att de kvinnliga aktivister hon följer inte nödvändigtvis tydligt kan avgränsas som att de följer eller avstår från rådande normer (187). Flera versioner av kvinnlighet kan samexistera i samma kropp och inom samma rörelse (ibid). Liknande betonar Ahmed (2006) att det finns olika sätt att följa och avvika från linjer (176). De orienteringar som blir tillgängliga framför oss påverkas av aspekter som kön och klass (ibid:23). För min studie är kön och genus hela tiden närvarande. Detta var ett ämne som jag inte från början hade tänkt fokusera på, men som jag tidigt identifierade i materialet. Sutton (2010) förstår kön som ett formande av sociala relationer och ideologier, där genusordningar påverkar hur kroppar för sig och rör sig samt vilka kroppar som tilldelas resurser (9). Ahmed (2006) ser genus som en kroppslig orientering, som naturaliseras som en egenskap hos kroppar genom upprepning av linjer (58). Kön formar vad vi gör och vilka objekt vi når och därtill vad kroppen kan göra (ibid:60). Med en förståelse om kön och genus som format och naturaliserat utforskar jag kön och genus som kroppslig orientering.

4.3 Rumsligt motstånd

Rose (1993) utforskar om det kan finnas utrymmen bortom geografins maskulinistiska exkluderingar. Genom att undersöka möjligheten av ett utrymme som inte utesluter och samtidigt erkänner andras skillnad myntar Rose begreppet paradoxala rum (ibid:137). Det paradoxala rummet innefattar den samtidiga ockupationen av både centrum och marginalen, samtidigt som det är inuti och utanför (ibid). Ett exempel på ett paradoxalt rum är det separatistiska rummet: ett rum som stänger ute för att inkludera. Separatism kan ge kvinnor ett andrum, ett sätt att tänka på koalition och motstånd, samtidigt som behovet av allianser kan missas (ibid:153). Sixtensson (2018) använder Roses begrepp för att förstå “den motsägelsefulla (paradoxala) erfarenheten av rummet, som kan vara meningsfullt, begränsande, utmanande och förstärkande på samma gång.” (Sixtensson, 2018:53, 163). Rummen de befinner sig i kan förstås som paradoxala, eftersom de kan vara stigmatiserande och trygga på samma gång (ibid:163).

Med en feministisk utgångspunkt kan Rose (1993) föreställa sig rum som inte är strukturerade genom maskulinistiska anspråk (138). Det kan kopplas till Ahmed (2004) som betonar att feminism inte enbart är definierat i vad det är emot, men också vad det är för (178). Specifikt är det för något annat (ibid). Det kan vidarekopplas till Ahmeds argument om hopp, som betyder att den feministiska framtidsvisionen inte har förverkligats i nuet, men att det finns ett hopp om att den kan skapas (ibid:187). Det kan i sin tur kopplas till Dolans (2005) argument om att liveframträdanden skapar en plats där människor förkroppsligat kommer samman för att dela erfarenheter som kan föreställa sig en bättre värld (2). Dolan skriver om begreppet ‘utopian performatives,’ vilket beskriver små men viktiga stunder då framträdanden får publikens uppmärksamhet på ett sätt som lyfter alla över nuet, till en hoppfull känsla av hur världen skulle kunna se ut (ibid:5). Utopin tar utgångspunkt i samtidens brister och tar itu med dem i nuet, genom att producera alternativa erfarenheter och visioner om hur saker kunde och borde vara (Rivera-Servera, 2004:271). Rose (1993) synliggör dock att trots att feminism föreställer sig en annanstans bortom våld och förtryck, så är den instängd inom gränserna för dess önskningar och rädslor (159).

Genom begreppen linjer, kropp och rum möjliggörs en komplex och nyanserad analys av dansens potential som en motståndsstrategi. Min förhoppning är att begreppens olikheter kan synliggöra en djup utforskning av intervjupersonernas berättelser som sammanväver empiri med teori.

5. Metodval

Nedan presenteras de metodval som gjorts för studien. Först presenteras de metodologiska ingångarna. Sedan presenteras metoden: semistrukturerade och kvalitativa intervjuer. Jag fortsätter sedan med att presentera materialet, tillvägagångssättet för urvalet samt presenterar kort intervjupersonerna Uma, Nikita, Nadja, Idun, Nila, Lilli, Tinton och Lennon. Efter det beskriver jag den valda analysmetoden, tematisk analys, samt hur den använts. Till sist diskuterar jag några etiska riktlinjer och frågeställningar jag haft med mig under arbetets gång.

5.1 Metodologi

Den här studien fokuserar motstånd, förändring och alternativitet som viktiga utgångspunkter. I linje med detta positionerar jag mig metodologiskt inom en feministisk tradition som förstår erfarenheter som viktiga att studera och vars epistemologiska utgångspunkter är sammanlänkade med en målsättning att bidra till social förändring. Samtidigt ämnar jag i samband med de teoretiska begreppen att både lyfta *och* dekonstruera samt rekonstruera förståelser av makt, normer och samtid.

Harding (2006) skriver att en metodologi är en teori och analys av hur forskningsprocessen bör genomföras (4). Epistemologi handlar om kunskap: vem som har den, vilka kunskaper räknas och vad som kan räknas som kunskap. Feministisk epistemologi synliggör att kvinnor och marginaliserade subjekt kan besitta och producera kunskap (ibid). En utgångspunkt för den här uppsatsen är att intervjupersonernas kunskaper och erfarenheter är centrala för analysens utformning och resultat, samt att kunskapen som produceras i den här studien är skapad i ett samspel mellan mig och intervjupersonerna. Kvalitativ och feministisk forskning utgår från att kunskap är situerad och kontextuell och intervjutillfället blir ett samskapande av mening (Mason, 2018:110; Hesse-Biber, 2007:21). Det innebär att kunskap är konstruerad och att betydelser och förståelser skapas i en interaktion, som i praktiken är en samproduktion, som involverar forskare och informanter (ibid). Sixtensson (2018) lyfter att de erfarenheter en har skapar vetande subjekt, vilket betyder att kunskap skapas ur subjektets erfarenheter av att inta olika positioner, vilket i sin tur skapar en situerad kunskap (76).

Min studie befinner sig i skärningspunkten mellan olika feministiska vetenskapstraditioner. Harding presenterar ståndpunktsteori, som synliggör att all kunskap är situerad kunskap (Harding, 2006:83). Ståndpunktsteori har ett politiskt fokus och har en kritisk blick på de

maktrelationer som förtrycker kvinnor och andra ekonomiskt och politiskt utsatta grupper (ibid). Mulinari och Sandell (1999) framhåller vikten av att forska om och utifrån erfarenheter, eftersom det skapar och utvecklar kunskap och kan användas för att dekonstruera de okroppsliga sätten att bedriva vetenskap (295). I linje med detta utför jag intervjuer vilket värdesätter intervjupersonernas - dansare, koreografer, och verksamhetsledare - subjektiva kunskap.

Parallellt med den här studiens utgångspunkt i ståndpunktsteori, utgår den också från ett antal centrala aspekter inom poststrukturella feministiska teorier. Gannon och Davis (2014) betonar att objektivitet måste övervägas eftersom forskning alltid är placerad inom tid, rum, subjektivitet och är skriven i ett syfte med en publik i åtanke (67-68). Producerandet av text kan därmed producera nya sätt att se, och bör alltid vara öppen för detta. Binära kategorier delar upp och begränsar världen på sätt som kan vara våldsamma, vilket poststrukturalismen tänker om (ibid). I linje med Ahmeds (2006) begrepp om linjer och specifikt alternativa linjer så omskapas och omarbetas fasta kategorier. Det bjuder in till att tänka om, vilket ett fokus på alternativitet kan möjliggöra. För mig har ett feministiskt perspektiv alltid en implicit förståelse av att försöka dekonstruera normalisering. I arbetet med materialet så har en poststrukturalistisk, eller kanske snarare queer, lins hjälpt mig att rekonstruera och dekonstruera det som framkommer i intervjuerna. Queer forskning synliggör instabiliteten i givna förståelser och resulterande maktrelationer (Brown & Nash, 2006:4). I linje med detta positionerar jag mig även inom queerforskning och antar ett queerfeministiskt perspektiv. Ett poststrukturalistiskt perspektiv centraliserar diskurser (Gannon & Davis, 2014:74), vilket jag inte kommer att göra i min studie. Istället fokuserar jag intervjupersonernas berättelser om dans och argumenterar för att deras erfarenheter skapar kunskap.

5.2 Metod

5.2.1 Semistrukturerade intervjuer

För den här studien har jag utfört sex kvalitativa semistrukturerade intervjuer. Under en semistrukturerad intervju är samtalet inriktat på ett antal teman och ämnen som valts ut i förväg (Dalen, 2015:34; Mason, 2018:110). Valet att utföra just semistrukturerade intervjuer kommer från att jag vill fokusera på specifika teman som är sammanlänkade med uppsatsens utgångspunkter, samt för att jag ska ha något att komma tillbaka till och förhålla mig till under intervjutillfället. Det ger en viss kontroll över hur intervjun är strukturerad och vad jag

vill att samtalet ska leda till, men jag är öppen för att ställa nya frågor under intervjun (Hesse-Biber, 2007:6). En kvalitativ studie innebär att forskaren måste vara öppen för det oförutsägbara och att kunna vara flexibel för att ta hänsyn till oväntade aspekter som framkommer under intervjutillfället (Dalen, 2015:34). Under en kvalitativ intervju är det viktigt att följa trådar som kommer fram och att inte fokusera för mycket på att ställa rätt frågor i rätt följd (Mason, 2018:116).

Kvalitativa intervjuer kan bestå av en informant eller en liten grupp intervjupersoner (Mason, 2018:109). Jag har utfört fyra individuella intervjuer och två parintervjuer. En individuell intervju möjliggör för informanten att lyfta personliga erfarenheter och berättelser. En parintervju är en mer interaktiv intervju där informanternas gemensamma historier får ta plats. Det är därför inte en lämplig metod för att centrera individuella narrativ (Mason, 2018:112). Fokuset för min intervju är dock intervjupersonernas arbete med dans. Med ett sådant blickfång har jag ansett personliga narrativ som relevanta, men även, och i synnerhet i de fall då två personer jobbar tillsammans med dansen, gemensamma perspektiv på dans. Målet med gruppintervjuer är framförallt att förstå gruppdynamiker och kommunikation (Mason, 2018:112). Detta har inte varit mitt huvudsakliga fokus i de parintervjuer jag utfört för den här studien, men det sociala samspelet har ändå bidragit med ytterligare aspekter till undersökningen. På många sätt var parintervjuerna enklare att genomföra, då de tog bort lite av nervositeten från bådass håll och dessutom innebar att intervjupersonerna kunde föra ett samtal dem emellan.

5.2.2 Material, urval och intervjupersoner

Materialet för den här studien består av fyra individuella intervjuer och två parintervjuer, vilket innebär totalt åtta intervjupersoner. Jag har valt att utföra intervjuer för den här studien då jag var intresserad av intervjupersonernas berättelser om sitt arbete med dans. Min utgångspunkt är genusvetenskaplig och till skillnad från många studier publicerade inom fälten för konstnärlig och humanistisk forskning är inte dansen i sig den här uppsatsens fokus. Dans figurerar hela tiden i bakgrunden i mina samtal med intervjupersonerna, men dansen är för mig ett exempel på rörelse. Jag har i linje med detta gjort ett aktivt val att inte delta i eller titta på dansföreställningar innan intervjuerna och att inte ha med det som material i studien. Jag hade även kunnat utforska rörelse och motstånd i exempelvis performances, filmer, tv-serier eller musikvideor. Jag har även valt att inte observera, vilket jag avstod från då flera av intervjupersonerna arbetar med barn men även utifrån en vilja att sätta berättelsen om

rörelsen i fokus. Det möjliggör en artikulering av förhoppningar kring motståndsstrategier och synliggör villkoren bakom dansandet.

En av de första stegen för studien var att göra en kartläggning av eventuella intervjupersoner. Jag begränsade mig geografiskt till Skåne. I ett första skede var jag inte säker på vilken rörelseform jag ville fokusera på, utan breddade min sökning för att inkludera flera rörelseformer som fotboll, yoga och roller derby. Min sökning ledde mig därefter in på dans. I sökningen efter intervjupersoner var kriteriet att på något sätt arbeta för social förändring, i bred bemärkelse. Den rörelseform som jag hittade flest relevanta projekt inom var då dans.¹ De projekt jag hittade och kontaktade berörde på olika sätt förändring: vissa arbetade med en queer och/eller feministisk utgångspunkt och andra mot att inkludera fler målgrupper eller få fler att dansa. Därefter kontaktade jag flera potentiella intervjupersoner via mail. I mailet informerade jag kort om studien och vad ett deltagande innebär. I ett senare skede bifogade jag även ett informationsblad vid första kontakt, vilket även skickades till resterande efter hand. Från de flesta fick jag ett snabbt positivt svar. Från en potentiell intervjuperson fick jag nej på grund av tidsbrist och flera svar uteblev.

Slutligen blev det åtta intervjupersoner och totalt sex intervjuer. Två av dessa fick jag kontaktuppgifter från via en kontakt, tre intervjupersoner hittades via sökning och en intervjuperson fick jag kontakt med efter en annan intervju. Framförallt använde jag mig av teoretisk sampling, vilket innebär att välja grupper att studera baserat på deras relevans till syftet, forskningsproblemet eller teoretiska ingångar (Mason, 2018:59). Den sistnämnda intervjupersonen fann jag till skillnad från de andra via en snöbollsmetod. Det innebär att börja från en person och sedan få kontakt med en annan (Mason, 2018:78). Jag fick då kontaktuppgifter till en person inom samma projekt med relevant kompetens för min studie. Eftersom dessa personer inte hade en, som jag förstår det, privat relation så såg jag inte några farhågor med att använda mig av snöbollsmetod, förutom att de eventuellt kan identifiera varandra i materialet. Jag upplevde också att det hjälpte att ha en gemensam referenspunkt i kontakten med intervjupersonerna, vilket jag hade i hälften av intervjuerna. Liknande diskuterar Lena Sohl (2014) att en kontakt kan etablera ett förtroende (60).

Intervjuerna sträckte sig mellan 45-90 minuter. Fem intervjuer skedde fysiskt, tre på deras arbetsplats och två på caféer. En bokades in för att ses på plats, men skedde digitalt. Det finns

¹Detta innebär inte att det inte finns projekt som arbetar mot förändring inom andra rörelseformer, utan att min begränsade sökning ledde mig in på dans.

både positiva och negativa aspekter med samtliga platser: en arbetsplats är trygg för den som blir intervjuad, men ett café kan samtidigt vara en mer neutral plats. Jag fann dock att caféerna ofta var högljudda och att de intervjuer som skedde på en arbetsplats därför blev lugnare. Den digitala skedde framförallt online av praktiska skäl. En digital intervju kan vara mer komplicerad, både socialt men också rent tekniskt. Min erfarenhet är dock att den gick precis lika bra som de andra.

Intervjupersonerna representerar olika former av dans med olika syften men med ett gemensamt mål om att bidra till förändring. *Uma* är performer, dansare och koreograf. *Nikita* och *Nadja* arbetar som fritidsledare och dansledare inom ett kommunalt dansprojekt för barn och unga. *Idun* arbetar som koreograf, dansare, kontaktimprovisatör och danslärare. *Nila* är verksamhetsutvecklare för ett dansprojekt för tjejer och är inte själv dansare. *Lilli* är dansledare och samordnare inom samma projekt som Nila. *Tinton* och *Lennon* är dansare som arbetar med scenkonst för barn och unga. Flera av intervjupersonerna arbetar mot målgruppen barn och unga. Fyra intervjupersoner arbetar framförallt med scenkonst, medan de resterande fyra framförallt arbetar med dansgrupper för barn och unga. Valet att blanda intervjupersoner som arbetar med dans för olika målgrupper grundar sig i ett intresse för det gemensamma målet trots olikheter, men också i ett intresse för att sammankoppla perspektiv om dans. Min samhällsvetenskapliga ingång möjliggjorde för mig att förstå dans ur ett brett perspektiv och inkorporera dans som är både en konstform och en fritidsaktivitet. Blandningen av material ser jag som en styrka med studien och bidrar till en bredare forskning om dans och rörelse från ett samhällsvetenskapligt och genusvetenskapligt perspektiv.

5.2.3 Intervjusituationen

Inför intervjuerna framställde jag en intervjuguide som bestod av fyra teman (gemenskap, rum, uttryck för känslor, motstånd/förändring) samt information om studien, öppningsfråga och avslutning. Den övergripande utformningen av intervjuguiden var lika för alla intervjuer. Utöver den anpassade jag intervjuguiden inför varje intervju genom att skriva ned information som jag hittat på deras hemsidor, andra informationssidor eller sociala medier. Jag skrev även ned tankar och frågor som uppkommit när jag läst på om personerna och verksamheterna. Min öppningsfråga var att be intervjupersonerna beskriva sitt arbete med dans, vilket i alla intervjuer resulterade i utförliga svar och samtal. Jag skrev under intervjun ned ord eller meningar som jag ville fråga mer om. Jag har sett intervjusituationen som ett flytande samtal där de flesta av mina intervjufrågor diskuterats utan att jag ställt dem rakt ut.

Jag kan sägas inneha en outsiderposition i relation till dansverksamheter då jag inte själv är dansare. Nästan alla mina intervjupersoner har uttryckt förvåning när jag informerat dem om detta. Min outsiderposition har stundtals gjort det svårt för mig att förstå och konceptualisera dans som fält och praktik. Det har varit en utmaning att få intervjupersonerna att förklara aspekter av och om dans för mig som inte varit med, sett eller deltagit i något som för dem är självklart. Under en intervju skedde följande konversation:

Nikita: Jag visar dig nu även om det inte syns i ditt ljud.

Sonja: Ja nej, men jag får komma ihåg.

Nikita: Nämen, så. Kick, ut, kick. Så det är mitten, sida, mitten, sida. Deras föräldrar dansade mambo (visar steg).

Intervjupersonen visar mig ett steg. Rörelsen och dansen är på liknande sätt konstant närvarande i alla intervjuer, men ändå långt borta. Jag kan inte föreställa mig hur rörelsen ser ut. Liknande diskuterar flera av de forskare som lyfts i den tidigare forskningen. Exempelvis Buckland (2002) betonar att dans till sin natur är svårt att skriva om då det innebär en översättningshandling från ett fysiskt medium till ett diskursivt och att formaliserade akademiska språk formar ytterligare översättning och analys av dans (2). Även Boyd (2014) skriver om svårigheten att översätta dansen från kroppslig erfarenhet till text genom dansarnas berättelser om dansen (494). Min utgångspunkt är dock att berättelsen om det som sker i dansen är intressant att undersöka. Min outsiderposition har även varit positiv, då jag hela tiden bett informanterna förklara enkla utsagor som kanske tagits för givet av en insiderforskare.

Jag har upplevt att intervjupersonerna har reagerat med positiv överraskning inför att någon vill skriva om deras arbete med dans. Flera forskare reflekterar liknande kring att vara insider eller outsider, bland annat Gorman-Murray, Johnston och Waitt (2010) framhåller att en insiderposition inte automatiskt skapar förståelse mellan intervjuaren och intervjupersonen (104). Forskarna lyfter att en outsiderposition kan göra att informanter anstränger sig mer för att tydligt formulera händelser, omständigheter och känslor (ibid:106). Förhoppningsvis har jag som forskare ansträngt mig ytterligare för att aktivt lyssna och försöka få en förståelse för det som kommer fram i intervjun.

Det är inte enbart min position som icke-dansare som är relevant, även andra positioner, identiteter och erfarenheter som jag själv och informanten har kan framkomma.

Gorman-Murray, Johnston och Waitt (2010) lyfter att vi alltid är insider och outsider samtidigt (104). Ens status som insider och outsider är flytande och kan ändras under intervjun. Vissa erfarenheter kan delas med informanten och vissa inte (Hesse-Biber, 2007:31). Liknande delar jag med intervjupersonerna vissa positioner, identiteter och erfarenheter och andra skiljer sig åt. Detta har delvis varit underliggande, då jag valt att inte diskutera mina egna identiteter eller deras. Det är en tystnad som kan skapa ytterligare maktobalans. Min position som forskare och mina positioner, identiteter och erfarenheter präglar samtalet oss emellan och min tolkning av samtalet. I linje med Sixtensson (2018), som betonar maktpositionen som intervjuare och forskare (78), har jag under studiens gång kontinuerligt försökt att identifiera och problematisera min egen maktposition i relation till hur jag skriver om informanternas erfarenheter och tolkar dem. Effektiv kommunikation i forskningsrelationen kräver kritisk reflexivitet från forskarens sida om sin egen makt och subjektivitet i relationen (Gorman-Murray, Johnston & Waitt, 2010:98). Huisman (2008) betonar vikten av att fortsätta reflektera kring liknande frågor som dessa, även om de inte alltid går att lösa (373). Huisman visar att det är centralt som feministisk forskare att berätta om sina erfarenheter och reflektera kring dem (ibid), vilket jag försökt göra här.

5.3 Etik

För en studie som berör andra människors berättelser ska samtycke vara frivilligt, informerat och återkallningsbart. Vid första mailkontakten informerade jag vad studien handlade om och återupprepade detta under intervjutillfället så att intervjupersonen kunde ge ett informerat samtycke. Under intervjutillfället bad jag även om samtycke att spela in intervjun. Jag informerade om att de alltid har rätt att avbryta sin medverkan. Jag talade om vilka uppgifter som samlas in, vad de används till, hur de kommer att användas och förvaras samt deltagarens möjlighet att begära att få ta del av den insamlade informationen. Jag informerade även om detta i informationsbrevet som jag skickade innan intervjun. Jag spelade in intervjuerna på min mobil och förde direkt över dessa till min dator (ej molntjänst) och lösenordsskyddat USB-minne.

Jag använder till viss del snöbollsmetod, vilket Sohl (2014) skriver kan kompliceras på grund av anonymiteten: "När en kontakt leder vidare till en annan finns alltid någon utöver den tilltänkta intervjupersonen som har kännedom om att personen kan komma ingå i en studie" (Sohl, 2014:59). Liknande finns det risk att intervjupersonerna identifierar varandra eller att andra som befinner sig i samma bransch gör det, då mitt material befinner sig inom en liten

geografisk kontext i en relativt liten bransch. Jag ser inte detta som ett stort problem då intervjuerna inte behandlar känsliga ämnen. I de fall då uppgifter varit känsliga har jag inte transkriberat det eller valt att lämna ute det i de fall det inte varit av relevans för studien. Jag har bland annat valt att inte ta med aspekter som rör intervjupersonernas bakgrund, exempelvis socioekonomisk bakgrund, för att säkerställa anonymitet.

För att minimera riskerna för identifiering har jag anonymiserat intervjupersonerna med pseudonym. Jag har inte frågat om ålder eller kön på någon av intervjupersonerna, men intervjupersonerna har själva fått välja namn och därtill ett pronomen att använda. Jag gav då intervjupersonerna cirka tio förslag på namn att välja från som jag slumpade fram i en slumpgenerator för namn. Jag dubbelkollade innan urvalet att de slumpade namnen representerade namn som också kan representera den mångfald vi har i Sverige. Efter det valde jag både 'tjejnamn' och 'killnamn,' där jag också medvetet valde namn som kunde vara könsneutrala. Jag gav också intervjupersonerna valet att själva välja namn, men informerade om att det då inte ska ha någon personlig koppling till dem (och att detsamma gällde det föreslagna namnet). Sohl (2014) skriver att låta intervjupersonerna välja namn själva var ett sätt att låta dem ha inflytande över hur de framställs (65), vilket var den främsta anledningen till att jag ville att de skulle välja namn själva (även om jag gav dem förslag).

Sohl (2014) skiljer på ett etiskt ansvar på ett konkret plan, där intervjupersonerna får information om hanteringen av intervjumaterialet, och ett mer teoretiskt plan där forskaren reflekterat kring vad det betyder att fråga om svåra saker (63). Liknande har jag reflekterat kring mitt etiska ansvar rent konkret, där jag informerat om studien, materialet och samtycke. Men jag har också reflekterat mycket kring maktrelationer i intervjusituationen, en känsla av ansvar för intervjupersonernas berättelser och hur jag skildrar dem. Sohl (2014) skriver om forskningsmakten att prägla framställningen av intervjupersoners berättelser, men betonar intervjupersonernas egen medvetenhet om sina egna berättelser (73). Maktrelationen är därmed komplex, där jag som forskare har makt, men mina intervjupersoner har också mycket kunskap om sitt fält som jag inte har.

Huisman (2008) skriver mycket om att ge tillbaka till sina intervjupersoner och att inte lämna dem utan någonting (378). Detta är något som har varit en ständig reflektion för mig under arbetets gång. Jag har reflekterat kring att vilja ge tillbaka till mina intervjupersoner och att de ska känna att deras medverkan varit värd mödan. Flera av mina intervjupersoner har lyft att det är kul och bra att någon skriver om deras arbete eller arbete med dans generellt, vilket har

lämnat mig med en känsla av ansvar. Jag vill även att de känner att de representeras i materialet, även om jag använder intervjuerna olika mycket i text. Detta har ibland varit en utmaning, då jag även vill skriva ett feministiskt och kritiskt arbete som går in på djupet i materialet. Det har inneburit att jag valt att lyfta saker som jag inte med säkerhet vet hur intervjupersonerna kommer att känna inför. Inte för att jag kritiserar deras arbete, utan för att jag intresserat mig för det paradoxala och komplexa i mitt material. Men jag har full tilltro till att det komplexa i slutändan synliggör mer och att det är det som gör feministisk forskning intressant och viktig.

5.4 Analysmetod

För att analysera materialet använder jag mig av en tematisk analys. Braun och Clarke (2006) skriver att tematisk analys är ett flexibelt och användbart analysverktyg som möjliggör rik, detaljerad och komplex data (78-80). Tematisk analys används för att identifiera, analysera och synliggöra mönster eller teman i materialet. Forskaren har en aktiv roll i att identifiera teman som är intressanta och sedan skriva fram dem för läsaren (ibid). Detta är en viktig poäng, då jag valt teman som jag funnit relevanta och intressanta i förhållande till min problemformulering. Det innebär att det finns en mängd andra tematiker i materialet som jag varit tvungen att bortse ifrån på grund av studiens avgränsning eller inte ansett som relevanta i relation till den här studiens utgångspunkter.

Ett tema fångar upp något i förhållande till forskningsfrågan och återkommer genom materialet (Braun & Clarke, 2006:82). Ett tema måste inte nödvändigtvis vara det mest återkommande för att vara av vikt, utan det baseras på forskarens omdöme (ibid). De två övergripande teman jag valt för studien, kropp och rum, är återkommande i materialet men inte de enda tematikerna jag hittade. Vid första kodning var tre större teman relevanta, men där ett passade in i de två andra och till slut inte togs med. De valda tematikerna ser jag därmed som de största till antal, men jag såg framförallt att de fångade något intressant och viktigt i förhållande till min problemformulering.

En tematisk analys utgår från en process som börjar med transkriberingen, läsning och omläsning av materialet (Braun & Clarke, 2006:87). För mig blev det redan i transkriberingen och i genomlysningen av dessa tydligt att det fanns vissa återkommande teman som jag ville fokusera på. Flera av dessa var oväntade för mig och öppnade upp nya vägar. I detta skedet försökte jag möta materialet och inte värdera det. Därefter sker kodningen som innebär att

koda intressanta uppkomster i materialet på ett systematiskt sätt över hela datamängden och samla data som är relevanta för varje kod (Braun & Clarke, 2006:87). I detta steget försökte jag, utan att tänka i teoretiska banor, fritt läsa materialet och se återkommande teman i materialet. Jag lade mycket tid på att koppla ihop intervjuerna och se hur de förhöll sig till varandra. Jag hittade tidigt några olika teman men tittade också på andra aspekter som skulle kunna vara relevanta.

Efter kodningen börjar sökandet efter teman, där en sätter in koder i potentiella teman och samlar all relevant data till varje potentiellt tema, granska teman och slutligen definiera teman (Braun & Clarke, 2006:87). Jag samlade därmed alla koder under två (till en början tre) teman. Under temat kropp lade jag in koder som berörde normer, kön, hormoner, att anpassa efter kroppsliga behov, känslouttryck samt att känna med kroppen. Under temat rum lade jag in koder som berörde praktiska/fysiska aspekter av rummet (som speglar eller golv), aspekter av trygga rum (att skapa trygghet, välkomnande känsla, runda, igenkänning) samt alternativa sätt att skapa dans. Detta var en lång process som också gick fram och tillbaka. Jag gick igenom materialet flera gånger för att slutligen börja själva skrivandet.

Det finns olika ståndpunkter om när en bör engagera dig i den litteratur som är relevant för din analys (Braun & Clarke, 2006:86). Vissa hävdar att tidig läsning kan begränsa ditt analytiska synfält, vilket leder till att du fokuserar på vissa aspekter av data på bekostnad av andra potentiellt avgörande aspekter. Andra hävdar att engagemang i litteraturen kan förbättra analysen genom att göra dig känslig för mer subtila egenskaper hos data (ibid). Jag gjorde en tidig teoretisk litteratursökning där jag från början hade en idé om några teoretiska ingångar. Det var nödvändigt för att jag skulle kunna forma en intervjuguide och riktning för studien. Flera av dessa ingångar har dock valts bort till förmån för andra genom studiens gång. Jag har bytt teori flera gånger, valt riktning ett antal gånger och till slut landat i ett teoretiskt ramverk. Efter att jag utfört en första kodning av materialet hade jag tre teman, som jag utgick från när jag började söka efter litteratur till teori och tidigare forskning. När jag valde att inte ta med det sista temat och bestämde mig för kropp och rum så föll även det teoretiska ramverket på plats. Därmed var materialet i fokus för mina teoretiska val.

6. Analys

I analysen lyfts intervjupersonerna Uma, Nadja, Nikita, Idun, Tinton, Lennon, Nila och Lillis berättelser om deras arbete med dans. Analysen besvarar frågeställningarna: *Hur beskriver intervjupersonerna sina erfarenheter av att använda dans som ett medium för motstånd och som en strategi för att uppnå social förändring? Hur går det att konceptualisera motstånd i intervjupersonernas utsagor om dans med hjälp av Ahmeds teoretisering av linjer? Hur kan intervjupersonernas berättelser belysas med hjälp av feministiska teorier om kroppar och rum?* Frågeställningarna besvaras sammanvävt genom analysen, som är uppdelad i två avsnitt och teman: Motstånd med och mot kroppen samt Motstånd i och genom rummet. Slutligen kopplas de två avsnitten ihop i en sammanfattande diskussion.

6.1 Motstånd med och mot kroppen

I följande avsnitt analyseras intervjupersonernas berättelser om motstånd *med* och *mot* kroppen. Följande underteman har identifierats inom det övergripande temat kropp: Kön och normer, omsorg om kroppen, dans och känslor, med kroppen som material, dansens kontext och historia samt kollektiva processer. Dessa är inte isolerade från varandra, utan är sammanflätade och hänger samman. För att göra detta kombineras Ahmeds (2006) linjebegrepp med Suttons (2010) förståelse av förkroppsligat motstånd.

6.1.1 Kön och normer

Flera intervjupersoner reflekterar kring kön och genus på olika sätt. Dansaren Tinton, som arbetar med scenkonst för barn och unga, diskuterar att dansen möjliggör alternativa sätt att tänka kring kropp och kön.

Och att det är en tanke om det hade varit på ett annat sätt. Om det inte hade varit problematiskt. Om vi hade haft andra kroppar. Vad hade vi fått göra då på scen. Att det finns med den grejen. På det sättet skulle jag tänka att kön och genus finns i vårt arbete. (Tinton)

Genom att föreställa sig det som andra kroppar (än den egna) får göra och försöka förkroppsliga det på scenen möjliggörs andra sätt att tänka och vara. Sixtensson (2018) belyser att avvikandet från en *riktlinje*, en gemensam normerande kroppslig styrning mot något, kan skapa nya linjer (45). Dessa nya linjer kan ta utgångspunkt i en kritik av den normerande styrningen (ibid:52). Riktlinjen kan förklaras som det som Tinton beskriver som problematiskt och vad den andra kroppen (än den egna) får göra på scenen. Att utmana detta

möjliggör eller synliggör andra linjer som föreställer sig ett annat sätt. Detta korresponderar med Dolans (2005) definition av 'utopian performatives,' som små men viktiga stunder som lyfter publiken till en syn på hur världen skulle kunna se ut (5). På scenen leker Tinton och hennes kollega Lennon med normer kring kön och genus, vilket gör att de kan föreställa sig en annan värld med förhoppningen om att detta ska förändra något även för publiken.

Flera intervjupersoner reflekterar, precis som Tinton, kring dans i relation till normer om kön och sexualitet, precis som Tinton. Uma diskuterar användandet av queera uttryck på scen, där flera uttryck för kön och genus kan få ta plats samtidigt.

Vi lever ju i ett samhälle som är heteronormativt. Och vårt samhälle är väldigt... Vad heter det? Binärt. Medan det finns många... Det sättet att beskriva... Kön och... Genus. Stämmer inte för alla. Så att utmana dem känns viktigt. (...) Vi har ju till exempel... Någon som bär en body och samtidigt har långt hår och mustasch. Flera olika... Jag tror att vi har försökt tänka väldigt queer. Så att det inte är jätte... Flera olika uttryck för kön och genus samtidigt. (Uma)

Performern och koreografen Uma förklarar hur dans kan utmana normer inom ramarna för ett samhälle som hen beskriver som binärt. Detta kan också förstås i termer av riktlinjer och alternativa linjer. Riktlinjen kan förstås som det binära samhället som förväntas följas. Det är en riktning i samhället och en *upptrampad* stig, som skapats av att linjer upprepats. Uma berättar om ett avvikande från den linjen och skapandet av andra alternativa linjer. På den linjen ryms, till skillnad från dessa samhällliga normer om binaritet, flera olika sätt att uttrycka kön och genus. Den alternativa linjen är, enligt Uma, explicit utmanande till det binära samhället och framförs som ett aktivt motstånd. Sutton (2010) visar att avklädning eller påklädning av kroppen kan vara en politisk handling (173). På ett liknande sätt belyser Uma hur olika identitetsmarkörer som kläder och hår används i hens föreställning för att göra motstånd och skapa alternativa linjer till det binära samhället.

Även Idun betonar att dansen kan skapa utrymme för att utforska könsroller och att gå emot dem.

Men istället är det som att det är någonting som tar in olika upplevelser. Olika hur man möter världen. Och ändå känner du inte att det är någon annan som har tryckt på dig. Så här får du göra. Så det hade vi lite som fråga. Hur mycket har vi kommit in i performa olika könsroller. Hur mycket performer vi? Både kvinna men också inom vithetsnormer, medelklass. Att bete sig på ett visst sätt. Att vara duktig. Och inte säga emot. (Idun)

Idun, som arbetar med bland annat kontaktimprovisation och som performer, berättar i citatet hur hen utforskar frågor i en dansföreställning om hur mycket vi performer normativa roller

eller beteenden. Även Idun, liksom Tinton och Uma, diskuterar dans som en slags alternativ linje till de normer som Idun, som jag uppfattar det utifrån hens beskrivning, upplever som begränsande. Genom dansen möjliggörs därmed, enligt Idun, ett sätt att stå emot normativa föreställningar. Detta kan kopplas till det kroppsliga motstånd som Sutton (2010) beskriver, att med kroppen skapa alternativa sätt att tänka kring kropp, kön och normer.

Tinton, Uma och Idun beskriver alla en normerande riktlinje som de valt att avvika från. De har därefter skapat alternativa linjer utifrån den riktlinjen. Som tidigare nämnt är riktlinjen en redan upptrampad stig, vilket i sin tur är en orientering och en riktning mot vissa objekt som här kan tänkas vara normer (Ahmed, 2006:11). För att avvika från den upptrampade stigen behöver en ta andra stigar och nå ut till andra objekt (ibid). Att inte känna sig orienterad på riktlinjen kan skapa känslor av 'desorientering', att befinna sig i främmande rum eller att vara på fel plats (Sixtensson, 2018:48, Ahmed, 2006:7). Idun, Tinton och Uma lyfter känslor av att vara ur linje, där de noterat en känsla av att inte passa in eller inte få tillräckligt mycket utrymme för att uttrycka sig. Men de har också därefter tagit en alternativ linje. Jag förstår den alternativa linjen som ett möjligt famlande efter en annan väg, och att den genom en orientering mot andra objekt, exempelvis nya sätt att tänka kring kön och kropp, möjliggjorts. Ahmed (2006) framhåller att känslan av att vara ur linje också tar oss någonstans och att den känslan i sin tur kan bli en bekant känsla (7). På något sätt har intervjupersonerna funnit en alternativ linje eller skapat den. På den andra linjen finns därmed nya orienteringar som i sin tur gör vissa saker tillgängliga och andra inte. De alternativa linjerna kan därmed vara orienterade mot ett *annat sätt*, som Tinton lyfter.

I intervjuerna framkommer också beskrivningar av vad en kropp får eller inte får göra.

Om man tänker på en musikvideo, väldigt så åmande. Vad får en kropp som inte har en fitta göra? Jo den kan vara asfierce och göra den här cowboydansen. Det finns där hela tiden. Att gå runt det eller gå emot det. Vi ville inte göra en föreställning om fittan och åla runt och vara sexiga på golvet. För det är det vi reagerar mot. Att det finns det där perspektivet hela tiden. Vad är det som vi tänker på först? Vad är det som finns redan? Vad skulle det vara om det var på något annat sätt? (Tinton)

Det går att förstå Tintons beskrivning i termer av en *riktlinje* där en kropp med fitta i musikvideor är åmande och sexig. Därefter lyfter Tinton vad jag tolkar som en *alternativ linje* som aktivt skapas som ett motstånd till detta. Tinton berättar om en process där de i dansgruppen reflekterar kring vad vi tänker först och vad som redan finns och hur det skulle vara om det var på ett annat sätt. Denna process kan också förstås utifrån orientering och

linjer. De skildrar en riktlinje med en orientering mot en sexig kvinnligt kodad kropp och ett avvikande från den linjen. Riktlinjen kan ses som en upptrampad stig, men den alternativa linjen finns också tydligt framför dem. De är alltså orienterade mot andra objekt och riktar sig mot dessa, samtidigt som de tydligt ser riktlinjen som de avvikit från.

I en annan intervju framkommer ett annat perspektiv som kan beskrivas som en parallell linje till det som Tinton berättar.

Nadja: Jag vet bara att det var en fritidsgård för ett par år sedan som hade ett event och så gjorde de en affisch och så stod det 'twerking battle,' alltså typ. Och många upplevde då 'woah vad är detta?' Varför säger man detta? För man associerar twerking till sexism och många tycker att det är något typ av förtryck i Jamaica, när man håller på med det när det inte har med det att göra. (...) Men det är olika hur vi här uppe tänker 'åhh nu ska hon stå och twerka och detta kommer inte gå bra.'

Nikita: 'Och nu vill hon det här, nu försöker hon vara sexig' eller blablabla och det förminskas när många av de här tjejerna står och tränar tekniker i timmar och åter timmar och i sitt sammanhang. Du kan inte bara gå in och låtsas att du kan skaka.

Det intervjupersonerna synliggör är att den dansande kroppen är komplex. Nikita och Nadja understryker att twerking inte innebär att vara sexig, men att det är en vanlig missuppfattning. Tinton nämner inte specifikt twerking, men reflekterar kring sexig dans och att utmana det. De berättar om två olika alternativa linjer som utmanar olika riktlinjer. I enlighet med Ahmed kan detta förstås som två olika orienteringar. Linjerna som är framför oss gör att vissa objekt är tillgängliga och andra otillgängliga (Ahmed, 2006:14). På de linjer som de tagit, som båda kan förstås som alternativa linjer, så möjliggörs olika orienteringar mot olika objekt. Å andra sidan rör sig deras linjer mot motstånd genom dans. De följer olika linjer men rör sig mot samma objekt. Om det finns olika sätt att följa linjer så finns det också olika sätt att avvika från dem (Ahmed, 2006:176). Liknande visar Sutton (2010) i sin studie att roller i politiskt motstånd är komplexa och inte tydligt kan avgränsas som att följa eller avstå från rådande normer (187).

6.1.2 Omsorg om kroppen

En annan linje som kan urskiljas i intervjupersonernas berättelser kan kopplas till Sutton (2010), som betonar att kroppens materiella behov och sårbarheter alltid är närvarande (173). Aktivistkroppen kan behöva mat eller vatten, bli varm eller kall, kan vara gravida, ammande eller menstruerande, utsättas för fysisk smärta eller behöva använda toaletter (ibid). Liknande

har danskroppen behov. Att skapa plats för dessa kan beskrivas som en alternativ linje till andra dansrum, där prestation är i fokus. Att låta kroppens behov vara närvarande och låta dem ta plats blir därmed ett sorts kroppsligt motstånd som skapar en alternativ linje.

Men ett annat behov kan vara, alltså något helt annat, det kan vara att en kommer in och säger 'alltså jag har värsta mensvärken,' så. Och då så bara tar vi det därifrån och bara 'hur mår du då,' ah men kanske känner sig ledsen eller känslomässig eller vad som helst. Så bara ska vi ta det... 'Ska vi chilla idag? Ah men vi chillar, ska vi stretcha lite?' Man kan lyssna på lite musik vi tycker om. Det finns inte det här kravet som på kommersiella dansskolor att vi ska mata innehåll och mosa dem med koreografier som man sen kan filma och så vidare. Utan vi har... Vi sitter på kompetensen, men det är kanske inte alltid det som ungdomen behöver. (Nikita)

Här beskriver fritidsledaren och dansaren Nikita tydligt en riktlinje som både hon och kollegan Nadja i sitt arbete väljer att avvika från: den kommersiella dansskolan där deltagarna ska mosas med koreografi. Istället så anpassas verksamheten efter det deltagarna behöver just den dagen. Det gör att verksamheten kan anpassas efter aspekter som mensvärk eller mående och att kroppsliga behov får ta plats.

Och sen försöker jag också vara observant på det här att vissa är inte vana att röra på sig en timme och en kvart. Och blir trötta. (...) Men jag tycker att det är också viktigt att man vågar säga 'nu orkar inte jag'. Det här är för mycket för mig. Jag vilar lite. Och vi påminner dem om att vi tar dricka pauser och dricker vatten emellan. Och säger ta gärna frukt nu när du ska ta dig hem. Så att du har ork liksom. Och det är små saker men jag tycker det är viktigt. Det är viktiga signaler. (Lilli)

Lilli framhåller vikten av att låta deltagarna vila, lyssna på kroppen och ge den mat. Precis som Nikita berättar så betonar Lilli vikten av att anpassa rörelsen och verksamheten efter kroppen. Kroppen får därmed styra och kroppens behov får ta plats. Liknande redogör Idun för vikten av att i projekt få känna på om rörelserna är någonting som känns okej för *min* kropp. Hen beskriver att hen arbetar med anpassning efter allas kroppar och behov. Idun berättar vidare:

Och när man kommer in i en sån mer helhet så kanske man kan börja släppa det här att jag ska bara prestera, jag ska bara hitta en form för att det är någonting som jag har sett eller tror eller har fått information på något sätt att det ska vara bra. (...) Den här liksom inkännandeprocessen är ju både jätteviktigt och att vi behöver hitta så många olika möjligheter för att träna på det som möjligt. (Idun)

Idun reflekterar kring prestation och att som motstånd till det känna in och känna efter. Dessa olika exempel ger en tydlig bild av en riktlinje som är full av prestation, som de alla känt desorientering inför. Sixtensson (2018) visar att linjer kan skapa alternativ till en känsla av desorientering (153). Intervjupersonerna skapar till följd av en desorientering en alternativ linje som möjliggör att känna in, anpassa efter kroppen och att inte fokusera på vad som är rätt eller fel utan hur det känns. Sammanfattningsvis kan intervjupersonernas berättelser om att skapa plats för kroppsliga behov förstås som en alternativ linje till en danstradition eller ett samhälle som är kravfyllt, där kroppen och dess behov får ta plats. På så sätt kan detta sägas vara ett förkroppsligat motstånd, vilket Sutton synliggör.

6.1.3 Dans och känslor

Nadja: Det är mycket tjejer bland annat som kommer och alla har olika tonår, kärlek, mycket ångest.

Nikita: Jösses, alla hormoner!

Nadja: Ja!

Nikita: Det är sjukt underhållande men också viktigt att vi är där för dem, för det är så mycket explosioner som sker alltså.

I intervjuerna framkommer känslor på olika sätt som centrala för arbetet med dans. I citatet ovan berättar fritidsledarna Nadja och Nikita att ungdomarna som kommer till verksamheten behöver stöd i sina känsloliv. Detta beskrivs också som en styrka i att arbeta på fritidsgård och att få tid till att lyssna på deltagarna, i relation till traditionella dansskolor. I verksamheten finns det plats för känslor både innan, under och efter dansaktiviteten. Det är en orientering mot känslor. Dansen *i sig* är också ett sätt att uttrycka känslor, vilket synliggörs i flera intervjuer.

Och att det kan vara, också när man är ung, och allting händer hormonellt i kroppen, och vem är jag, och hatar världen grejen, att det kan vara så här, kanske det här känns bra, och jag kan spela den här rollen, ha den här attityden i dansen, jag kan gå in i den här världen. Alltså att man får leka runt lite, utan att (...) då måste du bete dig så här, då måste du se ut så här, nej men jag kanske bara vill känna runt lite. Det tänker jag också är en frihet i det. (Nila)

Nila framhåller att dansen kan vara ett sätt att lära känna sin kropp och utforska nya roller. Nila, precis som Nadja och Nikita, beskriver hormoner och hormonella förändringar hos ungdomarna. Att få utlopp för det beskrivs som viktigt och att dansen kan möjliggöra det. Sutton (2010) skriver att känslor som rädsla, ilska, glädje eller njutning ofta uttrycks i

politiska protester och lever i och genom kroppen (173-174). Liknande framkommer känslaspekter och att tillåta dessa inom dansen i intervjuerna.

Det är också en del i den psykiska ohälsan att man blir lite avtrubbad. Och kanske inte uttrycker, men kanske inte ens riktigt känner. Så vi använder det väldigt mycket. Och vi använder musiken att förstärka. (...) Så vi använder känslorna just för att hitta uttrycket i kroppen. Och därigenom kanske också börja kunna känna det mer. Tillåta sig att känna. (Lilli)

Lilli betonar att dansen kan vara ett sätt att komma i kontakt med sina känslor och att dansen möjliggör att med kroppen uttrycka sina känslor. Liknande återger Idun att dansen skapar utrymme för känslor att ta plats.

Här är jag, jag får faktiskt beröra min egen kropp. Jag kanske har någon slags behov, och kanske tidigare när jag var yngre har jag tänkt att det är töntigt och nu är det liksom, nej jag ska ta det töntiga på allvar. Vi kan skratta åt det absolut, men i stunden där det känns mest antingen töntigt, skambelagt eller liksom att jag vill bara trycka bort det, att då istället... Ja du får ta lite plats nu. Och det tror jag att dans och rörelse skapar möjlighet för att vara med den. (Idun)

Idun redogör för ett behov av att få ta plats rent kroppsligt och känslomässigt och hen säger uttryckligen att dans och rörelse skapar möjlighet att ta den platsen. Här målas en riktlinje upp, där kroppsliga behov tidigare setts som töntiga eller skambelagda, som Idun har avvikit från. Detta kan också förstås utifrån desorientering, eller en känsla av att vara ur linje. Avvikandet från riktlinjen har resulterat i en alternativ linje där kroppens behov tas på allvar. Idun reflekterar också kring en vilja att trycka bort behoven, men att till slut låta de ta plats. Ahmed (2006) beskriver orientering som att vara vänd mot vissa objekt och bortvänd från andra, vilket gör vissa objekt nåbara för kroppen (1-2). Här är behoven nåbara och kroppen är vänd mot dem, men med ett visst motstånd. Det kräver att ta sig igenom känslorna av exempelvis skam för att nå behoven. Den alternativa linjen är därmed krokig och desorienteringen gör sig påmind, även om linjen orienterar sig mot behoven och når dem till slut.

Nila understryker att rörelse kan frigöra hormoner, endorfiner och adrenalin i kroppen och att rörelse inbjuder till att koncentrera sig på här och nu. Liknande berättar Lilli att rörelse till musik skapar endorfiner och andra positiva reaktioner i kroppen, vilket kan skingra tankarna. Detta går i linje med den tidigare forskning (Hanna, 2017; Borovica, 2020; Barbour, Clark & Jeffrey, 2020) som visar att dans kan vara ett sätt att hantera stress och att få kontakt med sin kropp.

Men dansen fick mig att känna den här glädjen. Och jag blev liksom snällare. Jag fick mycket tillbaka... En positiv relation till min kropp. Och det tror jag är jätteviktigt, inte minst idag. Det är mycket... Vi är så exploaterade för andras kroppar. (Lilli)

Lilli bekräftar att detta stämmer, även för henne själv. Lilli betonar även att en positiv relation till sin kropp är viktig i relation till att en samtid, där vi är exploaterade för andras kroppar. Detta synliggör en alternativ linje och en orientering mot den egna kroppen som positiv. Lillis berättelse skildrar också en desorientering och ett famlande efter en annan linje, där dansen blev det som ledde vägen dit. Detta kan också ses som en livslinje, vilket Ahmed (2006) beskriver som den riktlinje livet går i (19), där desorientering skedde på vägen och ledde in på en ny linje där dansen möjliggjorde glädje och en positiv relation till kroppen.

6.1.4 Med kroppen som material

I intervjuerna framkommer att kroppen är central i dansen. Tinton och Lennon diskuterar exempelvis att kroppen är laddad inom dans och ska vara och se ut på vissa sätt. Därför vill de göra motstånd mot det och låta kroppen vara i rörelse och tredimensionell, få vara svettig och få låta. Under intervjuerna framkommer alltså alternativa linjer till kroppens centralitet men också dess fixering. En linje som framkommer kan beskrivas som avdramatiserande, där dansen presenteras som en möjlighet att tänka på kroppen på andra sätt.

Lennon: Men att ta på sig själv, känna sin egna kropp. Och att det är något äckligt eller förbjudet. Att ha en relation till sin egna kropp. Hur ska man då kunna ha en relation till någon annans kropp? Och beröring. Det är något som vi tycker är spännande och gärna jobbar igenom. Att ta på sig sina lår, det är ju ingenting.

Tinton: Det betyder ingenting. Det är ett fysiskt material.

Lennon och Tinton reflekterar kring beröring av den egna kroppen. Detta synliggör en riktlinje där kroppen, eller gesten att beröra den egna kroppen, är associerad med äckel eller förbud (detta relateras också till corona-pandemin). Istället presenterar Tinton och Lennon en alternativ linje där kroppen, och beröring av kroppen, avdramatiseras och omfokuseras. Istället för att den ska vara laddad så förstås den som ett fysiskt material.

Och de gör det, fastän de fnissar sig genom hela övningen, men till slut så kommer dem in i det och börjar såhär, hur ska man säga, när man tränar så blir det en fysisk introspektion att hitta, ah men var är min svanskota? Och börja lokalisera liksom... Vad är en svanskota? Till att såhär... Vad menar hon med bröstet, och då kanske de tror jag menar hela bålen, och då finns

vi som tolkar. Och att de, alltså i en uppvärmning så tar man ju liksom kroppsdel för kroppsdel och det ger ju liksom en tid för... För att fokusera 'hur känns det här i mig?'" (Nikita)

Nikita, som arbetar som dansledare på en fritidsgård, reflekterar kring att det känns fnissigt för ungdomarna att röra på sig på olika sätt i dansen. Hon berättar att ungdomarna går från att tycka att det känns konstigt att dansa till att börja känna in hur det känns i kroppen. Detta skiftar fokus från hur det ser ut till hur det känns. Nikita beskriver även att hon och hennes kollegor finns som tolkar för deltagarna att förstå sin kropp. Även Nadja betonar liknande i samma konversation att hon försöker avdramatisera höftrörelser genom att använda språk och beskriva kroppen i rent tekniska termer. För att avdramatisera situationen används språket som ett verktyg för att få deltagarna att känna sig bekväma. Detta kan kopplas till det Lennon och Tinton förklarar, där kroppen förstås som ett fysiskt material, och kan därmed sägas skapa en alternativ linje till en riktlinje med inriktning på hur kroppen ser ut. Även Lilli, som arbetar med dansgrupper för ungdomar, berättar hur hon försöker få deltagarna att känna sig bekväma.

Så jag tycker att det där med kroppen, man ska inte tvinga ut någon att röra sig på ett sätt som man inte är bekväm med. Eller visa sig på ett sätt som man inte är bekväm med. Sen kan man ge den där lilla pushen att du vågar. Men det ska vara på ett varsamt sätt. Men jag upplever att det kommer ganska snabbt. För att de blir så fokuserade på koreografin. Vi dansar ju också, vi gör väldigt lätta steg i uppvärmningen, upprepar mycket, men vi har också en koreografi. Där man ska lära sig stegen. Och de är så upptagna av det. Då tänker de inte så mycket på kroppen. Det kommer av sig självt. Men man ska få ta det i sin egen takt. (Lilli)

Lilli förklarar att ungdomarna snabbt blir fokuserade på koreografin, istället för hur kroppen ser ut. Kroppen försvinner därför från centrum. Även här förklaras hur dansen skapar en möjlighet för att undersöka hur det känns i kroppen, istället för att rikta in sig på hur det ser ut i spegeln. Tinton, Lennon, Nikita, Nadja och Lilli berättar alla om en riktlinje där kroppen är laddad. Detta är en riktlinje som de alla upplevt och följt, men valt att avvika från och väljer att göra motstånd mot. De upplever också att deltagare i deras verksamhet eller föreställningar kommer in orienterade mot en laddad kropp med en tydlig riktlinje. De försöker hela tiden omfokusera riktlinjen och möjliggöra för deltagarna att avvika från den. Genom att synliggöra alternativa linjer, som kan se ut på olika sätt men med ett gemensamt fokus på kroppen som material, visar de nya vägar. De har därmed trampat upp stigen för deras dansdeltagare. Ahmed (2006) betonar att linjer är beroende av upprepning av normer och skapas av denna upprepning (16). Detta gör att nya objekt blir synliga, som att se kroppen som ett material med mindre fokus på hur den ser ut.

6.1.5 Dansens kontext och historia

För performern Uma och fritidsledarna Nikita och Nadja är kontext och historia central för deras arbete med dans, vilket synliggörs på flera sätt genom intervjuernas gång.

Nikita: Jag träffade senast idag en rastvakt på skolan som menade på att 'ah men de här barnen, de vet inte vad de gör, de gör alla de här tiktoken och så har de såhär vissa grejer de gör med rumpan. Det är så äckligt.'

Sonja: Aha okej.

Nikita: Alltså och då sa jag det, men fokus ligger troligtvis inte där. De försöker nog lära sig lite olika tekniker. Och där, du vet, det är ju de här små kommentarerna, mötena, etcetera, där historia, kontext och allt sådant blir så viktigt. Att man behöver kunna översätta det. För att annars står man handfallen och kan inte försvara...

Nikita lyfter hur kroppen möter motstånd, och hur hon hanterar det. Hon har fått höra en kommentar som hävdar att något barn gör med sina kroppar är äckligt. För att förhandla med den här kommentaren synliggör Nikita vikten av att kunna berätta historiken till ett danssteg och att säga ifrån. När jag frågar Nadja och Nikita om det stämmer att historia är viktigt för dem, så svarar de att det är jätteviktigt. Nikita beskriver i citatet ovan ett aktivt motstånd där hon inte går med på den riktlinje som rastvakten antar. Istället sker en översättningsprocess som gör motstånd mot de fördomar hon möter ute i verksamheten. Det skapar en alternativ linje till den riktlinje som rastvakten tar. För att kunna nå och gå på den linjen krävs en viss orientering. För att kunna bemöta rastvakten behövs kunskap och att vi ser vad vi orienterar oss mot. Ahmed (2006) skriver att vi kan nå ut, men att vi inte nödvändigtvis vet vilken väg vi står inför; en brist på kunskap som innebär en osäkerhet om vilken väg man ska vända (7). Men här finns en vad jag förstår det som tydlig väg, som inte alltid har varit tydlig utan som genom kunskap har framträtt tydligare. Vi kan föreställa oss att för rastvakten, som är inne på en annan linje, så är denna alternativa linje inte ens nåbar. För Nikita är den här linjen i blickfång och nåbar.

Även Uma lyfter vikten av att benämna historia.

Men när en tänker på det så är historien minnen. Vad som finns i historieböckerna, men vad som inte tar sig dit. Eller vad någon har valt att inte skriva med. Så den här dansen nämns bara som en liten bisats i en så här tjock bok om koreografen. Men den finns ju och den har hänt. Så beroende på vem historien skriver för så kan det vara viktigt för någon annan. För mig har den haft jättestor betydelse. (...) Det här blev som en felande länk i historien. Den ser inte ut som

att den passar in. Men den har hänt, den har tagit plats, den har gjorts. Det blir som en möjlighet till en ny historieskrivning. Och kanske ett annat synsätt på tid. Det finns kanske flera olika tider samtidigt. (Uma)

Uma berättar i citatet om sitt arbete med en specifik dans som hen har ärvt. Genom att se historia som minnen och lyfta en dans som osynliggjorts inom ramarna för den dominanta historieskrivningen bidrar hen med en ny historieskrivning, där flera tider kan existera samtidigt. Historien kan därmed skrivas om beroende på vem som skriver den, vilket möjliggör för fler att ta del av den. Dansen blir här ett medel för att orientera sig mot en annan historieskrivning vilket leder in på en annan alternativ linje. Riktlinjen kan förstås som en samhällelig historieskrivning som Uma väljer att avvika från. Ahmed (2004) synliggör att glömska kan vara ett repeterande av våld eller skada och betonar därför vikten av att minnas hur våldet eller skadan först skedde (33). Genom att skriva om historien och lyfta alternativa perspektiv så repeteras inte historiens glömska.

Jag tycker att väst skriver som att det är de som har uppfunnit drag. Vi tänker att drag har funnits i andra delar av världen. Vi har bara inte kallat det drag. Det finns andra förståelser för genus. Gudar i Indien kan förvandla sig till ena och det andra. De är både och och inget. Vi tyckte inte att det var en historieskrivning... Att drag är något som är uppfunnit i väst. (Uma)

Uma reflekterar i en annan del av intervjun kring historieskrivning. Som ovan skapas en alternativ linje genom en alternativ historieskrivning. Det sker en orientering mot en alternativ historieskrivning som bryter den historiska riktlinjen. Likt exemplet som Nikita beskriver krävs det en viss kunskap för att kunna orientera sig mot det objektet. Med hjälp av Sixtensson (2018) kan kunskapen om dessa objekt förstås utifrån en kroppslig orientering baserat på kollektiva minnen (136). Uma har en förståelse som skiljer sig från den västerländska historieskrivningen och har orienterat sig kroppsligt utifrån den kollektiva kunskapen mot en annan förståelse. Den orienteringen skapar en alternativ linje som synliggör och benämner att drag *inte* är något som uppfunnits väst.

Precis som Nikita betonar så blir historia och kontext centralt för att kunna göra motstånd. Genom att i eller utanför dansen skapa andra historieskrivningar eller lyfta historieskrivningar som bortses så möjliggörs ett förkroppsligat motstånd. Uma, Nikita och Nadja berättelser visar att kroppen behöver kontext för att göra förkroppsligat motstånd och utan kontext kan den inte göra motstånd. Genom att skapa alternativa linjer i sin orientering mot vissa objekt gör de motstånd mot normativa och historiska riktlinjer. Ahmed (2006) belyser att desorientering inte är radikalt i sig eftersom det kommer att ske (158). Det som är relevant är

hur upplevelser av desorientering påverkar orienteringen av kroppar och rum. Dessa ögonblick kan ge oss hopp om nya riktningar och nya riktningar kan vara skäl nog för hopp. (ibid). När desorientering sker kan det leda oss in på nya linjer, vilket också kan vara linjer av motstånd. Uma, Nikita och Nadja kan sägas tala om sådana linjer.

6.1.6 Kollektiva processer

Sutton (2010) synliggör att motståndspraktiker är en kollektiv förkroppsligad process (176). Intervjupersonerna arbetar med detta på olika sätt och mer eller mindre. Exempelvis Nila och Lilli betonar vikten av gemenskap för dansdeltagare.

Jag har haft en grupp och jag är inne på min andra och min tredje startar imorgon. De är otroligt fina med varandra. Om det kommer en ny så är det väldigt sällan som den får stå för sig själv. Utan någon i gruppen går fram och börjar prata. Jag tror att det har att göra med att man känner att man har något gemensamt. Att man vet att sådär har jag känt mig. Nu är hon vilsen och känner sig osäker. Och då sträcker man ut. Så de är jättefina med varandra och det skapas snabbt en gemenskap. (Lilli)

Lilli berättar att hennes deltagare skapar en gemenskap och sträcker ut handen till nya deltagare som känner sig osäkra, eftersom de själva känt sig lika vilisna. Gemenskapen för deltagarna i gruppen beskrivs som viktig. Nila betonar flera gånger under intervjun vikten av att skapa ett sammanhang för ungdomar som känner sig ensamma. Detta synliggör att arbetet med dans är en kollektiv förkroppsligad process och gemenskapen i sig kan vara ett sätt att skapa förändring för deltagarna. Sixtensson (2018) myntar begreppet kollektiv orientering, vilket skapar förutsättningar för att skapa nya fotspår och nya linjer (168). Lilli och Nila lyfter att gemenskapen i sig är viktig för deltagarna, vilket kan förstås som en kollektiv orientering mot gemenskap. Det är också en kollektiv orientering mot objekt som tidigare nämnts i det här kapitlet, som omsorg om kroppen och att skapa utrymme för känslouttryck.

En annan linje av kollektivt förkroppsligande beskrivs av Uma.

Då ber jag publiken försöka förkroppsliga mina minnen. (...) Då ber jag de emphasize med mig. Både att försöka minnas, men jag ber dem också att försöka känna hur det känns i någon annans kropp. Empati. Men också intimt. Att jag berättar väldigt nära om mitt eget. Så börjar de prova det i sina egna kroppar. (Uma)

Uma lyfter här vad som kan tolkas som en kollektiv förkroppsligad process, genom att be publiken försöka förkroppsliga hans minnen och att be dem känna hur det känns i någon annans kropp. Dansen kan på så sätt inbjuda för att känna empati och få prova att känna något

som för någon annan är intimt i sin egen kropp. Att gemensamt känna saker kan här förstås som ett förkroppsligat motstånd i enlighet med Sutton. Dans är ingenting som görs på egen hand, och likaså sker motståndspraktiker inom dansen i en kollektiv process. Liknande skildrar Idun en kollektiv arbetsprocess.

Det här känns inte rättvist och det känns som att jag vill ändå kunna dela med någon men hur, på vilket sätt, när är det okej eller inte. Så lite, alltså de här protesterna som vi också liksom hittade, kunde visa för varandra och sen att upptäcka då tillsammans. Okej men vilka kroppsdelar fick vi höra var olämpliga, vad är det som vi inte fick visa, vad är det som vi skulle vilja försöka uttrycka på något sätt. (Idun)

Idun, som bland annat arbetar som kontaktimprovisatör, beskriver en känsla av att vilja dela orättvisor med andra och att upptäcka protester tillsammans med andra. Att arbeta tillsammans och gemensamt arbeta fram motståndsstrategier kan förstås som ett förkroppsligad kollektivt motstånd. Liknande berättar Uma om arbete tillsammans med andra.

Då tänker jag att det är... mer uttalat politiskt, att vi gör aktivistiska handlingar. Jag är till exempel inte aktivist själv (...) Det är jag inte. Jag vågar inte det. Men tillsammans med (*namn på grupp, min anm.*) vågar jag det och vara det. (Uma)

Uma understryker att hen inte är aktivist ensam, men att hen tillsammans med andra kan vara det. Detta synliggör att dansen som forum kan vara aktivistiskt och vikten av kollektiv orientering för att skapa alternativa och nya linjer. Ahmed (2006) skriver att en kan leta efter andra som delar ens avvikelser eller plötsligt befinna sig bland dem (105). Att hitta andra att dela de alternativa linjerna med, eller en gemensam orientering mot det alternativa, kan vara viktigt för att kunna fortsätta på linjen. Det är också viktigt för att linjen ska kunna och fortsätta trampas upp, utan upprepning av linjen försvinner den (ibid:15). För Uma är den kollektiva orienteringen en ren förutsättning för att kunna orientera sig mot aktivismen. För Idun möjliggör den kollektiva orienteringen att synliggöra nya linjer. Sixten (2018) visar att gemensamma orienteringar kan utmana och organisera sig för eller mot en gemensam sak (168). För Uma och Idun blir den kollektiva orienteringen och den gemensamma arbetsprocessen mot alternativ och aktivism viktig för att kunna fortsätta ta de alternativa linjerna, och för att de ska kunna fortsätta vara inom räckhåll.

6.1.7 Sammanfattning

I det här avsnittet har intervjupersonernas berättelser om hur dans kan innefatta motstånd med och mot kroppen diskuterats. Intervjupersonerna berättar om hur de genom dansen och med

dansen som verktyg avviker från normativa riktlinjer, i samhället eller inom danstraditioner, och viker in på alternativa linjer. Flera av intervjupersonerna beskriver erfarenheter som kan tolkas som desorientering, som att inte få tid till att känna efter hur rörelser känns i kroppen utan enbart fokusera på prestation. I analysen har jag synliggjort att den alternativa linjen möjliggörs genom en desorientering, vilket efter ett famlande gör att kroppen kan orientera sig mot nya objekt. Genom att vika in på alternativa linjer gör intervjupersonerna motstånd, medvetet eller omedvetet, mot riktlinjer vilket visar nya vägar och trampar upp stigar för deras deltagare och/eller publik. Jag argumenterar för att motståndet sker i spänningen mellan dessa linjer, men också i desorienteringen som sker för att ta sig dit.

I nästa avsnitt analyserar jag motstånd i och genom rummet med Ahmeds (2006) begrepp, linjer och orientering som verktyg, med ett fokus på alternativa rum. För att synliggöra den komplexitet som även framkommit i motstånd som sker med och mot kroppen, använder jag begreppet paradoxala rum vilket utvecklar och adderar till Ahmeds (2006) förståelse om linjer och orientering ytterligare.

6.2 Motstånd i och genom rummet

I följande avsnitt analyseras intervjupersonernas berättelser kring hur de gör motstånd i och genom rummet. Följande underteman har identifierats inom det övergripande temat rum: alternativ till den kommersiella och traditionella dansskolan, dansrum som alternativ i samtiden, den paradoxala utopin samt ett tryggt dansrum? För att göra detta används Ahmeds (2006) linjebegrepp i samband med Roses (1993) förståelse av paradoxala rum.

6.2.1 Alternativ till den kommersiella och traditionella dansskolan

I intervjuerna med Nila, Lilli, Nikita och Nadja, som alla är personer som aktivt jobbar med dansgrupper för barn och unga, framkommer den kommersiella och konventionella dansskolan som en normativ riktlinje de avviker från. De viker istället in på en alternativ linje, där bland annat kravlöshet, gratis danslektioner och anpassning efter behov framkommer som viktiga aspekter.

Upplägget av lektionen är ganska tydlig. Eller den är tydlig. Och den skiljer sig från en vanlig danslektion om man skulle gå på en dansskola. Det finns flera moment i den. Men det allra viktigaste är att den är kravlös. Det är inga uppvisningar. Och vi betonar också det väldigt mycket. Man ska vara där på sina egna villkor. Och man gör som man vill. (Lilli)

Lilli berättar att upplägget av danslektionerna i hennes dansgrupper skiljer sig från en vanlig danslektion. Framförallt framkommer den som kravlös, utan uppvisningar. Det finns därmed en tydlig riktlinje som är kravfylld, som Lilli betonar att hon och projektet hon leder aktivt avviker från.

Och det är så mycket prestationsångest och yta och så mycket krav, alltså de har så mycket krav. Men också generellt i skolan så har de andra krav än vad vi hade på vår tid, alltså det är så många med ångest och stress idag och som bara vill komma in bara för att få vara, bara låt mig vara. De vill inte ha någon strukturerad aktivitet för hela deras dagar är såhär... Så jävla inrutade, så jävla mycket läxor och prov hela tiden. Alltså jag får ångest av att bara såhär 'hur var din vecka,' och de bara 'det här provet och sen så kom det här,' och så bara... jag bara hur är det möjligt? Bara pressen som de kommer in med. Alltså vi får ju fylla ett annat behov på det viset, det blir väldigt lite elitsatsning. Även om jag hade kunnat skjutsa någon åt det hållet, så är det... Det ligger väldigt lågprioriterat för att det är inte det större behovet här. (Nikita)

Fritidsledaren och dansledaren Nikita berättar att deltagarna kommer in med mycket prestationsångest. Detta tolkar jag som en tydligt utstakad linje i samtiden: en tillvaro med mycket stress och press, där dansen beskrivs vara ett andrum från detta. Nikita och Nadja för diskussioner om deras arbete med dans som synliggör hur de skapar en alternativ linje till detta, utan elitsatsning och krav. Istället för att fokusera på prestation försöker de fylla andra behov och lyssna in till vad ungdomarna behöver.

Även Idun bekräftar att dansutbildningar ofta innebär mycket prestation.

För det finns mycket inom dansutbildningar som är bara tryck på, bara liksom fortsätta prestera, ta den här formen för att vi ska ha en show, för att det ska vara kanske tänkt så att det är liksom vackert eller att det är imponerande... (Idun)

Idun, som här reflekterar kring sina egna erfarenheter av dansutbildningar, synliggör att dessa innebär presterande av något vackert eller imponerande. Som en alternativ linje till detta betonar Idun under intervjuens gång vikten för hen att känna efter i dansen. Det blir därmed synligt att dansen kan vara en källa för press, och att den för flera intervjupersoner varit det, men att de aktivt valt att hantera detta genom att skapa alternativa dansrum. Detta kan förstås som berättelser om desorientering och ett famlande efter nya linjer. Ahmed (2006) framhåller att desorientering också leder någonstans och även den känslan kan leda oss in i andra rum (7). Med grund i en känsla av press har intervjupersonerna valt en linje som orienterar sig mot andra rum, där de får lyssna in till sina egna behov. I det alternativa dansrummet möjliggörs ett motstånd mot riktlinjer och avvikande till alternativa linjer. Det alternativa dansrummet

kan både förstås som ett objekt som kroppen orienterar sig mot, men också som orientering och utgångspunkt. Genom det alternativa rummet blir motståndsstrategier mot normerande riktlinjer tänkbara, men den alternativa linjen kan också leda in till andra rum. Det alternativa rummet kan därför också förstås som ett stopp på linjen, som leder vägen framåt till andra rum.

Skapandet av det alternativa dansrummet kan kopplas till Sixtensson (2018) som beskriver att “det fysiska rummet så väl som det metaforiska rummet (känslan av att ha rum) skapar ytterligare förutsättningar för agens, motmakt och kollektivt motstånd” (Sixtensson, 2018:42). I det alternativa dansrummet möjliggörs ett motstånd mot dessa andra riktlinjer som fokuserar på prestation och alternativa linjer skapas. Detta talar även med Clark & Markula (2017) som både belyser att balettstudior kan vara ett rum för disciplin, vilket syns i intervjupersonernas berättelser om traditionella dansskolor, samt att balettstudion kan skapa ett andrum vilket liknande visas här där det alternativa dansrummet skapas (435). Intervjupersonerna synliggör att dansrum inte *i sig* är kravlösa eller alternativa, utan att det rummet behöver skapas. Dansrum är därför paradoxala, vilket innebär att de kan vara både kravlösa och kravfyllda samtidigt men också att ett dansrum kan vara tryggt och ett annat otryggt, eller att samma dansrum kan upplevas som tryggt för en deltagare men otryggt för en annan. Intervjupersonernas skapande av alternativa linjer och rum baseras också på en kritik av samtiden som inte kan förbises. Behovet av att skapa ett alternativt rum är därför i grunden paradoxalt.

6.2.2 Dansrum som alternativ i samtiden

Flera intervjupersoner lyfter att dansrummet är ett alternativ till en stressig, kravfylld och digital samtid. Nila, som jobbar som verksamhetsutvecklare, betonar att vi behöver röra på oss mer än vi gör i samhället idag där vi framförallt sitter och jobbar framför datorn. Dansen skapar en alternativ linje och alternativa rum till en digital samtid. Även liveföreställningar diskuteras i relation till samtiden.

Det är en sån otrolig kapacitet i liveupplevelsen. Att sitta där, du kan inte göra något annat. Visst du kan vara okoncentrerad, men det är väldigt svårt att inte vara där. Om det är en föreställning som får tag i ditt fokus och även om du inte är superfokuserad. (...) Och jag tänker själv, för egen del är det också så starkt. Att det är mycket generellt annars som är så splittrat och som går så snabbt. Och man är lite halvkoncentrerad. Och att få vara i den magin tillsammans är så kraftfullt. (Tinton)

Tinton reflekterar kring liveupplevelsen som ett mer långsamt och fokuserat alternativ till en splittrad och snabb samtid. Detta kan kopplas till Adeyemi (2019), som använder sig av 'slowness' som begrepp för att visa hur några svarta queera kvinnors långsamma rörelser och tänkande är ett motstånd till städer där den snabba rörelsen av människor och kapital är praktiskt taget obligatoriskt (547). Att tillsammans bara vara under en liveföreställning framkommer som ett alternativt rum, vilket är en motståndsstrategi mot den splittrade samtiden.

Då var det många som gjorde pandemiföreställningar där publiken fick stanna hemma. Och så var performance på scenen. Och så sände man. Men vi gjorde tvärtom. Publiken är i salongen. Och så är istället performance på en jättesnygg video. Så den har vi föreinspelat. Och då... Då är vi ju egentligen inte där. Men en försöker överbrygga det. Att det ska kännas nära till performance. Så på det sättet överbrygga avstånd. (Uma)

Uma diskuterar, likt Tinton, liveföreställningen. Med ett perspektiv på pandemin berättar Uma hur förinspelade material kan användas för att överbrygga avstånd. Det möjliggjorde för publiken att vara tillsammans, utan dansare på scenen. Det är ett sätt att manövrera samtiden: att använda digitala medel för att skapa liveföreställningar. Detta kan även kopplas till Dolan (2005) som betonar att föreställningens samtidighet, dess nutid, passar för att undersöka utopins möjligheter som en hoppfull process som ständigt skriver en annan, bättre framtid (13). Utopin tar utgångspunkt i samtidens brister och tar itu med dem i nuet, genom att producera alternativa erfarenheter och visioner om hur saker kunde och borde vara (Rivera-Servera, 2004:271). Liknande tar Uma och Tinton utgångspunkt i samtiden för att kunna utforska och skapa alternativa rum.

En annan aspekt kopplat till en digital samtid som framkommer i intervjun med Nikita och Nadja är sociala medier.

Många gånger så kommer de igång utan att vi egentligen behöver leda någonting, utan man kan ställa coachande frågor eller enkel fråga: vad är din favorit tiktok? Så bara, åh så får man höra Tiktok-mashups så att öronen blöder. (Nikita)

Tiktok framställs som det ramverk som ungdomar idag förstår dans inom. Men Nadja visar att detta är komplext, och att Tiktok-danser ofta kan handla om att se bra ut, snarare än själva dansen.

Medans idag är det väldigt såhär... Det ska se bra ut. Vem är det som gör tiktok om man tittar? Det är liksom ingen som kommer ut direkt ur sängen med knorr i huvudet, helt osminkad, knappt ätit frukost än. Man ser jättetrött ut. Utan det är väldigt sminkad, det ska vara liksom

snyggt och det ska va, inte för mycket whining för att... Medans, oftast ser steget ut mycket bättre när du utformar det överdrivet ibland till exempel. Det är som hon sa den här prestationen ungdomarna har idag för att de ska bevisa någonting. (Nadja)

Nikita och Nadja använder sig mycket av Tiktok i sin verksamhet, som de till stor del anpassar efter ungdomarnas behov och önskemål. Samtidigt reflekterar Nadja kring att dans på Tiktok ofta är utseendefixerad och kravfylld. Det som synliggörs här är att det alternativa dansrummet är paradoxalt. Det kan användas för att skapa alternativa linjer i samtiden och, som tidigare visat, ställas mot prestation, press och stress. Samtidigt blir det synligt att detta är ett rum som också på många sätt innebär att hantera och greppa den här samtiden. Nikita och Nadja använder sig aktivt av danser från TikToks och anpassar sig till en samtid där dans ofta förstås utifrån den kontexten. Även Uma beskriver att digitala medel kan användas för att skapa dansföreställningar och överbrygga avstånd (geografiska som känslomässiga). Det alternativa rummet befinner sig inte i ett vakuum utan väldigt tydligt inuti denna samtid, som hela tiden sipprar in i dansrummet.

6.2.3 Den paradoxala utopin

I samtliga intervjuer framkommer förhoppningar om förändring.

Vi hoppas på något sätt att kunna lämna spår hos publiken. Även om de kanske inte uppfattar eller tänker på det som händer just nu. Men att de kanske i tio år bara, just det den där föreställningen (...) Jag kanske inte behöver tänka den här tanken. På det sättet förändringen. (Lennon)

Det finns något hoppfullt i detta, vilket Ahmed (2004) understryker är ett måste för den feministiska framtidsvisionen (187). Lennon berättar att hon önskar att publiken ska ta med sig det de sett och att det ska leva kvar med publiken i framtiden. Det finns ett hopp om en annan eller alternativ framtid.

Motstånd, förändring. Vi ringade kanske in det ganska mycket. Att göra det som vi önskar vara självklart, att göra det självklart. Och hålla på med det på olika sätt. Och erbjuda och att visa det, och att visa det live. Tänk om detta var självklart. Tänk om det var såhär. Då skulle vi göra den här föreställningen och nu gör vi det. Nu får vi vara tillsammans i det här en liten stund. Och att det kan ge ett alternativ. Och att det känns som att det finns så mycket potential i kroppen där. (Tinton)

Tinton synliggör att dans kan möjliggöra en orientering mot alternativa rum. Det är också en tydlig koppling till Dolan (2005), exempelvis, som skriver att liveframträdanden kan skapa en plats där människor kan komma samman för att föreställa sig en bättre värld (2). I beskrivningen av det alternativa finns dock alltid något paradoxalt: det är att både vara inuti

och utanför ett centrum. När en går utanför det alternativa dansrummet så finns allt detta utanför kvar. Publiken och deltagarna kan därmed både rent fysiskt befinna sig inuti och utanför rummet, och även befinna sig både i det och utanför det samtidigt: de ska snart lämna det. Rose (1993) betonar att det paradoxala rummet är beroende av en känsla av någon annanstans, samtidigt som det alltid är instängt inom gränserna för dess önskningar och rädslor (159).

Att leva med olika kontraster, kontradiktioner, paradoxen eller stora paradox som känns som att det är liksom precis här... Det är krig. (...) Det känns som att vi har tillgång till oändligt mycket information, samtidigt som att vi inte kan lösa problem som känns basic. (...) Det tror jag att även om man inte intresserad eller visar uppmärksamhet för det, finns det ändå med i något medvetande och att rörelse ger en möjlighet av att kunna hitta de här... Uttrycka dig genom vilken rörelse som helst som kanske liksom... Ah okej, det släppte någonting, som öppnar upp något annat. (Idun)

Idun visar att skapandet av rum i samtiden är paradoxalt i sig. När de lämnar danssalen så finns allt detta kvar: krig, homofobi, oändlig information. Dansen blir en fristad men bara tillfälligt. Det är också intressant att intervjupersonerna i studien inte har samma möjlighet att gå in och ut ur rummet som deras publik eller deras deltagare. De behöver hela tiden kämpa för det alternativa eller nya oavsett vem som kommer in i rummet och vad de har med sig. Det synliggör ytterligare en dimension av att det alternativa dansrummet också på många sätt är paradoxalt.

Och då har det uppdagats att de som blev typ tafsade på, eller någonting hände under skolgympan eller så, att de har undvikit fysisk aktivitet resten av sina liv. Och man bara, fuck. Alltså skolans miljö, det finns hur många barn som helst, och det finns typ en idrottslärare och så. Och om man liksom tappar bort, ja men du vet, det händer saker. Och barn och ungdomar, de är liksom, det känns så mycket. Man kan då, nej det här var så obehagligt, jag kommer inte gå dit igen. Jag kommer inte göra det här, jag kommer undvika det. Och hittar man inte, får man inte en ingång till att röra sig på ett positivt sätt innan. Så kan man liksom fucka upp hela ens hälsa resten av sitt liv. Och att kunna få, att jag har privilegiet att jag kan försöka skapa det här utrymmet. För barn som vägrar att gå till skolan. Det är ju, då får man bara försöka. Hoppas att det händer någonting. (Nila)

Nila, som arbetar som verksamhetsutvecklare, berättar om vikten av att skapa rum för positiv rörelse och förhoppningen om förändring. Här synliggörs att hoppet är nödvändigt för att fortsätta försöka. Men skapandet av nya och alternativa rum, där rörelse är positivt, baseras också på en bakgrund av våld. Det paradoxala sipprar in i

att behöva skapa rum för rörelse fria från våld, men visionen baseras också på att något behöver förändras och försöket att skapa det.

En annan aspekt av en paradoxal utopi framkommer i intervjuerna med Nila, Lilli, Nikita och Nadja som alla arbetar med grupper för barn. Där blir det synligt att deras arbete på många sätt kan bidra till förändring, men att det också stöter på motstånd.

Precis som ni fixar hyra av sportlokaler eller såhär fotbollshallar etcetera etcetera, så måste man lägga samma krut på dansen isåfall och det var ju en av sakerna som framkom under invigningen av (*namn på område, min anm.*) dansstudio då, det var en av flickorna som sa uttryckligen ”Ah! De satsar på oss!” Och jag menar det är liksom superkvitto på att, ja vi kan skapa förutsättningar, vi kan vara begränsade i budget i stort inom förvaltningar etcetera, men satsar vi inte så kommer det få sina effekter oavsett om det är negativa eller positiva. (Nikita)

Nikita betonar en av deltagarnas glädje inför att fritidsgården har satsat på oss. Nikita visar att det är ett kvitto på att satsningar får positiva effekter, men att det krävs att samma resurser läggs som på exempelvis sportlokaler. Nikita och Nadja lyfter under intervjuens gång att just fokuset på dans beror på att många tjejer är intresserade av dans och att de är en prioriterad målgrupp. Detta skapar nya rum för dans vilket är ett alternativ till en linje där, enligt Nadja och Nikita, killars intressen prioriteras framför tjejers. Samtidigt så befinner sig detta inom en paradox där dessa resurser tidigare inte lagts på den målgruppen, och med ett ständigt lurande hot om att projektet hela tiden kan avslutas. Dansrummet kan skapa förändring, men bara så länge det finns.

Och just (*namn på projekt, min anm.*), det är ju en beforskad metod där man har sett att den är samhällsekonomiskt effektiv. Det är en billig insats. Så jag blir väldigt besviken att jag hela tiden får höra att det finns inte pengar till att köpa frukt. Eller det finns inte pengar till att anställa mig i den här rollen. Utan det får hela tiden vara på bidrag och fonder och sådana saker. (Lilli)

Lilli berättar, likt Nikita, hur projektet hon leder kan bidra till förändring, men att det stöter på motstånd. Det alternativa rummet och förändringen det kan leda till möjliggörs enbart om det får resurser. Det är därför beroende av någons (kommunens, statens, företags) pengar för att kunna fortsätta. Detta visar tydligt hur det paradoxala rummet befinner sig inuti och utanför samtidigt. Utopin som intervjupersonerna berättar om, hoppas på och jobbar för är därmed paradoxal.

6.2.4 Ett tryggt dansrum?

I flera av intervjuerna frågade jag intervjupersonerna hur de arbetar med att skapa trygga rum. Flera av intervjupersonerna lyfter gemensamma faktorer, som att kunna dra för speglarna i en danssal, att ha ett insynsskyddat rum, att rummet ska vara kravlöst, att ha en må-runda innan. Den faktor som framkommer flest gånger är vikten av att skapa igenkänning, exempelvis genom att redan befinna sig i ett redan känt rum, diskutera gemensamma intressen eller att tydligt berätta vad som kommer att hända. Det beskrivs som en grundpelare för att skapa ett tryggt rum, men även som en utgångspunkt för att kunna utmana deltagarna eller publiken och bidra med något nytt.

Och vi använder oss av låtar eller dansstilar. Eller grejer som gör att man känner sig bekant. Och när vi har etablerat det, att det här är inte farligt. Därifrån så upplever vi att vi har en möjlighet att pusha. Vi etablerar något som känns tryggt. Och när man väl är trygg, då kan man börja trycka gränserna lite längre bort. Vad är det som ryms här? Hur upplever vi kroppen? Vilka ämnen tar vi upp? Hur pinsamt är det? Hur provocerande är det? Hur tokigt är det? Beroende på vad det är för föreställning. (Tinton)

Tinton skildrar hur hon och Lennon i sina föreställningar brukar etablera trygghet, för att sedan kunna trycka bort gränserna. I flera intervjuer framkommer liknande aspekter, där trygghet behöver etableras för att kunna utmana deltagare eller publik. Oavsett vad dansarna har för linje de strävar för att uppnå möjliggörs alternativa linjer genom att först skapa trygghet. Genom att etablera en trygghet kan de sägas trampa upp en stig för deltagaren eller publiken. De har vikt av på en alternativ linje och orienterat sig mot andra objekt, vilket de vill visa vägen för i sina föreställningar. Det trygga rummet är därför en förutsättning för att synliggöra den alternativa linjen.

Ett annat tryggt rum som framkommer är det separatistiska rummet.

Jag tänker att de som inte vågar vara i sådana här sociala sammanhang, eller fysiska sammanhang, känner sig mer trygg om man känner att det andra som jag där, som också är utanför, eller minoritet, det är någonting som skaver i det sociala som gör att jag inte är mer bekväm. Men om jag vet att det är andra som är precis på samma... Det finns en förståelse och ett lugn om man vet att det inte är de som passar inom normen som kommer att styra och ställa, utan vi andra får vara normen nu. (Nila)

Nila betonar att det separatistiska rummet kan skapa trygghet genom att *vi andra får vara normen nu*. Det separatistiska rummet presenteras som ett alternativt rum, bortom normer och otrygghet. Rose (1993) lyfter det separatistiska rummet som paradoxalt: ett rum som stänger

ute för att inkludera (153). Paradoxen i separatistiska rum ligger i hur grupper måste vara separatistiska för att kunna skapa allianser och andra (bättre) relationer (ibid). I det separatistiska rummet kan det därmed finnas möjlighet till förändring, men det finns en paradox i att behöva exkludera för att inkludera.

Det paradoxala rummet blir synligt på flera sätt i intervjuerna. Lennon och Tinton berättar att de känner att de lyckas skapa trygga rum för publiken där de kan uttrycka sig fritt och våga ta plats. De betonar även att de inför en föreställning är tydliga med vad det är för typ av rum och vad som ska rymmas i det. Samtidigt berättar de i samma intervju att de kan få reaktioner från publiken, vilket beskrivs i citatet nedan.

Lennon: De tror att det är på skärmen. Eller tror att, men... De är så vana vid det. De ropar ut hemska saker åt oss.

Sonja: Medans ni?

Lennon: Ja. Eller hemska saker...

Tinton: Men just i den föreställningen fick vi mycket reaktioner. Som man brukar få när man spelar föreställningar för små barn. Då brukar de vara väldigt engagerade och säga vad de ser. Vi fick den typen av reaktioner av högstadiet också. Det var objektifierande och sexistiska grejer. Som kom också.

Tinton och Lennon berättar hur de får starka reaktioner som är objektifierande och sexistiska från sin publik, även om de också lyfter de positiva reaktionerna. Detta synliggör att ett rum som är tryggt kan vara otrött med nästa publik. Det är också intressant vem rummet är tryggt för. Publiken som kan uttrycka sig fritt (vilket dock inte kan tänkas vara tryggt för alla deras skolkamrater) eller dansarna på scen. Målet är givetvis att rummet ska vara tryggt för alla, men målet som intervjupersonerna lyfter är att publiken eller deltagarna ska känna sig trygga. Det innebär också att de som aktivt arbetar med dansen kan behöva 'tåla' exempelvis negativa kommentarer. Det trygga dansrummet är inte nödvändigtvis tryggt för den som arbetar med dansen och som redan nämnt så kan rummet förändras beroende på vem som går in och ur det. Ahmed (2006) betonar att alternativa linjer behöver repeteras för att få fäste (102). Det innebär att de ibland inte fäster, eller att stigen de går på växer igen. Detta kan ske när den alternativa linjen möter motstånd, som för Lennon och Tinton i sin föreställning. Det som är gemensamt för intervjupersonerna är att de fortsätter att repetera sina linjer för att upprepningen ska ske, vilket i slutändan kan bli en upptrampad stig.

Medan jag tycker det kan vara ganska... Du vet så, allting... Allt det här med korstågen som kyrkan har stått för, eller för vem är det en neutral plats? Alltså vad andra religioner... Och så bara står den där i bakgrunden, eller så handlar det... För dem är det neutralt, det är bara liksom en fond. Medan det kan vara jättevåldsam historia som kyrkan har. Det är ju bara neutralt för dem som står på den sidan, kanske. Men så då har vi tänkt att vi gör det där. (Uma)

Koreografen Uma berättar om ett dansverk som ska framföras vid en kyrka. Uma understryker att neutrala platser inte är neutrala för alla, att de är trygga för vissa men inte andra. Detta kan kopplas till Ahmed (2006) som skriver att välbehag är effekten av att kroppar kan sjunka in i utrymmen som redan har tagit sin form (136). Detta citat visar något som är synligt i flera intervjuer: alla intervjupersoner försöker på olika sätt hantera och greppa det motstånd de på olika sätt möter i sitt arbete. Ibland innebär det att gå med på någon annans regler för att få in sina aspekter. Sixtensson (2018) synliggör att paradoxala rum kan vara meningsfullt, begränsande, utmanande och förstärkande på samma gång (53). Även den tidigare forskningen lyfter att trygga rum kan vara både trygga och otrygga på samma gång. Bland annat Rönnbäck (2015) betonar att det i olika rum finns olika typer av handlingsutrymmen (176). Det visas även i min analys, där rum kan både innefatta trygghet och otrygghet samtidigt men också gå från att vara trygga till otrygga.

6.2.5 Sammanfattning

I det här avsnittet har intervjupersonernas berättelser om motstånd i och genom rummet synliggjorts. Med det alternativa rummet som utgångspunkt och hållpunkt framåt kan intervjupersonernas berättelser om dans förstås som en motståndsstrategi. Jag har genom analysen synliggjort att det alternativa dansrummet är paradoxalt. Det paradoxala finns i att dansrummet innebär att maktstrukturer sipprar in eller befinner sig utanför rummet. Dansrummet kan därmed vara ett andrum, men också en plats där en digital och ibland våldsam samtid är ständigt närvarande genom sociala medier eller kommentarer. Det paradoxala finns också i att den alternativa linjen kan vara svår att gå, att det är en smärtsam linje att följa som möter motstånd. Alla intervjupersoner försöker på olika sätt hantera och greppa det motstånd de på olika sätt möter i sitt arbete. De alternativa linjer de tar korsar därmed många gånger den normativa riktlinjen de valt att avvika från.

6.3 Sammanfattande diskussion

Intervjupersonerna använder dans som en motståndsstrategi genom att med kroppen i rummet göra motstånd mot riktlinjer de valt att avvika från. De gör motstånd mot aspekter som objektivering, stereotypa könsroller, kommersiella och traditionella dansskolors sätt att arbeta, en samtid fylld av stress och krav. Motståndet de utför är komplext och paradoxalt eftersom de befinner sig i en kontext och samtid som de på olika sätt försöker hantera genom dansen. Detta kan kopplas till bland annat Bailey (2014) som betonar att ballroom-medlemmar gör vad de kan med det de har för att göra sina liv levbara (503). De möter motstånd på olika sätt i sitt arbete och väljer trots det att fortsätta. De har förhoppningar om förändring och en alternativ framtid.

Genom att välja och skapa alternativa linjer gör de motstånd mot normativa riktlinjer inom dansen och samhället. Men det framkommer också flera aspekter av motstånd mot kroppen. Att inte få göra det en vill, att kroppen begränsas, att kroppen ska vara på vissa sätt. Kommentarer om vad kroppen gör eller inte gör. De beskriver en process av desorientering, som sedan lett dem in på alternativa linjer. Dansen förkroppsligar därmed för intervjupersonerna ett motstånd, som görs med utgångspunkt i en förhoppning om alternativa rum. De alternativa dansrummen och behovet av dem är paradoxalt. De befinner sig både inuti och utanför ett centrum. Intervjupersonerna synliggör hur dansrum kan skifta från att vara trygga och otrygga, bland annat beroende på vem som befinner sig i det. Alla försöker trots detta trampa upp stigar för målgrupper som de ser som viktiga.

Kowal, Siegmund & Martin (2017) framhåller att dans kan artikulera och iscensätta sociala motsättningar och å andra sidan skänka handlingsfrihet åt dem som inte har någon handlingsfrihet (5). Den dansande kroppen kan vara ett komplement till politisk kamp både när det gäller att mobilisera sina krafter och att lindra dess oundvikliga misslyckanden och klagomål genom njutning (ibid). Liknande visar intervjupersonerna både exempel på hur dans kan artikulera sociala motsättningar, som att skapa alternativa linjer till könsnormer eller otrygga rum, och att dans kan skänka handlingsfrihet exempelvis till grupper som annars inte får resurser i samma utsträckning, som att satsa på tjejers intressen. Det blir synligt i intervjupersonernas berättelser att dans handlar om mycket mer än just rörelsen i sig. Dansen handlar om samhället, kultur och samtiden vilket möjliggör samhällskritik, aktivism och rörelseglädje. Dansen är ett medel och ett verktyg som intervjupersonerna använder för att röra sig mot den framtid de tror på.

7. Slutsatser och vidare forskning

Syftet med studien var att undersöka berättelser om och erfarenheter av arbete med dans för att utforska dansens potential som en motståndsstrategi. Jag argumenterar för att intervjupersonernas utsagor om sitt arbete med dans kan tolkas och förstås som motståndsstrategier. Intervjupersonerna berättar om normer, danstraditioner och maktstrukturer som de identifierat, problematiserat och tagit avstånd från. Jag tolkar dessa berättelser som erfarenheter av *desorientering* inför *riktlinjer* som de valt att avvika från. Genom en aktiv process väljer eller skapar de *alternativa linjer*, vilket trampar upp stigar för deras deltagare eller publik. Jag tolkar den processen som ett motstånd som görs med kroppen genom att bryta könsnormer på scenen, ge kroppen utrymme att känna och vara, kontextualisera dansen och genom kollektiva processer. Motståndet görs också i det paradoxala rummet, som ett alternativ till traditionella dansrum och en digital samtid. Genom alternativa kroppslinjer och rum kan dansen därför, i intervjupersonernas utsagor, förstås som motståndsstrategier.

Ahmeds (2006) teoretisering av linjer och orientering har varit en utgångspunkt för att kunna nå och tolka intervjupersonernas arbete som motstånd. Jag tolkar intervjupersonernas avvikande från normerande linjer och valet att orientera sig mot alternativ som en motståndshandling. Motståndet kan föreställas ske i spänningen mellan riktlinjer och alternativa linjer. Dessa går inte alltid att skilja åt: ibland går de parallellt, ibland korsas de och ibland börjar den alternativa linjen på riktlinjen. Genom desorientering och orientering blir olika objekt inom räckhåll intervjupersonerna. Det gör även att intervjupersonerna, trots ett gemensamt mål om förändring, väljer olika linjer. Deras utgångspunkter, erfarenheter och kunskaper gör olika objekt nåbara. Intervjupersonernas berättelser visar att alternativa linjer är komplexa.

Intervjupersonernas berättelser har med en kroppslig utgångspunkt i begreppet förkroppsligad motstånd, i samband med Ahmeds (2006) linjebegrepp, synliggjort kroppens centralitet i motståndsgörande. Genom att ge kroppen omsorg eller bryta normer med dansen som verktyg avviker de från eller bryter riktlinjer. Detta har lett in på alternativa linjer, vilket kan förstås som ett förkroppsligat motstånd. I analysen har jag även visat hur det alternativa rummet är både en utgångspunkt och hållpunkt för intervjupersonernas berättelser om dans. Det alternativa rummet är dock paradoxalt, då dess nödvändighet alltid finns närvarande. Även kroppens ständiga närvaro skapar paradoxalitet när den dansande kroppen får kommentarer i

det (o)trygga rummet. Min studie har synliggjort hur Ahmeds (2006) teori kan appliceras i ett empiriskt material med konkreta exempel.

Min förhoppning med studien är att med ett fokus på motstånd och förändring bidra till en bredare forskning om dans och rörelse från ett samhällsvetenskapligt och genusvetenskapligt perspektiv. Att centralisera berättelsen gjorde att intervjupersonerna kunde artikulera sina förhoppningar i sitt arbete. Förhoppningen om vad arbetet *kan leda till* och inte vad det faktiskt leder till eller hur det ser ut på scenen har synliggjort just dansens *potential*. Intervjupersonerna har också till viss del berättat om egna erfarenheter eller deltagarnas erfarenheter av förändring, men min ingång har framförallt varit att synliggöra potentialen. Det går i linje med Ahmed (2006), Dolan (2005) och Rose (1993) som betonar att hoppet är nödvändigt för att hålla den feministiska kampen vid liv. Fokuset på *arbetsverksamma* inom dans och inte deltagare, publik eller dansen som material har också bidragit till att nå just förhoppningar om potential. Tidigare forskning har haft en tendens att undersöka deltagares erfarenheter eller använda dans som materialet i sig. Mitt material har bidragit till ett nytt perspektiv som annars kan förbises. Det har bland annat synliggjort att det alternativa rummet kan vara paradoxalt för den som arbetar med dans, då de aldrig får samma möjlighet att gå ur det. Deras berättelser har möjliggjort att materialet blivit rikt och komplext.

Materialet för den här studien är brett precis som dansen och har synliggjort att dansen inrymmer lika stor komplexitet som dess utövare. Urvalet har dock en lokal förankring i Skåne, Sverige och det är inte säkert att samma resultat återfinns i andra geografiska kontexter. Hur kontext påverkar dans i förhållande till motstånd kan även utvecklas betydligt mer än vad jag gjort i min studie. Hur den svenska kontexten som dansarna befinner sig i är relevant att undersöka, liksom andra kontexter. Liknande är det inte säkert att mina slutsatser kan appliceras på andra danskontexter. Intervjupersonerna i studien arbetar generellt småskaligt i relativt små geografiska kontexter. I materialet diskuteras många gånger kommersiella och traditionella dansskolor, vilket även det är intressant att undersöka både i en svensk kontext och andra geografiska kontexter. Viktigt att betona är att dans i sig inte är ett motstånd och att de berättelser om dans som jag förstår som motstånd också bör förstås i dess kontext och komplexitet.

De teoretiska och metodologiska val som jag tagit i den här studien kan fortsätta utvecklas för vidare forskning. Att fokusera på arbetsverksamma dansare har bidragit med intressanta perspektiv som kan vidareutvecklas och göras med ett större antal intervjupersoner. Att

dessutom kombinera intervjustudier med observationer och/eller visuella studier av dans hade gett en bredare förståelse för dans som motståndspraktik. Detta kan med fördel göras med ett intersektionellt perspektiv med ett bredare perspektiv på maktordningar. Att utforska rörelse i bredare bemärkelse som motståndspraktik är också relevant och kan säkerligen bidra med intressanta perspektiv. Det kan också göras genom att jämföra olika rörelseformer. Vidare forskning om dans är också relevant att utveckla i ett svenskt perspektiv, då det inte finns mycket forskning inom fältet. Jag vill också uppmuntra till att fortsätta bredda fältet dans och inkludera det inom samhällsvetenskaplig och genusvetenskaplig forskning såväl som idrottsforskning, konstforskning och fritidsforskning. Dans är en bred och komplex aktivitet som behöver förstås som sådan och kan med fördel spänna över olika fält.

Referenslista

- Adeyemi, K. (2019). The Practice of Slowness: Black Queer Women and the Right to the City. *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, 25:4, 545-567.
- Ahmed, S. (2004). *The cultural politics of emotion*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Ahmed, S. (2006). *Queer phenomenology: orientations, objects, others*. Durham, N.C.: Duke University Press.
- Assunção Röhrig, M. (2022). Street Capoeira and the Memorialization of Slavery in Rio de Janeiro. *Luso-Brazilian Review*, Vol. 59, No. 1, 143-180.
- Atencio, M. (2008). 'Freaky is just how I get down': investigating the fluidity of minority ethnic feminine subjectivities in dance, *Leisure Studies*, 27:3, 311-327.
- Atencio, M. & Wright, J. (2009). 'Ballet it's too whitey': discursive hierarchies of high school dance spaces and the constitution of embodied feminine subjectivities. *Gender and Education*, Vol. 21, No. 1, 31-46.
- Bailey, M, M. (2014). Engendering space: Ballroom culture and the spatial practice of possibility in Detroit. *Gender, Place and Culture*, Vol. 21, No. 4, 489-507.
- Barbour, K., Clark, M. & Jeffrey, A. (2020). Expanding understandings of wellbeing through researching women's experiences of intergenerational somatic dance classes. *Leisure Studies*, 39:4, 505-518.
- Bird, S. (2016). Dancing in the Streets: Political Action and Resistance in Melbourne. *Journal of Musicological Research*, Vol. 35, No. 2, 128-141.
- Borovica, T. (2020). Dance as a way of knowing – a creative inquiry into the embodiment of womanhood through dance. *Leisure Studies*, 39:4, 493-504.
- Boulila, S. C. (2020). Straight(ening) Salsa? The heterosexual matrix, romance and disciplinary spaces. *Leisure Studies*, 39:4, 519-531.
- Boyd, J. (2014). 'I go to dance, right?': representation/sensation on the gendered dance floor. *Leisure Studies*, 33:5, 491-507.

- Braun, V. & Clarke, V. (2006). Using thematic analysis in psychology. *Qualitative Research in Psychology*, 2006(3), 77-101.
- Browne, K. & Nash, C. J. (2010). *Queer Methods and Methodologies. Intersecting queer theories and social science research*. Farnham: Ashgate.
- Buckland, F. (2002). *Impossible dance: club culture and queer world-making*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Clark, M. I. & Markula, P. (2017). Foucault at the barre and other surprises: a case study of discipline and docility in the ballet studio. *Qualitative Research in Sport, Exercise and Health*, 9:4, 435-452.
- Croft, C. (2017) Introduction. I Croft, C. (red.) *Queer dance: meanings and makings*. New York, NY: Oxford University Press.
- Dalen, M. (2015). *Intervju som metod*. (2., utök. uppl.) Malmö: Gleerups utbildning.
- DeVault, M. L., & Gross, G. (2014). Feminist qualitative interviewing: experience, talk, and knowledge. In: Sharlene Nagy Hesse-Biber (ed.) *Handbook of Feminist Research: Theory and Praxis* (2nd ed.). Thousand Oaks: SAGE, 206-236.
- Dolan, J. (2005). *Utopia in performance: finding hope at the theater*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Gannon, S., & Davies, B. (2014). Postmodern, post-structural, and critical theories. In S. N. Hesse-Biber (Ed.), *Handbook of Feminist Research: Theory and Praxis* (2 ed.). Thousand Oaks: SAGE, 65-91.
- Gorman-Murray, A., Johnston, L., & Waitt, G. (2010). I Browne, K. & Nash, C.J. (red.). *Queer methods and methodologies: intersecting queer theories and social science research*. Farnham: Ashgate.
- Halliday, A. S. (2020). Twerk sumn!: theorizing Black girl epistemology in the body. *Cultural Studies*. Vol. 34, No. 6, 874–891.
- Hanna, J. L. (2017). Dancing to Resist, Reduce, and Escape Stress. I: Karkou, V., Oliver, S. & Lycouris, S. (red.). *The Oxford handbook of dance and wellbeing*. New York, NY: Oxford University Press.

- Harding, S. (2006). *Science and Social Inequality: Feminist and Postcolonial Issues*. Urbana: University of Illinois Press.
- Hesse-Biber, S.N. (2007). The Practice of Feminist In-Depth Interviewing. I Hesse-Biber, S.N. & Leavy, P. (2007). *Feminist research practice: a primer*. Thousand Oaks, California: SAGE.
- Huisman, K. (2008). “Does This Mean You’re Not Going to Come Visit Me Anymore?”: An Inquiry into an Ethics of Reciprocity and Positionality in Feminist Ethnographic Research. *Sociological Inquiry*, 78(3), 372–396.
- Karkou, V., Oliver, S. & Lycouris, S. (2017). Introduction. I: Karkou, V., Oliver, S. & Lycouris, S. (red.) *The oxford handbook of dance and wellbeing*. New York: oxford University Press.
- Kaulingfreks, R. & Warren, S. (2010). SWARM: Flash mobs, mobile clubbing and the city. *Culture and Organization*, Vol. 16, No. 3, 211–227
- Kim, Y. & Kwon, S. Y. (2021). “Before I am biologically a male, I am me”: Exploring gender identity of South Korean male exotic polers. *International Review for the Sociology of Sport*, Vol. 56(7) 1035–1050.
- Kolb, A. & Kalogeropoulou, S. (2012). In Defence of Ballet: Women, Agency and the Philosophy of Pleasure. *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, Vol. 30, No. 2, 107-125
- Kowal, R.J., Siegmund, G. & Martin, R. (2017). Introduction. I: Kowal, R.J., Siegmund, G. & Martin, R.(red.) (2017). *The Oxford handbook of dance and politics*. New York: Oxford University Press.
- Kurfürst, S. (2022). “Women are Stronger Than Men”: Breaking Norms Through Hip Hop in Vietnam. *Music and Arts in Action*, Vol 8(1), 69-84.
- Leavy, P. & Harris, A.M. (2019). *Contemporary feminist research from theory to practice*. New York: Guilford Press.
- Lewis, H. (2015). Music, dancing and clothing as belonging and freedom among people seeking asylum in the UK. *Leisure Studies*, 34:1, 42-58.

- Markula, P. (2020) Dance, movement and leisure cultures. *Leisure Studies*, Vol. 39, No. 4, 465-478.
- Marsh, C. (2006). 'Understand Us before You End Us': Regulation, Governmentality, and the Confessional Practices of Raving Bodies. *Popular Music*, Vol. 25, No. 3, 415-430.
- Mashgreh, S. (2021). *Decolonial re-existence and sports: stories of Afghan youth in Sweden*. Malmö: Malmö University.
- Mason, J. (2018). *Qualitative researching*. (Third edition). Los Angeles: Sage Publications.
- McMains, J. (2018). Queer Tango Space: Minority Stress, Sexual Potentiality, and Gender Utopias. *TDR: The Drama Review*, 62:2 (T238), 59-77.
- Miège, P. (2018). May I have the next dance? Chinese gay men exploring selves and practices through the tradition of dance in public spaces. *Culture, Health & Sexuality*, Vol 20, No. 8, 902-914.
- Mills, D. (2017). *Dance and politics. Moving beyond boundaries*. Manchester: Manchester University Press.
- Moe, A. M. (2012). Beyond the Belly: An Appraisal of Middle Eastern Dance (aka Belly Dance) as Leisure. *Journal of Leisure Research*, 44:2, 201-233.
- Mukherjee, I. & Sen, S. (2017). The Kalaripayattu and the Capoeira as Masculine Performances: From Bodies of Resistance to Neoliberal Tourism Bodies. *Between*, Vol. VII, No. 13, 1-22.
- Mulinari, D., & Sandell, K. (1999). Exploring the Notion of Experience in Feminist Thought. *Acta Sociologica*, 42(4), 287-297.
- Nieri, T & Hughes, E. (2016). All About Having Fun: Women's Experience of Zumba Fitness. *Sociology of Sport Journal*, 33, 135-145.
- Oliver, S. & Teixeira Reis, A. L. (2017). Capoeira in the Community: The Social Arena for the Development of Wellbeing. I: Karkou, V., Oliver, S. & Lycouris, S. (red.). *The Oxford handbook of dance and wellbeing*. New York, NY: Oxford University Press.

Potter, P. (2005). Hitler's Dancers: German Modern Dance and the Third Reich. By Lilian Karina and Marion Kant. Translated by Jonathan Steinberg. New York: Berghahn, 2003. *The Journal of Modern History*, 77(3), 849–851.

Prickett, S. (2016). Constrained bodies. *Dance Research Journal*, December 2016, Vol. 48, No. 3. 45-57.

Reuther, N. (2021). 'As long as we Dance and Sing we Will Stay Alive.': Indigenous North American Resistance against Assimilation through Song and Dance. *Comparative American Studies: An International Journal*. Vol. 18, No. 3, 397–412.

Rivera-Servera, R. H. (2004). Choreographies of Resistance: Latina/o Queer Dance and the Utopian Performative. *Modern Drama*, Vol. 47, No. 2, 269-289.

Rose, G. (1993). *Feminism and geography: the limits of geographical knowledge*. Cambridge: Polity Press.

Rönnbäck, J. (2015). *Det är väl typiskt tjejer: om basket, kropp och femininitet*. Diss. Malmö: Malmö högskola, 2015. Malmö.

Shapiro, S. B. (2017). Haunted by Meaning: Dance as Aesthetic Activism. I: Karkou, V., Oliver, S. & Lycouris, S. (red.). *The Oxford handbook of dance and wellbeing*. New York, NY: Oxford University Press.

Sixtensson, J. (2018). *Härifrån till framtiden: om gränslinjer, aktörskap och motstånd i tjejers vardagsliv*. Diss. Malmö : Malmö universitet, 2018. Malmö.

Sohl, L. (2014). *Att veta sin klass: kvinnors uppåtgående klassresor i Sverige*. Diss. Uppsala : Uppsala universitet, 2014. Stockholm.

Ståhle, A. G., Edsman, C-M., Sjöberg, H. & Ovesen, J. (2023). Dans. I *Nationalencyklopedin*. <http://www.ne.se/uppslagsverk/encyklopedi/lång/dans> (hämtad 2023-05-23)

Sutton, B. (2010). *Bodies in crisis: culture, violence, and women's resistance in neoliberal Argentina*. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press.

Watson, B. (2018). Young people doing dance doing gender: relational analysis and thinking intersectionality. *Sport, Education and Society*, 23:7, 652-663.

Intervjuer

Intervju: Uma

2023-02-16

Intervju: Nadja och Nikita

2023-02-16

Intervju: Idun

2023-02-23

Intervju: Nila

2023-02-27

Intervju: Lennon och Tinton

2023-03-17

Intervju: Lilli

2023-03-28

Bilagor

Intervjuguide

INFO

- Syfte med intervjun, info om anonymisering och samtycke, info om studien

ÖPPNINGSPRÅG

- Berätta om din verksamhet/ditt arbete med dans
- Mål/syften, målgrupper, typ av dans

GEMENSKAP

- Tycker du att gemenskap är något som är viktigt i din verksamhet/ditt arbete? Om ja, utveckla, Om nej, varför inte?
- Vad betyder gemenskap för dig/dina deltagare/din publik?

RUM

- Kan dans användas för att skapa nya/alternativa/trygga rum? Om ja, hur? Om inte, varför?
- Kan du ge ett exempel på när ett rum varit tryggt eller otryggt, för dig eller en deltagare?

UTTRYCKA KÄNSLOR

- Tycker du att dans kan användas för att uttrycka känslor?
- Vilken typ av känslor?
- Kan du ge ett exempel på när detta hänt enligt dig?

MOTSTÅND / FÖRÄNDRING / AVSLUTNING

- Vad betyder dansen för dig/dina deltagare/för samhället?
- Tycker du att dans kan leda till social förändring? Hur då? Varför/varför inte? Vilken typ av förändring?
- Skulle du vilja tillägga något, som jag missat att fråga om /och eller som du tycker är viktigt?